ISSN 2782-3792

ROSSICA

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И КОНТАКТЫ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2022 № 3

ROSSICA

LITERARY CONTACTS & CONNECTIONS

SCHOLARLY JOURNAL

Москва Moscow

Р е д а к ц и я

О.Ю. Панова (МГУ им. М.В. Ломоносова; ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, Москва) – **ответственный редактор**

С.И. Панов (ИМЛИ им.А.М. Горького РАН, Москва) – **издатель**

О.И. Щербинина (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва) – **секретарь редакции, редактор**

Р е д а к ц и о н н а я к о л л е г и я

К.М. Азадовский (Германская академия языка и литературы, Дармштадт, Германия / Санкт Петербург, Россия)

А.А. Арустамова (Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия)

В.Е. Багно (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия)

М.Э. Баскина (Маликова) (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия)

К.А. Болдуин (Тулейнский университет, Новый Орлеан, шт. Луизиана, США)

Е.Е. Дмитриева (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН; РГГУ, Москва; Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, Санкт-Петербург, Россия)

А.Ф. Строев (Университет Новая Сорбонна – Париж 3, Париж, Франция)

Р.Д. Тименчик (Еврейский университет, Иерусалим, Израиль)

С. Филипс (Университет Индианы, Блумингтон, шт. Индиана, США)

М. Шруба (Миланский университет, Милан, Италия)

Учредитель

ООО издательство «ЛИТФАКТ»

Editors:

Olga Yu. Panova (M.V. Lomonosov Moscow State University; A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia) **– executive editor**

Sergei I. Panov (A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia) **- publisher**

Olga I. Shcherbinina (M.V. Lomonosov Moscow State University, Mocow, Russia) – **editorial secretary, editor**

Editorial Board:

Konstantin M. Azadovsky (German Academy for Language and Literature, Darmstadt, Germany / St. Petersburg, Russia),

Anna A. Arustamova (Perm State University, Perm, Russia)

Vsevolod E. Bagno (Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia)

Maria E. Baskins (Malikova) (Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences; National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg, Russia)

Kate A. Baldwin (Tulane University, New Orleans, Louisiana, USA)

Ekaterina E. Dmitrieva (A.M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow; Russian State University for the Humanities, Moscow; Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia)

Sarah Phillips (Indiana University, Bloomington, Indiana, USA)

Alexander F. Stroev (New Sorbonne University – Paris 3, Paris, France)

Roman D. Timenchik (The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem, Israel)

Manfred Schruba (Milan University, Milan, Italy)

Publisher:

Limited Liability Company *LITFACT*

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 6

ЭПИСТОЛЯРИЙ

К. М. Азадовский.
«Достань новую пьесу Гофмансталя…» Из писем З.А. Венгеровой к И.А. Венгеровой (1893–1913) 7

КОНТАКТЫ И РЕЦЕПЦИЯ:
ЛИТЕРАТУРА. ТЕАТР. КИНО

Н. А. Мороз.
Модель для сборки: американская научная фантастика в советских журнальных публикациях 1960–1980-х гг. 46

А. А. Арустамова.
Между Пушкиным и Шекспиром: цитаты, реминисценции и аллюзии в дилогии Нины Федоровой «Семья» / «The Family», «Дети» / «The Children» 60

Б. М. Горелик.
От «Атамана» к «Орлу». Предпосылки и обстоятельства пушкинского дебюта в Голливуде 82

Ю. А. Клейман.
«Трудные подростки» покоряют сцену. Опыт Советской России 1920-х и США 1930-х годов 105

М. М. Гудков.
Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман 121

Ю. А. Скальная.
Неизвестные советские переводы пьесы Б. Шоу «Тележка с яблоками». Статья I. «Джунглия» Германа Вечоры 151

ЛИТЕРАТУРА И ПОЛИТИКА

Фредерик Х. Уайт.
1958: Хемингуэй, Пастернак и Нобелевская премия по литературе 179

С. И. Панов, О. Ю. Панова.
Теодор Драйзер, СССР и еврейский вопрос 201

VARIA

В. Э. Молодяков.
Жак Бенвиль о «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова 253

Андрей Устинов.
Даниил Хармс в американских переводах 257

О. Ю. Панова.
Из-за завесы и железного занавеса: о советских контактах Ральфа Эллисона 286

CONTENTS

Editor's Note … 6

EPISTOLARY

Konstantin M. Azadovsky.
"Get a New Hofmannsthal's Piece…" Z.A. Vengerova's Letters to I.A. Vengerova, 1893–1913 ... 7

CONTACTS AND RECEPTION: LITERATURE. THEATRE. CINEMA

Nina A. Moroz.
A Model Kit: American Science Fiction in Soviet Popular Science Magazines of 1960s–1980s ... 46

Anna A. Arustamova.
Between Pushkin and Shakespeare: Quotes, Reminiscences and Allusions in Nina Fedorova's Dilogy *Semija* / *The Family*, *Deti* / *The Children* ... 60

Boris M. Gorelik.
From *The Gang Lord* to *The Eagle*: The Background and Circumstances of Pushkin's Debut in Hollywood ... 82

Yulia A. Kleiman.
"Troubled Teens" Conquer the Stage. The Experience of Soviet Russia in the 1920s and the USA in the 1930s ... 105

Maxim M. Gudkov.
American Follower of Meyerhold: Herbert Biberman ... 121

Yulia A. Skalnaya.
Unknown Soviet Translations of Bernard Shaw's Play *The Apple Cart*. Article I. *Jungleland* by Herman Vechora ... 151

LITERATURE & POLITICS

Frederick H. White.
1958: Hemingway, Pasternak and the Nobel Prize in Literature ... 179

Sergei I. Panov, Olga Yu. Panova.
Theodore Dreiser, the USSR, and the Jewish Question ... 201

VARIA

Vassili E. Molodiakov.
Jacques Bainville's Opinion on *The Twelve Chairs* by I. Ilf and E. Petrov ... 253

Andrei B. Ustinov.
Daniil Kharms in American Translations ... 257

Olga Yu. Panova.
From Behind the Veil and the Iron Curtain: On Ralph Ellison's Soviet Contacts ... 286

ОТ РЕДАКТОРА

В ноябре 2022 года в ИМЛИ РАН прошла Четвертая регулярная международная конференция по советско-зарубежным литературным контактам[1], организованная по трем тематическим секциям: «Писатели, читатели, издатели: литература как res communis omnium»; «Зарубежная поездка / путешествие как культурная миссия»; «Scaena mundi: межкультурные контакты в театре и кино»[2]. Доклады посвящались историко-литературным и источниковедческим вопросам и были подготовлены с опорой на хранящиеся в российских и зарубежных архивах неизданные документы контактировавших с СССР писателей и литературных институций Европы и Америки XX века, на материалы советской и зарубежной прессы, а также на травелоги, эпистолярии, дневники, публицистику и прочие тексты и документы эпохи.

В конференции приняли участие многие авторы журнала «ROSSICA». К.М. Азадовский, А.А. Арустамова, Ю.А. Клейман, М.М. Гудков, Ю.А. Скальная, Ф.Х. Уайт выступали с докладами на основе публикаций, предназначенных для этого номера журнала.

Журнал «ROSSICA» рассчитан на участие в нем специалистов из разных стран, и мы приглашаем коллег к сотрудничеству.

---

[1] Информацию о первых трех конференциях см.: Rossica. 2022. № 2. С. 6.

[2] Авторские тезисы большинства докладов обнародованы в томе 17’2022 электронного научного журнала «Новые российские гуманитарные исследования» (http://www.nrgumis.ru/articles/archive/2022-tom-17/materialy-mezhdunarodnaya-nauchnaya-konferentsiya-rossiya-sssr-i-zapad-literaturnye-kontakty-khkh-ve/).

«Достань новую пьесу Гофмансталя...»

ИЗ ПИСЕМ З.А. ВЕНГЕРОВОЙ к И.А. ВЕНГЕРОВОЙ (1893–1913)

© 2022 К. М. Азадовский

“Get a new Hofmannsthal’s piece…”

Z.A. VENGEROVA’S LETTERS TO I.A. VENGEROVA, 1893 – 1913

© 2022 Konstantin M. Azadovsky

УДК 82.091
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_7_45

Информация об авторе: Константин Маркович Азадовский, член Немецкой академии языка и литературы (Дармштадт). Санкт-Петербург. E-mail: azadovski@mail.ru.

Ключевые слова: русско-немецкие и русско-австрийские литературные связи, сестры Венгеровы, «Вестник Европы», Гауптман, Гофмансталь, Шницлер.

Аннотация: В публикации представлены фрагменты писем Зинаиды Венгеровой к ее младшей сестре Изабелле Венгеровой, чья жизнь оказалась тесно связанной с Веной – городом, в котором она училась и куда впоследствии часто приезжала. Среди ее близких знакомых были писатели «Молодой Вены» (Я. Вассерман, Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер), живо интересовавшие Зинаиду Венгерову: она писала о них, рецензировала их произведения, переводила на русский язык. В лице сестры Зинаида Венгерова обрела незаменимого посредника. Однако содержание публикуемых фрагментов не сводится к венскому «кружку», речь идет и о других западноевропейских авторах (Г. Гауптман, М. Метерлинк, Т. Манн), пользовавшихся попу-

Information about the author: Konstantin M. Azadovsky, PhD in Philology, The German Academy for Language and Literature (Darmstadt, Germany). St. Petersburg. E-mail: azadovski@mail.ru

Keywords: Russian-German and Russian-Austrian literary connections, sisters Vengerov, *Vestnik Evropy*, Hauptmann, Hofmannsthal, Schnitzler.

Abstract: The publication presents fragments of Zinaida Vengerova’s letters to her younger sister Isabelle Vengerova, who was closely connected with Vienna: she studied there and later on she often visited this city. In Vienna she was a friend of the «Jung Wien» writers (Jakob Wasserman, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler), who were of keen interest to Zinaida Vengerova: she wrote about them, reviewed their works and translated them into Russian. Isabella Vengerova became an invaluable intermediary for her sister. Besides that sisters Vengerov write about other European authors (Gerhart Hauptmann, Maurice Maeterlinck, Thomas Mann) who were popular in Russia and had an impact on Russian cultural life. Z. Vengerova’s letters

лярностью в России и оказавших влияние на русскую культурную жизнь. Письма Венгеровой позволяют, кроме того, проследить, как складывались взаимоотношения между писателями, переводчиками, издателями разных стран, узнать подробности литературного и театрально-артистического быта.

allow, moreover, to trace the relationship between writers, translators, publishers from different countries, and provide the details of literary, theatrical and artistic life.

Автор писем, фрагментарно публикуемых ниже, не нуждается в подробной характеристике. Зинаида Афанасьевна Венгерова (1867–1941), литературный и театральный критик, историк литературы и переводчица (сестра выдающегося библиографа и пушкиниста С.А. Венгерова), еще при жизни получила известность как неутомимый «посредник» между Россией и Западной Европой. Ее многочисленные статьи и рецензии – неотъемлемая часть отечественной культуры Серебряного века – создают в своем разнообразии картину того, как развивался русский модернизм, возникший на перекрестке западноевропейских влияний и национальных запросов.

Деятельность З. Венгеровой была двунаправленной. Сотрудничая в 1890–1900-е годы в английских, немецких и французских изданиях, она в немалой мере способствовала знакомству Запада с русской литературой. Л. Толстой и другие писатели становились кумирами европейской публики при ее непосредственном участии.

Личность и творчество Зинаиды Венгеровой требуют внимательного изучения. Разумеется, в советскую эпоху об этом не могло быть и речи: имя писательницы-эмигрантки, хотя и допущенное в советскую печать, принадлежало к числу полузабытых, редко упоминаемых. Ситуация изменилась на рубеже 1980–1990-х годов. Переломным моментом следует считать появление работ американской исследовательницы Розины Нежинской, опубликовавшей в 1995 г. письма З.А. Венгеровой к С.Г. Балаховской-Пети[1], а позднее – книгу о ней[2].

[1] Письма Зинаиды Афанасьевны Венгеровой к Софье Григорьевне Балаховской-Пети, publication, commentaires et notes de Rosina Neginsky // Revue des études slaves. 1995. T. 67. Fasc. 1. P. 187–236; Fasc. 2–3. P. 457–516; Fasc. 4. P. 693–748. Публикации предшествует подробный, на документальной основе, биографический очерк жизни и деятельности З.А. Венгеровой.

Софья Григорьевна Балаховская-Пети (урожд. Балаховская; 1870–1966), литератор и меценат (из семьи киевских сахарозаводчиков); приятельница З.А. Венгеровой. Окончила юридический факультет Сорбонны. Жила и умерла в Париже.

[2] *Neginsky R*. Zinaida Vengerova: In Search of Beauty. A Literary Ambassador between East and West. Frankfurt a.M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien:

Громадный подвижнический труд Зинаиды Венгеровой еще ждет своего исследователя. Упоминания о ней, рассыпанные по отечественным статьям или диссертациям, не дают представления о ее творческом пути в целом, общественной позиции и эстетических взглядах. Слабо освещена вторая половина ее жизни (после эмиграции в 1921 году). Отсутствует и необходимая библиография, например, полный перечень публикаций З.А. Венгеровой в журнале «Вестник Европы», в котором на протяжении нескольких десятилетий она вела (подчас из номера в номер) раздел «Новости иностранной литературы».

Не получила до сих пор надлежащей оценки ее переводческая, лекционная и общественная деятельность.

*

Значительную часть своей жизни Зинаида Венгерова провела на Западе; она училась в Вене, Париже и Лондоне. Много и охотно путешествовала. Основным ее местожительством был и до эмиграции оставался Петербург–Петроград. Тем не менее, почти ежегодно – по надобности или для отдыха – она покидала Россию. Задержавшись на несколько дней, недель или месяцев в одной из европейских столиц, она знакомилась с местными достопримечательностями, выступала с лекциями, посещала театры, кабаре, клубы. Встречаясь с поэтами, прозаиками, драматургами, пыталась получить от них право на перевод или заручиться у них согласием на публикацию их сочинений в России. А закончив очередную работу, З. Венгерова устремлялась на какой-нибудь итальянский или швейцарский курорт, где, останавливаясь в недорогих отелях, проводила время в обществе своих близких друзей или родственников.

Иначе сложилась жизнь ее младшей сестры Изабеллы Венгеровой (1877–1956), пианистки и музыкального педагога[1]. В отличие от Зинаиды, обжившей за долгие годы западные города и курорты, Изабелла была связана лишь с одной из европейских столиц – Веной. Решающую роль в этом сыграли обстоятельства личного плана, в первую очередь, – ее глубокое, с юных лет, чувство к пианисту Лео Фан-Юнгу (1866–1939), родственнику

Peter Lang, 2004 (Heidelberger Publikationen zur Slavistik. Literaturwissenschaftliche Reihe Band 27). 2nd revised edition – 2006.

[1] См. о ней: *Rezits J.* Beloved Tyranna. The **Le**gend and Legacy of Isabelle Vengerova. Bloomington: David Daniel Music Publications, 1995; *Триббл К.* Изабелла Венгерова, пианист и педагог // Русские евреи в Америке. Кн. 5. Ред.-сост. Эрнст Зальцберг. Иерусалим; Торонто; СПб.: Гиперион, 2011. С. 221–233.

Венгеровых[1]. Несмотря на сложность их отношений, Изабелла продолжала ими дорожить и, уже завершив свое музыкальное образование, почти ежегодно (до 1914 г.) приезжала в Вену – главным образом, для встреч с Лео.

Зинаида Венгерова была для Изабеллы не только старшей сестрой, но также ее наставницей и советчицей; их соединяла глубокая духовная связь. Зинаида с юности опекала сестру, заботилась о ее образовании, особенно чтении, рекомендовала ей те или иные литературные произведения и нередко обсуждала интимные обстоятельства ее (Изабеллы) жизни. «Мне очень хочется близко знать твою внутреннюю жизнь, – писала она 18 января 1892 г. (из Лондона), –

> и, если возможно, помогать тебе иногда разрешать вопросы, осаждающие eine Seele im Werden[2]. Для этого нужно, чтобы ты была откровенна, я, с своей стороны, приложу все старания, чтобы понять твои радости и невзгоды, разделяя их всей душой, и, если можно, наставить тебя на путь истины»[3].

Эту духовную близость сестры сохранили и в эмиграции. Изабелла уехала из России в 1920 г. Жила в Вене, затем в Берлине, наконец, в Лондоне, где уже поселилась Зинаида. Осенью 1923 г. Изабелла перебралась в США. В 1937 г. после смерти Николая Минского, своего многолетнего единомышленника и друга (а с 1925 г. – мужа), к ней присоединилась и Зинаида. Она и умерла в Нью-Йорке на руках Изабеллы.

*

Подолгу живя в австрийской столице, Изабелла Венгерова естественно могла приобщиться к венской культурной жизни. Благодаря Лео Фан-Юнгу она познакомилась и сблизилась с его окружением, в частности, с Артуром Шницлером, Рихардом Бер-Гофманом, Гуго фон Гофмансталем и другими. К числу близких друзей Изабеллы Венгеровой принадлежали также писатель Якоб Вассерман и «свободный философ» Артур Кауфман. (В истории литературы эта группа получит название «Молодая Вена».)

Вдохновленная общением с Л. Фан-Юнгом и его друзьями, Изабелла Венгерова не раз подумывала о том, чтобы связать с Веной свою даль-

---

[1] Лео (Лев) Фан-Юнг (другое возможное написание: Ван Юнг) был сыном Клары Львовны Фан-Юнг (урожд. Ландау; 1863–1913), дочери Л.А. Ландау (брата Розы Александровны Венгеровой, жены С.А. Венгерова). Семья жила в Херсоне, откуда в 1880–1881 гг. переселилась в Вену.

[2] Созревающую душу (*нем.*).

[3] РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 1049/1. Л. 6 об.

нейшую жизнь. Эта проблема обсуждалась и в ее переписке с сестрой. «Я продолжаю говорить то же, что и раньше, – писала ей, например, Зинаида 17 июня 1898 г. –

> два раза корни пускать нельзя. Относительно тебя я в этом вполне уверена. Венская атмосфера "вообще", конечно, несимпатична и непривлекательна, но тот кружок, в котором ты жила и, думается мне, будешь жить, наверное, не хуже затхлых, старых литераторов нашего круга в Петербурге. <…> Пожалуйста, и в будущем сообщай мне известия из любвеобильной кофейни»[1].

Просьба об «известиях» была вызвана не только любопытством к частной жизни Изабеллы или свободным нравам того венского «кружка», в котором она вращалась, но и деловыми соображениями. Пытаясь держать в поле своего зрения литературную жизнь Западной Европы, Зинаида нуждалась в книгах, журналах и разного рода сведениях. Пользуясь тем, что младшая сестра подолгу находилась в Вене, Зинаида постоянно обращалась к ней с просьбами и одновременно снабжала ее (тем самым и других венцев, связанных с Россией) свежими петербургскими изданиями со своими статьями. Изабелла же охотно откликалась на ее просьбы, оказавшись таким образом связующим звеном между Зинаидой и теми авторами, которых она переводила и о которых писала (Шницлером, Гофмансталем, Вассерманом). Точно так же Зинаида Венгерова пользовалась услугами и других своих родственников, друзей и знакомых в разных странах.

С этой точки зрения, переписка Зинаиды Венгеровой – ценнейший, подчас незаменимый источник, помогающий найти или восстановить звенья общеевропейской литературной цепи. Популярность в России тех или иных западных авторов, их роль в истории русского символизма; взаимоотношения между писателями, переводчиками, издателями разных стран; подробности литературно-артистического быта – эти и другие темы, связанные как с отечественной, так и с западноевропейской культурой, постоянно всплывают в ее сохранившихся письмах к сестре.

---

[1] Там же. Ед. хр. 1049/3. Л. 76–76 об. «Любвеобильная кофейня» – по-видимому, кафе «Гринштайдль», где обычно собирались литераторы «Молодой Вены». В 1897 г. кафе закрылось и его завсегдатаи переместились в кафе «Централь», но в 1900 г. кафе «Гринштайдль» вновь открылось (на том же месте, но в новом здании).

*

Публикуемые фрагменты представляют собой извлечения из писем, находящихся в Рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН и составляющих единицу хранения № 1049 в фонде Н. Минского, З. Венгеровой, И. Венгеровой и др. (ф. 39). Эта единица хранения разделена (в зависимости от даты, ее наличия или отсутствия) на три части и насчитывает в общей сложности более двухсот писем.

Отдельные листы писем разорваны, испорчены или просто не поддаются прочтению.

Некоторые из публикуемых фрагментов использовались ранее в работах Р. Нежинской[1], а также в нашей статье «Венский акцент: Федор Сологуб и его переводчик» (см. примеч. 14 к письму 2), в публикации переписки Артура Шницлера с З.А. и И.А. Венгеровыми (см. примеч. 189 к письму 22) и статьях американского слависта К. Триббла (см. примеч. 3).

Сделанные в письмах купюры и все комментаторские уточнения обозначаются угловыми скобками; слова, необходимые для понимания текста, либо восстановленные (из-за повреждений оригинала) – прямоугольными.

Письма, написанные в России, датируются – в соответствии с оригиналом – по старому стилю; в письмах, написанных за границей, русская дата добавлена в угловых скобках. В угловых скобках приводятся, кроме того, даты, установленные по содержанию или почтовому штемпелю, а также место написания и даты, восстановленные по содержанию.

Явные опечатки и описки исправлены без оговорок; знаки препинания расставлены в соответствии с современными требованиями.

Общеизвестные имена не комментируются.

Искренне благодарю М.М. Павлову за помощь и ценные сведения.

[1] В книге Р. Нежинской (см. с. 8, примеч. 2) приводятся в переводе на английский язык.

ЗИНАИДА ВЕНГЕРОВА — ИЗАБЕЛЛЕ ВЕНГЕРОВОЙ

1

С. П<етер>бург,
22. 3. <18>93

Знакомься как можно больше с иностранной литературой, но не ограничивайся беллетристикой. Я как-то не вижу из твоих писем что́ ты читаешь из книг общих, исторических или критических. Почитай что-нибудь по истории. Я бы тебе поначалу рекомендовала Мишле («Ист<ория> XIX в<ека>»)[1]. Он тебя увлечет, и ты увидишь, как поэтична и интересна может быть история. От него уже перейдешь к более серьезным – и более скучным – писателям. Напиши, как тебя понравился Stello[2]. Я уверена, что участь Чаттертона и Шенье тронула тебя до слез. Послушай, девочка. Узнай у Клячко[3], где можно достать в Вене «Русскую Мысль» за февраль и март текущего года. Там есть «Рассказ неизвестного человека» Чехова[4], первоклассная тургеневская вещь[5]. Прочти ее сама (тебе она, вероятно, не понравится по идее[6] – и слава Богу), пусть Луиза[7] тоже прочтет и непременно переведет, если бы даже она ей лично не понравилась. К этому рассказу нельзя применять мерки собственного понимания жизни. Это очень глубокая и очень современная вещь, и будет очень жаль, если Луиза не воспользуется ею, пока другие не напали на след[8]. Если бы «Русской Мысли» не оказалось в Вене, напиши мне сейчас, и я куплю здесь. Если нужно будет разрешение автора, я берусь его доставить.

2

С. П<етер>бург,
25. 12. <18>95
Невский 59

В последнее время я видела твой почерк – только на переписанных стихах Лорриса[9] в «Сев<ерном> В<естнике>»[10]. Мы в прошлую субботу занимались чтением их в компании и были несколько разочарованы. По-моему, хороши только терцины[11] и описание «Vorfrühling»* [12]. Остальные – романтизм и гейновская дребедень. Володя[13] еще не получил от Браунера[14] обещанной новеллы[15]. Я хотела просить Браунера написать мне о новинках

* «Канун весны» (*нем.*).

немецкой литературы в области беллетристики и критики. Пусть он только напишет названия – книги я сама выпишу <...>. Его статья[16] мне понравилась своей второй половиной[17].

Получаете вы высылаемые мною журналы и т.д.?

3

4.2. <18>96
СПб. Невский 59

Напрасно, девочка, ты так критикуешь то, что́ у нас печатается. «Трильби»[18] вещь хорошая в своем роде, затем с марта в «Сев<ерном> В<естнике>» будет переводиться книга Lou Andreas-Salomé о Нитше (перевод мой)[19], затем еще кое-что новое и интересное. Пришли Зудермановский роман[20]. В твоем прошлом письме ты говорила о драме Лауры Маргольм – я к<а>к раз в это время писала о ней рецензию, кот<орая> появится в мартовской книжке «В<естника> Е<вропы>»[21]. <…>

Правда, что г<оспо>жа Саломэ едет в Петербург?[22] Если ты имеешь сношения с ней, попроси ее непременно повидаться со мной или зайти в «Сев<ерный> В<естник>» – там мы ее все увидим[23]. Здесь ею очень интересуются. Кстати, о «Сев<ерном> В<естнике>». Пришлю вам вместе с февральскими книжками журналов книжку «Истор<ического> Вестн<ика>» с любопытной статьей Б. Глинского[24] о «Сев<ерном> Вестн<ике>»[25]. Там Люба[26] названа содержательницей психиатрического заведения, а мы все больными; самый безнадежный – Минский – потому что он объявляет о выходе моей книжки. Я излечима – если спасти меня от компании Минского, Волынского, не печатать моих декадентских статей в «Вестн<ике> Евр<опы>» и отдать меня на поруки брату, почтенному Сем<ену> Аф<анасьевичу>[27]. Правда, хорошо. Мы теперь уже так и называем редакцию «заведением» и друг друга больными.

4

<СПб.>, Невский 59
2 ноября <1896>

Прости, родная, за промедление журналами, их у меня растаскали, и я только сегодня собрала их. – Завтра будут высланы всенепременно.

Саллогуба <так!> зовут Федором Кузьмичем Тетерниковым[28].

У нас началась обычная литературная суета: обеды, собрания Шекспировского кружка[29], журфиксы и т.д. Из Шекспировского кружка дам – т.е. меня и Мережковскую выжили, но зато устраивается новое шекспировское общество: собираемся у баронессы Икскуль[30] и переманиваем к себе лучших членов из старого. Суворинский театр[31] ожил – Яворская-Барятинская опять на сцене[32], и бледный князек[33] ходит по фойэ, кисло выслушивая комплименты знакомых своей жене. Она была очень красива в «Mariage Blanc»* Леметра[34].

В ноябрьской книжке «В<естника> Е<вропы>» моя статья о Гауптмане[35] – мне интересно, к<а>к она тебе понравится.

У наших все приблизительно по-старому: у Слонимских[36] я не бываю и только обмениваюсь с Людвигом[37] деловыми письмами, у Семена[38] зато бываю часто – Роза[39], бедная, клянет и плюется. Еня[40] занимается английским с Olive[41], Белла[42] была очень серьезно больна и теперь еще больше похожа на мертвую, чем на живую. Ник<олай> Макс<имович>[43] очень тебе кланяется – из Киева он вернулся в большом восторге и будет писать о соборе. – О Володе[44] – честное слово, не знаю, что писать о Володе, пусть пишет сам. <…>

Есть ли на горизонте новые интересные знакомые? За неимением их, пиши о старых – привет Браунеру[45]. Как закончилась история с Кларой?[46] Что другие знакомые и родные? Пиши обо всем. <...>

Читала «Зеркала» Мережковской?[47] Она сама ими недовольна, интересно, как они кажутся со стороны. Стихи она написала теперь удивительные, но еще не напечатанные.

5

18.10. <18>97
Петербург
Невский 59

У меня интересного niente**. Работаю по целым дням, а вечера провожу у З<инаиды> Н<иколаевны>[48], которая больна плевритом и уже две недели не выходит из температуры 38 ½ градусов. Она очень тебе кланяется. В ноябре выйдет ее книжка с новыми вещами[49] – ты, конечно, получишь ее. <…>

---

* «Белый брак» (*франц.*).

** Ничего (*итал.*).

Как не стыдно, что тебе нравится Саломэ, как ты не заметила ее указания на то, что она повторяет слова Волынского. Посмотри ст<олбец> 874, конец первого абзаца[50].

Октябрьские книжки журналов могу послать только завтра, так как должна составить раньше resumé для «Rev<ue> des revues» – я отныне веду эту рубрику у них[51]. <…>

Тебе кланяется Волынский. Он мечтает быть зимой в Вене в излюбленной Albertine'e[52] и тогда, конечно, увидит тебя[53].

6

СПб., 25 июля <1898>
Разъезжая 39

Здесь была M-me Гофман[54], кот<орая> попала под покровительство Батюшкова[55]. Она все вертелась вокруг меня, но так и не довертелась – и мы не свиделись. Батюшков писал мне, что она опять будет в Петербурге[56], – тогда увидимся[57]. <…>

В август<овском> «Вестн<ике> Евр<опы>» моя статья об Анат<оле> Франсе[58]. Прочти.

7

СПб., 21 августа <1898>

Читала статью о Франсе? Скажи свое мнение. В сентябрьском «В<естнике> Е<вропы>» прочти мою заметку о Шницлере[59]. Я от него в восторге. Анатоль, развенчивающий венский тип Дон-Жуана, без пафоса в душе, великолепен[60]. Есть сцены удивительно тонкие. Ты, кажется, с ним (Шницлером) знакома. Как же ты не влюбилась в него? Он, вероятно, умный и тонкий человек – я им очарована после томика Noveletten* [61].

8

20 ноября <18>98 г.
<СПб.,> Спасская 25

Я часто видаюсь с Фридбергом[62], с кот<орым> подружилась англичанка-композиторша, вывезенная Зин<аидой> Никол<аевной> из Англии[63]. Когда ты приедешь, то такая пойдет у вас всех музыка…

* Короткие новеллы (*нем.*).

О себе не знаю, что сказать. Инде провожу ночь до 7 утра за письменным столом, инде в литературном салоне или в тесном кружке. Завелся новый художественный журнал «Мир Искусства» – декадентский, интересный[64]. С будущей осени новый литературный журнал – фактический редактор Мережковский[65]. Пока много толков и споров.

Салогуб <так!> вчера принес мне «Zeit»[66] со статьей его, Сал<огуба>, о Толстом, перевод Клары Браунер[67]. Что эта парочка[68], процветает?

Я тебе писала, что Добролюбов пошел в монастырь?[69]

9

18 января <1899>
<СПб.,> Спасская 25

Деточка, перевод Schuré[70] пока не устроен. Как раз этой книги никто не берет. Нужно выдумать что-нибудь другое.

У нас журналы растут как грибы. Почему-то меня вербуют всюду – и к декадентам, и к марксистам. Даже в «Начале» (журн<ал> Струве) появится статья моя о Метерлинке[71].

10

30 января <1899>
<СПб.,> Спасская 25

Эта зима какая-то неслыханная – каждый час приносит новые осложнения, и нет времени не только заняться своей психологией, но и отдохнуть. В литературе большое оживление. Новые журналы – планы еще более новых (наконец, будет с осени «свой» журнал – но это еще секрет), а пока собрания, толки, сборы.

Постараюсь прислать тебе оттиски статей – но это, кажется, невозможно. Я больше пишу, чем уважающий себя человек может читать. Рекомендую февральский «Вестн<ик> Европы» – там статья о русск<ом> романе[72] и в «Нов<остях> Ин<остранной> Литер<атуры>» – о Роденбахе[73]. В «Образовании» была статья об индивидуализме (декабрь)[74]. Тебе интересно – дело идет о книге Leo Berg'a[75]. Затем в «Женск<ом> Деле» о Берте Сутнер[76], а в «Начале» (новый марксистско-декадентский журнал) – о Метерлинке. Мало тебе? Ты знаешь о моем переводе Мутера (Kunstgeschichte*)[77]. Это колоссальный труд на 2 года[78], но зато он даст возможность прокатиться

* История искусств (*нем.*).

по Европе. Вот деловая сторона жизни. А в промежутках мечусь. Ужасно жаль, что даже Падеревского[79] не удалось слушать. Мне уши о нем прожужжал Ник<олай> Макс<имович>[80] – который в него влюбился.

Недавно я устраивала декадентский вечер в Женск<ом> Общ<естве>[81] – с мелодекламацией Зин<аиды> Никол<аевны>[82] (ее стихов) под музыку нашей англичаночки-композиторши[83]. Скандал был большой – меня конфиденциально увещевали не вносить помешательства в наше Общество. Было занятно[84]. <…>

Спешу кончить. Иду в театр – «Friedensfest» Гауптмана[85]. Это для меня праздник. Не успеваю бывать, когда хочется.

11

Ст<анция> Сиверская, село Орлино[86]
27 июля <1899>

Ты меня заинтересовала Wassermann'ом. Попроси его – если имеешь сношения – прислать мне его «Juden»[87].

Для «Zeit» – если ко мне обратятся – напишу с удовольствием.

В «Magazin für die Liter<atur>» (20-х чисел июля н<ового> с<тиля>) была моя статья «Aus dem jüngsten Russland»[88]. Она появилась после моего отъезда, и я не имею экземпляров и потому не могу послать тебе. Я сама не видела номера. Ты знаешь Steiner'а[89] и его аккуратность.

Кстати, Jakobowsky[90] очень осведомлялся у меня о моей «schöne Schwester»*.

У меня новая дружба, о которой ты еще не знаешь – Мутер[91]. Я провела у него в Бреславле очень приятный день. Он вроде лондонского Сергея[92].

12

Ст<анция> Сиверская
26 августа <1899>

Читаю «Juden v<on> Z<irndorf>»[93]. Давно не читала такой интересно задуманной книги. В ней много романтизма, Агатон агасферист[94], слишком много… «воплощенных идей» вместо людей, но книга настоящая, умная. Сплетение визионерного с действительным вполне художественно, психо-

* Сестре-красавице (*нем.*).

логические суждения о евреях и их роли иногда поразительны. Воздерживаюсь от окончательного суждения прежде чем кончу. Буду пропагандировать Вассермана. Жаль, что очень нецензурно и едва ли возможно для перевода.

Твой экземпляр пока не возвращаю. Кроме меня, его еще должны прочесть кое-какие люди. Если ты с автором переписываешься, попроси его выслать мне другие его две книги. Хочу писать о нем и хотела бы прочесть его всего[95]. <…>

На днях получила мои книги, высланные из Берлина малой скоростью. В том числе и Bie[96]. Займусь его пристройкой.

13

28 сентября <1899>
СПб., Разъезжая, 39

Будешь ли ты выступать в этом году в Киеве и когда? Я твердо решила поездку <так!> за границу ранней весной – в Италию, Париж и Лондон. Хочу, чтобы на этот раз мы все это проделали вместе с тобой – я да ты. Заявляю об этом спозаранку, чтобы ты денег накопила.

Жду теперь от тебя подробнейшего отчета о себе и своих намерениях и проспектах. <…>

Вчера из письма Луизы узнала о трагической судьбе Бориса Фан-Юнга[97]. Это так страшно, что и говорить нельзя. Очевидно, для неведомой цели нужна и эта смерть – но бедная тетя![98] Напиши, что с ней. Ты, вероятно, имеешь известия.

Ты просишь писать о себе. Мало что и есть. Пока суеты еще меньше. Пишу статью о «Городе внешней культуры» (Берлин)[99], перевожу Мутера, готовлю статьи, мечтаю даже об одной книге, кот<орая> будет готова года через два. В промежутках буду писать, начиная с будущей недели, об иностранном театре для «Новостей»[100]. Приезжают Режан[101], Дузе[102], Мунэ-Сулли[103]. Их и будем оборудывать <так!>. Взялась за гастролеров, потому что они нечасто наезжают, а театр изредка ничего. В этом году театр вообще как-то пододвинулся ближе. Новый директор театров Волконский[104] в связи с «Миром Искусства» и всеми нами. С января выходит новый журнал «Пантеон Театров»[105]. Там будет, вероятно, «Альма»[106]. Я буду там постоянной сотрудницей. Кроме того, собираюсь ставить на императорской сцене «Зеленого Попугая» Шницлера. Я перевожу прозу, а стихотворного «Парацельзия» – Чюмина[107]. Провести эту пьесу мне теперь будет легко.

Скучновато мне будет эту зиму. Мережковские, по всей вероятности, уже в конце октября уедут в теплые страны – Грецию, Италию. Ник<олаю> Макс<имовичу> значительно лучше. Одна верхушка зажила, другая еще не совсем. Вернуться ему, однако, еще не след. Теперь он в Ментоне. У наших все ничего. Семья Семена в Царском – там дивно. По воскресеньям собираемся у них. Соня здорова, растолстела[108]. У Слонимских, как всегда, ад, но они довольны, и это все, что требуется.

Володе, можно сказать совсем хорошо. Если бы было куда, т.е. иметь комнату и специального человека, его можно было бы поселить в Удельной. Этот вопрос, вообще, на очереди. <…>

От кого из венцев ты имеешь известия?

14

16 октября <1899>
СПб., Разъезжая 39

У меня лично завертелась обычная жизнь, и я уже начинаю уставать. Сегодня, напр<имер>, диктовала четыре часа – нужно было сдать статью в «Вестн<ик> Европы»[109] и длинный разбор вчерашней première* для «Новостей»[110]. А после того ко мне пришли Зин<аида> Никол<аевна>[111] и художник Бакст, я выкурила Бог знает сколько надушенных папирос, рассуждая о том, что нужно любить себя *для* Бога и искать единения разума и стихийного чувства. После долгих бесед, от которых Семен[112], бывший дома, с ужасом бежал в Царское, я поехала «протрезвиться» к знакомым, где меня ждали обедать. Там тоже люди, разговоры. <…>

От Вассермана книг не получала. Письма его отошлю в следующем письме. Если ты переписываешься с венской молодежью, то у меня просьба. Пусть зайдут к Г. Бару[113] в «Zeit»[114] и спросят, получил ли он мое письмо, где я прошу о присылке мне напечатанной в «Zeit» статьи Мутера[115]. Мне она *очень* нужна.

15

<СПб., 21> ноябрь <1899>

Я страшно погружена в работу – к обычным делам прибавились еще фельетоны в «Северном Курьере»[116] и театр[117]. Теперь неделя Мунэ-Сюлли[118], и даже сейчас, как только кончу письмо, пойду на «Гамлета»[119], не-

* премьера (*франц.*).

смотря на свое инвалидство[120]. Одну свою будущую статью рекомендую и тебе, и маме. Это в «Восходе», «Нитшеанство в еврейском вопросе (о романе Вассермана)»[121]. Впрочем, может быть, восходцы и убоятся ее и вернут мне, – тогда напечатаю в другом месте. Я статью писала с увлечением и вообще носилась с твоим приятелем[122].

В общем тоска. Хочу уехать и лелею шальные мысли. От Сони[123] имею письма. Наши все здоровы. Алеша[124] уже пишет в «Северном Курьере»[125], Дитю[126] я в субботу вывожу на студенческий был. Володя все также[127].

16

<СПб.,> Воскресенье,
25.5 / 7.6. <1>908

Сердечные приветы всем: Кауфману[128], Леве[129], тете[130]. Скажи Леве, что в образе Leo Golowsky он мне мало нравится[131]. Роман Шницлера очень плох, чего я, впрочем, не сказала в рецензии в «В<естнике> Е<вропы>»[132]. Видала Шницлера? Еще огромная просьба: *мне необходимо немедленно знать, где напечатан этюд Гофмансталя о Грильпарцере*[133]. Узнай (от него самого, если нужно) и напиши. Пожалуйста.

Кажется, нашу «Заложн<ицу>»[134] берет Бравич для Комиссаржевской[135].

Дети Слонимские[136] уже на даче с Морачевскими[137].

17

СПб., 12 / 25.6. <1>908
Четверг

Читаю Caspar Hauser[138] для рецензии в В<естнике> Е<вропы>[139]. Пока скучно и бездарно. Посмотрим, что будет дальше. О переводе такой «merde»* [140] не может быть и речи. Роман в 558 страниц! <…>

Твое письмо меня *очень* порадовало. Хоть бы и дальше так. Но все мои милые чувства с Кауфманом. Передай ему Schwestergruss **. Привет Леве, тете[141]. Ради Бога, собери силы и не трать их ни на какие психологии.

А бедный Римский-Корсаков![142] <…>

---

* Дрянь, дерьмо (*франц.*).

** Привет от сестры (*нем.*).

«Мальчики» обедали у нас в тот день, как я получила твое письмо, – еще до катастрофы с Бэлой[143]. Был потом и Нурок[144]. Очень осведомляется о Вене – и все хвалит Кауфмана. Принес с собой бутыль эфира, и только потому, что я подняла величайший скандал, не состоялся эфирный сеанс[145].

У Венгеровых не дача, а палаццо в Парголово. Там ликующая молодежь, кот<орая> до утра катается на лодке и гуляет, и радуется жизни.

Слонимские в Суйде с Морачевскими. <…>

18

Минск,
8 июля <1908>

Ты, Белка, думаешь, что я уже в Перу – а я только вчера приехала в Минск и завтра еду в Берлин и Париж. <…>

Читала о смерти Лео Берга? Бедный! И Луизе[146] грустно: умер ее верный пес. В Берлине Луизу не застану. Буду больше у мамы в Schlachtensee[147]. В воскресение еду дальше.

А в Петерб<урге> похоронили П.И. Вейнберга[148]. Я побила рекорд – он умер в четверг утром – я узнала о его смерти в 3 часа – и в пятницу утром был в «Слове» мой большой фельетон о нем[149]. Даже Людвиг хвалил – только прибавил, что все-таки шляпа у меня слишком высокая и что ходить ему со мной обедать вдвоем зазорно. <…>

А поэт Ганс фон Гюнтер из Митавы[150] сидел у меня по ночам до 4-х часов утра. Бэле писал стихи… про руки: sie sind verbrannt – hat sie mein Herz verbrannt* [151]. Влюблен и посвящает ей поэмы[152]. Но чем я виновата – и почему сидел у меня до утра – не знаю. Глуп – идеально.

19

Вторник
<СПб., 28 декабря 1909>

Теперь вот что: ради Бога достань новую пьесу Гофмансталя[153]. Пошли ему прилагаемое письмо (я адреса не знаю) и, со своей стороны, прибавь просьбу назначить свидание, чтобы лично воздействовать на него, говоря о доходах М<етерлинка> за «Птицу»[154]. Хорошая пьеса Гофмансталя – это

* Они сожжены – их сожгло мое сердце (*нем.*).

совсем настоящие деньги. Это лучше, чем лекарство от сердца. Так уж ты похлопочи. Если тебе не хочется отвлекаться от своих, то попроси Кауфмана – именно съездить к Гофмансталю и вообще энергично похлопотать, чтобы добыть *рукопись*. Это очень важно. К<ауфман> наверное не откажется похлопотать для старой тетки.

И Шницлеровскую пьесу тоже! *Но главное – Гофмансталь*.

Я здоровьем поправилась. Образ жизни, конечно, праздничный. Особенно заедают мой век Барятинские. У них и встреча Нов<ого> Г<ода>. Сегодня к Ростовцевым[155]; вчера все были у Сазоновых[156] (тебя вспоминали), Сологубы и т.д. У Сологуба в субботу маскированный вечер, но уж я не пойду; лозунг – античные костюмы. Представляешь себе, какая будет «баня». Преобладать будут костюмы Адама и Евы[157].

Видела «Зол<отой> Пет<ушок»>[158]. Очень скучала[159].

Умер Блейхман[160]. Ты не должна кондолировать Кузу[161]?

20

<СПб., 30 декабря 1909 ?>[162]

Вчера был обще дружеский обед у Сазоновых[163]. После обеда елка – причем эту елку изображал из себя Хирьяков[164], обвешанный серебряным дождем и со свечками в руках. А Гинзбурченок[165] прелестно оделся адмиралом-генералом с пуговицами из орехов и эполетами из хлопушек. Курил вместо сигары зажженную елочную свечку. <...>

Сегодня все у Семена – день их свадьбы[166]. К счастью, день был тихий, без гостей, и я мирно работала…

21

Среда, 12 ночи
<СПб.,> 12 мая 1910>[167]

Вот тебе, Белка, первый точнейший отчет по суткам, протекшим с твоего отъезда. «День прошел весьма обыкновенно…»[168] Так вот: проводив тебя, я вернулась домой, а в полночь, намоарленная[169] и сверкая черной чешуей, отправилась к Эрнесту на Каменноостровский[170]. Там я попала в объятья m-me Гесен[171], кот<орая> потребовала, чтобы я за ужином занимала кого-нибудь из гостей. Увы, за ужином Станиславский был в нескольких стульях от меня, а моим кавалером очутился Милюков[172].

Тогда почему-то завязалась у меня с ним интересная беседа – о вреде политики, и он отвлекал мое внимание от москвичей. Кстати: он пробовал подпаивать меня – но я была пока тверда. К тому же ежеминутно подскакивал Манассеин[173], срываясь со своего места около Ростовцевых, и кричал: «Я напишу Беллочке»[174]. Пошли речи, стихи – официальная часть. Станиславский был очарователен. Но, как всегда, приятная часть вечера началась после ужина, когда все перепутались. Я отделилась от своего кадетского лидера и отдалась москвичам. Качалов гениально читал из «Анатемы»[175], Озаровская смешила компанию своими пародиями, пели и т.д. Качалов был очень польщен твоим вниманием – посылаю подписанную им карточку.

В конце было самое приятное: Качалов увлек меня с Любочкой в отдельную комнату, куда пошли еще вслед за нами Станиславский, Москвин, Книппер и еще кое-кто, и в тесном кружке пили только Cordon Rouge (Качалов мне доказал, что сухое шампанское полезно для сердца), беседовали очень интересно до шести часов утра. Извозчиков уже не было, и в какой-то коляске со скамеечкой Станисл<авский> и Книппер отвезли меня домой, бедный Стан<ославский> сидел на скамеечке все время. У меня была с ним во время пьянства серьезная беседа. Шницлеровская пьеса ему *для них* не нравится[176]. Говорит, что в ней не затронут никакой «нерв». Будь у них в репертуаре 10 пьес, они бы взяли без разговора. А для одной из трех она жидковата. Я говорила о «Вратах Царства»[177], но Стан<ославский> утверждает, что гамсуновская трилогия в целом глубже[178]. Это ведь правда. И Книппер того же мнения. Ты понимаешь теперь, что я права, отдавая пьесу Леванту[179]. Убеди в этом деликатно Шницлера. Но меня Станисл<авский> утешил другими обещаниями: очень хочет Д'Аннунцио и Г. Шоу. Посмотрим.

Вечером с «москвичами» закончилась светлая половина суток[180]. Потом пошло все «обычное»: легла в 6 ½, в 8 ½ схватилась, быстро оделась и помчалась на вокзал – провожать тетю Маню[181] на Преображенское. На вокзале час бегала, пока разыскала товарную станцию и поезд покойников. Там никого. Решаю, что опоздала, возвращаюсь домой. Телефон: похороны вовсе на Митрофаньевском. Еду туда; попадаю еще к обедне. Отпевание, похороны. Семен и Сонечка[182] с цветами. Семен нес гроб, пока я не оттащила. Вернулись к Семену завтракать. Оттуда я к Книппер за рукописью Шницлера[183]. Она не отпускала, очень мило рассказывала о себе.

22

London.
<24.06 / > 7.7. 1910

В Париже внешне интересного был только русский балет. Но и я им увлекалась очень – благо места нам предоставлялись. Ида на этот раз имеет большой успех как «grande mime»*. Мне она в «Шехерезаде»[184], где она, как сказано в посвященных ей стихах, «pantalonnée de gaz»** [185], то <есть> в длинных кисейных узких панталонах, не понравилась. Но Боже, Боже, Боже, что об ней я узнала верного… действительно ужасно! То, что мы знаем от Гинтус[186], – детский лепет. Новейшее об Иде: Серов написал ее здесь *голой*, и мы это увидим на выставке[187]. Красотой ее все восхищаются.

Теперь о делах.

Во-первых, Шницлер. Я ему из Парижа послала длинное письмо[188]. Не говори, что я в Лондоне – его спутают все эти перемены адресов. Мне из Парижа перешлют. А ты пиши пока сюда, чтобы скорее было. Дополни – ты ведь можешь повидать [его] сейчас – кое-что забытое мною. Во-первых, устроил ли он уже перевод новой пьесы на франц<узский> и английский. Меня просят взяться за это – но я, по условию с Ш<ницлером>, – не показываю пьесы и не рассказываю. Если он уполномочит меня, я могу поговорить с кой какими парижскими и лондонскими театрами[189]. Еще: уговаривай его позволить играть в России пьесу до января под другим заглавием. Я об этом ему длинно писала[190]. Ты подтверди, что никакого влияния на немецкую судьбу [пьесы] это не может иметь. При разных заглавиях не будет ничего общего.

23

Вторник
<Лондон, июль 1912>

Теперь вот дело: я получила роман Вас<сермана>[191]. Он мне очень нравится, и я написала в редакцию «Новой Жизни», предлагая его[192]. Но мне нужно написать Васерману <так!>, а я сделала глупость – выбросила обертку пакета с его адресом и теперь помню только, что он в Alt-Aussee[193], а адрес не помню. Белка, милая, напиши ему поэтому немедленно следующее: сестре очень нравится Ваш роман, и она спрашивает, за какую цену Вы дадите рукопись для появления в журнале *одновременно* с немецким

* Великая мимическая актриса (*франц.*).

** Облаченная в газовые панталоны (*франц.*).

текстом. В романе 10 печатных листов (Druckbogen), и журнал сможет заплатить за право переводить с рукописи *100 рублей*. Довольно ли этого? Я даже не знаю еще, согласится ли журнал на 100 р<ублей>, но я им писала, что меньше В<ассерман> не возьмет, – и я думаю, что они согласятся. Ему ты напиши, что я предлагаю ему эту сумму, готовая – если журнал даст меньше – приплатить из своего гонорара. Попроси его *немедленно* написать мне в Париж (32, Rue George Sand, Paris, 16), согласен ли он, а также сообщить, можно ли начать печатать по-русски с нашего *августа*. Это необходимо, чтобы кончить в декабре, а больше 2<-х> листов в каждой книжке нельзя. Будь ангелом, Белка, и напиши ему все это сейчас же, чтобы я, приехав в Париж, имела его ответ и скорее устроила бы это дело для меня важное! <…>

Н<иколай> М<аксимович>[194] приехать не может. Его держит газета[195].

24

Понедельник
<СПб., ноябрь – декабрь 1913>

Молю: привези литературные новинки! Madelung'а[196] не получила. Драму Гауптм<ана> могу здесь достать[197], а ты достань что-ниб<удь> очень сенсационное – и лучше всего еще не опубликованное – для статьи в «Р<усском> Сл<ове»>. За право пользования матерьялом газета заплатит. Лучше не драматич<еское>, а литературное – но первый сорт. Шницлер – хорошо. Гофмансталь – тоже; Ман[198] – ничего, или, может быть, какие-ниб<удь> мемуары. Нужна сенсация. Постарайся! Поговори!

А еще, если можно, Einakter'ы*. <…>

У Дити[199] был шикарнейший раут (П<етр> П<етрович>[200] закатил такой ужин, что фу-ты, ну-ты): князья (понятно кто)[201], бароны (Дризен[202]), haute finance** (А.А. Давидов с женой Эдуардовой[203] – туалет цвета crème), академики (Гинцбург), поэты (Сологуб), праведники (Хирьяков), «агисты» (я)[204], дамы лучшего общества (Нат<алья> Иван<овна> и Катя[205]) и т.д. Было очень удачно.

25

Воскресенье
<СПб., 22 декабря 1913>

Вчера был повторный диспут о театре[206] в Соляном Городке[207]. Дитя говорила прямо с фурором. И мне понравилось. Потревожили и мои ста-

* Одноактные пьесы (*нем.*).

** Финансовая верхушка (*франц.*).

рые кости – и я что-то говорила – кажется, о том, что только невоплотимое воплотимо на сцене – и что поэтому нужно ставить – платя аванс – «Железн<ый> Призрак»[208]. Впрочем, это я только думала, а уж вслух сказала только о Кальдероне. Конечно, было занятно, когда пришли футуристы, публика стала гнать одного, дважды повторившего «Я терпеть не могу Толстого»; тогда выскочил Василиск Гнедов[209] и крикнул в публику «Остолопы!» – а пристав выпроводил Гнедова и составил протокол. Но в общем толпы народа – и все были в восторге от всего и всем аплодировали.

Живу страшно тихо и только сегодня устремляюсь в разврат: доклад Саши Смирн<ова> в «Собаке»[210], а потом – именины Анастасии у Сологубов[211]. А то все выползли какие-то ископаемые: обедала у Евг<ении> Павл<овны> Тархановой[212] (во имя Варв<ары> Дм<итриевна> Комаровой и ее мужа[213]), выудили меня Анненкова-Бернар и Борисов[214] (к счастью, уже уехали), чуть не пошла к Стасовым[215] в четверг – но изнемогла от скуки у Антоновской[216] и не пошла.

Madelung'а не получила – *очень* жду. Привези пьесы – Einakter'ы, пожалуйста! Нельзя ли из каких-нибудь кабачков[217] что-нибудь занятное?

Передай все мои приветы. Ради Бога – не поддавайся удушью! Не падай духом!

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Жюль де Мишле (1798–1874), французский историк и публицист, автор шеститомной «Истории Франции» (1831–1843) и других капитальных трудов, среди них – незаконченная «История XIX века» (издано три с половиной тома).

[2] Альфред де Виньи, граф (1799–1863), французский поэт и драматург. Его роман «Стелло» (1832) посвящен теме трагической обреченности поэта, что персонифицируют английский поэт Томас Чаттертон (1752–1770), покончивший жизнь самоубийством, и французский поэт Андре Мари де Шенье (1762–1794), казненный на гильотине в период якобинской диктатуры.

[3] Самуил (Семен) Львович Клячко (1850–1914), революционер-народник. С 1873 г. – в эмиграции; жил преимущественно в Вене, где и умер (некролог написан Л.Д. Троцким). З.А. Венгерова познакомилась с ним в Вене в 1880-е.

[4] Опубликовано: Русская мысль. 1893. № 2. С. 153–186; № 3. С. 83–129.

[5] Исследователи и критики не раз отмечали в этой повести Чехова «тургеневский след». См., например: «Многочисленны аллюзии на тургеневскую прозу в “Рассказе неизвестного человека”. Чехов смотрит на своих героев сквозь призму тургеневского творчества. <…> Тургеневские аллюзии нужны Чехову для изображения устоявшихся положений, популярных стереотипов, которые при столкновении с реальной жизнью порой терпят крах» (*Григорян Г.А.* И.С. Тургенев в твор-

ческой рецепции и оценках А.П. Чехова // Вопросы литературы. 2018. Сентябрь – октябрь. С. 221).

[6] «Идея» чеховской повести – уродливое, никчемное существование современного человека (петербургского чиновника), лишенного способности «чувствовать».

[7] Имеется в виду Луиза Флакс (урожд. Фокшанеану (Фокшанер); 1863 – после 1921), писательница и переводчица русских авторов (Чехова, Н. Минского и др.) на немецкий язык. Жена писателя Адольфа Флакса (1856–1922). Жила в Вене; с конца 1890-х – в Берлине. Была тесно связана с семьей Венгеровых, в частности, с Паулиной Венгеровой (1833–1916), матерью Зинаиды, Изабеллы и др.

[8] Л. Флакс, насколько известно, этим советом не воспользовалась.

[9] Лоррис (правильно: Лорис) – псевдоним молодого Гуго фон Гофмансталя.

[10] То есть в редакции петербургского журнала «Северный вестник» (1885–1898).

[11] Имеются в виду стихи Гофмансталя 1894 г., написанные терцинами и публиковавшиеся в немецких модернистских журналах «Pan» (1895) и «Blätter für die Kunst» (1896). Позднее Гофмансталь объединил их в цикл, широко известный как «Terzinen über Vergänglichkeit» («Терцины о бренности») – по названию одного из стихотворений (первая публикация цикла – 1922).

«Терцины» были получены редакцией «Северного вестника» от А. Браунера (см. примеч. 14).

[12] Стихотворение Г. фон Гофмансталя (1892).

[13] Владимир Семенович Венгеров (1873–1900), сын С.А. Венгерова. В 1892–1898 гг. – студент историко-филологического факультета Петербургского университета. Увлекался философией и музыкой; занимался литературным переводом. Страдал душевным расстройством. Летом 1895 г. был в Вене, где познакомился с Александром Браунером.

[14] Александр Матвеевич Браунер (1871–1937), инженер-электрик. Жил в Вене; занимался переводом Ф. Сологуба и других русских авторов. См. о нем: *Азадовский К.М.* Венский акцент: Федор Сологуб и его переводчик // Русская литература. 2020. № 1. С. 122–145; Александр Браунер. Письма Федору Сологубу 1897–1912 годов / Подг. текста и коммент. М. М. Павловой // Там же. С. 145–161; *Тащинский А.В.* Австрийские переводчики Клара и Александр Браунеры. Опыт реконструкции творческой судьбы // Вопросы литературы. 2020. Сентябрь – октябрь. С. 258–279.

[15] Видимо, речь идет о рассказе Браунера «Schönheitstoll», посвященном Изабелле Венгеровой и опубликованном в сборнике «Russische Novellen» (Leipzig, 1896) под псевдонимом Alexander Mar (см.: *Азадовский К.М.* Венский акцент: Федор Сологуб и его переводчик. С. 133–136).

[16] Имеется в виду статья: *Браунер А.* Современная «Молодая Германия» // Северный вестник. 1895. № 11. С. 259–270; № 12. С. 263–278.

[17] Т.е. частью, опубликованной в 12-м номере «Северного вестника» 1895 г.; последние ее страницы посвящены писателям «Молодой Австрии» (Герману Бару, Артуру Шницлеру, Рихарду Бер-Гофману и Г. фон Гофмансталю).

[18] «Трильби» (1894) – роман английского писателя Джорджа (Жоржа) Дю Морье (Дю-Морье, Дюморье; 1834–1896). Первая публикация на русском языке –

в журнале «Северный вестник» (1896. № 1–8; имя переводчика не указано). Впоследствии неоднократно переиздавался.

[19] Книга Л. Андреас-Саломе «Friedrich Nietzsche in seinen Werken» (Wien, 1894) публиковалась в переводе З. Венгеровой в трех номерах «Северного вестника» за 1896 г. (№ 3. С. 273–295; № 4. С. 253–272; № 5. С. 225–239).

[20] Возможно, имеется в виду новелла Г. Зудермана «Индийская лилия» (1895, 1911). Русский перевод: Книжки недели. 1896. Январь. С. 1–22; февраль. С. 23–58 (приложения с отд. пагинацией).

[21] Лаура Катарина Маргольм (урожд.Мор; 1854–1928), немецкая писательница-феминистка, родом из Латвии. Речь идет о ее «женской драме» «Карла Бюринг» (1895). Рецензия З. Венгеровой на эту драму появилась в журнале «Вестник Европы» (1896. № 3. С. 440–441).

[22] Живя постоянно в Германии, Л. Андреас-Саломе регулярно приезжала в Петербург, чтобы навестить мать и братьев. Достоверно известно о ее приездах весной 1895 г. и 1897 г., тогда как сведений о посещении Петербурга в 1896 г. не обнаружено.

[23] Знакомство и сближение Л. Андреас-Саломе с редакцией журнала «Северный вестник» состоялось в марте 1897 г. См.: *Азадовский К.М.* Л. Андреас-Саломе в кругу «Северного вестника» (в печати).

[24] Борис Борисович Глинский (1860–1917), журналист, историк-публицист, мемуарист. Редактировал журналы «Северный вестник» (1890–1891) и «Исторический вестник» (с 1913 г.).

[25] *Глинский Б.* Болезнь или реклама? // Исторический вестник. 1896. Т. 63. № 2. С. 618–655. Выпад Глинского объясняется, видимо, его ревнивым отношением к «Северному вестнику», от редактирования которого он вынужден был отказаться вследствие возросшей роли А.Л. Волынского, идейного руководителя журнала с начала 1890-х гг.

[26] Любовь Яковлевна Гуревич (1866–1940), прозаик, переводчица, литературный и театральный критик. Издательница приобретенного ею в 1891 г. журнала «Северный вестник».

[27] «Г-жа Венгерова не безнадежно больная, – говорилось в статье Б. Глинского, – и недуг ее не носит на себе хронического характера. Вылечить ее легко – стоит только “Вестнику Европы” прекратить печатание ее статей о декадентстве, изолировать ее от гг. Минских, Волынских и прочих русских символистов и отдать под надзор и на поруки брата, С. Венгерова – трудолюбивого и даровитого русского критика и составителя известного “Словаря”. Под его воздействием и в его школе г-жа Венгерова наверное излечится от своего недуга – страсти к литературным психопатам, и применит свои недюжинные силы к изучению более нормальных течений столь хорошо ей знакомой западноевропейской литературы, чем окажет несомненную пользу русскому обществу» (*Глинский Б.Б.* Болезнь или реклама? С. 633).

[28] Очевидно, З. Венгерова отвечает на вопрос Изабеллы, которая написала сестре по просьбе Александра Браунера, пожелавшего вступить в переписку с автором. Первое из сохранившихся писем имеет дату 15 января 1897 г., однако из содержания явствует, что Браунер впервые обратился к Сологубу письменно в кон-

це 1896 г. (см.: Александр Браунер. Письма Федору Сологубу 1897–1912 годов. С. 145–146).

[29] Шекспировский кружок – объединение, состоявшее преимущественно из молодых адвокатов, писателей и переводчиков (СПб.,1874 – конец 1890-х гг.). Участники Кружка изучали творчество Шекспира и западноевропейскую классическую литературу, занимались разбором современных произведений.

[30] Варвара Ивановна Икскуль фон Гильденбандт, баронесса (урожд. Лутковская; 1850–1928), литератор; общественный деятель. Умерла и похоронена в Париже. Справку о ее петербургском салоне (с 1880-х до 1917 г.) см. в кн.: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 65.

[31] Суворинский театр – одно из названий основанного в 1895 г. Театра Литературно-артистического кружка; с 1899 г. – Театр Литературно-художественного общества (в периодике конца XIX–XX вв. обычно именовался Малым или, по традиции, Панаевским). Руководителем и фактическим владельцем театра был А.С. Суворин, председатель Кружка и Общества. После смерти Суворина в 1912 г. театр получил его имя. С 1920 г. – Большой драматический театр (БДТ), с 1932 по 1991 г. – имени М. Горького, в настоящее время – имени Г.А. Товстоногова.

[32] Лидия Борисовна Яворская (урожд. Гюббенет; по первому браку – Борисова, по второму – кн. Барятинская; по третьему – Поллок; 1871–1921), драматическая актриса. По совету А.П. Чехова была приглашена А.С. Сувориным в петербургский Театр Литературно-артистического кружка. В 1903 г. открыла Новый театр, получивший известность как Театр Яворской. Эмигрировала в 1918 г. Многолетняя приятельница З.А. Венгеровой.

[33] Владимир Владимирович Барятинский (1874–1941), князь; драматург, прозаик, поэт, переводчик, журналист; мемуарист. В 1899–1900 гг. редактировал (совместно с К.И. Арабажиным) газету «Северный курьер». В 1919 г. покинул Россию.

[34] Драма французского писателя Жюля Леметра (1853–1914) «Белый брак» (1891). Была поставлена в 1896 г. на сцене Суворинского театра под названием «Усталая душа» в переводе Е. Карич (З. Яковлевой). З. Венгерова присутствовала, по-видимому, на премьере спектакля 30 октября. — Другие переводы названия этой пьесы в русской печати: «Фиктивный брак», «Призрачный брак», «Странный брак».

[35] *З.В.* Гергард <так!> Гауптман. Критический очерк // Вестник Европы. 1896. № 11. С. 308–328. Перепечатано в кн.: *Венгерова З.* Литературные характеристики. СПб.: типо-литография А.Э. Винеке, 1897. С. 287–314. Венгерова неоднократно обращалась к творчеству Гауптмана и в дальнейшем.

[36] Имеется в виду семья правоведа и публициста Леонида (Людвига) Зиновьевича Слонимского (1850–1918) и Фаины Афанасьевны Слонимской (урожд. Венгеровой; 1857–1944), сестры З.А. и И.А. Венгеровых. См. о ней: *Триббл К.* Фаина Афанасьевна Венгерова (Слонимская) // Русские евреи в Америке. Кн. 9. Ред.-сост. Эрнст Зальцберг. Торонто; СПб.: Гиперион, 2014. С. 173–182.

[37] Л.З. Слонимский.

[38] Имеется в виду Семен Афанасьевич Венгеров (1855–1920), историк русской литературы, пушкинист, библиограф; брат З.А. и И.А. Венгеровых.

[39] Роза Александровна Венгерова (урожд. Ландау; 1857–1918), жена С.А. Венгерова.

[40] Евгения Николаевна Вилькина (Вилькин) – одна из дочерей Елизаветы Афанасьевны Вилькин (1853–1909), племянница Зинаиды и Изабеллы Венгеровых.

[41] Видимо, гувернантка (идентифицировать не удалось).

[42] Людмила (до принятия православия – Изабелла) Николаевна Вилькина (1873–1920), поэтесса, прозаик, переводчица. Племянница Венгеровых. Вторая жена Н. Минского (с середины 1890-х гг.; брак оформлен в 1905 г.). Сестра Е.Н. Вилькиной. Умерла в Париже.

[43] Николай Максимович Виленкин (псевд. – Н. Минский; 1856– 1937), поэт, переводчик, драматург, философ.

[44] См. примеч. 13.

[45] Имеется в виду А.М. Браунер (см. примеч. 14).

[46] Клара Браунер (урожд. Элиасберг; 1875–1940), переводчица. Жена А. Браунера (с 1897 г.).

[47] Повесть З.Н. Гиппиус (первая публикация: Северный вестник. 1896. № 11. С. 1–34) и название ее «Второй книги рассказов» (СПб., 1898).

[48] З.Н. Гиппиус.

[49] Имеется в виду книга: *Гиппиус З.Н.* Зеркала. Вторая книга рассказов. СПб.: издание Н.М. Гереншейна, 1898 (фактически – ноябрь-декабрь 1897 г.).

[50] Имеется в виду статья Л. Андреас-Саломе «Russische Dichtung und Kultur», напечатанная в августовской и сентябрьской книжках международного журнала «Cosmopolis» (1897. Nr. 20. S. 571–580; Nr. 21. S. 872–885). На стр. 874 Л. Андреас-Саломе указывала: «Я цитирую эти мысли по книге Волынского “Русские критики”, о которой далее еще пойдет речь и на которую я опираюсь в настоящей статье». Упоминается книга: *Волынский А.Л.* Русские критики. Литературные очерки» (СПб.: типография М. Меркушева, 1896) – сборник его полемических статей 1892–1896 гг.

[51] «La revue des revues: un recueil des articles paraîssant dans les revues françaises et étrangères» («Журнал журналов: обзор статей, появляющихся во французских и зарубежных журналах»; *франц.*) – парижский журнал (1890–1922). С осени 1897 г. З.А. Венгерова регулярно публиковала в нем (анонимно) краткие обзоры содержания русских журналов («Вестник Европы», «Исторический вестник», «Русское богатство», «Северный вестник» и др.). В сентябре 1897 г. появилась ее большая статья «La femme russe» (La revue des revues. 1897. Vol. 22, 15 septembre. P. 489–499).

Обозрение русских журналов за сентябрь–октябрь 1897 г. см. в: La revue des revues. 1897. Vol. 23, 15 novembre. P. 385–386.

[52] Альбертина – художественный музей в Вене, одно из крупнейших мировых собраний графики (доступное для публики с 1822 г.).

[53] Сохранилось недатированное письмо А.Л. Волынского к З.А. Венгеровой, которое, очевидно, и послужило поводом для этих строк. «Если сестра Ваша в Петербурге, – писал Волынский, – прошу Вас передать ей мое приветствие. Я мечтаю зимою поехать на одну неделю в Вену. Позабыл я Альбертину!» (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 702).

[54] Нина Гофман (урожд. Мачеко; 1844–1914), австрийская писательница, переводчица Достоевского и автор первой немецкой монографии о нем (1899). В апреле-мае 1898 г. приезжала в Москву и Петербург, где встречалась с А.Г. Достоевской (сохранились ее письма к вдове писателя). См.: *Пустовалова Н.* Федор Достоевский – Н. Гофман. В свете новых материалов // Музыкальная академия. 1994. Вып. 1. С. 208–213.

23 марта 1899 г. Изабелла Венгерова сообщала сестре (из Киева в Петербург): «Браунер писал о том, что тебе выслана книжка о Достоевском Нины Гофман для отзыва – как ты ее нашла?» (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 517. Л. 35). З. Венгерова нашла эту книгу интересной и откликнулась на нее статьей-рецензией в журнале «Вестник Европы» (1899. № 7. С. 441–447). Согласно Н. Пустоваловой, рецензия принадлежит «анонимному» автору (С. 208).

[55] Федор Дмитриевич Батюшков (1857–1920), историк литературы, литературный и театральный критик, общественный деятель.

[56] «Знаю я также о том, – писала З. Венгерова 13 июля 1898 г. Ф.Д. Батюшкову, – что Вы “патронировали” м<ада>м Гофман (очевидно *иностранные* писательницы пользуются Вашими исключительными симпатиями), с которой я очень хотела познакомиться, так как много о ней слышала. Она уехала или нет?» (ОР РНБ. Ф. 51. Ед. хр. 8. Л. 1).

[57] Личное знакомство З. Венгеровой и Н. Гофман не состоялось.

[58] *Венгерова З.* Анатоль Франс // Вестник Европы. 1898. № 8. С. 731–736. См.: *Чистякова О.А*. Литературная критика в журнале «Вестник Европы» в 90-ые годы XIX века (на примере статьи З.А. Венгеровой «Анатоль Франс») // Вестник Костромского гос. университета им. Н.А. Некрасова. 2007. № 2. С. 173–175.

[59] Рецензия З. Венгеровой на сборник «коротких новелл» Шницлера (см. примеч. 61) появилась в журнале «Вестник Европы» (1898. № 9. С. 423–428).

[60] «Анатоль» – цикл одноактных пьес Шницлера, объединенных фигурой главного героя и впервые изданных в Берлине (1893; фактически – 1892) со стихотворным вступлением Лориса (Г. фон Гофмансталя).

[61] Имеется в виду: *Schnitzler A*. Die Frau des Weisen. Noveletten. Berlin: S. Fischer, 1898.

[62] Дмитрий Наумович Фридберг (1883–1961), поэт, переводчик, журналист В «Тетрадях посещений» Ф. Сологуба отмечено несколько его визитов, причем один раз (8 декабря 1898 г.) – вместе с З. Венгеровой: «Я: 3 ½ – 4 ½ дня – Венгерова. Были: Минский, Фридберг, Гимназист» (Федор Сологуб. Разыскания и материалы / Сборник; под ред. М.М. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 64). Сохранившиеся письма Д.Н. Фридберга к З.А. Венгеровой охватывают период с 1901 по 1917 г. (РО ИРЛИ. Ф. 39. Оп. 2. Ед. хр. 703).

[63] Имеется в виду Агнес Элизабет (Элла, Лиза, Елизавета) Овербек (1870–1919), композитор; дочь русских родителей, эмигрировавших в Англию. Близкая приятельница З.Н. Гиппиус (с 1898 г.). Именовалась «баронессой», позднее приняла мужское имя «барон Евгений Борисович Львов-Онегин». О русском периоде ее жизни и перипетиях дальнейшей судьбы см.: *Богомолов Н.А*., *Соболев А.Л.* Заветный вензель: к биографии Е. Овербек // Литературный факт. 2016. № 1-2. С. 311–331.

[64] Первый (сдвоенный) номер журнала «Мир искусства» вышел 9 ноября 1898 г.

[65] Стремление Мережковских учредить собственный печатный орган удалось осуществить лишь позднее (журнал «Новый путь», 1902–1904).

[66] «Die Zeit» – венский общественно-политический и литературно-критический еженедельник (1894–1904), публиковавший произведения, статьи и рецензии немецких и иностранных авторов.

[67] Речь идет о статье Сологуба «Единый путь Льва Толстого», написанной по предложению А. Браунера. См.: *Sologub F.* Die Welt Leo Tolstoi's. Zur Feier seines siebzigsten Geburtstags // Die Zeit. 1898. № 206, 10. September. S. 7–8. Перевод выполнен Кларой Браунер (урожд. Элиасберг; 1875–1940), женой Александра Браунера.

[68] Т.е. Александр и Клара Браунеры.

[69] Имеется в виду Александр Михайлович Добролюбов (1876–1948 ?), поэт-декадент, чей «уход» в 1898 г. получил живейший отклик в среде русских символистов. В конце августа 1898 г. Добролюбов покинул Петербург и отправился в Соловецкий монастырь, где провел около полугода в качестве богомольца (см.: *Азадовский К.М.* Путь Александра Добролюбова // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту, 1979. С. 131).

[70] Эдуард Шюре (1841–1929), французский писатель, музыковед, автор книги «Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий» (1889), впервые опубликованной по-русски лишь в 1914 г. Какой перевод был послан З. Венгеровой, неясно.

[71] *Венгерова З.* Морис Метерлинк. I. Трагическое начало в драмах Метерлинка // Начало. 1899. № 1-2. С. 155–172. Основанный в 1899 г., журнал прекратился (был запрещен) на четвертом номере. П.Б. Струве был одним из его редакторов (наряду с М.И. Туган-Барановским и А.М. Калмыковой).

[72] *Венгерова З.* Русский роман во Франции // Вестник Европы. 1899. № 2. С. 719–750.

[73] Там же. С. 844–853 (подпись – *З.В.*; раздел «Новости иностранной литературы»; о книгах: *Rodenbach G.* Le carillonneur. Bruges la Morte. Règne de Silence etc. 1883–1898). Ж. Роденбаху посвящена также статья З. Венгеровой в газете «Петербургская жизнь» (1900. № 417, 4 мая. С. 1–2).

[74] *Венгерова З.* Индивидуализм в современной литературе // Образование. 1898. № 12. С. 110–119.

[75] Имеется в виду книга, побудившая З. Венгерову к написанию этой статьи: *Berg L.* Der Übermensch in der modernen Literatur: ein Kapitel zur Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1897. Лео Берг (1862–1908), немецкий философ, публицист, театральный и литературный критик. Сохранилось его письмо к З.А. Венгеровой от 6 ноября 1899 г. с припиской от Эммы Берг (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 501).

[76] *Венгерова З.* Берта фон-Суттнер // Женское дело. 1899. Январь. С. 95–106.

[77] Рихард Мутер (1860–1909), немецкий искусствовед; с 1895 г. – профессор в Бреслау (Бреславле). Автор трехтомного исследования «История живописи в XIX веке» (1893–1894), в котором подчеркивалось значение современного искусства (прерафаэлитов, импрессионистов и символистов). Русский раздел для этой книги был написан А.Н. Бенуа.

[78] Издание растянулось на три года. См.: *Мутер Р.* История живописи в XIX веке. Пер. З. Венгеровой под ред. В.Д. Протопопова. Т. 1–3. СПб.: товарищество «Знание», 1899–1901.

[79] Игнаций Ян Падеревский (1860–1941), польский пианист, композитор, государственный и общественный деятель. Прославился исполнением произведений Шопена. В январе 1899 г. выступал в Петербурге, в феврале – в Москве.

[80] Н.М. Минский.

[81] Имеется в виду Русское женское взаимно-благотворительное общество (1895–1918), членами которого значились в конце 1890-х гг. З.А. Венгерова и З.Н. Гиппиус (см.: Русское женское взаимно-благотворительное общество. Отчет за 1897–1898 год. СПб., 1899. С. 148 и 168). В вечерах Кружка принимала участие И.А. Венгерова.

З.А. Венгерова в те годы не раз выступала в Обществе с такими, например, темами, как «Феминизм и свобода» (1898), античный, шекспировский и современный театр (12 января 1899) и др.; ее «рефераты» сопровождались прениями.

Первый из названных докладов был напечатан в журнале «Образование» (1898. № 5–6. С. 73–90) под заглавием «Феминизм и женская свобода».

[82] З.Н. Гиппиус.

[83] Имеется в виду Е. Овербек (см. примеч. 63).

[84] Точная дата выступления З.Н. Гиппиус и Е. Овербек в Женском взаимно-благотворительном обществе не установлена.

[85] Ранняя драма Г. Гауптмана «Das Friedensfest. Eine Familienkatastrophe» (1889), в русском переводе Л.М. Василевского – «Праздник мира». Другой перевод названия – «Торжество примирения. Семейная драма» (Северный вестник. 1898. № 4; перевод С. Чацкиной). Спектакль, на котором присутствовала З. Венгерова, состоялся 30 января 1899 г. на сцене Суворинского театра под названием «Больные люди» (перевод О.К. Нотовича); в главной роли выступал П.Н. Орленев. См.: *Б<ентови>н Б.* «Больные люди» // Театр и искусство. 1899. № 4, 24 января. С. 77–78.

[86] Орлино (ранее Спасское) – поселок (ныне в Гатчинском районе Ленинградской области), недалеко от станции «Сиверская». З. Венгерова отдыхала в Орлино в июле – сентябре 1899 г.

[87] Якоб Вассерман (1873–1934), немецкий писатель. Упоминается его роман «Die Juden von Zirndorf: Mit dem Vorspiel Zabbatai Zewi» (1897), русский перевод которого осуществлен позднее при участии З. Венгеровой (*Вассерман Я.* Цирндорфские евреи. Пер. А. Полоцкой под ред. З. Венгеровой. СПб., 1909).

Внимание З. Венгеровой к этому роману привлекла И. Венгерова, близко знакомая с Вассерманом; 16/28 июля 1899 г. она писала сестре: «Когда ты возвращаешься в Россию? Возьми, пожалуйста, непременно книгу Wassermann'a: die Juden von Zirndorf и напиши мне подробно, как она тебе нравится; я в восторге от Vorspiel'a. Знаю также его еще не напечатанную книгу, он мне кажется чрезвычайно талантливым; и потому мне очень интересно узнать твое мнение» (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 517. Л. 75 об.).

[88] *Wengerow Z.* Das jüngste Russland // Das Magazin für Litteratur.1899. Nr. 30, 29. Juli. S. 699–702.

[89] Имеется в виду Рудольф Штейнер (Штайнер; 1861–1925), немецкий философ, теософ, впоследствии создатель антропософского движения. Один из редакторов журнала «Das Magazin für Litteratur» в 1897–1900 гг.

[90] Людвиг Якобовски (Якобовский; 1868–1900), немецкий писатель. З. Венгерова рецензировала его роман «Loki. Roman eines Gottes» (1899), названный ею «эпическая поэма в прозе» (Вестник Европы. 1899. № 12. С. 873).

[91] См. примеч. 77.

[92] Имеется в виду Сергей Михайлович Степняк-Кравчинский (1851–1895), знакомый З. Венгеровой по Лондону.

[93] См. примеч. 87.

[94] Агатон агасферист – Агатон Гейер, главный герой романа Вассермана, цирндорфский еврей, странствующий, подобно Агасферу, по миру с проповедью добра.

[95] З. Венгерова посвятила роману «Цирндорфские евреи» статью «Нитцшеанство в еврейском вопросе» (Книжки Восхода. 1899. № 12. С. 76–92).

[96] Оскар Би (1864–1938), немецкий историк искусства и музыковед; редактировал в 1894–1922 гг. влиятельный немецкий журнал «Die neue Rundschau». «Пристроить» одну из его книг З. Венгеровой, судя по всему, не удалось.

[97] Борис Фан-Юнг (1872–1899), врач. Брат Лео Фан-Юнга.

[98] Имеется в виду Клара Фан-Юнг, которую сестры Венгеровы называли «тетей».

[99] См.: *Венгерова З.* На Западе. (Из Германии). Город внешней культуры // Образование. 1899. № 11. С. 1–12 (вторая нумерация).

[100] Т.е. для газеты «Новости и Биржевая газета».

[101] Габриэль Режан (наст. имя – Габриэль-Шарлотт Режю; 1856–1920), французская актриса. См.: *Венгерова З.* Гастроли г<оспо>жи Режан // Новости и Биржевая газета. 1899, № 273, 4 (16) октября. С. 3; № 274, 5 (17) октября. С. 3; № 275, 6 (18) октября. С. 3; № 276, 7 (19) октября. С. 3; № 277, 8 (20) октября. С. 4.

[102] Элеонора Дузе (1858–1924), итальянская драматическая актриса. Неоднократно гастролировала в России (весной 1891 г. и зимой 1891/1892, 1896/1897 и 1907/1908 г.).

[103] Мунэ (Муне)-Сюлли (наст. имя – Жан-Сюлли Муне; 1841–1916), французский трагический актер. Гастролировал в России в 1894 и 1899 гг. Спектаклям Муне-Сюлли в Петербурге в ноябре 1899 г. З. Венгерова посвятила несколько рецензий (см. примеч. 118 и 119).

[104] Сергей Михайлович Волконский, князь (1860–1937), директор императорских театров (с июля 1899 по июнь 1901 г.).

[105] Журнал под таким названием не состоялся.

[106] Имеется в виду пьеса Н.М. Минского «Альма. Трагедия из современной жизни», опубликованная отдельным изданием в 1900 г.

[107] «Зеленый попугай» («Der grüne Kakadu») – пьеса А. Шницлера (1898). См.: *Шницлер А.* Трилогия. 1. Подруга жизни. Перевод З. Венгеровой. 2. Зеленый попугай. Перевод З. Венгеровой. 3. Парацельзий. Перевод О. Чюминой. СПб.: типография М. Стасюлевича, 1901 (2-е изд. – 1908).

[108] Софья Семеновна Венгерова (1884–1920), дочь С.А. Венгерова.

[109] Видимо, рецензии на последние книги А. Франса и Э. Золя (см.: Вестник Европы. 1899. № 11. С. 411–421; раздел «Новости иностранной литературы»).

[110] 15/27 октября 1899 г. в Михайловском театре состоялась премьера спектакля «Вторая жена» по пьесе английского драматурга Артура Уинга Пинеро (1855–1934); английское название пьесы «The Second Mrs Thankery» («Вторая миссис Тэнкери»). Главную роль исполняла М.Г. Савина. Рецензия З. Венгеровой появилась в газете «Новости и Биржевая газета» (1899. № 286, 17 (29) октября. С. 3).

[111] З.Н. Гиппиус.

[112] С.А. Венгеров.

[113] Герман Бар (1863–1934), австрийский прозаик, драматург, эссеист и критик. Центральная фигура венской интеллектуальной и литературно-артистической жизни рубежа веков.

[114] Г. Бар был в то время соредактором и основным автором «Die Zeit».

[115] Речь идет о статье: *Muther R*. Arnold Boecklin. Zum 70. Geburtstag // Die Zeit. 1897. Nr. 159, 16. Oktober. S. 40–41.

[116] Ежедневная политическая и литературная газета либерального направления (СПб., 1899–1900). Издатель – В.В. Барятинский, редакторы В.В. Барятинский и К.И. Арабажин; первый номер вышел 1/13 ноября 1899 г. Вероятно, З. Венгерова имеет в виду свою статью «Общественный роман во Франции» (Северный курьер. 1899. № 23, 23 ноября / 9 декабря. С. 2–3), над которой работала именно в те дни.

[117] То есть статьи о современном театре, которые З.А. Венгерова регулярно публиковала в газете «Новости и Биржевая газета».

[118] Гастроли Мунэ-Сюлли в Петербурге продолжались с 16/28 октября по 22 ноября / 4 ноября 1899 г.

[119] Спектакль «Гамлет» (с Муне-Сюлли в главной роли) состоялся вечером 21 ноября / 3 ноября 1899 г. в Интернациональном театре (б. Неметти) на Офицерской ул. См. статью-рецензию З. Венгеровой: Новости и Биржевая газета. 1899. № 324, 24 ноября. С. 3.

[120] Венгерова упоминала ранее в этом письме, что у нее началось воспаление на руке (от перчатки).

[121] См. примеч. 95.

[122] Имеется в виду Я. Вассерман.

[123] С.Г. Балаховская-Пети, см. вступит. статью, с. 8, примеч. 1.

[124] Алексей Семенович Венгеров (1881–1915), юрист; журналист. Старший сын С.А. Венгерова. Погиб на русско-германском фронте.

[125] Статьи А.С. Венгерова в «Северном курьере» за ноябрь 1899 г. не обнаружены.

[126] Дúтя – семейное прозвище Ю.Л. Слонимской (в замужестве – Сазонова; 1884–1957), дочери Л.З. Слонимского, в будущем писателя-эссеиста, историка литературы и балета, литературного и театрального критика. Эмигрировала в 1920 г., жила в Париже, где создала в середине 1920-х гг. русский театр марионеток; позднее – в США. Умерла в Париже.

[127] В.С. Венгеров (см. примеч. 13).

[128] Артур Кауфман (1872–1938), венский адвокат, философ и шахматист. Близкий друг А. Шницлера, Л. Фан-Юнга и др. Многолетний поклонник Изабеллы Венгеровой (сохранились его письма к ней).

[129] Л. Фан-Юнг.

[130] Клара Фан-Юнг.

[131] Прототипом Лео Головского в романе Шницлера «Путь к свободе» ("Der Weg ins Freie", 1908) был Лео Ван-Юнг.

[132] Рецензия З. Венгеровой на этот роман Шницлера была напечатана в «Вестнике Европы» (1908. № 7. С. 377–383).

[133] Этюд Г. фон Гофмансталя (предисловие к драме Грильпарцера «Волны моря и любви» для издания 1903 г.) был первоначально напечатан в венской газете «Neue Freie Presse» (1902. № 13704, 18. Oktober. S. 1–2), вторично – как предисловие к изданию этой драмы Грильпарцера в серии «Pantheon-Ausgabe» (Berlin: S. Fischer, 1903).

Есть все основания полагать, что эта просьба Венгеровой возникла в связи с работой А. Блока весной 1908 г. над переводом «Праматери» Грильпарцера для театра В.Ф. Комиссаржевской. Предполагалось, что статья Гофмансталя откроет русское издание «Праматери» (СПб.: Пантеон, 1908). Однако, ознакомившись с немецким текстом, Блок отказался от этого замысла и сам написал статью («Об одной старинной пьесе»). См.: *Азадовский К.М.* Блок и Грильпарцер // Азадовский К. Сюжеты и судьбы. Немецко-русские отражения. М.: Литфакт, 2019. С. 22–24).

[134] Имеется в виду пьеса Г. Гауптмана «Заложница Карла Великого» (1908), переведенная З. Венгеровой и Л. Вилькиной (первая публ.: Сборник товарищества «Знание» за 1908 год. Кн. 20. С. 241–317).

[135] О постановке этой пьесы в театре Комиссаржевской сведений не обнаружено. Казимир Викентьевич Бравич (1861–1912), актер. Соратник В.Ф. Комиссаржевской, работавший в 1903–1908 гг. в ее театре.

[136] У Л.З. и Ф.А. Слонимских было четверо детей: Александр (1881–1964), Юлия (см. примеч. 126), Николай (1894–1995) и Михаил (1897–1972).

[137] Имеется в виду семья Виталия Витальевича Морачевского (1973–1919), географа, почвоведа, заведующего справочно-издательским Бюро при Департаменте земледелия, секретаря Отдела статистики Императорского Русского географического общества.

[138] Роман Я. Вассермана «Caspar Hauser oder die Trägheit des Herzens» (1908). Первый русский перевод под названием «Каспар Гаузер (Загадка своего времени)» появился в 1909 г. (СПб.: Просвещение; пер. Н.Я. Брука).

Буквальный перевод немецкого названия: «Каспар Хаузер, или Леность сердца»; у З. Венгеровой (см. след. примеч.): «Каспар Гаузер, или Вялость сердца».

[139] Рецензия З. Венгеровой появилась в «Вестнике Европы» (1908. № 7. С. 383–392).

[140] Полностью ознакомившись с романом, Венгерова, очевидно, изменила свое мнение: критика Вассермана в ее рецензии отсутствует.

[141] Т.е. Лео и Кларе Фан-Юнг.

[142] Н.А. Римский-Корсаков умер 8/21 июня 1908 г.

[143] О происшествии, случившемся с Л.Н. Вилькиной, Зинаида сообщала сестре в письме от 12/25 июня 1908 г.: «Бэла сожгла себе обе руки бензином. Что это были за муки и крики, нельзя себе представить. Еще счастье, что только руки» (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 1049/1. Л. 148).

[144] Альфред Павлович Нурок (1860–1919), музыкальный критик; член редакции журнала «Мир искусства».

[145] Эфирные масла, обладающие воздействием на психику человека, использовались в разного рода «сеансах».

[146] Т.е. Луизе Флакс.

[147] Шлахтензее – озеро и одноименный район в юго-западной части Берлина.

[148] П.И. Вейнберг умер в Петербурге 3/16 июля 1908 г.

[149] Некрологическая статья З. Венгеровой о П.И. Вейнберге напечатана в петербургской газете «Слово» (1908. № 500, 4 (17) июля. С. 2).

[150] Ганс Гюнтер (с 1908 г. – Иоганнес фон Гюнтер; 1886–1973), немецкий поэт и переводчик. Родился в Митаве. В 1906–1914 гг. был тесно связан с петербургскими и московскими символистами, а также – с редакцией журнала «Аполлон», в котором сотрудничал. См. его мемуарную книгу «Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München» (München: Biederstein Verlag, 1973; рус. пер. – М., 2010).

[151] Об ожоге рук см. примеч. 143.

[152] В книге «Жизнь на восточном ветру» Гюнтер описал лишь свое знакомство с Л.Н. Вилькиной (через М. Кузмина), умолчав о своей влюбленности и стихах, ей посвященных, ночных визитах и т.п. Более того: мемуарист утверждает, что Вилькина посвятила ему «один из своих немногих сонетов в очень привлекательной редакции» (*Guenther J. von*. Ein Leben im Ostwind. S. 224).

[153] Интерес к драматургии Г. фон Гофмансталя З. Венгерова проявляла еще в конце 1890-х гг. См. ее рецензию на кн. – *Hofmannsthal H. von*. Theater in Versen: Die Frau am Fenster. Die Hochzeit der Sobeide. Der Abenteuerer und die Sängerin.Berlin, S. Fischer, 1899: Вестник Европы. 1899. № 7. С. 447–452.

[154] Имеется в виду пьеса М. Метерлинка «Синяя птица» (1905), впервые поставленная в Московском художественном театре (премьера – 30 сентября / 8 октября 1908 г.; режиссеры – К.С. Станиславский и Л.А. Сулержицкий). Непосредственное отношение к постановке имела и З. Венгерова (см.: *Метерлинк М.* Синяя птица. Единственный и разрешенный автором перевод с рукописи В. Бинштока и З. Венгеровой. М.: «Польза» В. Антик и К°, [1910]).

Постановка имела громадный успех. Повторенный за свою более чем вековую историю множество раз, спектакль сохраняется в репертуаре театра вплоть до настоящего времени.

[155] Имеются в виду историк и археолог Михаил Иванович Ростовцев (1870–1952) и его жена Софья Михайловна Ростовцева (урожд. Кульчицкая; 1880–1963). Их квартира на Большой Морской 34 была одним из очагов культурной жизни в дореволюционном Петербурге.

[156] Т.е. у Ю.Л. Сазоновой и ее мужа (с 1908 г.), артиста и режиссера П.П. Сазонова (1883–1969).

[157] Костюмированный бал у Сологуба состоялся 2 января 1910 г. (т.е. в ночь с воскресенья на понедельник). Подробное его описание см. в кн.: *Фидлер Ф.Ф.* Из

мира литераторов: характеры и суждения / Изд. подготовил К.М. Азадовский. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 526–527. Перечисляя гостей этого вечера, Фидлер называет и З.А. Венгерову: «…Еще Зинаида Венгерова: глубокое декольте, черный прихотливый костюм с имитацией множества драгоценных камней» (Там же. С. 527).

[158] Опера Н.А. Римского-Корсакова по мотивам пушкинской сказки (1908); либретто В.И. Бельского. Премьера состоялась 24 сентября 1909 г. в московском Оперном театре Зимина; с ноября 1909 г. опера шла в Большом театре.

[159] Первые представления оперы «Золотой петушок» в Петербурге состоялись 26, 27 и 28 декабря 1909 г. в Большом зале Консерватории. Ср. отзыв М. Двинского: «Постановка довольно приличная для частной сцены» (Обозрение театров. 1909. № 946, 28 декабря. С. 10).

[160] Юлий Иванович Блейхман (1868–1909), композитор и дирижер. Умер 26 декабря 1909 г. по русскому стилю.

[161] Ефросинья Ивановна Куза (1866 или 1868–1910), оперная и камерная певица; солистка Мариинского театра. Жена Ю.И. Блейхмана (умерла в мае 1910 г.).

[162] Датируется по упоминанию «дня свадьбы» С.А. и Р.А. Венгеровых (см. примеч. 166).

[163] См. примеч. 156.

[164] Александр Модестович Хирьяков (1863–1940), публицист, критик, поэт. Близкий друг семьи Венгеровых. В 1923 г. выехал на Дальний Восток, оттуда – в Париж. С 1930 г. в Варшаве, где и умер.

[165] Имеется в виду Илья (Элиаш) Яковлевич Гинцбург (1859–1939), скульптор; мемуарист.

[166] Бракосочетание С.А. Венгерова и Р.А. Ландау состоялось 30 декабря 1877 г. (см.: РО ИРЛИ. Ф. 377. Оп. 5. Ед. хр. 319).

[167] Далее описывается банкет, устроенный руководителями кадетской партии И.В. Гессеном и П.В. Милюковым, в честь Московского художественного театра, гастролировавшего тогда в Петербурге.

[168] Расхожее выражение в конце XIX– начале XX в.

[169] От муар (моар, моаре) или moiré (*франц.*) – муаровый, украшенный муаровым рисунком (обычно на женском вечернем платье).

[170] Имеется в виду ресторан «Эрнст» или «Эрнест» (также: «Дача Эрнста» или «Вилла Эрнста») на Каменноостровском проспекте 58, открытый коммерсантом Эрнстом Германовичем Игелем. В ресторане, славившемся своей кухней, часто собирались деятели культуры, выступали артисты (в том числе – заграничных театров). Закрыт в 1912 г.

[171] Анна Исааковна Гессен (урожд. Блуменфельд; 1868–1930), жена И.В. Гессена. Умерла в Берлине.

[172] Павел Иванович Милюков (1859–1943), историк, публицист, политический и общественный деятель. С конца 1918 г. – в эмиграции.

[173] Михаил Петрович Манассеин (Манасеин; 1860–1917), врач. Редактор медицинских журналов. Муж Н.И. Манасеиной (см. примеч. 205).

[174] То есть И.А. Венгеровой.

[175] «Анатэма» – пьеса Леонида Андреева (1909). Премьера состоялась на сцене Московского художественного театра 2 октября 1909 г.; главную роль исполнял В.И. Качалов.

[176] Имеется в виду трагикомедия Шницлера «Das weite Land» (1910), которую З. Венгерова получила от автора в рукописи в феврале 1910 г., перевела на русский и предложила МХТ. Предложение было отклонено; первая постановка состоялась в петербургском Новом драматическом театре 2 ноября 1910 г.

Перевод З. Венгеровой (под заглавием «Необозримое поле») опубликован в серии «Библиотека “Театра и искусства”» (1911. № 8) и одновременно в московском издательстве В.М. Саблина (1911).

[177] «Врата царства» (точнее: «У врат царства») – пьеса К. Гамсуна (1895).

[178] Пьеса «У врат царства» является первой частью трилогии; вторая – «Игра жизни» (1896), третья – «Вечерняя заря. Эпилог» (1898).

[179] Анатолий Яковлевич Левант (1874–1942), врач, предприниматель, антрепренер, учредитель Нового драматического театра (осень 1909 г.).

[180] Рассказ З. Венгеровой об этом вечере любопытно сопоставить с газетным отчетом:

«Вчера в 12 ч<асов> ночи в ресторане “Эрнест” многочисленное избранное общество собралось для *чествования артистов Московского художественного театра*. Тут были известные Петербургу профессора, адвокаты, политические и общественные деятели, художники и литераторы. Труппа Художественного театра явилась почти в полном составе. Не было только В.И. Немировича-Данченко, который раньше уехал в Севастополь, и М.П. Лилиной, также уехавшей. Первое приветственное слово сказал И.В. Гессен, затем говорили Милюков, Шингарев, Адрианов и др. После ужина банкет принял характер дружественной непринужденной беседы. Бесконечно всех смешила г<оспо>жа Озаровская. В совершенный восторг привел собравшихся В.И. Качалов, прочитавший пролог из “Анатемы”. Дружеская беседа продолжалась до 5 час<ов> утра» (Биржевые ведомости. Веч. вып. 1910. № 11709, 12 (25) мая. С. 3; раздел «Хроника»). Упоминаются (помимо П.Н. Милюкова): А.И. Шингарев, С.А. Адрианов и О.Э. Озаровская. «Анатема» – драма Леонида Андреева (1909).

Из другого газетного отчета можно узнать, что Станиславский – в ответ на приветствия в адрес Художественного театра – произнес благодарственную речь и что «вечер собрал более 100 человек» (Речь. 1910. № 129, 13 (26) мая. С. 5; раздел «Театр и музыка»). См. также: *Станиславский К.С.* Собрание сочинений: В 9 т. Т. 8. Письма 1906–1917. М.: Искусство, 1998. С. 182–183 и 514 (письмо к М.П. Лилиной от 12 мая 1910 г. и комментарий к нему).

[181] Видимо, Мария Эпштейн, одна из сестер Паулины Венгеровой (см. примеч. 7).

[182] Софья Семеновна Венгерова (1884–1920), переводчица; дочь С.А. Венгерова.

[183] Имеется в виду сделанный З. Венгеровой с рукописи перевод пьесы Шницлера «Das weite Land» (ср. примеч. 189).

[184] «Шехерезада» – знаменитый балет в «Русских сезонах» Дягилева (постановка М.М. Фокина, музыка Н.А. Римского-Корсакова, оформление Л.С. Бакста).

Премьера состоялась 4 июня 1910 г. в парижском театре «Гранд-опера». Ида Рубинштейн выступала – с триумфальным успехом – в роли Зобеиды, жены султана Шахрияра. В спектакле участвовал также В. Нижинский.

Сохранилось письмо (открытка) от Иды Рубинштейн к З.А. Венгеровой от 8 сентября 1910 г. (из Парижа в Лондон) – о возможной встрече и отправке газетных статей (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 669).

[185] Из стихотворения Ж. Кокто, посвященного И. Рубинштейн в роли Зобеиды. Впервые – в парижской газете «Comœdia» 6 июля 1910 г.

[186] Идентифицировать это лицо не удалось.

[187] Известный портрет Иды Рубинштейн, выполненный В.А. Серовым в 1910 г., впервые демонстрировался на выставке «Мира искусства» в 1911 г.

[188] Письмо не известно.

[189] Речь идет о переводе трагикомедии «Das weite Land». Находясь летом и осенью 1910 г. в Лондоне и Париже, Венгерова пыталась привлечь к ней внимание английских и французских театральных деятелей (об этом говорится в ее письме к Шницлеру от 20 сентября 1910 г.). В ответном письме от 6 октября 1910 г. Шницлер предложил отложить обсуждение этого вопроса до того момента, как состоится постановка его пьесы на немецкой сцене. См.: Die Korrespondenz von Arthur Schnitzler mit Zinaida und Isabella Vengerov. Hrsg. von Konstantin Asadowski und Martin Anton Müller // Hofmannsthal – Jahrbuch zur europäischen Moderne. 2022. Bd. 30. S. 61–63.

[190] Видимо, в «длинном» парижском письме (ср. примеч. 188).

[191] Имеется в виду роман Вассермана «Der Mann von vierzig Jahren» (1913).

[192] Предложение З. Венгеровой было принято. «Роман мужчины сорока лет» в ее переводе («разрешенный автором перевод с рукописи») был опубликован в №№ 9, 10 и 11 «Новой жизни» за 1912 г. и вскоре выпущен отдельным изданием (СПб.: Издательство «Новая жизнь», 1913).

[193] Альтаусзее – название озера, места и коммуны в Штирии (Австрия), модный курорт, где в конце XIX – начале XX века отдыхали и подолгу жили Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер, Я. Вассерман (здесь и умерший) и др.

[194] Н.М. Минский.

[195] В 1909–1917 гг. Н. Минский был парижским корреспондентом московской газеты «Утро России»; его очерки печатались в рубриках «Письма из Парижа» и «Парижский (Французский) дневник». Газетная работа, которой вынужден был заниматься Минский, огорчала и раздражала З. Венгерову. «Газета, дающая грошовое обеспечение, – писала она Изабелле из Лондона 24 июня / 7 июля 1910 г., – убивает его. При его проклятой добросовестности, он все время бегает как репортер, ловит провокаторов, добивается интервью и т.д. Больно смотреть. Он должен забыть, что он писатель, что он – Минский. Подумай только! Бросить газету, не имея другого заработка, немыслимо – особенно при парижской жизни. Белла ходит нищенкой, но уже даже не хочет ничего. Лишь бы заменить чем-нибудь газету!» (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 1049/2. Л. 166 об.; «ловит провокаторов» – в 1909–1910 гг. Минский неоднократно писал о разоблачении агентов, внедренных охранкой в русские революционные организации; Белла – Л.Н. Вилькина).

[196] Оге Маделунг (1872–1949), датский писатель немецкого происхождения. Прожил 17 лет в России, был знаком и переписывался с русскими писателями (см.: Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова к О. Маделунгу / Сост. и подг. текста, предисл. и примеч. П. Альберга Енсена и П.У. Мёллера. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1976). Речь идет о его известном романе «Elsker hverande» («Возлюби ближнего своего», 1912), опубликованном в 1913 г. в немецком переводе под заголовком «Die Gezeichneten» («Отмеченные»). Тема романа – преследование евреев в России в начале XX века.

[197] Имеется в виду драма Гауптмана «Лук Одиссея» (1912–1913; премьера и публикация – январь 1914).

[198] Имеется в виду Томас Манн, чей роман «Будденброки» З. Венгерова еще в 1903 г. перевела (фрагментарно), приспособив его для для русской журнальной публикации (см.: Семейство Будденброков. Эскиз. По роману «Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Roman v. Thomas Mann. Berlin, 1903»// Вестник Европы. 1903. № 10. С. 682–727; № 11. С. 236–286; № 12. С. 741–790; подпись – З.В.). Кроме того, в № 11 за 1903 г. на с. 439–444 Венгерова рецензировала новеллы Т. Манна «Der kleine Herr Friedemann» (1897) и «Tristan» (1903).

[199] См. примеч. 126.

[200] П.П. Сазонов.

[201] В.В. Барятинский и Л.Б. Яворская (см. примеч. 32 и 33).

[202] Николай Васильевич Дризен (фон дер Остен-Дризен; 1868–1935), барон, историк театра, мемуарист. С 1909 г. – редактор журнала «Ежегодник Императорских театров».

[203] Алексей Августович Давыдов (Давидов; 1867–1940), виолончелист, композитор (позднее банкир и промышленник) и его жена Евгения Платоновна Эдуардова (1882–1960), балерина.

[204] Слово, придуманное З.А. Венгеровой для обозначения человека, готового со всем согласиться. Ср. в ее недатированном письме к Изабелле: «Он <Н. Минский> ведь еще не знает, что она <Л. Вилькина> ого-го-го и “агистка”» (от моего «ага»)» (РО ИРЛИ. Ф. 39. Ед. хр. 1049/3. Л. 48).

[205] Наталья Ивановна Манасеина (1869–1930), детская писательница, и ее дочь Екатерина Михайловна (1895–1955), актриса.

[206] Первый диспут о современном театре состоялся в зале Калашниковской биржи 27 ноября 1913 г. (председательствовал Ф. Сологуб) и получил множество откликов в печати (особенно в связи с выступлением В.Э. Мейерхольда). См.: Ф. Сологуб и Ан. Н. Чеботаревская. Переписка с В.Э. Мейерхольдом (1906–1927) / Вступ. статья, подг. текста и коммент. Ю.Е. Галаниной // Федор Сологуб. Разыскания и материалы. С. 259, 365–367.

[207] Во втором диспуте, состоявшемся в Соляном городке 21 декабря 1913 г., участвовали также Н. Евреинов, Е. Карпов, В. Мейерхольд, Ф. Сологуб и др. См.: *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В трех томах. Т. 1. Боевое десятилетие. М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 152, 308.

[208] Первая часть драматической трилогии Н. Минского (1909); вторая часть – «Малый соблазн» (1910), третья – Хаос» (1912).

[209] Василиск (наст. имя – Василий Иванович) Гнедов (1890–1978), поэт, эго-футурист.

[210] Вечером 22 декабря 1913 г. в «Бродячей собаке» состоялся доклад А.А. Смирнова о симультанизме под названием «Simultané (новое направление в французском искусстве)».

Александр Александрович Смирнов (1883–1962), кельтолог, историк западноевропейской литературы, шекспировед, переводчик.

О вечере в «Бродячей собаке» см.: *Парнис А.Е.*, *Тименчик Р.Д.* Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л.: Наука, 1985. С. 219–220; *Смирнов А.А.* Письма к Соне Делоне 1904–1928 / Публ. и вступ. статьи Дж. Малмстада и Жан-Клода Маркадэ. Подг. текста Дж. Малмстада. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 397–403.

[211] То есть именины Анастасии Николаевны Чеботаревской (1876–1921), писательницы, критика, переводчицы, жены Ф. Сологуба (с 1908 г.; брак зарегистрирован в 1914 г.).

[212] Елена Павловна Тарханова-Антокольская, княгиня (1868–1932), племянница скульптора М.М. Антокольского; автор воспоминаний о В.В. Стасове.

[213] Варвара Дмитриевна Комарова (1862–1942), писательница, выступавшая под псевдонимом Владимир Каренин. Племянница критика В.В. Стасова, автор книги о нем (1927). Ее муж – Николай Николаевич Комаров (1855–1940), офицер.

[214] Нина Павловна Анненкова-Бернар (урожд. Анна Павловна Бернар; 1859–1933), прозаик, драматург и актриса, и ее второй муж Борисов

[215] Имеется в виду семья Д.В. Стасова (брата В.В. Стасова) и его жены П.С. Стасовой, чью квартиру на Фурштадтской часто посещали литераторы, музыканты, общественные деятели.

[216] Видимо, Мария Владимировна Антоновская, вдова петербургского юриста (в юности народовольца) Ю.М. Антоновского (1857–1913), первого переводчика на русский язык книги Ницше «Так говорил Заратустра» (1898).

[217] Венские кабаре и кафе, в которых исполнялись или разыгрывались короткие представления.

Литература

Азадовский К.М. Венский акцент: Федор Сологуб и его переводчик // Русская литература. 2020. № 1. С. 122–145.

Азадовский К.М. Путь Александра Добролюбова // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Тарту, 1979. С. 121–146. (Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 459).

Азадовский К. Сюжеты и судьбы. Немецко-русские отражения. М.: Литфакт, 2019.

Богомолов Н.А., *Соболев А.Л.* Заветный вензель: к биографии Е. Овербек // Литературный факт. 2016. № 1-2. С. 311–331.

Григорян Г.А. И.С. Тургенев в творческой рецепции и оценках А.П. Чехова // Вопросы литературы. 2018. Сентябрь – октябрь. С. 213–228.

Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В трех томах. Т. 1. Боевое десятилетие. М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Тащинский А.В. Австрийские переводчики Клара и Александр Браунеры. Опыт реконструкции творческой судьбы // Вопросы литературы. 2020. Сентябрь – октябрь. С. 258–279.

Триббл К. Изабелла Венгерова, пианист и педагог // Русские евреи в Америке. Кн. 5. Ред.-сост. Эрнст Зальцберг. Иерусалим; Торонто; СПб.: Гиперион, 2011. С. 221–233.

Триббл К. Фаина Афанасьевна Венгерова (Слонимская) // Русские евреи в Америке. Кн. 9. Ред.-сост. Эрнст Зальцберг. Торонто; СПб.: Гиперион, 2014. С. 173–182.

Фидлер Ф.Ф. Из мира литераторов: характеры и суждения / Изд. подготовил К.М. Азадовский. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

References

Azadovsky K.M. “Put’ Aleksandra Dobroliubova” [“Dobroliubov’s Way”]. *Tvorchestvo A.A. Bloka i russkaia kul’tura XX veka. Blokovskii sbornik III* [*A.A. Blok’s Works and the Twentieth Century Russian Literature. Blok Collection III*]. Tartu, 1979: 121–146. (Uchenye zapiski Tartuskogo gos. un-ta. Vyp. 459 [Tartu State University scholarly notes, issue 459]). (In Russ.)

Azadovsky K. *Siuzhety i sud’by. Nemetsko-russkie otrazheniia* [*Plots and Destinies. Russian-German Reflections*]. Moscow: Litfakt Publ., 2019. (In Russ.)

Azadovsky K.M. “Venskii aktsent: Fedor Sologub i ego perevodchik” [“The Viennese Accent: Fyodor Sologub and His Translator”]. *Russkaia literatura* 1 (2020): 122–145. (In Russ.)

Bogomolov N.A., Sobolev A.L. “Zavetnyi venzel’: k biografii E. Overbek” [“The Cherished Monogram: On Elizabeth Overbeck’s Biography”]. *Literaturnyi fakt* 1-2 (2016): 311–331. (In Russ.)

Die Korrespondenz von Arthur Schnitzler mit Zinaida und Isabella Vengerov, Hrsg. von Konstantin Asadowski und Martin Anton Müller. *Hofmannsthal – Jahrbuch zur europäischen Moderne* 30 (2022): 7–94.

Fidler F.F. *Iz mira literatorov: kharaktery i suzhdeniia* [From the Literary World: *Characters and Judgements*], ed. K.M. Azadovsky. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2008. (In Russ.)

Guenther J. von. *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München*. München: Biederstein Verlag, 1973.

Grigorian G.A. I.S. Turgenev v tvorcheskoi retseptsii i otsenkakh A.P. Chekhova [I.S. Turgenev in A.P. Chekhov's Reception and Evaluation]. *Voprosy literatury* 7 (2018): 213–228. (In Russ.)

Krusanov A.V. Russkii avangard: 1907–1932 (Istoricheskii obzor) [Russian Avant-Garde, 1907–1932 (a historical review)] in 3 vols. Vol. 1 "Boevoe desiatiletie" ["Fighting decade"]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. (In Russ.)

Neginsky R. *Zinaida Vengerova: In Search of Beauty. A Literary Ambassador between East and West.* Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2004 (Heidelberger Publikationen zur Slavistik. Literaturwissenschaftliche Reihe Band 27).

Rezits J. *Beloved Tyranna. The Legend and Legacy of Isabelle Vengerova.* Bloomington: David Daniel Music Publications, 1995.

Schruba M. *Literaturnye ob'edineniia Moskvy i Peterburga 1890–1917 godov. Slovar'* [*Literary associations of Moscow and St. Petersburg in 1890–1917. Dictionary*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2004. (In Russ.)

Tribbl K. "Faina Afanas'evna Vengerova (Slonimskaia)." *Russkie evrei v Amerike* [*Russian Jews in America*]. Book 9, ed. E. Zal'tsberg. Toronto; Saint-Petersbirg: Giperion Publ., 2014: 173–182. (In Russ.)

Tribbl K. "Izabella Vengerova, pianist i pedagog" ["Isabelle Vengerova, a pianist and edicator"]. *Russkie evrei v Amerike* [*Russian Jews in America*]. Book 5, ed. E. Zal'tsberg. Jerusalem; Toronto; Saint-Petersburg: Giperion Publ., 2011: 221–233. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию:	12.10.2022.	Received:	12.10.2022
Дата публикации:	15.12.2022.	Published:	15.12.2022

Модель для сборки: американская научная фантастика в советских журнальных публикациях 1960-1980-х гг.

© 2022 Н.А. Мороз

A Model Kit: American Science Fiction in Soviet Popular Science Magazines of 1960s – 1980s

© 2022 Nina A. Moroz

УДК 82.-01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_46_59

Информация об авторе: Нина Анатольевна Мороз, к.ф.н., старший преподаватель кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. E-mail: nina.a.moroz@gmail.com

Ключевые слова: научная фантастика, «воображаемый Запад», холодная война, перевод, адаптация.

Аннотация: В статье рассматривается проблема бытования американской научной фантастики на страницах советских журналов последних двух десятилетий холодной войны. В качестве материала выбраны публикации в двух научно-популярных изданиях для молодой аудитории – «Юный техник» и «Знание – сила». На примере нескольких публикаций (рассказы К. Саймака, Ф. Брауна, М. Клингермен, С. Кинга и др.) проанализировано конструирование «воображаемого Запада», стратегии работы переводчиков

Information about the author: Nina A. Moroz, Ph.D., Senior Lecturer, Department of the History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Russia. E-mail: nina.a.moroz@gmail.com

Keywords: science fiction, Cold War, "imaginary West", translation, adaptation.

Abstract: The paper focuses on the American science fiction stories published in the Soviet magazines of the last two decades of the Cold war. The analysis is based on the publications of the two Soviet popular science magazines for young audience, *Yuny Tekhnik* (*Young Technician*) and *Znanie – sila* (*Knowledge is Power*). A close study of several publications (short stories of C. Simak, F. Brown, M. Clingerman, S. King, etc.) makes possible to describe the strategies of Soviet translators and editors constructing the "imaginary West". Besides basic statistics of publications per year and decade, I was especially interested

и редакторов. Помимо статистики научно-фантастических публикаций за разные годы и десятилетия, нас особенно интересовали эффекты, которые рождаются на пересечении двух тенденций. Во-первых, конструирование образа Запада осуществлялось исходя из идеологических задач советских изданий. Редакторскими инструментами служили отбор авторов и произведений, предпочтение отдельных тем, комментарии, предисловия и послесловия к рассказам. Кроме того, советские переводчики, не стесненные авторским правом, в значительной степени адаптировали произведения для советской аудитории – сокращали текст, опускали «ненужные» детали, меняли названия. В целом при редактировании и переводе американской научной фантастики происходит отказ от исторической конкретики, религиозных образов, а иногда и литературных аллюзий, усиливается идея абстрактного добра, которое попрано в неправедном и несправедливом капиталистическом мире. Во-вторых, рецепция американской научной фантастики и формирование образа Запада определялись не только редакционной политикой, но и самими особенностями жанра и спецификой журнального формата (соседство с другими публикациями, оформление журнала, иллюстрации и т.д.). Произведенный анализ позволяет предположить, что изначальная идеологическая предпосылка («Запад идет к самоуничтожению») обретает в восприятии советских читателей американской фантастики солидный противовес.

in the effects produced by the two opposite tendencies. First, the image of the West had certain ideological implications. Soviet editors used various techniques, e.g. a careful selection of authors and titles; a preference for particular themes; accompanying publications by comments, a preface, and/or an afterword. Furthermore, as Soviet translators were not constrained by copyright, they abridged stories, omitted "unnecessary" details, changed titles, etc., adapting American science fiction for Soviet readers. Generally speaking, to adapt often meant to omit particular historical details, religious imagery and even literary references, and to emphasize abstract virtues that were confronted by the unfair and unrighteous Western society. Second, Soviet readers' reception of the American science fiction was determined not only by the adaptation strategies, but also by the peculiarity of the genre itself and by the specifics of magazine publications (neighbouring publications, design of the magazine illustrations, etc.). It is possible to suggest that the basic ideological premise (expected self-destruction of the West) gets a significant counterbalance.

Аниндита Банерджи в своей книге «Мы, современные люди: научная фантастика и сотворение русской модерности» (2012)[1] описывает особую роль российских научно-популярных журналов рубежа XIX-XX вв.

[1] *Banerjee A.* We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2012.

в становлении отечественной научной фантастики и – шире – российской модерности. На наш взгляд, изучение журнальной культуры последних советских десятилетий в ситуации холодной войны не менее плодотворно и может оказаться полезным в том числе для понимания сложного феномена «воображаемого Запада» (термин Алексея Юрчака[1]). В задачи этого небольшого исследования входило изучение редакторских и переводческих практик адаптации американской научной фантастики для советской аудитории, в условиях господства официальной антизападной идеологии.

С середины 1960-х годов западная и, в частности, американская научная фантастика становится важной составляющей советской журнальной культуры. Научно-фантастические произведения публикуются в популярных изданиях просветительской направленности – преимущественно естественно-научной и научно-технической, особенно предназначенных для подростковой и молодежной аудитории: «Юный техник», «Знание – сила», «Техника – молодежи», «Вокруг света», «Наука и жизнь», «Химия и жизнь» и др. Помимо центральных (всесоюзных) изданий, переводы фантастики публикуют журналы, выходившие в республиках СССР, в том числе на национальных языках: «Наука і суспільство» («Наука и общество», на украинском и русском языках, Киев); «Знання та праця» («Знание и труд», на украинском языке, Харьков – Киев), «Zinātne un tehnika» («Наука и техника», на латышском и русском языках, Рига); «Звезда Востока» (на русском языке, Ташкент) и др.

Мы рассматривали публикации 1965–1985 гг. в двух центральных изданиях, ориентированных на молодую аудиторию, – «Знание – сила» и «Юный техник». «Знание – сила» – ежемесячный научно-популярный журнал для молодежи. Журнал был создан в 1926 г. под руководством ЦК ВЛКСМ, его главной задачей провозглашалось естественнонаучное и техническое просвещение школьников. Впоследствии спектр наук, которым посвящались публикации, расширился, в него вошли и гуманитарные дисциплины. Расцвет журнала – последние десятилетия СССР, 1965-1989 гг., когда редакцию возглавляла Нина Сергеевна Филиппова. В 1967-м тираж достиг 700 000 экземпляров (впоследствии немного снизился); в 1968-м журнал «Знание – сила» был передан в ведение Всесоюзного общества «Знание». В это же время с журналом начинают

[1] *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 319.

сотрудничать художники-нонконформисты, определившие уникальный дизайн издания.

«Юный техник» – ежемесячный научно-технический журнал для подростков, издававшийся под патронатом комсомола и пионерской организации, ориентирован на средний и старший школьный возраст. Создан в 1956 г. для популяризации науки и профессиональной ориентации школьников, с самого начала публиковал советскую и западную научную фантастику – в основном рассказы. В начале 1980-х имел огромный тираж – два миллиона экземпляров.

В рассматриваемый период «Юный техник» публикует один научно-фантастический рассказ в каждом номере, т.е. ежемесячно. В 1965 г. появился раздел «Страна Фантазия», в котором публиковались произведения фантастов, как советских, так и западных. Советские и зарубежные авторы печатались под одной рубрикой (в обоих изданиях). С 1961 по 1989 гг. в двух журналах суммарно выходят около 80 научно-фантастических рассказов американских писателей. Очевидны редакционные предпочтения: в «Юном технике» это А. Азимов (5 рассказов), Р. Шекли (4), Г. Гаррисон (3) и, неожиданно, Р. Силверберг, который вырывается в лидеры в начале 1980-х (четыре рассказа, все в переводе Виктора Вебера). В журнале «Знание – сила» за весь период выходит всего один рассказ Азимова, зато много печатаются Р. Шекли (семь рассказов, почти все – в переводах Нинели Евдокимовой) и Р. Брэдбери (4). В целом, в обоих изданиях обнаруживается большое разнообразие – 21 автор в «Юном технике», 24 – в «Знание – сила». Большинство имеют по одной-две публикации: Фредерик Браун, Кристофер Энвил, Курт Воннегут, Джон Эзертон, Артур Порджес и др.

В 1960-е оба журнала публикуют рассказы писателей социалистических стран – в основном это Польша (Станислав Лем, Кшиштоф Новицки, Анджей Чеховски, Славомир Мрожек) и Чехословакия (Властислав Томан; после 1968 года чешские авторы больше не печатаются). К концу 1960-х доля западных и, конкретно, американских авторов постепенно увеличивается, достигая максимума к 1972–1974 гг. – до половины всех годовых публикаций фантастики (см. составленные нами графики 1 и 2). Доля уменьшается в середине 1970-х, резко падает с началом войны в Афганистане и немного возрастает к началу перестройки. Во время перестройки она держится на стабильном, но низком уровне. По другим журналам ситуация похожая, за исключением «Вокруг света» – возможно, из-за общей тематики издания. Процент писателей из США среди зарубежных авторов очень высок в обоих случаях – 62 и 63%.

Всплеск публикаций американских авторов примерно соответствует периоду «разрядки». Так, в 1979-1980 гг. либо происходит полный отказ от западной фантастики, и нишу полностью занимают советские авторы, либо, как в журнале «Знание – сила», в 1979-м, среди советских публикаций выходит единственный рассказ француза Мишеля Демюта; авторов из Восточной Европы в это время мало.

Интересно, что с изменением политической ситуации меняется количество публикаций, а набор тем и мотивов трансформируется незначительно. Это космические полеты и посещения других планет (26); контакты с внеземными цивилизациями, которые происходят на Земле (12); путешествия во времени (10). Очень мало рассказов о роботах (всего три – в т.ч. два о преимуществах человека перед роботами); никак не представлена проблема киборгов.

Многие сюжеты, например, вариации «петли времени» у разных авторов или технические головоломки Шекли, на первый взгляд, не имеют идеологического измерения, но среди популярных тем есть жестокость колонистов и неуважение к природе осваиваемых планет, милитаризм, расовые предрассудки. Один из критериев отбора рассказов для публикации – наличие сатирических элементов или эксплицитная критика каких-либо социальных явлений. Другое дело, что для американцев это критика изнутри, которой советские редакторы пользуются как идеологическим оружием. В отдельных случаях рассказы в журналах сопровождаются комментариями или послесловиями. В 1981-м читателей рассказа С. Кинга «Сражение» в журнале «Юный техник» предупреждали: «Часто фантастические произведения становятся беспощадной сатирой на окружающую действительность»[1].

Примечательно что почти две трети (64%) всех переводов (и в 60-е, и в 70-е, и в 80-е) составляют рассказы, опубликованные в США в 1950-е; есть несколько рассказов 1940-х годов. Вне зависимости от политической ситуации «воображаемый Запад» стабильно определяется темами американской фантастики 1950-х, в том числе теми, которые впоследствии утратили злободневность или изменили свое наполнение в США – например, межрасовые отношения. При этом, например, тематика холодной войны и ядерной угрозы, чрезвычайно актуальная в 1950-е в США, в явном виде присутствует редко. Естественно, переводы произведений, подобных романам Роберта Хайнлайна «Кукловоды» (1951) или Джека Финнея «Похитители плоти» (1954), невозможны, идея противостояния систем может присутствовать только в сглаженном или замаскированном виде. В большинстве случаев обнаруживается, что Запад и США «порочны» сами по себе, с позиции некоей высшей морали. Среди немногих интересных исключений – публикация рассказа «Произносите мое имя с буквы С» (“Spell My Name with an S”, 1958) А. Азимова в 1982-м в ташкентском

[1] *Кинг С.* Сражение / Пер. с англ. Л. Володарского; рис. В. Овчининского // Юный техник. 1981 № 10. С. 38.

журнале «Звезда Востока»[1] – очевидно, невозможная в центральном издании: американский ученый по совету нумеролога меняет в своей фамилии одну букву – Z на S – чем привлекает подозрение разведки, зато, в конечном итоге, предотвращает ядерную войну. В переводе упоминается «железный занавес» и разработка ядерного оружия, сохранен основной конфликт, но есть незначительные сокращения (например, когда советский ученый – однофамилец американца – исчезает, опущен комментарий «русские не глупее нас и не убивают своих ядерных физиков, если этого можно избежать»[2] и т.д.).

В 1975-м в «Юном технике» был опубликован рассказ «Игрушки» Джека Уильямсона (“The Peddler’s Nose”, 1951)[3] – яркая демонстрация того, как западный мир, ничего не подозревая, поддается соблазнам. На этом примере можно проиллюстрировать способы адаптации литературного материала при публикации: переводчик отсекает все «лишнее» и усиливает мотив соблазна. В рассказе Уильямсона американский городок посещает торговец с далекой планеты, который предлагает детям опасные игрушки в ярких упаковках. Торговца вовремя останавливают представители межпланетной власти, игрушки обезвреживают, и его настигает возмездие – он гибнет от обыкновенной земной простуды. В оригинале торговец предлагает детям опасный естественнонаучный эксперимент: «Надо только бросить одну капсулу в ведро с водой и подождать, пока она растворится. В воде из атомов водорода начнут синтезироваться атомы гелия – бесплатная инструкция в приложении объясняет, что те же реакции заставляют звезды светиться»[4]. Сам по себе торговец не злонамерен и не аморален, он просто пытается заработать, не обращая внимания на технику безопасности. Рассказ вышел в США в 1951 г., как раз тогда, когда компания Альфреда Гилберта, на волне интереса к «мирному атому» выпускала игрушечный набор “Gilbert U-238 Atomic Energy Lab” (1950–1951) – детскую лабораторию, в которой можно было проводить простейшие опыты с радиоактивными материалами. Игрушка была признана опасной и перестала производиться.

---

[1] *Азимов А.* Произносите мое имя с буквы «С» / Пер. с англ. Н. Владимировой // Звезда Востока. 1982. № 2. С. 184–194.

[2] *Asimov I.* Spell My Name with an S // Asimov I. Nine Tomorrows. New York: Ballantine Books, 1985. P. 163.

[3] *Уильямсон Дж.* Игрушки / Пер. с англ. Л. Брехмана; рис. Р. Авотина // Юный техник. 1975. № 3. С. 32–38.

[4] *Williamson J.* The Peddler’s Nose // Assignment in Tomorrow: An Anthology / Ed. F. Pohl. New York: Doubleday, 1954. P. 158.

В переводе Л. Брехмана, опубликованном в журнале, часть инструкции, касающаяся звезд, опущена, на первый план выходит мотив соблазна. Торговец предлагает детям сделать водородную бомбу и освежить свои «военные игры»[1]. Кстати, в такой версии сюжет почти полностью совпадает с сюжетом распространенной советской городской «антилегенды» об опасном иностранце, соблазняющем ребенка заграничным лакомством, которое оказывается отравленным, или игрушкой, которая взрывается (антропологи фиксируют ее всплеск во время Фестиваля молодежи и студентов 1957 года и накануне Олимпиады-80): «…задача этих антилегенд… очевидна – предотвратить контакты советских людей с иностранцами»; «человек из “мира капитала” вредит доверчивым советским людям, предлагая им в дар желанные западные вещи»[2].

В целом при редактировании и переводе американской фантастики происходит отказ от исторической конкретики, религиозных, а иногда и литературных аллюзий, усиливается идея «справедливости вообще», абстрактного добра, которое попрано в неправедном капиталистическом мире и должно быть отомщено. Так, в переводе рассказа Ли Брекетт «Все цвета радуги» (“All the Colors of the Rainbow”, 1957)[3] теряется шекспировская аллюзия («Виндзорские проказницы») и опускается фигура священника, за счет чего расовый конфликт предстает в упрощенном виде. Из перевода «Машины до Килиманджаро» Брэдбери (“The Kilimanjaro Device”, 1965)[4] пропадает альбатрос Колриджа, да и важнейший хемингуэевский контекст затушевывается. В переводе рассказа К. Саймака «Поколение, достигшее цели» (“Target Generation”, 1953)[5] сохранены значимые библейские аллюзии: сорок человеческих поколений сменились на корабле, который скитается в космосе в поисках «земли обетованной». Однако публикация сопровождается комментарием, который должен направить читателя на верный, «научный» путь: «Начало рассказа может показаться проникнутым мистикой… Но таинственный Конец оказы-

---

[1] *Уильямсон Дж.* Игрушки // Юный техник. 1975. № 3. С. 37.

[2] *Архипова А.*, *Кирзюк А.* Опасные советские вещи: городские легенды и страхи в СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2020. С. 369.

[3] *Брекетт Л.* Все цвета радуги / Пер. с англ. А. Шарова и В. Коршикова; рис. А. Анно // Юный техник. 1982. № 4. С. 36–43.

[4] *Брэдбери Р.* Машина до Килиманджаро / Сокр. пер. с англ. Норы Галь // Юный техник. 1974. № 12. С. 34–38.

[5] *Саймак К.* Поколение, достигшее цели: [Фантастический рассказ] / Сокр. пер. с англ. А. Иорданского; рис. Б. Алимова // Знание – сила. 1965. № 1. С. 36–47.

вается всего-навсего концом... путешествия... И сам Корабль – уже не Корабль с большой буквы, а просто корабль, один из тех, которые люди с Земли послали к звездам»[1].

Интересны нестыковки, возникающие при таком способе адаптации литературного материала. При публикации рассказа Фредерика Брауна «Звездная мышь» (“The Star Mouse”, 1942)[2] опускаются важные исторические детали. В рассказе Брауна, написанном в 1942-м, немецкий профессор Обербергер бежит в Америку во время Второй мировой войны, он беженец (“refugee”; “the Professor had made good his escape”[3]). В Вене и Гейдельберге профессор разрабатывал ракетное топливо, которое все время взрывалось, и эти неудачные эксперименты очень интересовали его соотечественников (“unsuccessful rocket fuel — which might have been a highly-successful something else”[4]), – прозрачный намек на немецкую ядерную программу. В переводе Л. Этуш все военные обстоятельства опущены, и профессор, живущий вне конкретной эпохи, просто «переселяется» в Америку из-за «чрезмерного интереса своих соотечественников — сильных мира сего… к некоторым его работам, связанным с ракетостроением»[5]. Зато в переводе появляются лишние детали, отсутствующие в оригинале: если бы не «сильные мира сего», «профессор продолжал бы жить в старой доброй Вене»[6]. Почему «старая добрая Вена» оказывается более враждебной к профессору, чем США, не поясняется. Вероятно, дело в том, что собственно фантастическая часть сюжета (профессор запускает в космос мышонка), разворачивается в Соединенных Штатах. Важно и то, что профессор – немец, живущий в чужой языковой и культурной среде: в переводе сохранены речевые особенности профессора и его стереотипная «немецкая» обстоятельность. Очевидно, более значительное вторжение в сюжет было бы разрушительным: переводчик посчитал, что выгоднее будет полностью отказаться от реалий Второй мировой войны и перенести действие во вневременное измерение – абстрактный западный мир, в котором «сильные мира сего» всегда думают о войне и наживе. Другое дело, что США в такой трактовке оказались менее опасны, чем нейтральная Австрия.

---

[1] Там же. С. 47.

[2] *Браун Ф.* Звёздная мышь / Пер. с англ. Л. Этуш // Юный техник. 1973. № 10. С.30–36.

[3] *Brown F.* The Star Mouse // Planet Stories. Spring 1942. Vol. 1. No. 10. P. 28.

[4] Ibid. P. 28.

[5] *Браун Ф.* Звёздная мышь. С. 31.

[6] Там же.

«Сражение» (“Battleground”, 1972)[1] – единственный перевод Стивена Кинга, опубликованный в «Юном технике» в советское время. Это рассказ о наемном убийце Реншо, который по заказу устраняет главу фирмы, производящей игрушки. В качестве мести мать убитого посылает Реншо набор живых солдатиков, с которыми он долго и трудно борется. Реншо почти побеждает, но в последний момент выясняется, что в наборе есть действующая модель термоядерной бомбы, которая его убивает. При публикации из рассказа неожиданным образом пропадают всякие упоминания матери, что добавляет мистики в и без того фантастический сюжет: неизвестно, кто мстит Реншо и кто отправляет ему посылку с солдатиками и бомбой. Интересно, что, по всей видимости, сокращения были сделаны на последнем этапе подготовки публикации: на иллюстрации В. Овчининского в «Юном технике» есть пожилая дама. Возможный ключ: в оригинале мать жертвы и главная мстительница носит русский платок (babushka). Впрочем, эту деталь можно было просто опустить. Как бы то ни было, в сокращенной версии «Юного техника» Реншо наказан неизвестной силой, борющейся за справедливость.

У Кинга есть антивоенный пафос, тем более что он пишет «Сражение» во время войны во Вьетнаме. Иронично, что рассказ опубликован через год после начала советского вторжения в Афганистан, однако публикация сопровождается послесловием, напоминающем читателям о неизбывном и вневременном милитаризме американской цивилизации: «Миллионы игрушечных ракет, самолетов, подводных лодок выпускаются сегодня в Америке, с детства приучая ребят к мысли о войне… И завод продолжает штамповать “сундучки”, которые пробуждают в ребятах будущих “зеленых беретов”, наемников, таких же, как Реншо»[2].

Публикация рассказа Милдред Клингермен «Черные, белые, зеленые…» (“Minister Without Portfolio”, 1952) демонстрирует одну из многих попыток «отключить» в переводе христианскую семантику и трансформировать христианскую мораль во внерелигиозную. Пожилая дама-дальтоник миссис Крисуэлл вступает в контакт с инопланетянами, сама не понимая, кого она встретила. Она наивно принимает их за иностранцев. Во время беседы с молодым человеком по имени Джорд (Jord; Йорд в переводе Э. Кабалевской) миссис Крисуэлл видит в его глазах удивляющую ее любовь, принимает молитвенную позу, закрывает глаза и обретает откровение

[1] *Кинг С.* Сражение / Пер. с англ. Л. Володарского; рис. В. Овчининского // Юный техник. 1981. №10. С.32–38.

[2] Там же.

("in that attitude of prayer she felt a soft weightlessness descend upon her"). Ее посещает синестетическое видение, она в подлинном смысле слова прозревает: начинает видеть цвета, которые расцветают, как цветы, издают запахи, которые, в свою очередь становятся музыкой. Если учесть, что Йорд обещает показать ей «дом» ("Harmony Hills of home")[1] – это, конечно, видение рая, истинного «дома». После этого Йорд и его друзья расспрашивают миссис Крисуэлл о земной жизни, начиная с вопроса, верит ли она в Бога. И хотя имя Chriswell имеет иную этимологию[2], в его звучании актуализируются христианские убеждения его носительницы (Christian, well); она добрая христианка. На следующий день новостные выпуски сообщают, что человеческая цивилизация спасена, поскольку на Земле найден один здравомыслящий человек ("one sane human found on earth"). Миссис Крисуэлл оказывается единственной праведницей, ради которой помилован мир.

В переводе пропадает и «любовь» в глазах Йорда ("before she shut her eyes Mrs. Chriswell saw the love in Jord's")[3] – он просто «ласково» смотрит на нее, и молитвенная поза, и видение рая: Миссис Крисуэлл слышит «мелодию, полную красок»; пришельцы не задают ей вопрос о вере. Акцент перенесен на финал, который переведен почти без изменений: выясняется, что существа, с которыми беседовала миссис Крисуэлл, имеют зеленую кожу. Она не замечала этого из-за своего дальтонизма. Реплика миссис Крисуэлл в финале русскоязычной версии рассказа однозначно прочитывается как антирасистское высказывание: «Ну, ну, мои милые… не все ли равно, какого цвета у людей кожа! Красные… желтые… черные… Все мы люди»[4]. Очевидно, загадочные «судьи» помиловали ее и мир именно за толерантность, не случайно название рассказа изменено с "Minister Without Portfolio" на «Черные, белые, зеленые…». В оригинале фраза мисс Крисуэлл – «все мы дети Божьи»[5], а мотив подлинного зрения, конечно, гораздо богаче.

Как бы то ни было, при всей строгости отбора и всех трансформациях, которые переживали произведения при подготовке к публикации, при всех попытках идеологизировать ее, американская научная фантастика в вос-

---

[1] *Clingerman M.* Minister Without Portfolio // Invaders of Earth / Ed. by G. Conklin. NewYork: Vanguard Press, 1952. P. 218, 217.

[2] От шотландского топонима Carswell / Creswell (буквально – «салатный колодец»).

[3] *Clingerman M.* Minister Without Portfolio. P. 221, 218.

[4] *Клингермен М.* Черные, белые, зеленые…/ Пер. с англ. Э. Кабалевской; рис. Р. Авотина // Юный техник. 1972. № 6. С. 40, 42.

[5] *Clingerman M.* Minister Without Portfolio. P. 222.

приятии советского читателя была частью того, что американский социолог Алексей Юрчак называет «пространством вненаходимости»:

> Присутствие в советской повседневности *иных* миров выразилось в 1960-х годах в колоссальном и быстром росте интереса к фактам, знаниям и видам деятельности, которые создавали ощущение удаленности от повседневного существования. К этим интересам и видам деятельности относились занятия иностранными языками и восточной философией… увлечение астрономией и научной фантастикой… увлечение альпинизмом, геологическими экспедициями и туристическими походами. Пространства, которые создавались в результате этих занятий,.. находились в отношениях вненаходимости к идеологическому дискурсу системы…[1].

Тезис Юрчака обретает особую значимость, если речь идет о журнальных публикациях фантастики – как известно, в СССР не было специализированных журналов научной фантастики, подобных американским. Собственно говоря, сам научно-популярный журнал обеспечивал вхождение в «пространство вненаходимости»: фантастический рассказ в номере журнала занимал закономерное место в ряду сообщений о научных открытиях и изобретениях. Примечательно, что западный мир в журналах присутствовал либо в кратких сообщениях об открытиях зарубежных ученых (например, в рубрике «Вести с пяти материков»), либо в научно-фантастической рубрике. В первую очередь это касается «Юного техника», где преобладал советский материал: советские новости науки и техники выглядели гораздо более приземленными в сопоставлении с космическими путешествиями и фантастическими изобретениями, к которым оказывались «причастны» американцы. Советский читатель получал двойную дозу экзотического: экзотический Запад становился проводником космической экзотики или экзотики будущего. Между прочим, советские фантасты, особенно писатели второго ряда, учитывали эту привлекательность и пользовались ею, создавая произведения в «западных декорациях», в которых действуют персонажи с «американскими именами» (например, рассказы Геннадия Максимовича и Владимира Рыбина, опубликованные в «Юном технике» в это же время).

Отдельно надо отметить уникальное оформление публикаций в журнале «Знание – сила». С 1967 по 1980 гг. главным художником журнала был Юрий Соболев; при нем рождается уникальный, ультрасовременный

[1] *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось. С. 314–315.

графический стиль издания, противопоставленный социалистическому реализму, с ориентацией на западные течения и стили – оп-арт, метафизическую живопись, сюрреализм, абстрактное искусство, отсылки к Эшеру, Магритту, Де Кирико и др. Особенны интересны иллюстрации к научно-фантастическим рассказам – рубрику «Страна Фантазия» оформляли Юло Соостер, Борис Алимов, Евгений Шеффер, Николай Кошкин, и др.[1].

Дарко Сувин в своей классической работе «Метаморфозы научной фантастики» (1979) указывает, что фантастика всегда подразумевает «когнитивное остранение»[2]. Оно опирается на «новум» – техническое новшество, которое кардинально меняет привычную реальность. Сувин подчеркивает утопический потенциал фантастики: «Помимо… любознательности, которая приводит к семантической игре без ясного референта, этот жанр всегда был связан с надеждой обрести в неизвестном идеальную среду, род, государство, знание или другие аспекты Высшего Блага»[3]. Этот тезис парадоксально подсвечивает образ Запада в советских журнальных публикациях: Запад становится источником особой экзотики, обращенной в будущее, и если притягательность современного западного образа жизни редакторы и переводчики стремятся нивелировать за счет отбора произведений и адаптации при переводе, то привлекательность западного образа будущего сохраняется.

Литература

Архипова А., *Кирзюк А.* Опасные советские вещи: Городские легенды и страхи в СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

Миклушевская И.Н., *Соостер М.Т.* Образ журнала «Знание – сила» в 1960-е гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова, 2019, №2-1. С. 372–385.

Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось. Последнее советское поколение / Пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

[1] О дизайне издания см. подробнее: *Миклушевская И.Н.*, *Соостер М.Т.* Образ журнала «Знание – сила» в 1960-е гг. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова. 2019. № 2-1. С. 372–385.

[2] *Suvin D.* Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven, CT: Yale University Press, 1979. P. 4.

[3] Ibid. P. 5.

References

Arkhipova A., Kirziuk A. *Opasnye sovetskie veshchi: Gorodskie legendy i strakhi v SSSR* [*Dangerous Soviet Liaisons: City Legends and Fears in the USSR*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2020. (In Russ.)

Banerjee A. *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2012.

Miklushevskaia I.N., Sooster M.T. "Obraz zhurnala *Znanie – sila* v 1960-e gg." ["The Image of the magazine *Znanie – sila* in the 1960s"]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik Moskovskoi gosudarstvennoi khudozhestvenno-promyshlennoi akademii im. S.G. Stroganova [Decorative Arts and Object-Spatial Environment. Herald of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts]* 2-1 (2019): 372–385. (In Russ.)

Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre.* New Haven: Yale University Press, 1979.

Yurchak A. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [*Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2016. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию:	01.10.2022	Received:	01.10.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published	15.12.2022

Между Пушкиным и Шекспиром: цитаты, реминисценции и аллюзии в дилогии Нины Федоровой «Семья» / «The Family», «Дети» / «The Children»

© 2022 А. А. Арустамова

Between Pushkin and Shakespeare: Quotes, Reminiscences and Allusions in Nina Fedorova's Dilogy *Semija* / *The Family*, *Deti* / *The Children*

© 2022 Anna A. Arustamova

УДК 82.-01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_60_81

Информация об авторе: Анна Альбертовна Арустамова, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Пермского государственного национального университета, Пермь, Россия. E-mail: aarustamova@gmail.com.

Ключевые слова: Нина Федорова, литература русского зарубежья, роман, цитата, аллюзия, интертекстуальность, авторперевод.

Аннотация: Произведения Нины Федоровой, автора русского зарубежья, созданы как на русском, так и на английском языке. Романная дилогия «Семья» / «The Family», «Дети» / «The Children» существует в двух вариантах: на английском языке и в автопереводе на русский язык. В поэтике романов значительное место занимает цитирование, реминисценции и аллюзии на русскую и европейскую литературу. В статье рассматриваются функции этих элементов в романах Нины Федоровой и особенности их со-

Information about the author: Anna A. Arustamova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Perm State University, Perm, Russia, E-mail: aarustamova@gmail.com.

Keywords: Nina Fedorova, Russian literature abroad, novel, quotation, allusion, intertextuality, author's self-translation.

Abstract: The works by Nina Fedorova, a Russian émigré writer, were written both in Russian and in English. The novel dilogy *Semija* / *The Family*, *Deti* / *The Children* exists in two versions: in English and in Russian – translated by the author herself. Citations, reminiscences and allusions to Russian and European literature occupy a significant place in the novels. The paper discusses the function of these elements, the way they are introduced into the Russian and English versions of the works. Quoting, mentioning the names of classical writers, allusions to their works embrace both Russian and European literature of various

става и способа введения в русскоязычном и англоязычном вариантах произведений. Цитирование, упоминание авторов произведений, аллюзии на их творчество охватывают русскую и европейскую литературу от Пушкина и Лермонтова до Блока и Бальмонта, от Шекспира и Сервантеса до Гете и Китса. Эти элементы являются средством характеристики героев, психологического анализа персонажей, способом создания подтекста, соединения эпического и лирического начал в повествовании, предвосхищения сюжетного развития. Это маркеры, которые размечают границы культурной эпохи в художественном мире дилогии и служат сохранению культурной памяти. Немаловажную роль в художественном целом романов играют богослужебные тексты. Спектр интертекстуальных элементов и способов их введения в тест произведения не в полной мере совпадает в обоих вариантах романов дилогии, что обусловлено особенностями аудитории, к которой обращены рассматриваемые произведения на русском и английском языках, и спецификой их вхождения в иной культурный контекст.

periods – from Pushkin and Lermontov to Blok and Balmont, from Shakespeare and Cervantes to Goethe and Keats. These elements are a means of understanding the characters and psychological analysis, they help to create subtext, contribute to the interaction of epic and lyrical principles in the narrative, mark the boundaries of cultural periods and preserve cultural memory. An important role belongs to the liturgical texts. Intertextual elements and the ways of introducing them into the works do not fully coincide in the English and Russian versions, which is due to different linguistic and cultural background of the English-speaking and Russian-speaking audience.

Принятые сокращения

С – *Федорова Нина.* Семья. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952.
Д – *Федорова Нина*. Дети. [Франкфурт на Майне]: Посев, 1958.
F – *Fedorova Nina*. The Family. London: Collins, 1941.
Ch – *Fedorova Nina*. The Children. Boston, MA: Little, Brown and Company, 1942

Нина Федорова (литературный псевдоним Антонины Рязановской, 1895–1985) принадлежит к кругу авторов русского зарубежья, писавших на двух языках. Писательница окончила Бестужевские курсы в Петербурге, а затем сама преподавала русский язык и литературу в Харбине и Тянцзине[1]. В конце 1930-х гг. она с мужем В. Рязановским

[1] Хисамутдинов А. Русский Сан-Франциско. М.: Вече, 2010. С. 147–148; Раскина Е. Нина Федорова // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. М.: ОЛМА-Пресс, 2005. Т. 3. С. 571–572.

переехала в США (г. Юджин, шт. Орегон). Там Нина Федорова преподавала русский язык и литературу в Орегонском университете и начала писать прозу.

Художественные тексты писательница сначала создавала на английском языке. В 1940 г. был опубликован первый роман будущей дилогии «The Family»[1], получивший приз журнала «The Atlantic» в 10 тысяч долларов. С этого началось сотрудничество писательницы с журналом. В следующем году Нина Федорова опубликовала в нем два рассказа («Onions», «Camouflage»), а затем там сериально печаталась вторая часть дилогии – роман «The Children» (с февраля по май 1942), вышедший затем отдельным изданием в том же 1942 г.

На русском языке тексты Нины Федоровой начали появляться уже после написания первого романа. С 1942 г. писательница начала сотрудничать с журналом «Новоселье» (рассказы «Выпросила», «Красавица» и др.)[2]. В 1950-е гг. были сделаны автопереводы романов дилогии на русский язык («Семья»: Нью-Йорк, изд-во Чехова,1952; «Дети»: Франкфурт-на-Майне, изд-во «Посев», 1958) На русском языке Нина Федорова также написала пьесы для детей и трилогию «Жизнь» (1964–1966).

Дилогия «Семья» / «The Family», «Дети» / «The Children» изображает жизнь старшего и младшего поколений семьи русских эмигрантов в китайском городе Тянцзине в конце 1930-х. Это повествование о том, как происходит рассеяние семьи в результате трагических событий истории первой трети XX в. Дилогия стала точкой встречи англоязычного и русскоязычного письма Нины Федоровой и потому представляет особый интерес.

Стиль дилогии отмечен, с одной стороны, детальным изображением быта русских эмигрантов на фоне реалий Китая, а с другой, намеренной литературоцентричностью, проявляющейся, в частности, в широком круге реминисценций и аллюзий на европейскую литературу, русскую прозу и особенно поэзию – и классическую, и массовую, романсовую, а также (в меньшей степени) на поэзию Серебряного века[3]. Это может быть прямое

[1] А. Хисамутдинов указывает, что роман «Семья» был «задуман задолго до переезда в Америку и окончен уже там», и приводит слова писательницы, процитированные Т. Баженовой: «Писала его частями, – вспоминала Рязановская. – Создавала тип, а когда сжилась с ним, когда он становился совсем знакомым, переходила к другому» (*Баженова Т.* У Нины Федоровой-Рязановской // Новая заря. 1940. 11 окт.). Цит. по: *Хисамутдинов А.* Русский Сан-Франциско. С. 147–148.

[2] Псевдонимы русского зарубежья. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 560–561.

[3] О. Меерсон среди характеристик творчества Нины Федоровой называет интертекстуальность (Dictionary of Russian Women Writers / Eds M. Ledkovsky, C. Rosenthal, M. Zirin. Westport, CT; London: Greenwood Press, 1994. P. 177).

цитирование, перифраз, упоминание имен авторов и названий произведений; в тексте присутствуют и аллюзии, отсылающие скорее к атмосфере времени, чем к сюжету конкретного произведения, или к той или иной литературной традиции. При этом выявляется ряд разночтений в русскоязычном и в англоязычном вариантах дилогии[1]. Эти разночтения охватывают как сферу интертекстуальности, так и элементы сюжетно-композиционной структуры и образной системы произведений. В связи с этим встает вопрос о роли и функции цитат, реминисценций и аллюзий в прозе Нины Федоровой, о характере и возможных причинах несовпадений в их использовании в русскоязычном и англоязычном вариантах.

В дилогии особенно заметно присутствие русской классики. В романе «Семья» выявляются прямые отсылки к Пушкину, Лермонтову, Тютчеву. В романе «Дети» этот ряд дополняется цитированием текстов или упоминанием поэтов Серебряного века – Блока и Бальмонта. Эпиграф к роману «Семья» взят из тютчевского стихотворения: «Чему бы жизнь нас ни учила, / Но сердце верит в чудеса: / Есть нескудеющая сила, / Есть и нетленная краса».

Начинается же произведение указанием на состав Семьи[2], и на первой же странице вводится цитата из стихотворения Лермонтова «Дубовый листок»: Семья – это

> …бабушка, мать, дочь и два племянника-сироты, оставшиеся от двух умерших братьев. Все вместе они составляли семью на чужбине, «дубовый листок», давно и навек оторвавшийся от «ветки родимой». Буря гнала их на Восток. 1937 год застал их в Китае, в Тянцзине. Они жили в наименее фешенебельной и потому наиболее дешевой части британской концессии, неподалеку от берегов загадочной Хэй-Хо (С: 11–12).

Цитация намечает общую интонацию дилогии, вводит сквозную тему изгнания, скитальчества. Актуализация в памяти читателя всего текста сти-

---

[1] Вопрос о специфике автоперевода и корреляции текстов оригинала и автоперевода активно обсуждается исследователями. См., в частности, статьи *Muñoz-Calvo M.* Translation and Cross-Cultural Communication и *Santoyo J.-C.* Translation and Cultural Identity: Competence and Performance of the Author-Translator в: Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication / Eds M. Muñoz-Calvo, C. Buesa-Gómez. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010. P. 1–11, 13–30, а также *García Rodríguez J.M.* Introduction: Literary into Cultural Translation // Diacritics. 2004, autumn–winter. Vol. 34. No 3/4. P. 2–30; *Bassnett S.* The Self-translator as Rewriter // Self-Translation. Brokering Originality in Hybrid Culture. London; New York, etc.: Bloomsbery, 2013. P. 13–25.

[2] Мы будем следовать за автором дилогии в написании с прописных букв: Семья, Бабушка, Мать, замещающими имена собственные.

хотворения Лермонтова задает эмоциональную окраску дальнейшего развертывания истории Семьи. Лирическое начало входит в повествование, создавая мерцающий подтекст, что позволяет придать изображению жизни русских эмигрантов, их страданиям, потерям, обретениям общечеловеческое, экзистенциальное измерение. Романтическая топика переосмысляется, помещается в новый культурно-исторический контекст, обретает иное наполнение и наделяется новыми смысловыми нюансами.

Цитирование связано также с предвосхищением и актуализацией основных концептов, семантических узлов и сюжетных линий дилогии. Так, можно соотнести строфы Тютчева с такими основополагающими концептами романа «Семья», как глубокая вера (особенно характерная для старшего поколения Семьи – Бабушки и Матери), терпение и стойкое перенесение страданий (сюжетные линии Бабушки, Матери, ее дочери Лиды, племянника Матери Пети), умение любить, принимать другого, «чужие врачевать недуги» (образ и сюжетная линия Бабушки – опоры и фундамента Семьи). Тема просветляющего страдания, несения своего креста является центральной и во второй части дилогии «Дети». Перед отъездом в Америку к жениху Джиму Лида говорит матери, остающейся в Китае:

> Давай помечтаем, мама! Подумай, какая перемена в жизни!.. Я увижу новые страны, новых людей. Я выйду замуж. Я буду учиться петь. Ах, если только будет возможность, я буду не только петь! Я стану изучать все искусства. Все. Все семь! – Не забудь и еще одно искусство, восьмое, – с улыбкой сказала ей мать. – Восьмое? – Да, искусство страдать (Д: 215).

Лейтмотив страдания еще не раз прозвучит в романе, в том числе и с помощью поэзии Тютчева. Один из героев произведения, профессор Чернов, чтобы утешить жену, в очередной раз столкнувшуюся с унижением и отверженностью, читает стихотворение «Слезы людские, о слезы людские…». В тексте романа приводятся две строки:

> Профессор заволновался.
> – Аня, ты плачешь? Отчего? Разве мы с тобою не счастливы? От этих слов она заплакала еще больше. И, чтоб ее успокоить, он стал читать ей Тютчева: «Слезы людские! О слезы людские, / Льетесь вы ранней и поздней порой…» (С: 215–216).

Многоточие здесь – маркер того, что стихотворение было прочитано до конца, но уже затекстово. Нина Федорова соединяет эксплицитное и импли-

цитное: текст стихотворения, вложенный в уста героя, затем уходит в подтекст, напоминая читателю о неисчислимости печалей и страданий всех людей и особенно беженцев, сопровождая эпическое развитие сюжета лирической интенцией. Стихи оказываются средоточием культурной памяти – опорой, которая и позволяет эмигрантам переносить все горести и тяготы.

Роман «The Family» также снабжен эпиграфом, но другим. Это начало стихотворения Джона Китса «Песнь противоположностей» («A Song of Opposites»):

> Welcome joy, and welcome sorrow,
> Lethe's weed and Hermes' feather;
> Come to-day, and come to-morrow,
> I do love you both together!

Для англоязычного читателя имя Китса более знакомо, чем имя Тютчева, и ему так же легко припомнить остальные строки широко известного стихотворения английского поэта-романтика, как русскоязычному читателю – весь текст Тютчева. И если даже читатель не вспомнит этот конкретный текст, то интонационный строй, образный ряд, да и само имя хорошо известного поэта рождают вполне определенный круг ассоциаций, поэтическую «ауру». Таким образом, цитируя, автор обращается к фоновым культурным знаниям своей аудитории, в одном случае англоязычной, а в другом – русскоязычной.

Разнятся и первые абзацы обеих версий романа «Семья» / «The Family». В англоязычной версии в соответствующем фрагменте нет реминисценции из стихотворения Лермонтова:

> …and now they were only five, the total of the long process of the ramification of their family tree. In plain words, they were a granny, a mother, a daughter and two nephews – the boys being orphans of the two deceased brothers. All together they constituted the Family. The year 1937 found them living at Tientsin, in China. Mother kept a boarding-house in the least fashionable and, therefore, the cheapest corner of the British Concession, which is situated along the Hei-Ho river. (F: 9)

Хрестоматийно известные русскому читателю образы и мотивы из стихотворения Лермонтова вряд ли могли бы быть узнаны в англоязычном тексте. В приведенном фрагменте отсутствует один из ключевых образов в литературе русской эмиграции – чужбины («на чужбине»). Его появление в первых же абзацах романа «Семья» подчеркивает сюжетообразующий

мотив рассеяния, потери корней, родины. В дилогии несколько раз подчеркивается, что эмигрантам чужда культура Китая, они практически не контактируют с ней. Создается дихотомия «свое» – «чужое», где «своим», может быть только пространство России. И когда молодой герой Петя, один из трех внуков Бабушки, не найдя себе места в Китае, понимает, что все и везде в огромном мире ему будет равно «чужим», он решает нелегально вернуться в Россию, хотя там его ожидают страдания.

Строки из стихотворения Китса задают несколько иной фон для чтения романа. Как и все стихотворение, они вмещают противоположности, которые составляют сущность жизни, где радость идет рука об руку с горем, счастье – с бедой; жизнь и смерть, расцвет и угасание, юность и старость в их единстве составляют предмет размышлений английского поэта. Эти строки задают угол зрения при чтении обоих романов дилогии. Акцент делается не только на изображении жизни русских эмигрантов, их исторической судьбы, но и на общих закономерностях человеческой жизни: в тяжелых исторических ситуациях люди и плачут, и смеются, старшие уходят, а молодые вступают в жизнь с ее надеждами и любовью; жизнь и смерть, жестокость и милосердие соседствуют на страницах произведения.

Вторая часть дилогии «The Children» имеет свой эпиграф, взятый из шекспировского «Гамлета» и также подчеркивающий эту диалектику противоположностей: «I must be cruel, only to be kind». В русской версии этот эпиграф исчезает, и в тексте снимается обозначенная таким образом связь между концептами «жалость» и «жестокость».

В прозе Нины Федоровой аллюзии или цитирование могут не только принадлежать повествователю, но и вкладываться в уста персонажей, характеризовать кругозор героя, его способ видения мира, служить средством характеристики или элементом психологизма. В романе «Семья» среди авторов, к которым обращаются герои произведения, оказываются Пушкин и Лермонтов. Так, с появлением четы Черновых в пансионе № 11, который содержит Семья, там закипает умственная жизнь, и что немаловажно, просветительская деятельность. Профессор Чернов обучает юное поколение наукам, по вечерам за общим чаем читаются книги вслух:

> …все в доме имели книги по интересовавшим их вопросам, и Анна Петровна следила, чтобы книги возвращались в библиотеки вовремя. С нетерпением ожидалось появление Анны Петровны из библиотек с запасом нового чтения. Короче говоря, все они вместе уже превратились в то, что называется «русской интеллигенцией (С: 119).

Так, будучи взяты из библиотеки, в Семье появляются томики стихов Пушкина и Лермонтова. Реминисценции из лирики классиков отнесены в наибольшей степени к образу семнадцатилетней Лиды, переживающей разлуку со своим возлюбленным, американцем Джимом, уехавшим учиться на родину, в Америку. Томики Пушкина и Лермонтова Лида использует для гадания, предпочитая при этом Пушкина Лермонтову:

> Когда становилось вдруг очень грустно, она бежала в столовую и открывала книгу наугад, и первые слова, попавшие ей на глаза, должны были означать, о чем думает Джим в данный момент. Для этого употребления она избрала два тома – Пушкина и Лермонтова: от них легче было добиться толку, чем, например, от «Истории цивилизации» или «Единообразия религиозного опыта». С бьющимся сердцем она раскрывала книгу, и Пушкин умел мигом успокоить ее:
>
> Я помню чудное мгновенье,
> Передо мной явилась ты…
>
> И Лида понимала, о чем шла речь. Это было у пруда, я выходила из воды…
>
> …Как мимолетное виденье!
>
> – Милый! – говорила Лида не то Джиму, не то Пушкину и целовала стихотворение.
>
> Но Лермонтов иногда не скрывал пессимизма:
>
> Он далеко. Он не узнает.
> Не оценит тоски твоей…
>
> – Что такое? – вскрикивала Лида. – Нет, я перейду на одного Пушкина.
> И Лермонтов вернулся в библиотеку (С: 160).

Нина Федорова иронично изображает наивность героини, то, как она сверяется с текстом поэта, пытается прочесть свою жизнь в пушкинских строках. В то же время Лида открывает для себя русскую поэзию, и это открытие становится началом «романа воспитания», который будет развертываться в следующей части дилогии. В тексте показано, как происходит приобщение героини к русской классической поэзии:

> Белокурая головка Лиды низко склонилась над книгой. Это был Пушкин. Еще покойный профессор посоветовал Лиде: «Выучите Пушкина наизусть, и не надо будет записываться в очередь за книгой». И Лида прилежно учила, пока только стихи, думая обойтись без прозы. В ее возрасте она питалась

> преимущественно поэзией. Заучивала она сначала в хронологическом порядке, но потом решила, что так она не скоро еще дойдет до лучших стихов лирики любви: «Да я еще состарюсь тем временем!» И она переменила метод: выбирала лучшее, «что говорит сердцу», – и то выучивала наизусть. Дело пошло гладко и быстро. На всякое движение своего молодого сердца она могла теперь ответить цитатой из Пушкина, и как это возвышало и облагораживало чувства! (С: 330).

Последняя часть фразы является несобственно-прямой речью, важнейшим нарративным приемом писательницы: здесь в подтексте мерцает легкая ирония по отношению к героине. Но в дальнейшем Лида, детство которой прошло вдали от родины, будет осваивать русское культурное наследия именно благодаря чтению. Стихотворные цитаты, включенные в текст романа, взяты из наиболее известных, хрестоматийных произведений, составляющих канон русской классики: «Я помню чудное мгновенье», «Ветер по морю гуляет», «Я вас люблю любовью брата», «Тридцать рыцарей прекрасных».

Изображение процесса воспитания благородных чувств героини начинается прежде всего с Пушкина. В романе «Дети» / «The Children» показано, что эмигрантов, которые теряют имущество, живут в крайней бедности, сопровождают книги (и в первую очередь книги Пушкина): они остаются в семьях, служат и утешением, и средством сохранить чувство дома. Так, в семье Платовых, у которых останавливается в Харбине Лида, сохранились книги всего двух авторов – собрание сочинений Пушкина и «Потерянный рай» Мильтона. Название это обретает здесь символическую многозначность, актуализируя мотивы изгнания из рая, рассеяния «по лицу земли», страданий, испытаний и придавая этому опыту библейско-мистериальное звучание. Вселенский масштаб конфликта мильтоновской поэмы подсвечивает общечеловеческое измерение изображаемых в дилогии исторических событий, втягивающих в свой водоворот представителей всех народов и стран.

Тогда же начинается и музыкальное образование героини. Выясняется, что у нее прекрасный голос, и она учится пению. Уроки вокала, становление личности и воспитание чувств Лиды окажутся в центре сюжета романа «Дети» вместе с широким панорамным изображением жизни русских эмигрантов в Тянцзине, Харбине, Шанхае в период острейших исторических противоречий. Обучаясь пению под руководством знаменитой в России певицы Мануйловой, Лида приобщается к романтической европейской культуре, как музыкальной, так и литературной. Она зачитывается «Стра-

даниями юного Вертера» Гете, исполняет «Серенаду» Шуберта («Песнь моя летит с мольбою тихо в час ночной…»).

Соответствующий эпизод гадания по книгам Пушкина и Лермонтова в «The Family» построен несколько иначе.

> After Jimmy´s departure Lida lived in exquisite realm of youthful happiness. Now and then she opened her books at random in order to know how Jimmy felt about herself at the very moment. As her books were Pushkin`s and Lermontov´s, the too highest achievements in the world of poetry, they answered her questions in terms full of significance and beauty. They enhanced her will to love, and believe, and endure, and suffer. One time t happened in Pushkin stanzas:
>
> Yes! I remember well our meeting,
> When first thou dawnedest on my sight,
> Like some fair phantom past me fleeting,
> Some nymph of purity and light.
>
> And Lida, enraptured, would whisper "Like some fair phantom past me fleeting" – and dishes danced in her hands, and towels waved their full length, and the teaspoon, and the tea-spoons chimed, and the cup tinkled – "Like some fair phantom past me fleeting, Some nymph of purity and light".
>
> Sometimes it happened to be Lermontov's pessimism:
>
> He is so far. He will not listen…
> He cannot prize your priceless tears…
>
> And Lida's heart twisted with pain. But then she would open another page, and again another, till she came upon another, till she came upon some satisfactory verses. (F: 142)

В приведенном фрагменте автор несколько смягчает иронию по отношению к наивному чтению героини, привнося ноту поэтичности в описание настроения Лиды ("and dishes danced in her hands, and towels waved their full length, and the teaspoon, and the tea-spoons chimed, and the cup tinkled"). Нет в англоязычном варианте и упоминания «серьезных», научных книг, к которым пытался приобщить Лиду профессор Чернов. Здесь акцентируется любовный сюжет, и сфера поэзии остается единственной, сопровождающей героиню в этом и подобном ему эпизодах.

В англоязычном и русскоязычном вариантах не только происходит замена или вычеркивание / введение цитат, аллюзий или реминисценций.

По-разному могут вводиться одни и те же произведения, и в результате могут смещаться смысловые акценты и роль, которую играют эти эпизоды в структурном целом. Например, Нина Федорова активно включает в текст дилогии цитаты и отсылки не только к писателям-классикам – Достоевскому, Гете или Пушкину, но и, например, к песенной культуре – русским романсам, жанру, с которым иностранный широкий читатель вряд ли был хорошо знаком. Однако романсовая культура сохранялась в среде эмигрантов – романсы исполняли в минуты семейного досуга, слушали в записи, они звучали со сцены. В этом смысле они были одним из способов и связи поколений, и сохранения исторической памяти.

Романсы и народные песни особенно широко представлены во второй части дилогии, центральная сюжетная линия которой связана с судьбой Лиды: девушка готовится к артистической карьере, и неудивительно, что на страницах романа неоднократно появляются строки романсов, которые выполняют разные художественные функции – например, актуализируют центральные для второй части дилогии темы памяти, возможности ее сохранения в рассеянии, судеб первого и второго поколения эмигрантов. Завершение одной исторической эпохи и начало новой обсуждается героями; об этом размышляет и повествователь; разные пути поколений реализуются в сюжетных линиях романа. Когда Лида поет романс «Глядя на луч пурпурного заката, / Стояли мы на берегах Невы…»[1] на слова Павла Козлова, слушатели старшего и младшего поколений воспринимают его противоположным образом:

> При первых звуках вздрогнула и, закружившись, растаяла бедность. Раздвинулись и уплыли убогие, темные стены. Пурпур невского заката залил, осветил комнату на чердаке, – но она уже и не была комнатой. Две женщины стояли на берегу Невы и глядели вдаль. Две девушки следовали за ними. Матери видели прошлое, дочери вглядывались в будущее. Матери видели – на том берегу – Петербург. А там, немного дальше, за поворотами улиц, неразрушимый в памяти, прекрасный, волшебный дом. Нет, он не мог исчезнуть… Нет, не может прошлое так бесследно исчезнуть, так безвозвратно уйти! (Д: 15)

Матери и дети здесь уже разделены, их взоры обращены в противоположные стороны еще более отчетливо, нежели в первой части дилогии.

[1] Этот романс записал уже в эмиграции известный певец того времени Юрий Морфесси, и. вероятно, писательница могла слышать его исполнение, а сам романс мог быть популярен в среде русской эмиграции.

В русскоязычном варианте в текст введены две первые строки этого романса (которых нет в «The Children»), актуализирующих тему памяти именно для русского читателя Нины Федоровой, возвращающих его к покинутым берегам. Еще одна цитируемая строка из того же романса («До гроба вы клялись любить поэта»), кажется, вводится автором не столько для акцентирования темы любви, центральной для романса, но ради образа поэта. Следующее за тем лирическое высказывание повествователя осмысляет роль поэзии и литературы в целом для сохранения русской культуры в эмиграции: «Вы, наши поэты! Это вы сохраняете летописи нашего сердца, нашей любви! Это вы не допускаете наше прошлое до полного исчезновения и смерти!» (Д: 15).

В англоязычном варианте в эпизоде с пением романса акценты расставлены несколько иначе. Здесь нет размышлений о роли русской поэзии в судьбе эмиграции, лиризм повествования приглушен, как и тема памяти, нет описания утерянного волшебного дома. Здесь более ярко звучит идея пробуждения в воображении картин более светлых и радостных, уносящих от печальной действительности:

> And Lida sang the old romance. She sang it in the old style of pure lyric, her voice high, quiet, melodious.
>
> … Remember, you gave your sacred promise
> To love the poet until he dies…
>
> The room instantly yielded to the charm of music. With the first sounds of the song poverty readily and quickly disappeared. A different room built itself for each of the four women. Sudden peace of soul and mind washed away the remnants of cares and sorrows. When the room was pure and ready, Beauty solemnly stepped and worked the rest of the magic. She made the girls face the future and the women – the past. Here Joy, in streams, burst forth in four hearts and hastily cured and healed and soothed and smoothed – until there remained no seams or scars on their memories. Laughing Imagination rushed firth and boldly drew gigantic pictures of things sweeter than they could ever be in life. (Ch: 15)

Писательница обращается к проблеме связи поколений русских эмигрантов и разности их судеб. Семья рассеивается по свету, связи между ее родными распадаются. В ситуации хаоса, тяжелого положения русской эмиграции в Китае в конце 1930-х Бабушка, основа Семьи, умирает, мальчик Дима отправляется в Англию с миссис Парриш, Лида уезжает в Амери-

ку к жениху – там начнется ее новая жизнь, Петя возвращается в советскую Россию. Мать Татьяна Алексеевна в финале дилогии остается в Тянцзине. Вопрос о семейных и культурных узах, о сохранении русской культуры и освоении ее молодым поколением, о возможности сохранить связь между поколениями является важнейшим в обоих романах Нины Федоровой.

В целом ряде эпизодов в романах «The Family» и «The Children» несколько смягчены краски в описании тягот жизни эмигрантов и их страданий, в то время как в русском тексте картины разрухи, отчаянной бедности, картины разрухи, нищеты, отчаяния и боли показаны более остро, более подробно, а иногда даже натуралистично:

> Бездомные собаки, шатаясь от слабости, крались в тени, скрываясь от преследований и ударов; они плелись на запах пищи, доносившийся из некоторых домов и дворов. «Зачем они живут? – думала о собаках Лида. – Почему им хочется жить? Даже вот этой – с проломленным боком, с сочащейся раной, с парализованной задней ногой. Значит жизнь – такое уж благо? <…> Боже мой, как жестока жизнь!» – заплакала Лида. Она вспомнила слова покойного профессора Чернова о том, что если честно делиться – в мире всем достаточно и места и хлеба. Но как это осуществить? Лида чувствовала свою беспомощность, запутанность, затерянность перед раскрывающейся перед нею огромной, сложной, ужасной жизнью. Она страдала, и ей хотелось тут же на месте что-то сделать, принять какое-то благое решение и этим облегчить свое сердце.
>
> «Я обещаю, – решила она, – никогда не быть богатой, ничего никогда не копить, иметь только необходимое для жизни, а остальное отдавать тем, кого увижу в нужде. Я обещаю, – повторила она твердо. Ей стало легче. – Пусть хоть только это, пусть это мало и ничтожно, но я сделаю это». Она шла домой пешком. Госпожа Мануйлова уехала на рикше, но у Лиды не было десяти центов для рикши. Она шла пешком, неся свой чемодан. Ее мысли обратились к дому, и последний квартал она почти бежала. Ее ждали. Повар широко распахнул дверь на ее звонок» (Д: 151).

В этом развернутом эпизоде Лида, делающая самые первые шаги в качестве певицы, дает обещание помогать страждущим, что, как показывает автор, уже начало происходить: она принимает участие в благотворительном концерте. Автор в обоих произведениях дилогии «Семья» / «The Family», «Дети» / «The Children» подчеркивает умение героев сочувствовать и со-страдать всем, кто нуждается в помощи. Однако соответствующий эпизод в «The Children» построен несколько иначе:

> Nobody`s dogs attracted by the smell coming from the houses of human beings, stood wearily where the scents seemed sharper, musing if they could muse, about the injustice of distribution of food in no proportion to hunger. But hunger is duller toward evening, as pain is duller before death. Let those sleep who have no eaten. Everything made for sadness. But her house almost stepped forth from the row to meet Lida, and the cook flung the door open. (Ch: 248-249)

Он существенно короче, автор не раскрывает переживаний Лиды, ее нравственных решений, определяющих в какой-то мере дальнейшую судьбу и путь ее души. Здесь более ярко выражена метафора встречи, тепла, любви – самый дом словно шагает ей навстречу, чтобы одарить теплом и любовью, в этом доме живет ее мать и благородная семья Диаз, которая относится к Лиде с симпатией и оказывает помощь.

С помощью реминисценций и аллюзий автор дилогии решет еще одну задачу: показать, как имена и тексты русской культуры функционируют в среде русских эмигрантов, маркируют границы культурных эпох в этой среде. Особенно ярко это заметно в романе «Дети» / «The Children». Здесь расширяется круг цитирования и упоминаний произведений русской литературы, в частности, поэтов Серебряного века, а также оперы Чайковского «Пиковая дама» (именно из «Пиковой дамы» поет фрагмент Лида перед отъездом Джима в первой части дилогии).

Многие из эмигрантов остаются в рамках русской классики, и даже культуру модернизма могут рассматривать как ее продолжение. Так, упрекая Лиду в том, что она остается верна уехавшему Джиму, ждет его писем и живет только этими письмами, одна из постояльцев пансиона № 11 мадам Климова апеллирует к русской поэзии: «Стыдись, себя самой стыдись, русская девушка!... Ты, кого воспел сам Пушкин, и Блок и Некрасов!» (Д: 156). Здесь выстроена четкая иерархия: «сам Пушкин» как основа русской классической литературы, затем Некрасов и Блок как продолжатели «пушкинской» традиции создания образа русской женщины. Возможно, мадам Климова здесь имеет в виду (и ставит в один ряд) два хрестоматийно известных стихотворения – «Железная дорога» Некрасова и «На железной дороге» Блока. Но именно Блоком заканчивается линия классической поэзии, и именно Блок для героев произведения знаменует границу эпохи – «от Пушкина до Блока». Символизм Блока при этом остается вне контекста, его творчество герои произведения связывают с реалистической традицией русской поэзии.

На страницах романа появляется еще одно имя поэта Серебряного века – на сей раз в связи с сюжетной линией миссис Питчер, героиней,

которая представляет собой полную противоположность эксцентричной мадам Климовой. Миссис Питчер – «русская по происхождению, из хорошей семьи, с прекрасными манерами, спокойная и с. немногословной речью, всегда просто, но прекрасно одетая» (Д: 64–65). Как читатель узнает из повествования, она вышла замуж за англичанина мистера Питчера в России, чтобы иметь возможность выехать за границу во время революции. Супруги Питчер ведут замкнутый образ жизни, поставив во главу угла «комфорт» и отказ от любых отношений с людьми, кроме деловых. Однако постепенно миссис Питчер начинает ощущать такую комфортную и благополучную жизнь в бушующем море современности как что-то недолжное, как не-жизнь и смутно подозревает, что она принесет душевную гибель.

В русскоязычном варианте второй части дилогии миссис Питчер в состоянии опустошения заходит в книжный магазин, где обычно покупает медицинские книги, и ее взгляд случайно выхватывает строку из книги немедицинской: «Разлюбив человека, я лишился вселенной». Героиня видит и имя автора – Бальмонт. Она читает строку из стихотворения «Солнце», которое вошло в книгу «Дар земле», изданную в Париже в 1921 г. – в год смерти Блока. Так в текст дилогии имплицитно водится еще один маркер конца эпохи. Лейтмотивом стихотворения Бальмонта является чувство абсолютного одиночества и покинутости, потери веры:

Вот я один. Клад утрачен мой ценный.
И хоть целое Солнце заключаю я в сердце,
Разлюбив человека, я лишился Вселенной,
Нет больше веры в единоверце.

В героине, словно запечатавшей свою душу, в эмиграции утрачивающей культурную память, погруженной в абсолютное одиночество, вдруг оживают воспоминания: «Она еще помнила это имя, когда-то в молодости читала его стихи» (Д: 124–125). Здесь представляется важной та увеличивающаяся дистанция между героями и уплывающим, постепенно истаивающим их дореволюционным прошлым. Героиня еще помнит имя поэта, словно из прошлой жизни, но уже не помнит его стихов.

Во второй части дилогии значительно увеличивается масштаб изображаемого. Если в «Семье» / «The Family» центром сюжетной организации романа был пансион № 11, то в романе «Дети» / «The Children» пространство существенно расширяется: Лида едет в Харбин и Шанхай, а в финале действие перенесется в Америку. Более широко и многопланово изображена во втором романе дилогии и эмигрантская среда.

В Харбине Лида оказалась в среде русской интеллигенции, в «культурных кругах», и прислушивалась к разговорам на волнующие русских эмигрантов темы. В их числе оказалось и бурное обсуждение судьбы русской литературы и культуры героями повести.

> Говорили о музыке, литературе, политике, о светлом, хотя и отдаленном, будущем человечества, и, конечно, о детях, там, где они имелись. Дети вызывали большое беспокойство: они переставали походить на родителей. У них уже не было большой устойчивости принципов и, главное, разнообразия духовных интересов. Они вырастали на чужбине, питались хлебом других народов… – Современная художественная литература! – с негодованием говорила хозяйка, отходя от корыта, где она крахмалила шторы, – я читаю на пяти языках… я нахожу, что искусство писать погибает. Роман умер с Толстым – погиб под поездом с Анной Карениной, а рассказ умер от чахотки вместе с Чеховым. Жизнь дает такой материал – чего ярче! чего сложнее! – перед нами столько новых явлений, задач, идей, – а литература преподносит одно, какой-то пансексуализм, от которого откровенно несет запахом лекарств и сумасшедшего дома… Да, была литература когда-то и пророчицей, и руководительницей человека, и его другом, но теперь она – преступница в мире искусств… Разговор о детях живо подхватывался присутствующими (Д: 72-73).

Судьбы детей и их будущее здесь оказываются в одном ряду с судьбами литературы, и старшее поколение границей эпохи считает «концом» классической литературы творчество Чехова. Можно усмотреть в этом фрагменте и аллюзии на чеховских героев («говорили о музыке, литературе, политике, о светлом, хотя и отдаленном, будущем человечества» – ср., например, рассуждения о будущем в «Трех сестрах» или «Вишневом саде»). Однако такая точка зрения «отцов» с их утверждениями о гибели классики и отрицанием литературы последующих эпох подана достаточно иронически – комментарии повествователя, обрамляющие несобственно-прямую речь, характеризуют авторскую позицию. Не случайно Лиду, одну из тех, о ком так жарко спорят старшие, «конечно, более интересовало не общество старших, а круг ее сверстников и сверстниц» (Д: 73).

В англоязычном варианте этот эпизод несет то же смысловое наполнение, но вместо имен русских писателей появляется имя Фрейда.

> Novels? – said elderly lady with indignation. “I cannot find one I like, and I read in five languages. Literature has become the most declining of arts… With the old

> life passing away, with a new era to come, with hundreds of problems to face, to live with, to undergo, literature nevertheless is still busy with morbid guesses in the style of Freud's theories. (Ch: 108)

Очевидно, в русскоязычном варианте присутствует перифраз, или развернутое описание явлений, которые подходят под учение Фрейда и, по мысли героини, являются характеристикой современной литературы.

В дилогии цитаты, реминисценции, аллюзии позволяют «перекодировать» текст для читателей, принадлежащих разным культурам. В англоязычном варианте автор дополняет описание обычаев, традиций, черт уклада жизни русских эмигрантов пояснениями, комментариями повествователя, адресованными зарубежному читателю, который может быть не знаком с особенностями русской культуры. В тексте на русском языке такие сопровождающие элементы полностью исключены. Это особенно ярко появляется в эпизодах, в которых описаны русские обряды и традиции или присутствуют цитаты из богослужебных текстов.

Так, в англоязычном варианте Нина Федорова знакомит читателя с традицией гадания под Рождество, рассказывает, почему девушки выходили на дорогу и спрашивали первого встречного, как его зовут, чтобы узнать имя суженого (конечно, в истории Лиды и ее подруги Галины гадание сбылось). В другом эпизоде автор объясняет некоторые детали религиозной жизни эмигрантов, например, крестного хода, или обычая благословения иконой на замужество. Знакомясь с историей жизни русской эмиграции, зарубежный читатель получал возможность лучше узнать русскую культуру, русские обычаи и обряды. Очевидно, что читатель-носитель русской культуры не нуждается в таком комментировании, и пояснения исчезают из текста на русском языке.

В дилогии Нина Федорова неоднократно приводит цитаты из русских богослужебных книг, вводит эпизоды молитвы, показывает обрядовую сторону жизни русских эмигрантов. Именно религия оказывается опорой героев и в горе, и в радости. Бабушка в молитве находит духовную опору для противостояния страданиям и тяготам жизни; пение тропаря «Покаяния отверзи ми двери» в одном из эпизодов романа «Семья» призвано поддержать тающие силы Матери, оно объединяет и просветляет, дает возможность подняться над земными заботами и тревогами не только членам Семьи, но и другим жильцам пансиона № 11, включая и атеиста профессора Чернова. Подобных эпизодов немало в произведении Нины Федоровой. В дилогии подчеркивается, что религиозные традиции являются важнейшей составляющей духовной жизни русских эмигрантов, одним из способов сохранения своей культуры и жизненного уклада.

В романах «The Family» и «The Children» такого рода цитаты могут быть заменены или исключены из текста, тем самым придавая иной смысловой оттенок эпизодам. Можно предположить, что отчасти причиной тому – церковнославянский язык, а главным образом – ориентация на широкого иностранного читателя, не имеющего опыта погружения в русскую религиозную традицию. В обоих вариантах дилогии писательница передает напряженную духовную работу своих героев, неоднократно показывает сцены молитвы, но при этом в разных версиях может обращаться к разным духовным традициям, ориентируясь на русско- или англоязычную аудиторию соответственно.

Ярко это видно, например, в эпизоде молитвы Бабушки после того, как она дала благословение Пете отправиться добровольцем «для поддержания порядка и возможной военной защиты концессии», на территории которой живет Семья. В русскоязычном варианте Бабушка читает Великий покаянный канон Андрея Критского:

> Муж был убит за родину в мировой войне… Сыновья были убиты в гражданской войне, защищая свои идеалы. За что будут умирать внуки? Человечество? Человеколюбие? Но что такое эта любовь к человеку в наши дни? <…> Почитаю, – решила Бабушка и взяла свою единственную книжку «Великий Канон» Андрея Критского. Полушепотом она читала, тихо вздыхая:
>
> …Откуда начну оплакивать деяния моей несчастной жизни?
>
> …Пред Тобою, Спаситель, открываю грехи, соделанные мною, открываю раны души и тела …
>
> …Двери Твоей не затвори предо мною…
>
> Она упала на колени и со слезами молилась. Когда Бабушка вышла из столовой, она казалась совершенно спокойной. Казалось также, что она сделалась немножко меньше. Но она улыбалась, и лицо ее светилось (С: 64).

Идея смирения, покаяния, очищения от грехов, просьба о милосердии и спасении, – лейтмотивы Великого канона. Бабушка просит милосердия и заступничества, смирения для принятия всех событий, сил, чтобы перенеси выпавшие на ее долю тягчайшие испытания.

В англоязычном варианте иной набор имен и книг, к которым обращается героиня:

> She must pray… Her husband died for his country in the Great War, her sons were killed during the Civil War – they died for their ideals. For what would her

grandchildren die? Humanity? But which side could claim humanity to-day?... Granny opened the box holding her library, which consisted of only three books: a Bible, Les Pensées by Pascal and Reflections by Marcus Aurelius. At present she needs Marcus Aurelius. She needed to hear again how this noble philosopher longed for peace, and led wars, aspired to loyalty and love and was betrayed; coveted repose and beauty and died from the Black Death in a foreign and barbarous country. <…> As in thunderstorm when the tumult and the noise is heard below, the clouds while high above them all is silence and quiet, so in human souls there is a point of stillness and serenity knows only to those philosophic minds which can rise above the storm. Granny reached the point. She sighed, closed the book, and rose. When granny opened the door, she was pale, but calm and almost radiant. (F: 54–55)

В «Семье» у Бабушки сохранилась всего одна книга, и это «Великий канон». В «The Family» книг три: Библия, «Мысли» Паскаля и книга Марка Аврелия «Наедине с собой. Размышления». Последние две знаменуют обращение к европейской традиции рефлексии и стоицизма. Бабушка читает Марка Аврелия, и то, о чем она читает, перекликается с эпиграфом романа «The Family»: жизнь, взятая во всех ее противоположностях – мир и война, любовь и предательство, покой, красота и смерть от чумы на чужбине. Бабушка читает о том, что подлинно философский ум может подняться над жизненными бурями и обрести спокойствие созерцателя. Только такому уму доступны тишина и безмятежность. В англоязычном романе героиня находит опору не только в религиозной, но также и в светской, философской традиции.

Такие же разночтения характеризуют и вышеупомянутый эпизод пения тропаря «Покаяния отверзи ми двери». Лида, а затем и остальные постояльцы поют, чтобы поддержать выбившуюся из сил Мать.

Не зная, чем помочь, Лида сказала:

– Знаешь, мама, в церкви пели сегодня «Покаяния отверзи ми двери», хочешь, я сейчас для тебя спою?

– Спой.

– Я вот только Петю позову. Одним голосом спеть выйдет не то…

Через минуту они стояли около Матери. Высоким, чистым, каким-то святым голосом Лида запела:

– «Покаяния отверзи ми двери, Жизнодавче», – и Петя следовал за нею, исполняя партию мужской части хора.

Пение в пансионе № 11 было как бы сигналом для сбора. В доме все более или менее пели, и, заслышав первые ноты, каждый бросал, что делал, и шел на голос, как влекомый магнитом.

– «Утреннюет бо дух мой», – пела уже и Ирина, появляясь из кухни с полотенцем. И мадам Милица, явившись магически тут же, петь хотя и не пела, но подавала по временам два-три басовых звука, роль барабана в оркестре, и отбивала такт: «Весь осквернен, весь, весь, весь осквернен». И Дима свежим альтом пел кое-где, где знал слова и мелодию.

– «На спасения стези…» – И слезы стояли у всех в глазах. Голос Лиды летел ввысь и взвивался, как ангел. <…>

– «…Но надеяся на милость…» – И он спешил на зов: «Но надеяся на милость…»

Анна Петровна сошла вниз тихо и медленно и незаметно прикорнула в углу, где, бывало, сиживал мистер Сун (С: 259–260).

Здесь подчеркивается объединяющая сила духовного пения, и вновь звучат мотивы милосердия, сострадания и смирения, сквозные в дилогии.

В англоязычном варианте Лида поет один из своих любимых романсов «In my dreams I saw you dying» – что, вероятно, можно рассматривать как вольное изложение последней строфы текста уже упоминавшегося романса «Глядя на луч пурпурного заката».

At that moment the high and sad sound of Lida's voice cut through the house. With pure and youthful melancholy she sang one of her lovely romances: In my dreams I saw you dying… It was like a signal. Whenever someone began to sing in the house the voice invariably attracted the Family like a magnet. They would all come, either to help with the singing or to sit in the room working and listening. "And the sweater for Harry? Is it ready?" asked Mother. "Only the sleeves are left." (Ch: 232)

В этом эпизоде текст романса включен в бытовой контекст – слушатели пения Лиды могут заниматься в это время домашними делами (например, вязать) или просто внимать ее пению. Они остаются наблюдателями, но не участниками. Кроме того, здесь упомянута только Семья, тогда как в русскоязычном варианте пение объединяет и постояльцев пансиона № 11, делая их символически членами одной семьи. Обращает на себя и психологическая ремарка повествователя: в пении Лиды звучит юношеская тоска, тогда как в русскоязычном эпизоде ее голос назван «высоким, чистым, каким-то святым», что переводит семантику фрагмента в другой регистр.

В дилогии, особенно к финалу второй части усиливаются элементы формульной литературы, в частности, любовного романа. Лида во многом благодаря волшебному помощнику – американке мисс Кларк –

узнает о судьбе возлюбленного, между ними вновь устанавливается общение, она получает возможность уехать к жениху, где ее ждет более благополучная жизнь. Сюжетная линия Лиды обретает счастливую развязку. При этом в англоязычном варианте романа гораздо более подробно описаны любовные чувства Лиды. В «The Children» автор чаще предоставляет слово самим героям: развернуто даны внутренние монологи Лиды и диалоги между молодыми людьми. В русскоязычном же варианте чаще всего автор использует несобственно-прямую речь, здесь сокращены описания любовных чувств и переживаний героев, а также более сжато показан характерный для любовного романа счастливый финал.

Ярким примером сюжетно-композиционного несовпадения может служить завершение сюжетной линии Лида – Мать во второй части дилогии. В «Детях» очевидно, что Лида едет одна, а мать остается в Китае, где уже назрел конфликт, разворачиваются военные действия. Мать успокаивает героиню, совершая, в сущности, самопожертвование и отправляет дочь в более благополучную жизнь. В «The Children» нет эпизода прощания героинь, фигура матери словно истаивает еще до финальных страниц, тема расставания навеки не акцентируется, а финал кажется более светлым и счастливым, чем в русскоязычном варианте. Возможно, причиной таких композиционных решений стал сериальный характер журнальной публикации романа «The Children», а также ориентация на более широкого читателя, обладающего разным культурным и историческим опытом. Русскоязычный вариант произведения, увидевший свет в 1958 г., адресован, вероятнее всего, первому и второму поколению эмигрантов. Он одновременно направлен на сохранение памяти и представляет собой своеобразную летопись жизни русской эмиграции в Китае, но и шире – в рассеянии в целом.

Дилогия Нины Федоровой, с одной стороны, является широкой панорамой жизни восточной ветви русской эмиграции, с другой стороны, ставит вопросы общечеловеческого, экзистенциального порядка, волнующие читателей, которые принадлежат разным культурам и говорят на разных языках.

Литература

Хисамутдинов А. Русский Сан-Франциско. М.: Вече, 2010.

Раскина Е. Нина Федорова // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. М.: ОЛМА-Пресс, 2005. Т. 3. С. 571–572.

Псевдонимы русского зарубежья / Ред. М. Шруба, О. Коростелев. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

References

Bassnett S. "The Self-translator as Rewriter." In *Self-Translation. Brokering Originality in Hybrid Culture,* ed. A. Cordingley. London; New York, etc.: Bloomsbery, 2013: 13–25.

Dictionary of Russian Women Writers, eds M. Ledkovsky, C. Rosenthal, M. Zirin. Westport, CT; London: Greenwood Press, 1994.

García Rodríguez J.M. "Introduction: Literary into Cultural Translation." *Diacritics* 34: 3/4 (autumn–winter 2004): 2–30.

Khisamutdinov A. *Russkii San-Frantsisko* [*Russian San Francisco*]. Moscow: Veche Publ., 2010. (In Russ.)

Psevdonimy russkogo zarubezh'ia [*Pseudonyms of the Russian Diaspora*], eds M. Shruba, O. Korostelev. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2016. (In Russ.)

Raskina E. "Nina Fedorova". In *Russkaia literatura XX veka. Prozaiki, poety, dramaturgi. Biobibliograficheskii slovar'* [*Russian literature of the XX century. Prose writers, poets, playwrights. Biobibliographic dictionary*]. Moscow: OLMA-Press, 2005. Vol. 3: 571–572. (In Russ.)

Translation and Cultural Identity: Selected Essays on Translation and Cross-Cultural Communication, eds M. Muñoz-Calvo, C. Buesa-Gómez. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Дата поступления в редакцию:	27.10.2022	Received:	27.10.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

От «Атамана» к «Орлу». Предпосылки и обстоятельства пушкинского дебюта в Голливуде

© 2022 Б. М. Горелик

From *The Gang Lord to The Eagle*: The Background and Circumstances of Pushkin's Debut in Hollywood

© 2022 Boris M. Gorelik

УДК 82.-01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_82_104

Информация об авторе: Борис Моисеевич Горелик, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Центра исследований Юга Африки Института Африки РАН, Москва. E-mail: boris.gorelik@inafr.ru.

Ключевые слова: раннее русское кино, Пушкин, Дубровский, экранизация, Голливуд, Рудольф Валентино, Осип Рунич.

Аннотация: В 1925 г. на экраны США вышла крупнобюджетная романтическая комедия «Орел» (The Eagle) с участием Рудольфа Валентино. Сценарий основан на переработанном сюжете разбойничьего романа А.С. Пушкина «Дубровский». Фильм стал первой экранизацией произведения этого писателя в Голливуде. Обстоятельства и причины выбора малоизвестного для американских зрителей первоисточника нуждаются в прояснении. При рассмотрении этого фильма в широком историко-культурном контексте выявляется преемственность между этой лентой и первой зарубежной

Information about the author: Boris M. Gorelik, PhD in history, Senior Research Fellow, Centre for Southern Africa Studies, Institute for African Studies, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. E-mail: boris.gorelik@inafr.ru

Keywords: early Russian cinema, Pushkin, Dubrovsky, film adaptation, Hollywood, Rudolph Valentino, Osip Runich.

Abstract: In 1925, the big-budget romantic comedy *The Eagle* starring Rudolph Valentino was released in the United States. The script was based on a reworked plot of *Dubrovsky*, a robber novel by Alexander Pushkin. It was the first adaptation of the Russian writer's work in Hollywood. The circumstances and reasons for choosing a primary source so little known to American viewers need to be clarified. Considering a broad historical and cultural context reveals continuity between this picture and the first film adaptation of *Dubrovsky* produced outside Russia, by Russian émigrés in Germany (1921). Hans Kraly, a German

экранизацией «Дубровского», осуществленной русскими эмигрантами в Германии (1921). Связующим звеном между ними мог быть сценарист голливудского фильма, немецкий кинодраматург Ханс Кралы. Можно предполагать заимствование голливудской студией идеи экранизации «Дубровского» у русских кинематографистов. Возможно, американские кинематографисты обратили внимание на сюжет «Дубровского», благодаря знакомству с предыдущей киноверсией, в которой заглавную роль исполнил «русский Валентино», Осип Рунич.

Благодарю за предоставление материалов для этой статьи Кордулу Дерер, библиотекаря Музея кино и телевидения «Deutsche Kinemathek» (Берлин), и Нину Смит, сотрудницу Музея кино «Eye» (Амстердам).

screenwriter who worked on the Hollywood production, could provide a link to the earlier film. The American studio could inadvertently borrow the idea of using the novel from Russian filmmakers. Perhaps the Hollywood filmmakers were introduced to *Dubrovsky* through their familiarity with the previous film version, in which the protagonist was played by Osip Runich, known as the 'Russian Valentino'.

Acknowledgement: The author is grateful to Cordula Döhrer, Librarian, Deutsche Kinemathek – Museum of Film and Television (Berlin), and Nina Smit, Eye Filmmuseum (Amsterdam), for providing materials for this article.

Одним из самых популярных фильмов с участием легендарного голливудского актера Рудольфа Валентино была романтическая комедия «Орел» (The Eagle, 1925). Литературный первоисточник был заявлен и в титрах фильма, и в материалах для прессы: сценарий картины основан на переработанном сюжете разбойничьего романа А.С. Пушкина. Роль Дубровского, предпоследняя в жизни Валентино, признана одной из лучших за всю его кинокарьеру[1].

В этой крупнобюджетной картине режиссера-новатора Кларенса Брауна состоялся «дебют» Пушкина в Голливуде. В литературе о фильме сообщается, что сюжет «Дубровского» был выбран из-за его авантюрно-романтического характера как возможность для Валентино дистанцироваться от ролей светских львов в предыдущих фильмах, сохранив экзотичность и романтичность образа[2]. И все же обстоятельства и причины выбора необычного для американского кино первоисточника нуждаются в прояснении.

---

[1] *Ullman S.G.* Valentino as I Knew Him. New York: A. L. Burt, 1927. P. 156–157; *Hall M.* The Screen // The New York Times. 1925. 9 November.

[2] *Young G.* Clarence Brown: Hollywood's Forgotten Master. Lexington, KT: The University Press of Kentucky, 2018; *Curtis J.* William Cameron Menzies: The Shape of Films to Come. New York: Pantheon Books, 2015. *Hill D.* Rudolph Valentino: The Silent Idol. San Francisco, CA: RVG Books, 2019. P. 3.

Понять, почему авторы «Орла» обратились к творчеству Пушкина, малоизвестному для американских кинозрителей, может помочь рассмотрение этого фильма в более широком историко-культурном контексте. Плодотворным оказывается сопоставление этой ленты с первой зарубежной экранизацией «Дубровского», осуществленной русскими эмигрантами в Германии за четыре года до премьеры «Орла», которая, по мнению видного киноведа В. Вишневского, пробудила интерес к Пушкину у кинематографистов за пределами России[1]. Так выявляется преемственность между этими непохожими киноверсиями и обнаруживается, что связующим звеном между ними мог быть сценарист голливудского фильма, немецкий драматург Ханс Кралы.

Дубровский – «атаман разбойников»

Осип Рунич. 1920-е гг.

В 1920 г. владелец самой коммерчески успешной кинокомпании в России Дмитрий Харитонов и режиссер наиболее кассовых мелодрам раннего русского кино Петр Чардынин эмигрировали в Германию. Харитонов организовал в Берлине новую студию и пригласил участвовать в постановках Осипа Рунича, одного из популярнейших героев-любовников отечественного экрана. В Германию съезжались и другие талантливые русские артисты-эмигранты. С Харитоновым начали сотрудничать Тамара Дуван, артистка 1-й студии МХТ, и звезда одесской сцены Василий Вронский.

Предприниматель рассчитывал на коммерческий успех в Герма-

[1] *Вишневский В.* А.С. Пушкин и его творчество на экране. Историко-фильмографический обзор // Киноведческие записки. 1999. № 42. С. 194.

нии и на прибыльный экспорт в Советскую Россию. Хотя его материальное положение было шатким, ему удалось привлечь немецкие капиталы и приступить к производству[1].

Дебютом компании «Харитонов-Фильм» была экранизация «Дубровского», первая лента, снятая в Германии преимущественно силами русских кинематографистов[2]. Основанная корифеями салонной мелодрамы, любимого киножанра российской публики 1910-х гг., студия продолжала традиции отечественного кинематографа. Поэтому зарубежную экранизацию «Дубровского» имеет смысл рассматривать в контексте истории раннего русского кино.

Русский частновладельческий кинематограф в 1907–1919 гг. произвел около полусотни пушкинских инсценировок, экранизаций и кинодеклама-ций[3]. «Дубровского» за этот период ставили дважды, причем в 1913 г. это сделали талантливый режиссер Алексей Гурьев и выдающийся оператор Л. П. Форестье[4]. Судить о художественной ценности этих фильмов невозможно, потому что ни один из них не сохранился.

Для берлинской студии Харитонова «Дубровский» был «выстраданным» проектом. Еще до Октябрьской революции Харитонов собирался выпустить фильм по мотивам пушкинского романа и рекламировал будущую постановку[5]. Главная роль и тогда предназначалась Руничу. Тем не менее, осуществить этот замысел Харитонову не удалось, как и многим другим предпринимателям, которые в 1917–1918 гг. анонсировали фильмы по пушкинским сюжетам.

Чардынин обладал богатым опытом экранизации Пушкина, ведь он чаще других режиссеров того времени обращался к пушкинским произведениям. Среди его работ «Домик в Коломне» (1913), одна из лучших русских кинокомедий своего времени[6]. Чардынин много лет сотрудничал с Владимиром Сиверсеном, оператором первых пушкинских киноинсценировок, который тоже оказался в эмиграции в Германии[7]. Сиверсен стал оператором-постановщиком «Дубровского».

---

[1] *Мирославский В.* Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов: жизнь и фильмы. Харьков: Торсінг плюс, 2012. С. 98.

[2] Кино // Руль. 1921. 17 июля.

[3] Пушкинский кинословарь. М.: Современные тетради, 1999. С. 15.

[4] *Вишневский В.* А.С. Пушкин и его творчество на экране. С. 189.

[5] Сине-фоно. 1917. № 15-16. С. XIII.

[6] *Семерчук В.* Пушкин в игровом кино: две стратегии экранизаций // Пушкинский кинословарь. М.: Современные тетради, 1999. С. 247.

[7] *Вишневский В.* А.С. Пушкин и его творчество на экране. С. 183.

Публика в Германии была до некоторой степени подготовлена к восприятию пушкинского материала. Там помнили немецкую версию «Пиковой дамы», в которой роль Германа исполнил выдающийся театральный актер Александр Моисси (Pique Dame, 1918).

Фильм Чардынина был первой зарубежной экранизацией «Дубровского», а также одной из первых картин по мотивам произведений Пушкина, снятых за пределами России. Помимо Рунича, в фильме были заняты Дуван (Мария Кириловна Троекурова), Вронский (Кирила Петрович Троекуров) и Чардынин (Андрей Гаврилович Дубровский). Во второстепенной роли дебютировал на экране будущий голливудский режиссер Григорий Ратов.

Копии этого фильма пока не обнаружены в киноархивах, и он считается утерянным. Но, судя по рецензиям, Чардынин воспроизвел основные события, изложенные в пушкинском тексте. Сюжет фильма существенно не отличался от сюжета романа, за исключением финала: у Чардынина князь Верейский смертельно ранит Дубровского, когда тот настигает карету новобрачных, и главный герой погибает на руках у разбойников.

В раннем русском кино было немало лент, посвященных разбойникам и бунтарям, начиная с первой художественной картины, снятой в России, «Понизовая вольница» (1908). Трижды экранизировали пушкинских «Братьев-разбойников». Чардынин в «Дубровском» не продолжил эту традицию, ведь тема разбойничества в этой ленте служила лишь фоном для романтической линии. Черная полумаска, ботфорты и почти латиноамериканская широкополая шляпа экранного Дубровского – дань популярности героя фильма «Знак Зорро» (The Mark of Zorro, 1920). Но благородный разбойник в исполнении Рунича должен был привлечь зрителя не проворством и удалью, а доблестью и благородством.

Чардынин интерпретировал историю Дубровского в мелодраматическом ключе. Обоснованность такой трактовки незаконченного пушкинского романа отмечал еще В.Г. Белинский[1]. В повествованиях о благородных разбойниках любовная коллизия позволяет подчеркнуть непреодолимую зависимость бунтаря от общества и невозможность личного счастья для того, кто оказался вне закона[2]. Впрочем, в раннем русском кино мелодраматизм был характерен для большинства пушкинских экранизаций.

---

[1] *Белинский В.Г.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1948. С. 638.

[2] *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина (пути эволюции). Л.: Наука, 1987. С. 198; Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А–Д. СПб.: Нестор-История, 2009. С. 485–486.

Объявления о показе фильма «Дубровский».
Источники: «Голос России» (Берлин). 22 июля 1921 г. Bunddesarchiv, Plak 105 – 14518

Это был отечественный фильм, снятый за пределами отечества, в традициях пушкинских экранизаций раннего русского кино. «Дубровский» Чардынина получился «по-настоящему русским фильмом»: от достоверно воссозданных интерьеров до логики поведения персонажей[1]. Рецензенты из влиятельных германских газет отнеслись к «Дубровскому» Чардынина более чем благосклонно. Картина Чардынина, по мнению германских обозревателей, открыла немецкому зрителю мир Пушкина, поэта романтической эпохи, «недоступной для нас, непосвященных, неславян»[2].

[1] «Дубровский» // Руль. 1921. 24 июля. С. 6; F. O. “Dubrowsky” // Berliner Börsen-Zeitung. 191. 24. Juli.

[2] *P.-ina*. Dubrowsky // Film-Kurier. No. 120. 1921. 23 Juli. S. 2–3; Dubrowsky // Allgemeine Zeitung. 1921. 9 Oktober. S. 404.

ОТЗЫВЫ О ФИЛЬМЕ «ДУБРОВСКИЙ» В НЕМЕЦКОЙ И СОВЕТСКОЙ ПРЕССЕ

Film-Kurier (Берлин).
23 июля 1921 г.

Film-Kritik

„Dubrowsky"

Tauentzienpalast

Eine uns fremde Welt tut sich in diesem Film vor uns auf: die Welt Alexander Puschkins, des großen Dichters der Russen. Eines Romantikers, den das Männliche, fast Wild-Fromme seines Geistes zum Heros der russischen Literatur gemacht hat. Puschkin ist ihr Dichter, der Klassiker neben Dostojewski, Tolstoi, neben allen, die uns das wahre russische Volk zeigten. Wir stehen fremd zu ihm, weil er der Dichter einer Vergangenheit, der romantischen Epoche Rußlands ist, die wir nicht kennen: denn sie ist für uns Nichteingeweihte, Nicht-Slaven unzugänglich. Dostojewskische, Tolstoische Gestalten sind uns verwandter, wir begreifen ihre Konflikte, weil sie, wenn auch auf russischer Erde gewachsen, ohne Tradition, einfach menschlich sind.

Die Welt Puschkins ist aber die rein russische; das Vorrecht, sie uns darzustellen, sie zu interpretieren gehört ihnen allein, wenn ein Nationalismus Recht hat. Und — hier soll dem Film kein billiges Lob gesagt werden — im Film, im künstlerischen Film gibt es große Möglichkeiten.

Руль (Берлин).
24 июля 1921 г.

Кино.

„Дубровскій".

Давно изготовленный въ Берлинѣ Харитоновымъ фильмъ Дубровскій, уже совершившій турне заграницей, былъ вчера въ первый разъ поставленъ въ Таунцинь Паласѣ. Хорошо составленный сценарій передаетъ довольно точно Пушкинское произведеніе и въ этомъ его большая заслуга. Къ сожалѣнію чрезвычайная экономія въ постановкѣ не могла не отразиться неблагопріятно на фильмѣ. Тамъ, гдѣ нужна ширь, мы видимъ только уголки, не дающіе достаточно яркаго представленія о томъ фонѣ помѣщичьей жизни, на которомъ разыгралась тяжелая драма Пушкинскаго романа. Главная роль Дубровскаго превосходно проведена Руничемъ, сумѣвшимъ въ равной мѣрѣ избѣжать какъ приторную слащавость, такъ и мелодраматизмъ. Хорошъ былъ Вронскій въ роли Троекурова. Остальные артисты за немногими исключеніями не мѣшали ансамблю. Дубровскій собралъ многочисленную публику, горячо привѣтствовавшую родную для большинства вещь и главнаго исполнителя.

Кинематограф.

«ДУБРОВСКИЙ». (По повести А. С. ПУШКИНА).

Дубровский, оскорбленный помещиком, набирает из дворовых шайку и мстит всем богачам.

Как будто «народный герой» ибо за ним идут мужички, он помогает бедным, но... любовь к дочери помещика, отправившего ad patres (к праотцам) его отца (повод к мести), заставляет его смириться и бросить борьбу.

Тоже инсценировка, и также, как «Раскольников» и «Пеша», снята в Берлине.

Несмотря на «лестные» отзывы прессы (правда, афишные и только немецкие), фильма в художественном отношении слаба.

Нет стиля, нет настоящей пушкинской эпохи.

Рунич—Дубровский наряжен в дикий костюм испанского кабалеро; для полной иллюзии не хватает только гитары.

События повести почему то перепутаны и конец исковеркан, массовые сцены проведены слабо.

К достоинствам картины нужно отнести прекрасную игру всех актеров и, особенно, Чардынина.

Фотография и виражи безупречны, но в общем, надо думать, что за границей фильма котируется, как средняя халтурка специально для «Рунич—психопатов» в России.

Следует отметить хорошую музыкальную иллюстрацию и курьезную переделку названия: вместо «Дубровского» по афише картина значится «О, дай мне забвенья, родная».

И. К.

Красное знамя (Томск). 16 июля 1924 г.

Берлинская премьера «Дубровского, атамана разбойников» (Dubrowsky, der Räuber Ataman) состоялась в июле 1921 г. в фешенебельном кинотеатре «Тауэнцинпаласт». Полуторачасовую ленту выпустил в широкий прокат один из крупнейших кинопроизводителей и дистрибуторов в Германии, компания «УФА»[1]. Стартовые позиции у ленты были сильные – поддержка ведущего дистрибутора с международными связями, хвалебные отзывы во влиятельных газетах, но о прокатной судьбе «Дубровского» на Западе нельзя судить в отсутствии данных о кассовых сборах этой картины.

Надежды на прокат фильма на родине оправдались позднее, когда у Харитонова появилась возможность продавать картины в СССР. С 1923 г. «Дубровский» демонстрировался в главных кинотеатрах страны. Советскими критиками он был признан пошлой поделкой, недостойной литературного первоисточника[2]. То, что немецким кинокритикам казалось достоверным изображением русской жизни, в СССР рассматривалось как «пассивный натурализм»[3].

Дубровский – «Черный орел»

Продюсер голливудского фильма «Орел» Джозеф Шэнк, эмигрант из России, был одним из влиятельнейших деятелей американской киноиндустрии. Весной 1925 г. Шэнк организовал при участии Мэри Пикфорд, Чарльза Чаплина и Дугласа Фэрбенкса компанию «Арт Файненс Корпорейшн», финансировавшую производство картин для «Юнайтед Артистс»[4]. «Орел» стал первым проектом новой компании.

Поскольку американская публика еще не видела экранизаций пушкинских произведений, создатели «Орла» считали нужным заранее познакомить американскую публику с этим автором через прессу. Образ классика русской литературы, «российского Шекспира», был представлен в романтическом ореоле: африканский прадед, густые бакенбарды, вольнолюбие, конфликты с властями, смерть на дуэли[5]. И все же

---

[1] Aus dem Glashaus // Film-Kurier. 1921. No. 167. 20. Juli. S. 3; Время. 1921. 25 июля. С. 1; Голос России. 1921. 22 июля. С. 4; Руль. 1921. 17 июля. С. 7.

[2] *Вишневский В.* А.С. Пушкин и его творчество на экране. С. 194.

[3] *Ефимов Н.* Проблема пушкинского фильма // Пушкин и искусство. Л.–М.: Искусство, 1937. С. 93.

[4] *Balio T.* United Artists: The Company Built by the Stars. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1976. P. 56.

[5] Valentino picture story noted one // Palm Beach Post. 1926. 31 January. P. 67.

в рекламной кампании «Орла» акцент делался не на литературном первоисточнике, а на игре Валентино, режиссуре Брауна и сценарии Ханса Кралы[1].

Воплотив ставшие классическими в западной массовой культуре романтические образы шейхов и гаучо, Валентино должен был впервые представить американским кинозрителям тип русского героя-любовника. «Мы слишком склонны думать, что русские носят длинные бороды и замышляют революции в темных подвалах, но это не та Россия, которую нам покажет Руди, – писала американская пресса об новой роли актера. – Он будет гладко выбрит, лих и неукротим»[2].

Постер фильма «Орел» (1925).

Валентино предстал перед зрителями щеголеватым казаком в черкеске и высокой черной папахе. Его герой, Дубровский, служит в любимом гвардейском полку Екатерины II, которая обещает ему генеральский чин, если он станет ее любовником. Гордый Дубровский отказывается, бежит в свое имение, а царица объявляет его в розыск как дезертира. После смерти отца из-за интриг Троекурова отчаявшийся герой превращается в предводителя разбойников по кличке «Черный орел».

Попав в дом Троекурова под видом учителя-француза, Дубровский влюбляется в Машу и откладывает месть ее отцу. Когда одного из разбойников ловят люди Троекурова и пытают, Дубровский выдает себя и бежит вместе с Машей. Беглеца арестовывают и препровождают в Петербург на смертную казнь. Но Екатерина II решает пощадить бравого казака: он получает паспорт на имя учителя-француза и вместе с Машей отбывает во Францию.

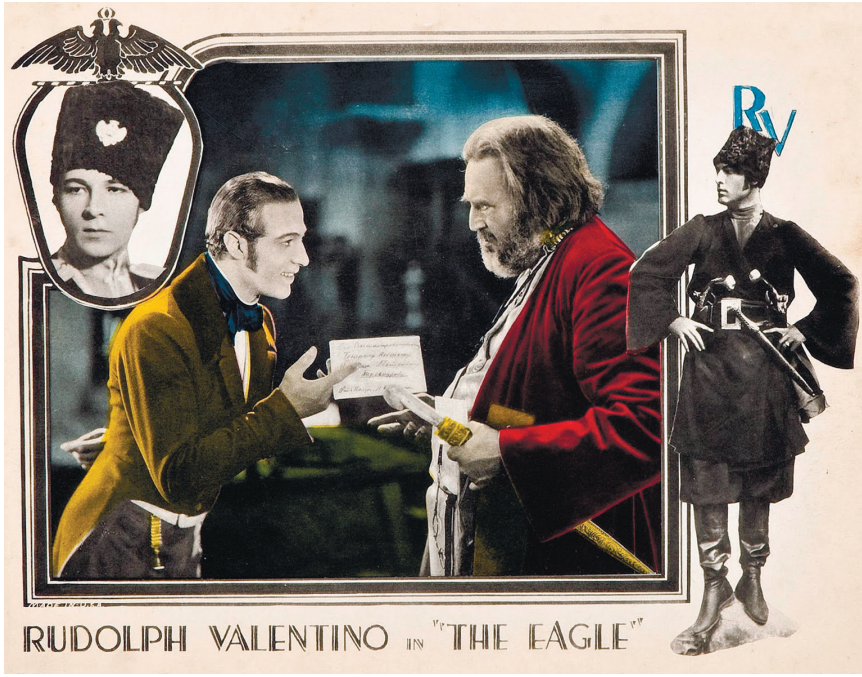
---

[1] *Bardwell R.J.* Hollywood! // The Eugene Guard. 1926. 17 April. P. 6.

[2] *Williams W.* Great Russian lover, sans proverbial facial shrubbery, to be immortalized by ‘Rudy’ // The Los Angeles Times. 1925. 24 May. P. 63.

RV
RUDOLPH VALENTINO IN "THE EAGLE"

RV
RUDOLPH VALENTINO IN "THE EAGLE"



Открытки и постер фильма «Орел» (1925)

Негативная реакция на фильм «Орел» – редкий пример единодушия советских и эмигрантских авторов в 1920-е гг. Публицист А. Ветлугин в корреспонденции из Голливуда разгромил «Орла» еще до окончания работы над картиной[1]. В.Е. Вишневский назвал американскую ленту «грубым издевательством над Пушкиным»[2]. Секретарь В.И. Немировича-Данченко в США отозвался об «Орле» как о «шедевре глупости»[3]. Корреспондент журнала «Советское кино» сетовал, что постановщик фильма «не запасся достаточными сведениями о России, следствием чего была неизбежная "развесистая клюква", столь дорогая сердцу американских режиссеров»[4]. Ему вторил киновед Э.М. Арнольди, считавший подход авторов «Орла» к литературному первоисточнику типичным для американской киноиндустрии, где «незнание истории, этнографии, быта, заменяется смелостью режиссерского духа и экзотикой»[5]. А проживавший в эмиграции георгиевский кавалер, генерал-майор А.А. Иконников подал иск в суд, обвиняя создателей фильма в клевете на Русскую императорскую армию[6].

Русские бытовые реалии, а также пушкинский сюжет послужили авторам фильма отправной точкой для создания самостоятельного художественного произведения. «Орел» – не экранизация, а фантазия по мотивам «Дубровского». У авторов фильма был русский консультант, ветеран Первой мировой и Гражданской войн генерал-майор М.М. Плешков, но они не заботились об историко-культурной достоверности и не желали, чтобы публика считала эту картину исторической[7]. Пушкинский сюжет интересовал Брауна как возможность рассказать увлекательную историю о любви, коварстве и отваге в экзотической стране, напоминающей то допетровскую Россию (сводчатые палаты, расшитые кафтаны, кокошники), то современную зрителю Америку (дамские шляпки «клош», вечерние платья). Судя по американским рецензиям того времени, зрители и журналисты не воспринимали «Орел» как объективное отображение российской действительности.

---

[1] *Толстая Е.* «Деготь или мед»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель, 1917–1923. М.: РГГУ, 2006. С. 538.

[2] *Вишневский В.* А.С. Пушкин и его творчество на экране. С. 195.

[3] *Бертенсон С.Л.* В Холливуде с В.И. Немировичем-Данченко (1926–1927). По материалам архива С.Л. Бертенсона составил К. Аренский. Monterey: Arensburger, 1964. С. 104.

[4] *Эр-Бэ.* Письмо из Парижа // Советское кино. 1927. № 1. С. 24.

[5] *Нольд Р.* Под развесистой клюквой. М.–Л.: Теа-кино-печать, 1929. С. 13.

[6] *Young G.* Clarence Brown. P. 65.

[7] *Ellenberger A.R.* The Valentino Mystique: The Death and Afterlife of the Silent Film Idol. Jefferson, NC: McFarland & Co, 2005. P. 258; *Толстая Е.* «Деготь или мед». С. 538; *Williams W.* Great Russian lover… P. 63.

Визуальный стиль «Орла», с акцентированием и преувеличением экзотических мотивов в одежде и интерьерах, разработал У. К. Мензис, будущий художник-постановщик «Унесенных ветром». Этот стиль повлиял на последующие голливудские авантюрно-романтические фильмы на русском материале и приобрел фантасмагорические черты в «Алой императрице» (The Scarlet Empress, 1935) Йозефа фон Штернберга.

Валентино надеялся, что роль Дубровского поможет ему скорректировать имидж. В нескольких предыдущих лентах зрители видели его в куртуазных, а не героических образах. Валентино стремился отказаться от клише дамского угодника, и для этого, по мысли режиссера, ему нужна была роль, в которой он мог бы проявить мужественность, преодолевая серьезные препятствия[1]. Облачившись в полумаску Дубровского, Валентино все же не мог соперничать в ловкости с Дугласом Фэрбенксом, исполнителем роли Зорро в голливудских постановках тех лет. Поэтому авторы «Орла», желая повторить успех Фэрбенкса с помощью русского сюжетного материала, сделали упор не на трюках, а на романтических похождениях.

Пушкинский сюжет для этого фильма переработал германский сценарист Ханс Кралы[2]. Он был известен многолетним сотрудничеством с Эрнстом Любичем при создании романтических комедий и исторических драм, которые прославили этого режиссера в Германии и впоследствии сделали ему имя в Голливуде. В 1923 г. Кралы вслед за Любичем переехал в Америку[3]. Его могла посоветовать авторам будущего фильма с Валентино подруга этого актера, Пола Негри; Кралы создал сценарии фильмов, которые познакомили американскую публику с этой актрисой еще до ее прибытия в Голливуд.

Он также зарекомендовал себя работой с русским материалом. До «Орла» в прокат вышел «Запретный рай» (Forbidden Paradise, 1924), романтическая комедия Любича по сценарию Кралы, рассказывающая о личной жизни Екатерины II (Негри). А позднее сценарист удостоился «Оскара» за историческую драму «Патриот» (The Patriot, 1928) по мотивам пьесы «Павел I» Дмитрия Мережковского[4].

---

[1] *Hall M.* The Screen // The New York Times. 1925. 9 November; *Young G.* Clarence Brown. P. 61.

[2] *Williams W.* Great Russian lover… P. 63.

[3] *Weniger K.* Das große Personenlexikon des Films. 4. Band. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001. S. 472.

[4] *Langman L.* Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking. Jefferson, NC; London: McFarland, 2000. P. 85.

Рудольф Валентино
в роли Дубровского

Вильма Бэнки
и Рудольф Валентино
в фильме «Орел»

Возможная связь

Выбор пушкинского сюжета оказался удачным для создателей «Орла». Но, поскольку Пушкина до этого не экранизировали в Голливуде, этот выбор не мог быть легким.

Сначала Валентино собирался последовать примеру звезд вестернов Тома Микса и Бака Джонса и появиться в фильме по книге Ф.Ш. Фауста (он же Джон Фредерик), чьи приключенческие романы с успехом экранизировались в США[1]. Герой Валентино, как Зорро, должен был действовать в испанской Калифорнии. Этот проверенный рецепт успеха был отвергнут.

Почему же в поисках сюжета для фильма, который должен был вернуть актеру любовь публики, кинематографисты обратились к неоконченному и малоизвестному американской публике русскому роману? Мне не удалось найти ответа на этот вопрос в опубликованных биографиях Валентино и других участников этой постановки,

В Америке текст «Дубровского» найти было просто: к началу работы над сценарием «Орла» английский перевод романа существовал уже тридцать лет. Чаще всего встречалась версия Т. Кина, публиковавшаяся в Великобритании и США в сборнике прозы Пушкина. В 1925 г. в Нью-Йорке как раз вышло десятое издание этого сборника[2]. Любой из будущих авторов «Орла» мог найти и прочитать «Дубровского». Также за несколько лет до начала работы над «Орлом» в крупных театрах Калифорнии шла опера Э.Ф. Направника «Дубровский» в исполнении русских гастролеров[3]. Однако непонятно, по какой причине из всевозможных произведений с авантюрно-романтическим сюжетом создатели «Орла» обратились именно к пушкинскому роману.

Возможно, идею поставить фильм по этому произведению подал тот, кто смотрел экранизацию «Дубровского», сделанную русскими кинематографистами в Германии. В 1921 г. фильм Чардынина «Дубровский, атаман разбойников» демонстрировался в разных странах; в том числе, по соседству с Соединенными Штатами, в Мексике[4]. Я не нашел сведений о прокате этой картины в США; возможно, американский зритель так и не увидел эту германскую ленту. Режиссер «Орла» был поклонником немецкого ки-

---

[1] *Young G.* Clarence Brown. P. 61.

[2] *Yarmolinsky A* (ed.), Pushkin in English: A List of Works by and about Pushkin: Compiled by the Slavonic Division. New York: The New York Public Library, 1937. P. 5, 15–16; The Prose Tales of Alexander Poushkin / Transl. by T. Keane. London: G. Bell and Sons, Ltd, 1894.

[3] Russ. opera near // Los Angeles Times. 1922. 31 January. P. III4.

[4] *Amador M.L.*; *Blanco J.A.* Cartelera cinematográfica, 1920–1929. Ciudad de México: Universidad Nacional Autonoma de México, 1999. P. 100.

нематографа, но, если «Дубровский» Чардынина не попал в американский прокат, Браун вряд ли мог ознакомиться с этим фильмом[1].

Впрочем, картину студии Харитонова мог помнить сценарист «Орла» Ханс Кралы. В 1921 г., когда «Дубровский, атаман разбойников» шел в немецких кинотеатрах, Кралы жил в Берлине. Прокатчиком ленты была «УФА», а Кралы до переезда в Америку работал в этой компании литературным редактором и руководителем производства[2]. Занимая важную должность в «УФА», он мог знать о «Дубровском» Чардынина.

Лента студии Харитонова шла в широком прокате, ее рекомендовали авторитетные германские кинокритики, и Кралы, следивший за развитием немецкого кинематографа, вполне мог посмотреть этот фильм, а четыре года спустя, когда понадобился авантюрный сюжет для фильма с Валентино, – вспомнить о «Дубровском».

Сюжетную линию о взаимоотношениях любвеобильной императрицы и Дубровского в «Орле», отсутствующую в пушкинском первоисточнике, критика посчитала заимствованием из предыдущего фильма по сценарию Кралы, «Запретный рай» о молодой Екатерине и ее любовнике-офицере[3]. В то же время финал «Орла», когда царица прощает Дубровского и отменяет смертный приговор, напоминает о «Капитанской дочке» (романе, над которым Пушкин работал параллельно с «Дубровским»), где та же Екатерина II решает помиловать главного героя, Гринева. «Капитанская дочка» входила в сборник пушкинской прозы, которым Кралы пользовался при работе над сценарием «Орла»[4].

Возможно также, что финал голливудского фильма был подсказан продюсером Шэнком. На это указывает его реакция на другой сюжет, предложенный ему В.Н. Немировичем-Данченко. В 1926 г. во время пребывания в Голливуде писатель пытался убедить руководителя «Юнайтед Артистс» поставить картину по мотивам пушкинских «Истории Пугачева» и «Капитанской дочки». Узнав, что главный герой будущего фильма погибнет на плахе, Шэнк отверг трагическую концовку и предложил свой вариант: Екатерина II влюбляется в красавца-Пугачева и дарует ему свободу[5].

---

[1] Письмо автору от Г. Янг, 12.10.2020.

[2] Hans Kraly, writer, conquers Hollywood // News-Journal. 1925. 20 September. P. 19.

[3] *Hall M.* The Screen.

[4] *Ellenberger A.R.* The Valentino Mystique. P. 258; The Prose Tales of Alexander Poushkin.

[5] *Бертенсон С.Л.* В Холливуде с В.И. Немировичем-Данченко. С. 17, 32; *Калашников Ю., Сатаева М.* Вл. И. Немирович-Данченко и кино (Обзор и публикация материалов) // Вопросы киноискусства: Сб. статей. Вып. 5. М.: Искусство, 1961. С. 190.

Осип Рунич. Фото 1917 г.

В фильме Чардынина «Дубровский» Кралы могли запомниться не только авантюрно-романтический сюжет, развивающийся по законам знакомого публике «разбойничьего» жанра, и значительный потенциал для экзотизации. Исполнитель главной роли Осип Рунич во многом походил на Валентино в его самых ярких ролях. Зрители на родине и в зарубежье замечали сходство русского актера с младшим голливудским коллегой. Рунича даже называли «первым Рудольфо Валентино русского кинематографа»[1].

Рунич был одним из наиболее узнаваемых актеров раннего русского кино. Темпераментный артист создал образы, в которых проявился один из архетипов тогдашнего отечественного кинематографа и массовой культуры – элегантный и неотразимый обольститель[2]. Популярность звезд мелодрам в России 1910-х гг. была сопоставима с культом голливудских звезд 1920-х. Однажды на гастролях Рунич во время диалога на сцене дотронулся до спины местного актера, исполнявшего эпизодическую роль. После спектакля к этому актеру подбежали поклонницы Рунича, желая поцеловать спину, к которой прикоснулся их кумир[3].

---

[1] Пестрые заметки // Возрождение. 1926. 29 августа.

[2] *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976. С. 197–199; *Кузнецова В.А.* Кинофизиогномика. Типажно-пластический образ актера на экране. Л.: Искусство, 1978. С. 71.

[3] *Жаботинский Д.* Воспоминания, факты, образы. Страницы из жизни еврейского актера / Пер. с идиша Д. Тищенко. Публ. Ф. Миндлина // Еврейская старина. 2008. Апрель. http://s.berkovich-zametki.com/2018-snomer4-zhabotinsky/ (дата обращения: 25.10.2019).

По типажу Рунич также напоминал Валентино: красавец-брюнет, в облике которого было что-то нездешнее, экзотическое. Его большие серые глаза были то печальными, то пронзительными. У него был римский профиль и чувственные, немного капризные губы. Его лицо запоминалось сразу. Казалось, оно было создано для черно-белого кино: бледная кожа подчеркивала темноту блестящих приглаженных волос и сияние глаз.

Рудольф Валентино в фильме «Орел». Открытка «United Artists Corporation»

Одна из самых известных ролей Рунича – аргентинский танцор в «Последнем танго» (1918) с Верой Холодной. Когда американская публика впервые увидела Валентино-аргентинского гаучо в «Четырех всадниках Апокалипсиса» (The Four Horsemen of the Apocalypse, 1921) в страстном танце, сделавшем его звездой, русская публика уже три года увлеченно наблюдала, как латиноамериканский герой Рунича в порыве ревности убивает партнершу во время танго. Этот и другие фильмы с участием Рунича демонстрировались в СССР до конца эпохи немого кино, а с Валентино отечественная публика познакомилась лишь в середине 1920-х гг.[1]

Ханс Кралы мог также обратить внимание на атрибуты и наряд, создававшие романтический облик героя Рунича в фильме Чардынина: плащ, широкополую шляпу, полумаску и высокие сапоги. По мнению советского рецензента, Рунич был «наряжен в дикий костюм испанского кабальеро; для полной иллюзии не хватает только гитары»[2]. Такой образ

[1] *Юсупова Г.* Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о «новом зрителе» // Киноведческие записки. 2013. № 102. С. 154–155.

[2] *И.К.* «Дубровский». (По повести А. С. Пушкина) // Красное знамя. 1924. 16 июля. С. 3.

схож с «Latin Lover», типажом голливудского испаноязычного героя-любовника, ассоциировавшимся с Валентино.

Выводы

Изучение происхождения замысла фильма «Орел» на основе опубликованных материалов – статей в периодических изданиях США, вышедших в 1925 г., а также биографий основных участников этого кинопроекта – дает основания предположить, что голливудские кинематографисты обратили внимание на сюжет «Дубровского» и переработали его для крупнобюджетного фильма, от которого зависела дальнейшая судьба одной из ярчайших звезд мирового кино, благодаря знакомству с предыдущей экранизацией этого произведения. Наиболее вероятный автор идеи использования пушкинского сюжета – сценарист Ханс Кралы.

Сходство сюжетных коллизий в эмигрантском и голливудском фильмах связано с их литературным первоисточником. Преобладание романтической линии в обеих лентах также продиктовано замыслом романа: трагическая любовь Дубровского к Маше и ее последствия занимали Пушкина больше, чем «разбойничьи» деяния главного героя и его сообщников-крестьян[1]. Можно предполагать лишь заимствование голливудской студией идеи экранизации «Дубровского» у эмигрантских кинематографистов.

Выдвинутая в этой статье гипотеза о решающей роли Кралы в выборе «Дубровского» как основы для сюжета «Орла» нуждается в документальном подтверждении, которое целесообразно было бы искать в архивных материалах «Юнайтед Артистс», связанных с созданием этой картины и сотрудничеством с немецким сценаристом.

Если бы удалось доказать влияние ленты Чардынина на авторов «Орла», можно было бы поставить более широкий вопрос – о степени и характере влияния эмигрантского русского кино в Европе на голливудские постановки 1920-х гг.

Литература

Вишневский В. А.С. Пушкин и его творчество на экране. Историко-фильмографический обзор / Публ. А. Трошина // Киноведческие записки. 1999. № 42. С. 178–202.

[1] *Петрунина Н.Н.* Проза Пушкина. С. 186–187.

Бертенсон С.Л. В Холливуде с В.И. Немировичем-Данченко (1926–1927) / Сост. К. Аренский. Monterey: Arensburger, 1964.

Зоркая Н.М. На рубеже столетий: у истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. М.: Наука, 1976.

Калашников Ю., Сатаева М. Вл. И. Немирович-Данченко и кино (Обзор и публикация материалов) // Вопросы киноискусства: Сб. статей. Вып. 5. М.: Искусство, 1961. С. 177–240.

Кузнецова В.А. Кинофизиогномика. Типажно-пластический образ актера на экране. Л.: Искусство, 1978.

Мирославский В. Кинопредприниматель Дмитрий Харитонов: жизнь и фильмы. Харьков: Торсінг плюс, 2012.

Петрунина Н.Н. Проза Пушкина (пути эволюции). Л.: Наука, 1987.

Пушкинский кинословарь. М.: Современные тетради, 1999.

Пушкинская энциклопедия: Произведения. Вып. 1. А–Д. СПб.: Нестор-История, 2009.

Толстая Е. «Деготь или мед»: Алексей Н. Толстой как неизвестный писатель, 1917–1923. М.: РГГУ, 2006.

Юсупова Г. Кассовые феномены кинематографа 1920-х и легенда о «новом зрителе» // Киноведческие записки. 2013. № 102. С. 151–167.

References

Amador M.L.; Blanco J.A. *Cartelera cinematográfica, 1920–1929.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autonoma de México, 1999.

Balio T. *United Artists: The Company Built by the Stars.* Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 1976.

Bertenson S.L. *V Khollivude s V.I. Nemirovichem-Danchenko (1926–1927)* [*In Hollywood with V.I. Nemirovich-Danchenko (1926–1927)*], comp. K. Arenskii. Monterey: Arensburger, 1964. (In Russ.)

Curtis J. *William Cameron Menzies: The Shape of Films to Come.* New York: Pantheon Books, 2015.

Ellenberger A.R. *The Valentino Mystique: The Death and Afterlife of the Silent Film Idol.* Jefferson, NC: McFarland & Co, 2005.

Hill D. *Rudolph Valentino: The Silent Idol.* San Francisco, CA: RVG Books, 2019.

Kalashnikov Iu., Sataeva M. "Vl. I. Nemirovich-Danchenko i kino (Obzor i publikatsiia materialov)" ["Nemirovich-Danchenko and cinema (Review and publication of materials)"]. In *Voprosy kinoiskusstva: Sb. statei* [*Questions of cinema: A Collection*]. Issue. 5. Moscow: Iskusstvo Publ., 1961: 177–240. (In Russ.)

Kuznetsova V.A. *Kinofiziognomika. Tipazhno-plasticheskii obraz aktera na ekrane* [*Cinemaphysiognomy. Typical-plastic image of the actor on the screen*]. Leningrad: Iskusstvo Publ., 1978. (In Russ.)

Langman L. *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*. Jefferson, NC; London: McFarland, 2000.

Mislavskii V. *Kinopredprinimatel' Dmitrii Kharitonov: zhizn' i fil'my* [*Film entrepreneur Dmitry Kharitonov: Life and films*]. Khar'kov: Torsing plius publ., 2012. (In Russ.)

Petrunina N.N. *Proza Pushkina (puti evoliutsii)* [*Pushkin's Prose (Ways of Evolution)*]. Leningrad: Nauka publ., 1987. (In Russ.)

Pushkinskaia entsiklopediia: Proizvedeniia [*Pushkin Encyclopedia: Works*]. Issue 1: A–D. St. Petersburg: Nestor-Istoriia Publ., 2009. (In Russ.)

Pushkinskii kinoslovar' [*Pushkin Film Dictionary*]. Moscow: Sovremennye tetradi, 1999. (In Russ.)

Tolstaia E. *"Degot' ili med": Aleksei N. Tolstoi kak neizvestnyi pisatel', 1917–1923* [*"Tar or honey": Alexei N. Tolstoy as an unknown writer, 1917–1923*]. Moscow: RSUH Press, 2006. (In Russ.)

Vishnevskii V. "A.S. Pushkin i ego tvorchestvo na ekrane. Istoriko-fil'mograficheskii obzor" ["Pushkin and his work on the screen. Historical and filmographic review"], ed. A. Troshin. *Kinovedcheskie zapiski* 42 (1999): 178–202. (In Russ.)

Weniger K. *Das große Personenlexikon des Films*. 4. Band. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 2001.

Young G. *Clarence Brown: Hollywood's Forgotten Master*. Lexington, KT: The University Press of Kentucky, 2018.

Yusupova G. "Kassovye fenomeny kinematografa 1920-kh i legenda o 'novom zritele'" ["Box Office Film Phenomena of Cinematography in the 1920s and the Legend of the 'New Spectator'"]. *Kinovedcheskie zapiski* 102 (2013): 151–167. (In Russ.)

Zorkaia N.M. Na rubezhe stoletii: u istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov [*At the turn of the century: At the origins of mass art in Russia, 1900–1910*]. Moscow: Nauka Publ., 1976. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию:	28.06.2022	Received:	28.06.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

«Трудные подростки» покоряют сцену. Опыт Советской России 1920-х и США 1930-х годов

© 2022 Ю. А. Клейман

“Troubled Teens” Conquer the Stage. The Experience of Soviet Russia in the 1920s and the USA in the 1930s

© 2022 Yulia A. Kleiman

УДК 82.-01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_105_120

Информация об авторе: Юлия Анатольевна Клейман, кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного института сценических искусств, Санкт-Петербург.
E-mail: spbgati@mail.ru.

Ключевые слова: культура и театр США, Сидни Кингсли, «Тупик», Великая депрессия, детская преступность, подростки, советский театр 1920-1930-х гг.

Аннотация: В 1930-е гг. в США появились спектакли и фильмы, фиксировавшие жизнь подростков, лишенных и семьи, и нравственных ориентиров. В статье речь идет о репрезентации образа асоциальных тинейджеров в американском театре эпохи Великой депрессии (и, прежде всего, в пьесе Сидни Кингсли «Тупик») в контексте общей обеспокоенности этого времени вопросами образования и детской социализации. В Советской России тема детского неблагополучия играла большую роль в театральной повестке в 1920е годы:

Information about the author: Yulia A. Kleiman, PhD in Arts, Associate Professor of the Russian State Institute of Performing Arts, Saint-Petersburg, Russia.
E-mail: spbgati@mail.ru.

Keywords: culture and theater in the USA, Sidney Kingsley, *Dead End*, Great Depression, juvenile delinquency, teenagers, Soviet theatre in the 1920s and 1930s.

Abstract: In the 1930s, plays and films appeared in the United States that recorded the life of adolescents deprived of both family and moral guidelines. The article deals with the representation of the image of asocial teenagers in the American theater of the Great Depression era (and, above all, in the play *Dead End* by Sidney Kingsley) in the context of the general concern of this time with issues of education and children’s socialization. In Soviet Russia, the theme of children’s troubles played an important role in the theatrical agenda in the 1920s: both in the Blue Blouse sketches and in the performances of the Theaters for Young

и в скетчах «Синих блуз», и спектаклях ТЮЗов. Известно, что Кингсли посетил СССР в 1934 году, за год до написания «Тупика». Есть ли связь между поездкой и сюжетом пьесы? Почему именно эта пьеса чрезвычайно популярного в Советской России автора никогда не ставилась в нашей стране?

Spectators. It is known that Kingsley visited the USSR in 1934, a year before the writing of *Dead End.* Is there a connection between the trip and the plot of the play? Why has this particular play by an extremely popular author in Soviet Russia never been staged in our country?

Принятые сокращения

DE – *Kingsley S.* Dead End // Twenty Best Plays of The Modern American Theatre. New York: Crown Publishers, 1946. P. 681–738.

В период Великой депрессии кризис, лишивший сотни тысяч американцев заработка, ударил и по институту семьи. В созданном в жанре «живая газета» документальном спектакле «Вспаханный закон» жена фермера убивает ребенка, которого она не в силах прокормить – и это лишь один из фактов, которыми пестрели новости. Было и то, о чем новости не писали: бытовая жестокость, будничное семейное насилие, беспризорники и дети, вынужденные перебиваться случайными заработками в оставшихся без средств к существованию семьях. Искусство – и театр в первую очередь – в 1930-е не только и не столько фиксировало бедственное положение детей, сколько пыталось переосмыслить детскую психологию, роль ребенка в семье и в обществе, а заодно и возможности воспитания. Неслучайно в 1931-м нью-йоркцев приглашали на дебаты «Должно ли государство воспитывать наших детей?» с философом Бертраном Расселом (за) и писателем Шервудом Андерсоном (против): «Нужно ли забирать детей от матерей при рождении? Указывает ли русский метод путь? Институализирует ли это мир?»[1] Что имелось в виду – появление яслей или расширение полномочий детских домов? Неясно. Но стоимость билета на дебаты равнялась цене билета на бродвейский спектакль, что может свидетельствовать не только о популярности спикеров, но и об актуальности темы.

Спектакли, где дети оказывались в центре сюжета, в 1930-е буквально ворвались на американскую сцену. Огромной популярностью пользовались «Алиса в стране чудес» Евы Ле Галиенн и «Ах, пустыня!» Филиппа Меллера по одноименной пьесе Юджина О'Нила. Примечательно, что рецензенты

[1] Debate! // The Nation. 1931. Oct. 28.

Постер фильма «Тупик» (1937, реж. У. Уайлер) с Хамфри Богартом в роли Мартина

особенно отмечали «невинность» главных героев. Но в эпоху Великой Депрессии появились также спектакли и фильмы, которые фиксировали жизнь подростков, лишенных и семьи, и нравственных ориентиров. На сцену пришли не только асоциальные взрослые (это случилось раньше), но и деклассированные дети.

Огромный успех выпал на долю спектакля «Тупик» по пьесе Сидни Кингсли (автора нашумевшей благодаря постановке театра «Груп» пьесы «Люди в белом», 1933), поставленного в 1935-м самим автором. В «Тупике» есть несколько сюжетных линий. Одна из них объединяет незадачливого Гимпти – хромоногого архитектора-мечтателя, что подрабатывает, рисуя вывески, его возлюбленную Кэй – содержанку богача, его одноклассника гангстера Мартина, известного в криминальных кругах под кличкой «Детское личико» (Baby-Face), и влюбленную в архитектора бедную девушку Дрину (в одной из сцен она приходит с митинга по борьбе за права рабочих). В фильме, который последовал за успешным спектаклем (1937; режиссер У. Уайлер), роль Мартина, элегантного бандита в бегах, исполнил Хамфри Богарт, но даже

он не заслонил еще одного – коллективного – персонажа. Это – группа дворовых мальчишек, что воруют, дерутся, курят (и не только сигареты) и сквернословят так, что вычленить вразумительную речь из их реплик трудно. Согласно авторской ремарке, «их речь – ритмичный шокирующий жаргон, который заставит покраснеть водителя грузовика» (DE: 682). Вспомним, что в 1922-м критики назвали «хоралом из преисподней» перебранку кочегаров в спектакле «Косматая обезьяна» по пьесе О'Нила, а еще раньше сленг и различные диалекты стали важнейшей характеристикой матросов из его одноактных пьес. В пьесе «Тупик» необратимость трагического исхода репрезентируется через ругань подростков – живущих инстинктами обитателей трущоб, будто бы утративших навыки членораздельной речи. По контрасту с ними прописана речь Филиппа – отпрыска богатой семьи, живущей в роскошном особняке здесь же, в районе Ист-Ривер. В этом «тупике» сталкиваются дворец и начиненные дешевыми меблированными комнатами кондоминиумы, мальчик с гувернанткой-француженкой и мальчики, лишенные всякого присмотра и заботы.

> **Philip.** What's wonderful about that?
> **Tommy.** Aw, yuh fat tub a buttub, it's more'n yew kin do (DE: 686).

Самая прозорливая из критиков – редактор журнала «Stage» Рут Вудбери Седжвик указывала в своей статье на странный прерывистый ритм вульгарной речи подростков, упражняющихся в едких насмешках и грубых эпитетах: «Матерная эпитафия потерянному поколению – вот подлинная звезда спектакля; здесь злодей - улица»[1].

Пьер Бурдье прямо связывал нормативный язык с обладанием ресурсом власти:

> Узнаваемый и признаваемый (в большей или меньшей степени) на всем пространстве, подчиняющемся определенной политической власти, язык, со своей стороны, помогает укреплению той самой власти, которая его насаждает: он обеспечивает между всеми членами «языкового сообщества» <…> минимум коммуникативных связей, без которого невозможны ни экономическое производство, ни символическое господство. <…> Связь между овладением официальным языком и возможностями материального и символического преуспеяния становится внятна всем без исключения: законы формирования

[1] *Sedgwick R.W.* Social Tide-Rip// Stage. 1935. Dec. P. 27.

цен в определенном секторе рынка объективно сулят это преуспеяние только тем, кто владеет определенным языковым капиталом[1].

По сюжету подростки заманивают в подвал, грабят и избивают Филиппа. Мартин Детское личико, бандит, чьи преступления когда-то облетели все газеты, и которого теперь проклинает его родная мать, служит подросткам ролевой моделью: после пластической операции он считает себя защищенным от полиции. Поэтому мафиози, к ярости архитектора Гимпти, щедро делится с дворовыми ребятами житейской мудростью. Он буквально говорит с ними на одном языке – уродливом, исковерканном. «Здешние дети не меняются» (DE: 695), – замечает гангстер, который когда-то был таким же, как они (ремарка указывает на то, что он наблюдает за замышляющими нападение подростками с ностальгией). Младший брат Дрины Тони не только оказывается вовлечен в издевательства над Филиппом, но еще и ранит ножом его отца (идея использовать нож была подсказана гангстером), а тот, несмотря на уговоры Дрины и Гимпти, отдает мальчика в руки полиции. Очевидно, что после исправительной школы Томми ждет криминальное будущее: Гимпти прямо увязывает судьбу Мартина, прошедшего этот путь и ставшего жестоким убийцей, с будущим брата Дрины. Пьеса, впрочем, завершается призрачной надеждой на лучшее. В расчете на денежный приз, способный удержать его возлюбленную (этот расчет не оправдывается), именно Гимпти выдал Мартина полиции. Мартин убит, а Гимпти обнадеживает Дрину возможностью нанять для ее брата дорогого адвоката. Финал закольцован с началом: вновь на сцене коллективный герой – подростки, чье сквернословие не всегда поддается дешифровке. Юные хулиганы дружно обзывают привратника:

Milty. Gay cock of'm yam!
Angel. Fongoola!
Dippy. Nuts ta yew!
T.B. In yuhr hat! (DE: 738)

В завершение пьесы Энджел наигрывает на казу (похожий звук издает расческа с обернутой на нее папиросной бумагой), а ТиБи напевает (остальные присоединяются) известную «Тюремную песню»: «Если бы у меня были

[1] *Бурдье П.* О производстве и воспроизводстве легитимного языка / Пер. с фр. В.А. Мильчиной // Отечественные записки. 2005. № 2 (23). https://strana-oz.ru/2005/2/o-proizvodstve-i-vosproizvodstve-legitimnogo-yazyka

Сцена из спектакля С. Кингсли «Тупик» (1935).

крылья, как у ангела». Слова песни уступают напеву «Да... да.... да... дум» (DE: 738) и смешиваются в единую какофонию с заунывными гудками паромов.

Пьеса родилась из вдумчивых наблюдений Сидни Кингсли за реальными обитателями Ист-Ривер - подобно тому, как его пьеса «Люди в белом» возникла из наблюдений за врачами (тогда Кингсли удалось провести в клинике продолжительное время под видом интерна). Сленг, на котором говорят обитатели трущоб, воспринимался современниками как абсолютно аутентичный, хотя Рут Седжвик и указывает на стыдливость бродвейской сцены, не допускающей подлинно обсценной лексики. Показательная деталь: уголовник Мартин учит подростков пускать в ход электрические лампочки, бутылки и ножи, подкрепляя лекцию фразой «победитель получает все!» (DE: 707). В статье, опубликованной в 1931-м, журналист Дэниэл Фукс рисует подлинные битвы между подростковыми

бандами Ист-Сайда, в которых он сам когда-то принимал участие[1]. Эти реалии – подробности уличных боев, их звериная жестокость – перекликаются с пьесой Кингсли.

По иронии судьбы премьерный спектакль «Тупик» в постановке автора и в сценографии знаменитого Нормана Бел Геддеса (он же выступил продюсером – смелый шаг!) был показан 28 октября 1935 г. в здании театра «Беласко». Еще недавно здесь шли спектакли самого режиссера и продюсера Дэвида Беласко, постулировавшего, что в театре «все должно быть реально». В свое время он удивлял максимально точным копированием реальности, натуралистическим аккумулированием подлинных деталей. «Тупик» демонстрировал возможности реалистического спектакля нового уровня. Бел Геддес сделал отбор и расставил акценты таким образом, что созданный на сцене квартал казался и узнаваемым, и зловещим в своей универсальности: декорация «беспощадно бросала мысль пьесы прямо в лицо зрителям»[2]. Мокрая рваная одежда на балконных веревках, грязные бутылки из-под молока и болтающиеся обрывки бумаги на фоне строгих доминирующих вертикалей были вписаны в целостную картину разрушительного контраста между богатыми и бедными. Стилистическое единство сценографии, геометрия пространства, реалистичность без избыточного жизнеподобия дополнялись небытовым освещением: Бел Геддес буквально рисовал светом. Так, игравшие в карты подростки были залиты светом аметистового цвета, в котором «их блестящие тела были так же реалистичны, как на полотнах Мурильо – из-за мальчишек в памяти всплывали его картины <...> так же утонченно и красиво, как некоторые из эффектов Эль Греко»[3]. В солнечных сценах подмостки заливал безжалостный белый свет, а в вечерних создавалось впечатление, как будто «газовое освещение подкрадывается с конца улицы через серо-зеленый мрак»[4]. Для усиления контраста между убожеством трущоб и роскошью особняка ворота последнего были украшены зелеными и красными корабельными лампочками. Справедливости ради нужно отметить, что сценография Бел Геддеса встретила в среде критиков не только поклонников, но и оппонентов: «Я могу поверить в персонажей и во все, что они говорят и делают, но здания мистера Геддеса, внушительные и законченные настолько, насколько позволяет

[1] *Fuchs D.* Where Al Capone Grew Up //The New Republic. 1931. Sept., 9. P. 95–97.

[2] *Atkinson B.* Dead End // Book of Broadway. New York: St. Martin Press, 2001. P. 92.

[3] *Young S.* Dead End. I // The New Republic. 1935. Nov., 13. P. 21.

[4] *Sedgwick R.W.* Social Tide-Rip. P. 28.

Сцена из спектакля С. Кингсли «Тупик» (1935)

искусство театра, все же оставляют сомневающегося с его сомнениями»[1], – писал рецензент Перси Хаммонд.

Линия рампы была набережной, через которую перевешивались и спускались вниз, в «реку» (ею была оркестровая яма), юные купальщики в трусах разной степени ветхости (а некоторые и вовсе без них). В глубине сцены углом в натуральную величину располагался сектор многоквартирного дома с пожарной лестницей и балконом, к нему с одной стороны примыкала стена принадлежащего богатому особняку сада, а с другой – деревянный грубо сколоченный угольный бункер. Сцена была наклонена так, что создавалось ощущение, будто улица не закачивается в кулисах театра, но проходит дальше по еще более зловещим трущобам.

Бел Геддес был подлинным соавтором спектакля – если Кингсли кропотливо репетировал с актерами, то художник взял на себя ответственность

[1] Цит. по: The Best Plays of 1935-36 / Ed. B. Mantle. New York: Dodd, Mead and Company, 1937. P. 239.

не только за свет и сценографию, но и за звуковую партитуру. На техническом рисунке декорации подробно указано, где располагаются источники звуков. За видимыми зрителям плоскостями скрывался целый город, оснащенный по последнему слову техники. Нормана Бел Геддеса давно интересовали возможные пути воздействия на зрителя, создание еще одного измерения зрительского восприятия. Так, для постановки «Миракля» Макса Рейнхардта 1924 года он не только максимально увеличил зеркало сцены (в глубине просматривалась колоннада), но и зрительный зал окружил свойственными средневековому собору архитектурными элементами: зрители должны были ощущать себя не снаружи, а внутри готического храма.

В «Тупике» сценограф исследовал возможности использования в театре аудио технологии, аналогичной той, что используется в кино. Сохранилась сорокапятиминутная запись натурного звуков – плеска воды о пирс, пароходных гудков, прыжков в воду, а также гудков машин, будто бы доносившихся с Первой авеню: симфонию городских шумов художник самолично записывал в течение четырех дней. (Нельзя не вспомнить «Симфонию гудков» Арсения Авраамова 1923 года.) Однако в использовании шумовых эффектов Бел Геддес пошел дальше. Сцена была вымощена шифером, который под ногами артистов звучал так же, как асфальтированный тротуар. Часть сцены у линии рампы – причал – была покрыта тонкой рейкой, изнутри проложенной золой, так что пол под ногами актеров издавал скрип, подобный скрипу деревянных бревен старых набережных.

Исследователь творчества Бел Геддеса Кристофер Иннес указывает на чуткость художника к политической повестке, а также на то, что «Тупик» Кингсли и Бел Геддеса был не только художественным, но и социальным событием[1]. Это во многом справедливо. Спектакль был сыгран в Нью-Йорке 687 раз – свидетельство громадного зрительского успеха, потом состоялась постановка в Чикаго и гастроли. Немедленным следствием премьеры стало открытие Нью-йоркским отделом полиции общественного молодежного центра, а радиоспектакль по пьесе был включен в кампанию «Мобилизация для человеческих нужд» по привлечению внимания к социальным проблемам больших городов. Сама Элеонора Рузвельт приглашала юных актеров на свои радиоэфиры для сбора средств на благотворительные нужды. Роли уличных мальчишек действительно сыграли их ровесники, однако, вопреки указанию Иннеса на то, что юные актеры сами были почти беспризорниками, исполнители центральных ролей – Томми, ТиБи,

[1] *Innes C.* Designing Modern America: Broadway to Main Street. Hew Haven, CT; London: Yale University Press, 2005. P. 127.

Диппи, Энджела, Милти и Спита – в основном уже дебютировали на радио или в театре, занимались в театральных студиях и асоциальными детьми, конечно, не были. Они же сыграли эти роли в экранизации 1937 года (права на нее были проданы за рекордную для того времени сумму в 165000 долларов, а фильм получил номинацию на приз Киноакадемии), потом в фильмах «Ангелы с грязными лицами» (со знаменитым Джеймсом Кегни в главной роли), «Они сделали меня преступником», «Маленький крутой парень».

Эту актерскую группу поначалу называли «Мальчишки Тупика», потом «Маленькие крутые парни»; с небольшими изменениями группа переходила из фильма в фильм. Сохраняя свои первоначальные театральные «маски», к 1943 году группа сыграла в двенадцати картинах. Феномен популярности спектакля и фильма об уличных мальчишках привел к коммерческому тиражированию этого маркера социального неблагополучия: последовали фильмы с группами «Мальчишки Ист-Сайда» и «Мальчишки Бауэри» – наследниками успеха «Мальчишек Тупика».

Критики отмечали выразительность актерского ансамбля и отдельные актерские работы: Джозефа Даунинга – Мартина, которому удалось избежать обычных для ролей гангстеров штампов, Марджори Мэйн в роли непримиримой и яростной матери Мартина, Шейлу Трент в роли Фрэнси – первой любви Мартина, которую он застает в плачевном состоянии. Но подлинным открытием спектакля стали подростки. Из двухсот пришедших на кастинг Сидни Кингсли (а до этого у него был лишь один опыт в качестве режиссера) отобрал четырнадцать, и с каждым из них провел предварительные отдельные репетиции, в том числе прочерчивая геометрию мизансцен. Можно предположить, что на умение работать с актерами повлияло сотрудничество Кингсли с театром «Груп». «От широко обсуждаемых вшей в неряшливых головах до грязных ног эти дети искренни, раскомплексованы, ужасающе реальны»[1], – писала Седжвик. А маститый критик Брукс Аткинсон назвал их «визгливой, грязной, нервной, хитрой толпой мальчишек, которые потенциально являются гангстерами»[2] и заметил, что игра юных актеров была настолько достоверной, что поползли слухи, будто на сцену вышли настоящие уличные мальчишки в своих лохмотьях.

Пресса подчеркивала важность и социального месседжа пьесы Кингсли: «Он не побоялся напомнить идею – одну из немногих конструктивных идей этого поколения, которая может стать хорошим планом: “начать

[1] *Sedgwick R.W.* Social Tide-Rip. P. 28.

[2] *Atkinson B.* Dead End. P. 92.

с детей”»[1]. Действительно, вопрос о том, каким должно быть идеальное образование и, наоборот, что является питательной средой для вскармливания будущих преступников, стал в эпоху Великой депрессии одним из ключевых.

Пьесу «Люди в белом» Кингсли не только перевели на русский язык и неоднократно издавали в Советском Союзе (под названием «Люди в белых халатах») в период с 1934 по 1937-й, но и много ставили: в театре ленинградского Дома санитарной культуры (1936), в Харькове, в Минске. В это время Кингсли был едва ли не самым популярным в СССР американским драматургом[2]. Вполне возможно, что такому спросу способствовал визит автора в Советский Союз в 1934 г., где в его программу обязательного посещения должна была входить и колония для исправления малолетних преступников им. Ф.Э. Дзержинского, которую в 1927–1932 гг. возглавлял Антон Макаренко. Также иностранцам активно демонстрировали Болшевскую колонию в Подмосковье, получившую международную известность благодаря репортажу, опубликованному еще в середине 1920-х в американском журнале «The Nation». Успехи образцовых колоний по перевоспитанию малолетних правонарушителей неизменно производили на зарубежных гостей сильнейшее впечатление. Не стал исключением и знаменитый американский философ и педагог Джон Дьюи, чьи идеи оказали значительное влияние на либерализацию высшего образования в США. Он восторженно отзывался об увиденном в детской трудовой колонии под Ленинградом, а также на опытных станциях Наркомпроса в Москве и Калужской области[3]. Сегодня очевидно, что иностранцам демонстрировали «витрины», и в огромном количестве детских домов и исправительных учреждений царили халатность, голод (зачастую из-за воровства персонала), антисанитария и насилие[4].

Написанная вскоре после возвращения автора в США пьеса «Тупик» советские театры не заинтересовала, хотя фрагменты русского перевода появились в печати уже в 1937-м[5], а год спустя она была опубликована

---

[1] *Sedgwick R.W.* Social Tide-Rip. P. 28.

[2] ([Б. п.]. Кто любимый автор советского театра // Театральная декада. 1936. 11 сентября. № 24 (120). С. 13.

[3] *Бугаева Л.* Наука воспитания «нового советского человека»: коммуна в жизни и на экране // Новое литературное обозрение. 2022. № 4. С. 81–83.

[4] *Смирнова Т.М.* Детские дома и трудколонии: жизнь «государственных детей» в Советской России в 1920-1930-е гг. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «История России». 2012. № 3. С. 16–37.

[5] *Кингслей С.* Тупик (Отрывок из пьесы) / Пер. М. Волосова // Советское искусство. 1937. 17 марта. № 13 (359). С. 4.

Рабочий (из зрительного зала). Мы давно откликнулись на зовы,
Давно сказали: „деньги готовы“
Отчисляй от гроша по полушке,
От куска хоть по крошке дай.
Нет, в рабочие комнатушки
Свой призыв не бросай.

Сборщик. А ты, нэпач, что скажешь,
Уничтожь грязных улиц заразу.

Нэпман. А знаешь, они правы.
Дадим подачку этой ораве.

Сборщик. Товарищи, вы видите воочию,
Ребятишкам поможет не нэпман, а рабочий.
Те, кто сыты, обуты, одеты,
Подумай, как живут дети.
Дети ютятся в развалинах, под забором,
Растут громилы и воры.
В республике советской
Не должно быть беспризорности детской.
Рабочий, спасешь детей,
Вступая в общество их друзей.

Санкт-Петербургская Театральная библиотека sptl.spb.ru

Спектакль «Беспризорные». Журнал «Синяя блуза». 1924. № 3

полностью[1]. (В 1958-м появился новый перевод[2].) Почему? Потому ли, что с началом мировой войны в СССР перестали ставить зарубежную драматургию? Или потому, что тема детей улиц была давно освоена советским искусством?

Между тем, детское беспризорничество было подлинным бедствием 1920-х (а потом и начала 1930-х): число асоциальных детей в начале 1920-х доходило в Советской России до семи миллионов[1]. Как всегда откликаясь на актуальную социальную повестку, агитбригада «Синяя блуза» поставила на эту тему скетч «Беспризорные», текст которого был опубликован в журнале. Завязкой служат слова сборщика денег на нужды беспризорных о том, как тысячи детей умирают от голода, а Отец (нэпмен) заявляет, что у него «рвутся брюки от деньжат»[2], при этом жертвовать деньги не желает. Однако когда мать и отец уходят за покупками, их детей Валентина и Катю атакуют беспризорники. Они обращаются к благополучным детям со словами «Эх вы шпендрики белоштанные, дети погани непорыловой»[3] (обратим внимание на арго как маркер социального неблагополучия) и говорят о том, как живут бродяжничеством и грабежом. Валентин предлагает выкупить у беспризорников револьвер, но подростки вовлекают его в игру, где он проигрывает, а затем его избивают. Меж тем рефреном звучат причитания Сборщика – «А улица, засасывая, губит не только наших, и его (нэпмена. – Ю.К.) детей. В гнилом разврате уличных зловоний ребенку трудно уцелеть. И, если вам не жалко посторонних, своих детей должны вы пожалеть». Эти строки как нельзя более созвучны идеям Сидни Кингсли о том, что циничное равнодушие к судьбе беспризорных детей оборачивается опасностью и для детей из благополучных семей. Да и сама коллизия этого синеблузочного скетча как будто предвосхищает его «Тупик», но финал – совсем иной. Явившийся на зов Валентина милиционер забирает в отделение не агрессоров, а детей нэпмена. Встревоженным родителям мальчик потом заявляет, что он сам хотел обыграть беспризорников, чтобы завладеть их револьвером. Конечно для идеологически заряженных сюжетов «Синих блуз» есть

---

[1] *Кингзли С.* Тупик: Пьеса в 3 действиях / Пер. М. Волосова // Красная новь. 1938. № 4. С. 71–127.

[2] *Кингсли С.* Тупик: драма в 3-х действиях / Пер. Л. Василевского, С. Семенова; сцен. ред. Л. Василевского. М.: ВУОАП, 1958.

[1] *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921-1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 269.

[2] Беспризорные // Синяя блуза. 1924. № 3. С. 67.

[3] Там же. С. 69.

только две краски, и сын нэпмена оказывается виноватым. На очередной апокалиптический монолог Сборщика («беспризорности бич и вам беспрестанно грозит»[1]) откликается рабочий (ремарка «из зала»), заявляя, что он регулярно отчисляет деньги в помощь обездоленным. Даже нэпмен готов дать подачку. Финальная строка пьесы закрепляет недвусмысленный месседж: «Рабочий, спасаешь детей, вступая в общество их друзей».

Годом раньше, в 1923-м, в Московском государственном театре для детей режиссер Юрий Бонди поставил спектакль «Колька Ступин» (1923) по пьесе С. Ауслендера и А. Солодовникова, где нищий мальчишка-папиросочник после обретения в Америке башмаков, о которых он мечтал (для этого ему пришлось пересечь океан и работать в обувном магазине), с радостью возвращался в нэповскую Москву и предотвращал вражескую диверсию.

В 1925 г. главный герой пьесы Леонида Макарьева «Тимошкин рудник» спасал рудник от подготовленного бандитами взрыва. «И какой необыкновенный взрыв радости вздымался, когда Тимошка выходил из шахты и произносил: «Потушил, все руки изжег!»[2], – вспоминала исполнительница этой роли Клавдия Пугачева. В этой первой советской пьесе на сцене Ленинградского ТЮЗа сирота, сын убитого коммуниста становился ролевой моделью нового общества. Там же в 1930 г. была поставлена пьеса Александра Крона «Винтовка № 492116» о том, как бывшие беспризорники успешно перевоспитываются на службе в Красной армии. Между прочим, пьеса была написана тогда еще начинающим автором под впечатлением от посещения колонии и насыщена выразительным жаргоном. Главный герой по кличке Ирод проходит путь от безоглядного воровства к преодолению страха перед криминальным авторитетом Герцогом, сдавая его в финале властям.

Существовали и другие пьесы о подростках, и они активно ставились. Наконец, в 1926-м была написана, в 1927-м издана самая знаменитая повесть о перевоспитании беспризорников: «Республика ШКИД» Г. Белых и Л. Пантелеева. А в 1931-м появился фильм Николая Экка «Путевка в жизнь», показанный в ста семи странах и на целый год задержавшийся в кинотеатрах США, где получил восторженные отзывы американских рецензентов. Есть все основания полагать, что фильм по большей части был основан на практике Болшевской коммуны[3].

---

[1] Там же. С. 72

[2] *Пугачева К.* Прекрасные черты. М.: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 2008. С. 241.

[3] *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. С. 284.

Болшевская трудовая коммуна ОГПУ была создана в 1924 г. по указанию Дзержинского. Тогда под ее крышей собрали пятьдесят беспризорников в возрасте от тринадцати до двадцати лет. Согласно официальной информации, предоставленной, в том числе, иностранным посетителям, в коммуне дети добровольно, без конвоя, учились и работали. Хотя и здесь нужны оговорки.

> Эта версия истории коммуны не была полностью лживой, однако она была неполной. <...> Болшево вырабатывало эффективные методы самодисциплины и горизонтального взаимного наблюдения, т.е. слежки друг за другом. <...> Сущность бесспорного успеха Болшевской коммуны состояла в ее исключительном положении и в том, как в ней сочетались вертикальные и горизонтальные меры дисциплинарного воздействия, скрытые от внимательных глаз общественности[1].

В первой трети 1930-х Болшевская колония пользовалась огромной международной известностью, но вскоре все изменилось. Впрочем, советская система в целом стала гораздо более жестокой к малолетним преступникам, чьи ряды пополнила насильственная коллективизация 1930–1933 гг. М. Дэвид-Фокс указывает на решающую роль Максима Горького в судьбе Болшевской коммуны, в победе основанной на жесткой дисциплине ортодоксальности, в центре которой стояло учение Антона Макаренко. По закону от 7 апреля 1935 г. (год американской премьеры «Тупика» Кингсли) уголовная ответственность в СССР была понижена с 16 до 12 лет, а бездомных детей массово выселяли из городов в Западную Сибирь. Малолетних правонарушителей направляли в трудовые колонии для несовершеннолетних, а когда им исполнялось шестнадцать, переводили в исправительные трудовые лагеря. В тот момент, когда Болшевская колония, благодаря идее возможности перевоспитания каждого ребенка, находилась в зените своей международной славы, советская политика в отношении детей начала основываться на идее совершенно противоположной. Трудовыми колониями для малолетних правонарушителей и всеми центрами временного содержания с середины 1930-х руководил НКВД, и с детьми теперь обращались как с закоренелыми преступниками, не поддающимися перевоспитанию: в этих учреждениях не было места снисходительности. Нельзя забывать и о том, что в годы Большого террора наполнились детьми «врагов народа» и детские дома, где дисциплина была крайней суровой. История Болшев-

[1] Там же. С. 276.

ской коммуны стала запретной. В 1937-м почти все ее сотрудники, педагоги и четыреста воспитанников были арестованы, а ее руководитель чекист Матвей Погребинский, автор книг «Трудовая коммуна ОГПУ» (1928) и «Фабрика людей» (1929), застрелился.

В тот момент, когда театр и кино США открывали тему детской преступности, для советского государства этот вопрос формально уже был решенным.

Литература

Бугаева Л. Наука воспитания «нового советского человека»: коммуна в жизни и на экране // Новое литературное обозрение. 2022. № 4. С. 80–98.

Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Смирнова Т.М. Детские дома и трудколонии: жизнь «государственных детей» в Советской России в 1920–1930-е гг. // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия «История России». 2012. № 3. С. 16–37.

References

Bugaeva L.” Nauka vospitaniia “novogo sovetskogo cheloveka”: kommuna v zhizni i na ekrane” [“Educating the New Soviet Man: Labor-Education Commune in Life and on Screen”]. *Novoe literaturnoe obozrenie* 4 (2022): 80–98. (In Russ.)

David Fox M. *Vitriny velikogo eksperimenta. Kul'turnaia diplomatiia Sovetskogo Soiuza i ego zapadnye gosti, 1921–1941 gody* [*Showcasing the Great Experiment: Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2015. (In Russ.)

Innes C. *Designing Modern America: Broadway to Main Street.* Hew Haven, CT; London: Yale University Press, 2005.

Smirnova T.M. “Detskie doma i trudkolonii: zhizn’ ‘gosudarstvennykh detei’ v Sovetskoi Rossii v 1920-1930-e gg.” [“Orphanages and ‘Trudkoloniyas’ (Work-houses): ‘State Children’ Life in Soviet Russia in 1920–1930s”]. *Vestnik Rossiiskogo universiteta druzhby narodov. Seriia Istoriia Rossii* [*RUDN Journal of Russian History*] 3 (2012): 16–37 (In Russ.)

Дата поступления в редакцию:	01.11.2022	Received:	01.11.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

Американский последователь Мейерхольда: Герберт Биберман

© 2022 М. М. Гудков

American Follower of Meyerhold: Herbert Biberman

© 2022 Maxim M. Gudkov

УДК 82.01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_121_150

Информация об авторе: Максим Михайлович Гудков, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет. E-mail: m.gudkov@spbu.ru.

Ключевые слова: В.Э. Мейерхольд, Г. Биберман, Государственный театр имени Мейерхольда (ГосТИМ), советский театр, советская драматургия, американский театр, Бродвей, театр «Гилд», В.М. Киршон, А.В. Успенский, «Константин Терехин (Ржавчина)», С.М. Третьяков, «Рычи, Китай!».

Аннотация: В центре исследования находится проблема инкорпорирования в сценическую практику США театральной методологии В.Э. Мейерхольда в режиссерской деятельности его американского последователя Г. Бибермана. Даются краткая биография и характеристика творчества ныне почти неизвестного российской науке театрального деятеля США. На примере двух первых постановок Бибермана – материалом для обеих выступила советская драматургия («Константин Терехин (Ржавчина)» В.М. Киршона и А.В. Успенского;

Information about the author: Maxim M. Gudkov, Senior Lecturer, Saint Petersburg State University, Russia. E-mail: m.gudkov@spbu.ru.

Keywords: Vsevolod Meyerhold, Herbert Biberman, Meyerhold State Theater (GosTIM), Soviet theater, Soviet drama, American theater, Broadway, Theater Guild, play by Vladimir Kirshon and Andrey Uspensky *Konstantin Terekhin (Rust)*, play by Sergey Tretyakov *Roar, China!*

Abstract: The study focuses on the export of Vsevolod Meyerhold's theatrical methodology to American stage practices. The problem is specifically discussed based on the directing activities of Meyerhold's follower Herbert Biberman. A brief biography and description of the work of the now almost unknown to Russian science theatrical figure of the USA are given. Using the example of Biberman's first two productions – Soviet dramaturgy was the material for both: *Konstantin Terekhin (Rust)* by Vladimir Kirshon and Andrey Uspensky; *Roar, China!* by Sergey Tretyakov, their continuity with Meyerhold's scenic principles is revealed. Following his Russian

«Рычи, Китай!» С.М. Третьякова), выявляется их преемственность сценическим принципам Мейерхольда. Вслед за своим русским учителем Биберман воспринял примат режиссуры над драматургическим материалом, право режиссера на широкую и смелую интерпретацию текста, принципиальное утверждение своей собственной творческой инициативности. Каждой из этих работ Бибермана были свойственны ясная режиссерская концепция и свободное обращение с драматургией. Повышенное внимание к вопросам внешней выразительности и сценической формы способствовало созданию в постановках плакатной лаконичности стилистики, обобщенным и рельефным приемам актерской игры, а также энергичному пластическому решению групповых сцен и острых мизансцен. В духе Мейерхольда его американский последователь насыщал свои спектакли элементами физкультурных аттракционов – гимнастическими пирамидами, акробатическими фигурами и силовыми приемами. От Мейерхольда Биберман перенял и диктаторский метод проведения репетиций, всегда отличавшийся точностью режиссерского построения сцены, «железным» режиссерским рисунком и актерских ракурсов. Постановочный метод американского последователя часто сводился к показу актерам сценического рисунка и требованием его точного повторения. На основе материалов, находящихся в фондах Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, Нью-Йоркской публичной библиотеки исполнительских искусств, Государственного архива Российской Федерации (ГА РФ) и Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ) дается анализ освоения театральных идей Мейерхольда за океаном.

teacher, Biberman perceived the primacy of directing over dramatic material, the director's right to a broad and bold interpretation of the text, the fundamental assertion of his own creative initiative. Both productions under consideration were characterized by a clear directorial concept and free handling of drama. Each of these Biberman's directorial works was distinguished by an increased attention to the issues of external expressiveness and stage form; they were characterized by poster conciseness of style, generalized and relief techniques of acting, as well as an energetic plastic solution of group scenes and sharp mise en scene. In the spirit of Meyerhold, his American follower saturated his productions with elements of physical culture attractions – gymnastic pyramids, acrobatic figures and power techniques. From Meyerhold, Biberman also adopted the dictatorial method of conducting rehearsals, always distinguished by the accuracy of the director's stage construction, the "iron" director's drawing and actor's angles. The staging method of the American follower was often reduced to showing the actors a stage drawing and demanding its exact repetition. The author presents the analysis of Meyerhold theatre ideas overseas on the basis of materials from the collections of the Beinecke Rare Book and Manuscript Library (Yale University), and documents from the Houghton Library (Harvard University), the New York Public Library for the Performing Arts, as well as The State Archive of the Russian Federation and the Russian State Archive of Literature and Arts.

Acknowledgements: The author of the article expresses his deep gratitude to the staff of Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University (New Haven, CT) Jessica Tubis, Paul Civitelli, Mary Ellen,

Автор статьи выражает глубокую признательность сотрудникам Библиотеки редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете (*Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University*, Нью-Хейвен, штат Коннектикут, США) Джессике Тубис, Полу Сивителли, Мэри Эллен, Наталье Скиарини и Мэтью Роу, предоставившим автору бесценный материал из Архива театра «Гилд», в том числе фотографии исследуемых постановок «Красная ржавчина» и «Рычащий Китай».

Natalia Sciarini and Matthew Rowe, who remotely supplied the author with unique materials of the Theatre Guild Archive (Yale Collection of American Literature), including photographs of the productions "Red Rust" and "Roar China" under study.

Принятые сокращения

RR – *Kirchon V., Ouspensky A.* Red Rust. New York: Brentano's Publ., 1930.

Р – *Киршон В.М., Успенский А.В.* Константин Терехин (Ржавчина) // Забытые пьесы 1920–1930-х гг. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 417–538.

Для западных – и особенно американских – интеллектуалов, посетивших Советский Союз в 1920–1930-е, Москва представлялась своего рода театральной Меккой. Это устойчивое убеждение сложилось после триумфальных американских гастролей Московского Художественного театра во главе с К.С. Станиславским (1923–1924) и Музыкальной студии Вл.И. Немировича-Данченко при МХАТе в 1925-м, а также гастролей в США еврейского театра-студии «Габима» (1926–1927), включавших в себя вахтанговский «Гадибук». В Европе довольно успешно прошли гастроли Московского Камерного театра под руководством А.Я. Таирова (1923, 1925, 1930) и Государственного театра имени Вс. Мейерхольда (1930) с участием самого Мейерхольда, а также театра «Синяя блуза» (1927) и Государственного еврейского театра (ГОСЕТ) под управлением А.М. Грановского и с участием С.М. Михоэлса (1928).

Суммируя впечатления от гастролей МХАТа в США, Станиславский писал Немировичу-Данченко: «…полагаю, что без Америки нам не обойтись, и почти уверен, что Америка теперь без нас не обойдется»[1].

[1] К.С. Станиславский – Вл.И. Немировичу-Данченко. Нью-Йорк. 12.02.1924 // *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. Письма. 1918–1938. М.: МХАТ, 1999. С. 138.

Он оказался прав – американские деятели театра (режиссеры, актеры, сценографы, драматурги, продюсеры и сценические критики) будут регулярно приезжать в СССР на всякого рода стажировки, для разрешения проблемных вопросов, просто за советом и вдохновением. Неслучайно крупнейший заокеанский сценограф Л. Симонсон, побывавший в Москве в 1926-м и 1932-м, утверждал, что «для художника в прошлом все дороги вели в Рим; вчера – в Париж. Сегодня для художника театра, будь то актер, режиссер или оформитель, все дороги ведут в Москву, в театры Советского Союза»[1].

Конструкт «Москва – театральная Мекка» во многом является идеологическим изобретением культурной дипломатии советского государства и носит явно выраженную идейно-политическую направленность. История «завоевания» Запада советским театром была синонимом победы СССР в идеологической борьбе: театральная Москва «должна стать таким же всемирно известным центром и такой же Меккой для любителей искусства, как Байройт для поклонников Вагнера или Зальцбург для ценителей музыки»[2]; «Мекка театралов всего мира – это социалистический город, где культурные мероприятия можно планировать так же, как строительство и промышленность»[3]. Большевистским руководством театр рассматривался как сфера советского превосходства, имеющая колоссальное влияние на Запад. Этой цели соответствовало, в том числе, и проведение в Москве с 1933 по 1937 гг. ежегодного Московского международного театрального фестиваля, ориентированного на иностранную аудиторию[4]. Успех данного ангажированного мероприятия оценивался в политических категориях – как «победа, которую нельзя сбрасывать и со счетов международной политики»[5].

---

[1] *Simonson L.* Introduction // Houghton N. Moscow Rehearsals (The Golden Age of the Soviet Theatre). New York: Grove Press, 1962. P. XI. Перевод дается по: *Гиленсон Б.А.* Советская культура в США в 1930-е годы // Американская литература. Проблемы романтизма и реализма. Вып. 3. Краснодар: Кубанский государственный университет, 1975. С. 168.

[2] *Ashleigh Ch.* June Theatre Festival Draws Eyes of World // Moscow Daily News. 1933. 27 May. № 120 (411). P. 4. Перевод с англ. яз. везде наш, за исключением специально оговоренных случаев.

[3] The Story of the June Theatre Festival // Moscow Daily News. 1933. 3 April. № 77 (278). P. 2.

[4] См.: *Лапина Г.В.* Американские паломники в театральной Мекке: Московские театральные фестивали «Интуриста» 1933–1937 гг. // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 2. С. 98–132.

[5] *Семенов Л.* Крупная победа советского театра. Закончился второй театральный фестиваль // Литературная газета. 1934. 14 сентября. № 123 (439). С. 1.

Курс советской театральной «экспансии Запада» официальная наука об отечественном театре продолжала декларировать на протяжении всего советского режима:

> Достижения русской сцены 20-х годов принесли ей мировое призвание. Зарубежные гастроли советских театров (МХАТ, ГосТИМ, Камерного) проходили с триумфальным успехом. Многие режиссеры и актеры со всех концов света приезжали в Москву, чтобы побывать на спектаклях и репетициях виднейших режиссеров. О виденных в Москве и Ленинграде постановках мастера культуры Запада отзывались с восторгом. Москву называли «театральной Меккой». Богатая, интенсивная советская театральная жизнь свидетельствовала о том, что ленинская политика Коммунистической партии в области художественного творчества дает широкий простор дарованиям русских драматургов, режиссеров, актеров[1].

Мощнейшим центром притяжения для зарубежных театралов являлась фигура В.Э. Мейерхольда (1874–1940) и возглавляемый им московский Государственный театр имени Мейерхольда (ГосТИМ). О бесчисленном количестве иностранных «паломников» из стран Запада и Востока свидетельствует секретарь ГосТИМа в 1930-е гг. А.В. Февральский:

> Посещали театр, конечно, и деятели зарубежного искусства, приезжавшие в Советский Союз. Так, запомнились в зале театра (ГосТИМа. – *М. Г.*) (в различные периоды его существования) Сандро Моисси, Эрнст Толлер, Анри Барбюс, Фирмен Жемье, Каору Осанаи, Эртугрул Мухсин, Диего Ривера, Давид Альфаро Сикейрос, Эдвард Гордон Крэг, Рафаэль Альберти, Мария Тереса Леон. В дальнейшем в театре стажировались зарубежные режиссеры[2].

Одним из таких стажеров, кто впоследствии стал активно внедрять в свою сценическую практику идеи Мейерхольда, оказался американец

---

[1] История русского советского драматического театра. Кн. 1. (1917–1945) / Под общ. ред. Ю.А. Дмитриева и К.Л. Рудницкого. М.: Просвещение, 1984. С. 157.

[2] *Февральский А.* В начале двадцатых годов и позже // Встречи с Мейерхольдом (Сборник воспоминаний). М.: ВТО, 1967. С. 194. Сандро Моисси (1879–1935) – немецкий актер. Фирмен Жемье (1869–1933) – французский актер и режиссер. Каору Осанаи (1881–1928) – японский драматург, режиссер и театральный деятель, посетивший СССР в 1928 г. Эртугрул Мухсин (1892–1979) – турецкий актер и режиссер, стажировавшийся у Мейерхольда в 1925 г. Эдвард Гордон Крэг (1872–1966) – английский актер, режиссер и художник.

Герберт Биберман. Фото 1929 г.
Источник: РГАЛИ, Ф. 2886, оп. 1, ед. хр. 30. Л. 1.

Герберт Биберман (Herbert Biberman, 1900–1971). Он открыто называл себя мейерхольдовским учеником, именно так была озаглавлена одна из его статей – «Мейерхольд за работой: исследование бывшего ученика методов великого режиссера»[1]. Биберман неоднократно признавался в существенном влиянии на него этого московского опыта:

> Почти все пять месяцев между октябрем 1927 года и февралем 1928 года я провел в театре Мейерхольда, наблюдая, как готовятся постановки этого театра. <…> Я глубоко признателен колоссальному творческому гению Мейерхольда за бесчисленное множество блестящих театральных достижений нашего времени, которые свежи в моей памяти, как тридцать лет назад.

[1] *Biberman H.J.* Meierhold at Work: A Study by a Former Pupil of a Great Producer's Methods // Theatre Guild Magazine. 1929. January. P. 25–29, 52.

> Я благодарен ему за то, что он не жалел ни сил, ни времени, чтобы поделиться со мной, тогда еще только начинающим режиссером[1].

Герберт Биберман родился 4 марта 1900 г. в Филадельфии (шт. Пенсильвания) в состоятельной семье еврейских иммигрантов из Российской империи Иосифа и Евы Биберман – вот откуда впоследствии интерес будущего театрального деятеля к России. Воспитываясь в семье крупного предпринимателя-текстильщика, юный Герберт Биберман получил театральное образование в местном университете. После окончания учебы он четыре года проработал вице-президентом на предприятии своего отца. Не сумев преодолеть тягу к сцене, он продолжил обучение в Йельском университетском театре у легендарного профессора Джорджа Пирса Бейкера[2]. Примечательно, что в это время Биберман видел себя как драматурга:

> Несмотря на то, что я отправился туда в первую очередь для того, чтобы писать, я обнаружил, что выполняю – вопреки своим намерениям – все больше и больше постановочную и актерскую работу[3].

Сразу же после окончания Йеля Биберман, как и многие другие американские театралы, поехал в Европу знакомиться с современным зарубежным сценическим искусством. Осенью 1927 г. он вместе со своим двоюродным братом-живописцем Эбнером (Abner) посетил по линии Всесоюзного общества культурных связей с заграницей (ВОКС) столицу СССР, где просмотрел множество спектаклей в различных московских театрах.

В Советском Союзе и особенно его столице 1927 год был особенным временем – широко праздновалось десятилетие Октября. Биберман имел возможность увидеть как достижения, так и проблемы молодого государства за первые десять лет. Отмечающийся юбилей способствовал подведению итогов в самых разных сферах жизни большевистской России, в том

---

[1] Из письма Герберта Бибермана, постановщика пьесы «Рычи, Китай!» в Америке // Третьяков С.М. Слышишь, Москва?! М.: Искусство, 1966. С. 168, 172.

[2] Подробней о Д.П. Бейкере см.: *Цимбал И.С.* Джордж Пирс Бейкер – «отец американской драматургии» // Американская драматургия: новые открытия. Материалы международной научно-практической конференции (25–27 ноября 2011, Санкт-Петербург). СПб.: СПбГАТИ, 2012. С. 8–15.

[3] Herbert Biberman to Hiram Motherwell. Dec. 17, 1930. Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31. Folder 616 (“Biberman, Herbert”). P. 32.

числе – в театре и драматургии. Особо подчеркнем, что визит Бибермана состоялся в то время, когда между СССР и США не было дипломатических отношений[1].

Специально к 10-летию Красного Октября все советские театры подготовили постановки о революции, и «на сценах только московских театров появляется около трех десятков новых драматических сочинений российских авторов»[2], среди них – «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова (МХАТ), «Разлом» Б. Лавренева (Театр имени Вахтангова), инсценировки повестей А. Гладкова «Цемент» (Реалистический театр) и Д. Фурманова «Мятеж» (Театр МГСПС), «1917 год» Н.Н. Суханова и И.С. Платонова (Малый театр). Театр имени Мейерхольда выпустил к юбилею Революции постановку (правда, очень неудачную) «Окно в деревню» по произведениям Р. Акульшина.

Уже в самом начале своего визита – 6 октября 1927 г. – Биберман ознакомился с обязательным для иностранных туристов «набором достопримечательностей» большевистской столицы с непременным посещением Мавзолея (который через два года станет центральным сценографическим образом в его американской постановке советской пьесы В.М. Киршона и А.В. Успенского «Константин Терехин (Ржавчина)»). В отчете гида-переводчика ВОКС И.Р. Гальперина[3] («еврея 1905 года рождения, беспартийного студента 2-го Московского университета, тем не менее твердо придерживавшегося нужной политической позиции как член редколлегии журнала “Красный студент”»[4]), обслуживавшего Бибермана, значится:

> 6-го числа мы посетили Мавзолей в 5 часов вечера и в 7 часов – рабочий Дворец им. Ленина. Осмотрев клуб и его работу, познакомившись с работой

---

[1] Напомним, что США одной из последних стран признали СССР: официальные дипломатические отношения между государствами были установлены лишь 16 ноября 1933 г. во время президентства Ф.Д. Рузвельта.

[2] *Гудкова В.В.* Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 15.

[3] Илья Романович Гальперин (1905–1984) – выпускник литературно-лингвистического отделения педагогического факультета 2-го МГУ, в будущем видный советский лингвист и лексикограф, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой лексикологии и стилистики английского языка Московского государственного педагогического института иностранных языков имени М. Тореза. Соавтор многочисленных учебников по английскому языку.

[4] *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы / Пер. с англ. В. Макарова; науч. ред. перевода М. Долбилов и В. Рыжковский. М.: Новое литературное обозрение, 2015. (Серия «Historia Rossica»). С. 98.

драматического кружка, мы просмотрели пьесу «Предательство Дегаева»[1] в исполнении артистов Студии Малого театра. Работа Клуба произвела на него огромное впечатление. 7-го числа мы имели беседу в редакции «Синей Блузы»[2] и с П.С. Коганом[3], который дал гр. Биберману полную картину всех наших театров и их направлений. В разговоре со мной он, между прочим, высказал желание познакомиться с искусством плаката у нас. Ему кажется, что это стоит у нас не на должной высоте. Вечером 7-го числа мы были в опере. Опера не произвела на него никакого впечатления по понятной причине: он актер, любит театр и поэтому не понимает оперы[4].

Обращают на себя внимание особые пристрастия Бибермана – абсолютное равнодушие к традиционному, классическому искусству и восхищение авангардом:

Биберману осмотр (Третьяковской) Галереи не доставил удовлетворения. Он – поклонник нового искусства. Просит дать ему возможность посмотреть произведения революционных русских художников[5].

---

[1] Речь идет о дебютной пьесе молодого советского драматурга-комедиографа В.В. Шкваркина «В глухое царствование, или Предательство Дегаева» (1925), посвященной скандальной истории предательства агента Охранного отделения Сергея Петровича Дегаева (1857–1921), в 1883 г. эмигрировавшего в США. На конкурсе Московского отдела народного образования на лучшую историческую пьесу сочинение Шкваркина, получив вторую премию, было признано лучшим, т. к. претендентов на первую не нашлось. Его сразу же поставили два столичных театра – Студия Малого театра (чью постановку и видел Биберман) и Театр рабочих Московского губернского совета профессиональных союзов–МГСПС (ныне Театр имени Моссовета). Последний из них впервые поставил пьесу Киршона и Успенского «Константин Терехин (Ржавчина)», постановку которой также видел Биберман, а позже сам выступил ее режиссером за океаном.

[2] Редакция ежемесячного журнала «Синяя блуза» московского издательства МГСПС «Труд и книга». Журнал выходил с 1924 г., с № 6 1928 г. влился в журнал «Клубная сцена».

[3] Петр Семенович Коган (1872–1932) – русский и советский литературовед, критик, переводчик, профессор МГУ, президент Государственной академии художественных наук, сотрудник «Литературной энциклопедии». Автор академического издания по театру: Очерки по истории западно-европейского театра / Под общ. ред. А.К. Дживелегова. М.: Academia, 1934. 271 с.

[4] Отчет гида-переводчика И.Р. Гальперина от 8.10.1927. ГА РФ. Ф. Р-5283. Оп. 8. № 62. Л. 12.

[5] Отчет гида-переводчика И.Р. Гальперина от 1.10.1927. Там же. Л. 17.

Даже посещение такого далеко не революционного «объекта» как Троице-Сергиева лавра под Москвой, где Биберман провел несколько дней в начале декабря 1927 г., он оценивает с позиции леворадикального будущего. В письме Мейерхольду он делится своими соображениями:

> Никогда в своей жизни я не видел ничего более прекрасного, столь вдохновляющего и впечатляющего. Я никогда не хочу покидать это место. Чем больше я вижу великой красоты прошлого, тем больше понимаю, какая огромная ответственность лежит на нас за будущее. Нам необходимо работать очень усердно, чтобы достичь такого же грандиозного кристального выражения в искусстве нашего времени, как это было сделано в прошлом[1].

В советской периодической печати были опубликованы три статьи Бибермана о текущем состоянии американского театра: «Театральные университеты в Америке», «Американский театр» и «Театр масс»[2].

Биберман был вдвое моложе Мейерхольда: к моменту их знакомства: первому исполнилось 27 лет, а второму – 53 года. В лице Мейерхольда американский начинающий режиссер увидел воплощение идеальных собственных представлений о театре:

> Переполненный множеством чисто теоретических идеалов и представлений, я обнаружил, что в Европе есть один театр, превосходящий все остальные, постановки которого так близко соответствовали моим собственным идеям, – московский Театр имени Мейерхольда. В качестве приглашенного наблюдателя (guest observer) я постоянно был с Мейерхольдом в течение почти четырех месяцев, что не исключало наших долгих бесед и обсуждений не только постановок, уже имевшихся в его репертуаре, но и тех, что еще только репетировались[3].

В то время, когда Биберман находился в Москве, в репертуаре ГосТИМа были постановки «Рычи, Китай!» С. Третьякова, «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Лес» А.Н. Островского и «Мандат» Н.Р. Эрдмана; 8 ноября 1927-го состоялась упомянутая неудачная премьера «Окно в деревню» по произведениям Р.М. Акульшина, а 26 января 1928-го – возобновление в но-

---

[1] Г. Биберман – В.Э. Мейерхольду. 5.12.1927 (на англ. яз.). РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 1180. Л. 1.

[2] [*Биберман Г.*]. Американский театр // Новый зритель. 1927. № 45. С. 15. *Биберман Г.* Театральные университеты в Америке // Современный театр. 1927. № 12. С. 187. *Биберман Г.* Театр масс // Новый зритель. 1928. № 1. С. 7.

[3] Herbert Biberman to Hiram Motherwell. Dec. 17, 1930.

вой сценической редакции «Великодушного рогоносца» Ф. Кроммелинка. Также в январе начались репетиции пьесы А.С. Грибоедова «Горе от ума», премьера которой состоится в ГосТИМе под названием «Горе уму» уже без Бибермана – 12 марта 1928 г.[1].

Переписка начинающего американского режиссера с Мейерхольдом продолжалась в течение нескольких лет, и каждый раз он выражал свое восхищение:

> Чем больше я остаюсь в Советской России, тем больше понимаю, что ваш театр – единственный театр в Москве, который прилагает достойные усилия для создания великого современного искусства[2].

Биберман даже вел переговоры с Мейерхольдом об американских гастролях ГосТИМа[3], которые так и не состоялись.

Из Москвы в феврале 1928-го Биберман возвратился в Нью-Йорк, что называется, совершенно другим человеком: не только горячим поклонником режиссерского гения Мейерхольда, но и страстным защитником Страны Советов, идеализировавшим режим Сталина. Вот как описывает эту «красную» перемену один из руководителей бродвейского театра «Гилд», в котором начал работать Биберман сразу же после советского визита:

> По возвращении из России, находящейся под диктатурой пролетариата, в театре «Гилд» он просто осыпал всех такими новыми словечками, как «динамика» и «агитпроп». Причем произносились они очень пылко и экзальтированно, тем более что Биберман почти всегда говорил громким голосом. При этом каждое его такое словцо сопровождалось поднятым кулаком. А поскольку человеком он был физически крупным и сильным, то очень смахивал на этакого быка[4].

---

[1] Информация по репертуару ГосТИМа в сезон 1927/28 гг. (1 октября – 26 апреля) дается по: Государственный театр имени Вс. Мейерхольда / Введение, сост. и примеч. Т.В. Ланиной // Советский театр: документы и материалы, 1917–1967. Т. 4, ч. 1. Русский советский театр, 1926–1932 / Отв. ред. А.Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982. С. 268.

[2] Г. Биберман – В.Э. Мейерхольду. 5.12.1927. Л. 2.

[3] Беседа В.Э. Мейерхольда с Г. Бибермaном о предполагаемых гастролях ГосТИМ в США. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 533. 2 л.; Письма Г. Бибермана В.Э. Мейерхольду. РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. № 1180. 9 л.

[4] *Langner L.* The Magic Curtain (The Story of a Life in Two Fields, Theatre and Invention by the Founder of the Theatre Guild). New York: E.P. Dutton and Company, 1951. P. 248.

Характерно, что здесь упоминается особый лексикон Бибермана, в частности слово «динамика», которое «всегда было его (Мейерхольда) любимым теоретическим словечком. <…> Мейерхольд подошел к изображению новой действительности, ему удалось с помощью формально-технических решений воплотить на сцене *динамику* (курсив мой. – *М. Г.*) (то есть движущую силу) пролетарской революции и пролетарской диктатуры»[1].

Едкую характеристику Биберману дал и американский писатель и журналист Юджин Лайонс, находившийся в нашей стране с 1928 по 1934 гг., вначале пылкий сторонник Советского Союза, впоследствии поменявший свое отношение к большевистскому режиму и превратившийся в не менее ярого антикоммуниста:

> Герберт Биберман – высокий, грузный человек в очках. <…> Он всегда оказывался на переднем плане всевозможных «восстаний», добывал деньги и вербовал людей для различных сталинских «фронтов», а также вдохновлял американских парней сражаться в Испании[2].

Профессиональная театральная деятельность Бибермана продолжалась семь лет (1928–1935, до того, как он переключился на кино) и проходила в лучшем бродвейском театре США тех лет – театре «Гилд» (Theatre Guild, 1918–1996).

«Гилд» являлся коммерческим бродвейским театром, что не помешало ему познакомить американского зрителя со многими пьесами европейских авторов – Г. Ибсена, Б. Шоу, А. Стриндберга, Г. Кайзера, Э. Толлера. Ставил «Гилд» и русских классиков: в 1920-м – «Власть тьмы» Л.Н. Толстого, в 1922-м – «Тот, кто получает пощечины» Л.Н. Андреева, в 1927-м – «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского и в 1930 г. – «Месяц в деревне» И.С. Тургенева. Именно этот театр оказался первооткрывателем советской драматургии в США, осуществив в 1929–1930 гг. постановку по пьесе «Константин Терехин (Ржавчина)» В.М. Киршона и А.В. Успенского. Созданный в 1918 г. на основе одного из внебродвейских «малых театров» – «Вашингтон Сквер плейерс» – и названный в память о средневековых гильдиях, «Гилд» являлся несколько десятилетий на Бродвее «единствен-

[1] Цит. по: Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступ. ст., пер., комм. В.Ф. Колязина // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 645, 644–645.

[2] *Lyons E.* The Red Decade: The Classic Work on Communism in America during the Thirties. New York; New Rochelle: Arlington House, 1970. P. 293.

ным из американских театров <…>, рискнувшим совместить профессионализм и размах “больших” (коммерческих) театров с экспериментальными задачами “малых”»[1]. «Гилд» сплотил вокруг себя крупных режиссеров (Ф. Меллер, Ж. Копо, Р. Мамулян, Ф.Ф. Комиссаржевский) и ярких актеров (А. Лант, Л. Фонтенн, К. Корнелл, Э. Барримор, А. Назимова).

В театре «Гилд» Биберман дебютировал сначала в качестве актера – сыграл эпизодическую роль в крайне неудачной постановке «Фауст. Часть первая» по трагедии Гете (премьера 8 октября 1928; режиссер Ф. Холл; сценограф Л. Симонсон). Следом Биберман выступил ассистентом помощника режиссера, а потом помощником режиссера Ф. Меллера в четырех его постановках: «Майор Барбара» Б. Шоу (премьера 20 ноября 1928), «Динамо» Ю. О’Нила (премьера 11 февраля 1929), «Верблюд сквозь игольное ушко» Ф. Лангера (премьера 15 апреля 1929) и «Карл и Анна» Л. Франка (премьера 7 октября 1929)[2].

В отличие от Мейерхольда, режиссер театра «Гилд» Ф. Меллер никогда не отличался ясной режиссерской концепцией, не создавал предварительной разработки постановки и полагался во многом на импровизацию актеров. Об этом свидетельствуют многие очевидцы:

> У него (Ф. Меллера) было весьма неопределенное литературное восприятие пьесы. У него не было никакого подлинного осознания того, что является ее темой, а актеры были для него лишь рассуждающими манекенами[3].
>
> Меллер не произвел на меня впечатления мастера искусства мизансцены. Он не провел никакой предварительной умственной работы, и все движения и действия персонажей на сцене были отданы на откуп импровизации[4].

Полностью доверяя собственному «интуитивному» методу, постановщик Меллер полагался на актерскую импровизацию и вдохновение

---

[1] *Клейман Ю.А.* Счетная машина // Театральная жизнь. 2008. № 3. С. 82.

[2] Здесь и далее информация о творческой деятельности Бибермана в театре «Гилд» дается по: *Waldau R.S.* Vintage Years of the Theatre Guild, 1928–1939. London; Cleveland, OH: The Press of Case Western Reserve University, 1972. P. 395–439; *Eaton W.R.* The Theatre Guild. The First Ten Years. New York: Brentano’s, 1971. P. 293–299; Herbert Biberman. Internet Broadway Database. https://www.ibdb.com/broadway-cast-staff/herbert-biberman-14189 (дата обращения: 15.11.2022).

[3] *Clurman H.* The Fervent Years. The Group Theatre and the Thirties. New York: Da Capo Press, 1983. P. 14.

[4] *Le Gallienne E.* With a Quiet Heart: An Autobiography. New York: The Viking Press, 1953. P. 98.

исполнителей, предоставляя им максимальную свободу, не ограничивая их застраиванием мизансцен и строгого сценического рисунка. Он полагал, что «создание спектакля – это, в первую очередь, искусство сиюминутного общения (режиссера и актеров. – *М. Г.*) <…> Его репетиции всегда выглядели (и, возможно, были) спонтанными»[1].

Очевидно, что в глазах Бибермана Ф. Меллер в разы проигрывал Мейерхольду, и не мог профессионально удовлетворять и вдохновлять его. Биберман стремился самостоятельно реализовать себя как режиссер и на практике применить то, чему он научился в Советском Союзе у Мейерхольда.

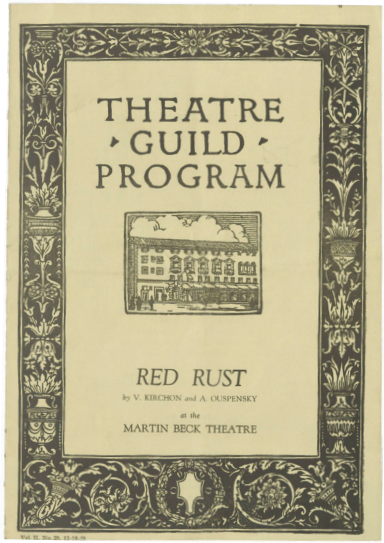
Такой случай вскоре ему представился – правда, не в самом театре «Гилд», а Студии при театре. Вдохновившись спектаклями МХАТ, представленными во время американских гастролей в Нью-Йорке в 1923–1924 гг., дирекция «Гилд» начала вести переговоры с К.С. Станиславским о создании актерской школы при театре. И хотя это намерение осталось нереализованным, чуть позже, в 1926-м, при «Гилд» все же была организована Актерская школа (Theatre Guild School of Acting). Основной ее целью было воспитать новое поколение актеров для постановок театра. Изначально школу возглавляла актриса У. Ленихан, а преподавателями являлись ведущие актеры театра – А. Лант, Ф. Лоэб и А. Брунинг; через год руководителем школы стал Р. Мамулян. Однако это предприятие «Гилд» успеха не имело, – во многом из-за отсутствия внятной педагогической программы и системы обучения, – и просуществовало всего три года.

Не оставляя надежды создать внутри театра особую территорию для творческих поисков и экспериментов, в начале 1929-го «Гилд» открыл Студию (Theatre Guild Studio), первой постановкой которой и явилась советская пьеса «Ржавчина». Нетрудно заметить, что здесь американские театралы восприняли традицию Станиславского, взяв за образец знаменитые студии Московского Художественного театра. Совершенно естественно и логично, что материалом для первой постановки Студии театра «Гилд» стала именно советская пьеса, повествующая о современной жизни в Москве.

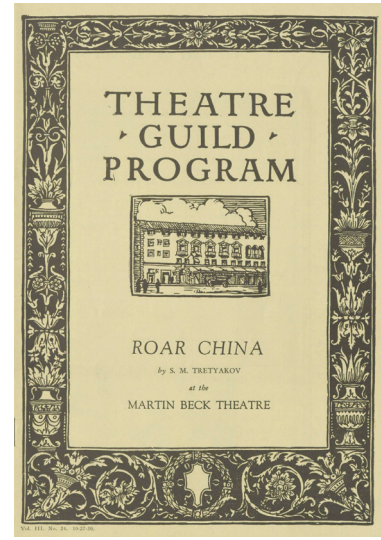
Руководителями Студии директорат театра «Гилд» назначил молодых сотрудников: Ч. Кроуфорд (кастинг-режиссер), Г. Клермана (эксперт по драматургии) и в качестве режиссера – Г. Бибермана.

---

[1] *Nadel N.* A Pictorial History of the Theatre Guild. New York: Crown Publishers, 1969. P. 3.



Обложка программки к спектаклю «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк. 1929.



Обложка программки к спектаклю «Рычащий Китай». Театр «Гилд», Нью-Йорк. 1930.

Мы остановимся лишь на двух первых постановках Бибермана – материалом для обеих выступила советская драматургия, – и выявим их преемственность сценическим принципам Мейерхольда. Первой режиссерской работой Бибермана стала постановка пьесы В. Киршона и А. Успенского «Константин Терехин (Ржавчина)» (премьера 17 декабря 1929; шла под названием «Красная ржавчина»)[1], вторая –драма С.М. Третьякова «Рычи, Китай!» (премьера 27 октября 1930; шла под названием «Рычащий Китай»).

Прежде всего, обращает на себя внимание, что Биберман вслед за своим русским учителем воспринял примат режиссуры над драматургическим материалом, право режиссера на широкую и смелую интерпретацию текста, принципиальное утверждение своей собственной творческой инициативности. То, как порой слишком свободно обходился Мейерхольд с пьесой – будь то классика («Ревизор» Н.В. Гоголя, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Лес» А.Н. Островского) или современные советские произведения («Озеро Люль» А. Файко, «Командарм-2» И. Сельвинского, «Последний

[1] Подробней об этой постановке см.: *Гудков М.М.* Первая советская пьеса на американской сцене: «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского (1929/30) // Вопросы театра. Proscaenium. 2017. № 3/4. С. 265–281.

Сцена «Красная площадь». «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк. 1929. Источник: Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053.
Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053.

решительный» Вс. Вишневского, «Вступление» Ю. Германа), шокировало многих критиков и зрителей, вызывало бурную полемику.

Так, и поставленная Биберманом «Красная ржавчина» вызвала острый протест из-за вмешательства в драму постановщика, который «позволил себе слишком много вольности по отношению к пьесе»[1].

Спектакль открывался прологом, которого нет в русском оригинале, – это было частью постановочного решения режиссера-дебютанта Г. Бибермана и опытного сценографа К. Трокмортона[2]. В полном затемне-

[1] *Waldau R.S.* Vintage Years of the Theatre Guild. P. 65.

[2] Клеон Трокмортон (Cleon Throckmorton, 1897–1965) – американский театральный художник, творческие поиски которого вошли в историю сценографии мирового театра XX века. Один из наиболее ярких представителей движения молодых театральных художников «новая сценография» 1920-х.

нии начинала тревожно звучать сирена. Затем эти резкие сигналы сменяла гармоничная мелодия «Боже, Царя храни!» («God Save Our Noble Tsar»), и высвечивался силуэт древнего московского Кремля. Когда мелодия гимна Российской империи затихала, во мрак погружалась кремлевская Спасская башня, которую венчал золоченый двуглавый орел. Опять врывался вой сирены, а с ним – звуки «Интернационала» (в те годы государственного гимна СССР) – «Вставай, проклятьем заклейменный…» («Arise Ye Children of Starvation»). В темноте становился видимым Мавзолей Ленина. «Интернационал» снова прерывала сирена, и все погружалось в кромешный мрак.

Так с самого начала спектакля посредством визуального и музыкально-звукового ряда задавался трагический конфликт старой и новой России, на сцене рождалась атмосфера беспрецедентного слома исторических эпох.

Сценическая прелюдия создавала широкий исторический контекст, необходимость которого определялась у Бибермана тем, что дальнейшее действие переносилось в студенческое общежитие одного из новых столичных университетов для рабочих и крестьян. В небольшой комнате, где вынуждены ютиться больше десятка студентов, в который раз перегорела лампочка. Время – далеко за полночь, за окном – кромешная тьма, в комнате – хоть глаз выколи, а на носу экзамены. Все ждут коменданта общежития с новой лампочкой. В темноте проходит шуточная проверка знаний, которой нет в советском оригинале: в чем разница между большевиком и коммунистом? Кто хуже: подлец или «буржуазный капиталист»? Кто более достоин презрения – старый русский бог, которого выгнали из страны, или новый бюрократический аппарат из членов Коммунистической партии, душащий всех своей красной лентой? (RR: 5).

Наконец, дверь распахивается, и входит… нет, не комендант, а их старший товарищ Константин Терехин, предлагая зажечь свечку. Пламя свечи освещает обстановку общежитской комнаты:

> Параллельно задней стене стоят две двухъярусные койки. Между ними – дверь. В крайнем правом и левом углах – две одинарные койки, расположенные под прямым углом по отношению к двухъярусным кроватям. В центре комнаты, поперек, – низкий письменный стол с табуретками по обоим концам и двумя скамейками вдоль него. Стол сплошь завален книгами и листами бумаги. Койки заправлены серыми и коричневыми одеялами (RR: 3).

Крошечная комната общежития с огромным количеством живущих в ней людей напоминала тюремную камеру. Этот образ казался еще более

явственным, потому что на заднем плане над комнатой возвышался Мавзолей Ленина, за которым виднелись Кремлевская стена с башнями и церковные купола (они были нарисованы на заднике декорации).

В ожидании коменданта студенты обсуждают наболевшие проблемы – от сохранения верности идеалам революции до взаимоотношения полов. Естественно, американских создателей спектакля и зрителей советская пьеса привлекала не столько сюжетом и своими художественными качествами, сколько «широким и открытым обсуждением героями произведения разнообразных политических и моральных проблем, с которыми столкнулся молодой советский народ»[1]. В том, что московские студенты оказались в темноте без света, американские рецензенты разглядели метафору внутреннего мрака, в котором пребывают запутавшиеся строители нового общества в России.

Хотя один из советских театральных рецензентов с гордостью сообщал (несколько исказив имя и фамилию Бибермана) –

> Герберг Байберман режиссер театра и исполнитель заглавной роли (Биберман играл Константина Терехина. – *М. Г.*), попытался придать спектаклю высокую политическую насыщенность[2].

– все же московской печати приходилось оправдываться и перекладывать вину за нелицеприятную картину советских нравов в «Красной ржавчине» на американцев: это театр «Гилд» «“исправил” и “дополнил” авторский текст собственными измышлениями и значительно исказил замысел “Ржавчины”»[3], так что произведение «приобрело характер антисоветской пропаганды»[4]. Стоит заметить, что и в Советском Союзе пьеса была воспринята неоднозначно: кто-то считал, «что она извращает советскую действительность, и что это клевета на вузовскую молодежь»[5].

Авторитетный американский специалист по советскому театру профессор Г. Дейна, неоднократно бывавший в СССР, также заявлял о непра-

---

[1] *Smith W.* Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940. New York: Alfred A. Knopf, 1990. P. 25.

[2] *Эльвин И.* Трансформация «Константина Терехина» // Советский театр. 1930. № 13–16. С. 63.

[3] Пьесы В.М. Киршона на зарубежной сцене // Театр и драматургия. 1934. № 4. С. 31–32.

[4] *Бородина О.К.* Владимир Киршон (Очерк жизни и творчества). Киев: Изд-во Киевского университета, 1964. С. 21.

[5] *Литовский О.Е.* О. Любимов-Ланской // Театр. 1958. № 3 (март). С. 123.

вомерности вторжения театра в текст советской пьесы, повлекшей перелицовку его смысла:

> Из русского оригинала ясно, что в появлении «ржавчины» виновата не сама революция и не «красные», а буржуазные элементы, нэпманы, т. е. «желтые». Таким образом, постановку следовало бы назвать не «Красная», а «Желтая ржавчина»[1].

В пользу своего утверждения профессор приводил придуманный Бибермaном пролог постановки – с декорациями Кремля и Мавзолея, музыкальным лейтмотивом из «Интернационала» и сирены. А еще через месяц, в мае 1930-го, уже и умеренно либеральные издания США писали о том, что профессор Г. Дейна «обвинил театр “Гилд” во вмешательстве в текст советской пьесы»[2].

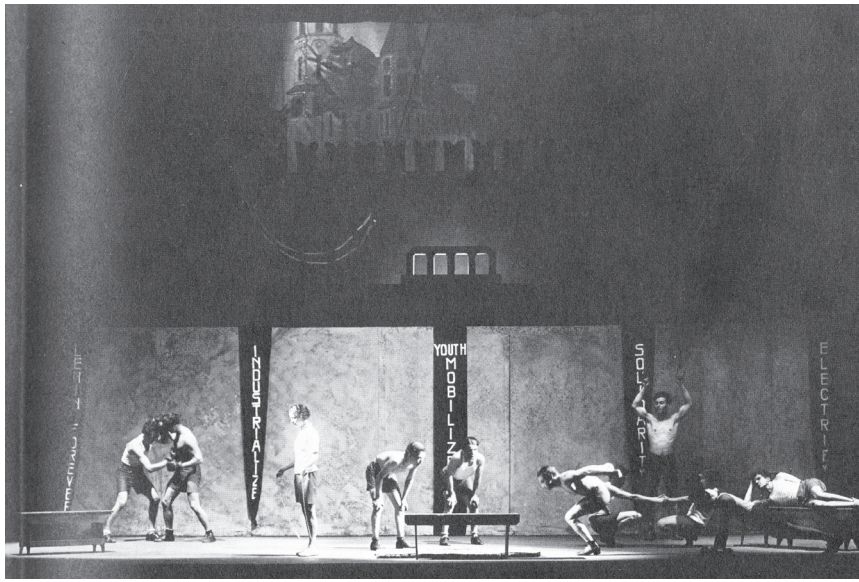
Другим существенным отличием американской адаптации от советского оригинала стало изменение обстоятельств одной из кульминационных сцен. У Киршона молодой рабочий Петр, намереваясь свести счеты с жизнью, пытается повеситься (Эпизод шестой), причем сама попытка суицида происходит «за кулисами», а на сцену (согласно ремарке) его уже «вносят лицом вниз» (P: 484) перепуганные товарищи. В американской постановке Петр после длинного монолога (его нет в советском оригинале!), заканчивающегося словами: «Это не моя Россия, и это не те пролетарии, ради которых тысячи наших лежат в земле по всей России. Эти новые – просто смрад! Смрад! Вот почему я сейчас сделаю то, что поможет мне навсегда покинуть эту страну без всякого паспорта! Вот!» (RR: 90), – вытаскивает револьвер из бокового кармана и целится себе в голову. Однако товарищи вовремя выхватывают у него оружие, которое выстреливает в воздух (Вторая сцена второго акта). Именно Петру (а не развращенному нэпману Панфилову, который отсутствовал в постановке Бибермана) принадлежат важные слова о ржавчине: «Сволочи и воры – вот кто они, эти наши нынешние “спецы”. *Ржавчина* разъела их, она и нас скоро всех съест» (RR: 90) (курсив мой. – *М. Г.*).

По контрасту с затемненной первой сценой (комната общежития с перегоревшей лампочкой) ярким светом была залита следующая за ней

---

[1] *Dana H.W.L.* Yellow Rust: The History of a Crime // New Masses. 1930. April. Vol. 5. No. 11. P. 6.

[2] *Brown J.M.* “Red Rust” as Acted in Moscow and New York – H.W.L. Dana Accuses the Guild of Tempering with Its Text // New York Evening Post. 1930. 13 May. P. 14.



Сцена «Спортзал». «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк. 1929. Источник: Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053.
Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053.

сценическая локация – спортзал – типичный советский атрибут в сюжете ранней отечественной пьесы[1]. Согласно режиссерской концепции Бибермана сценограф Трокмортон разместил на фронтальной стене пять плакатов с советскими пропагандистскими лозунгами: слева направо – «Ленин вечно с нами!» (Lenin Forever), «Даешь индустриализацию!» (Industrialize), «Мобилизовать молодежь!» (Youth Mobilize), «Да здравствует солидарность!» (Solidarity) и «Даешь электрификацию!» (Electrify) (Вторая сцена первого акта). На переднем плане находились спортивные снаряды – «справа висят кольца для гимнастических упражнений, в центре на полу лежит мат. В крайнем правом и левом углу стоят по паре скамеек» (RR: 22).

Местом действия в американском спектакле становилась и Красная площадь перед Мавзолеем (Первая сцена второго акта), в то время как в ремарке советского оригинала значится всего лишь некая неопределенная мо-

[1] См.: *Гудкова В.В.* Рождение советских сюжетов. С. 207–208.

сковская площадь с памятником (Эпизод пятый. «Говорит Москва») (P: 465). Примечательно, что каждая сцена постановки заканчивалась либо воем сирены, либо звуками «Интернационала», а в финале одной из них (Первая сцена третьего акта) под коммунистический гимн вдруг выносили гроб с телом вождя революции: «Под звуки “Интернационала” группа людей в медленном марше несет красный гроб и устанавливает его по центру» (RR: 151).

В режиссуре дебютанта Бибермана явственно ощущалось влияние Мейерхольда, его московского учителя: «Постановка обращала на себя внимание энергичным пластическим решением, острыми мизансценами, рядом неожиданных, почти физкультурных массовых сцен»[1]. Так, газета «New York Evening Post» особо выделяла в режиссуре Бибермана «умение создавать групповые сцены (grouping)»[2].

Вслед за Мейерхольдом Биберман уделял повышенное внимание вопросам внешней выразительности и сценической формы. Его постановка «Красная ржавчина» отличалась плакатной выразительностью и лаконичностью стилистики, обобщенными и рельефными приемами игры. В духе Мейерхольда она была насыщена элементами физкультурных аттракционов – гимнастическими пирамидами, акробатическими фигурами и силовыми приемами.

Дальнейшее освоение Биберманом мейерхольдовских театральных идей проходило в процессе работы над пьесой С.М. Третьякова «Рычи, Китай!», которую поставил в России не сам Мейерхольд, а его ученик В.Ф. Федоров (премьера 23 января 1926 г.; Мейерхольду официально принадлежали в этой постановке «общее руководство и режиссерская корректура»). Вопрос об авторстве постановки в скором времени станет предметом острых споров в советской прессе и даже судебных разбирательств, закончившихся выплатой Мейерхольдом штрафа[3].

В репертуаре ГосТИМа «Рычи, Китай!» оставался в течение шести лет, – «для пьесы на животрепещущую политическую тему, да еще в те годы, это было большим сроком», – как резонно отмечал секретарь ГосТИМа в 1930-е гг. А.В. Февральский[4]. В спектакле были заняты такие

---

[1] *Черкасский С.Д.* Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016. С. 399.

[2] *Brown J.M.* “Red Rust” Presented by the Theatre Guild Studio // New York Evening Post. 1929. 18 December. P. 14.

[3] См. воспоминания дочери В.Ф. Федорова: *Федорова Е.В*. Повесть о счастливом человеке. М.: Ключ, 1997. С. 46–104.

[4] *Февральский А.В*. С.М. Третьяков в театре Мейерхольда // Третьяков С.М. Слышишь, Москва?! С. 197.

Сцена «Собрание комсомольцев». «Красная ржавчина». Театр «Гилд», Нью-Йорк. 1929.
Источник: Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053.
Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053.

прославленные в будущем деятели отечественной сцены, как Н.П. Охлопков, М.И. Бабанова и В.Ф. Зайчиков (И.В. Ильинский, Э.П. Гарин и З.Н. Райх не участвовали в постановке).

Этот спектакль ГосТИМа Биберман смотрел неоднократно и знал его почти наизусть: «Постановку “Рычи, Китай!” я видел, наверное, раз двадцать»[1]. В собственной постановке в театре «Гилд» Биберман следовал своему советскому учителю. Это он делал как на уровне текста («Мы внесли в него (в англоязычную адаптацию пьесы Третьякова. – *М. Г.*) ряд ис-

[1] Из письма Герберта Бибермана, постановщика пьесы «Рычи, Китай!» в Америке. С. 168.

правлений, которые приближали его к мейерхольдовскому варианту»[1]), так и в постановочном решении:

> Я разработал спектакль, основанный на постановке Мейерхольда, или – если хотите – как постановку Мейерхольда. Однако с точки зрения и сценографии, и режиссуры я выполнил все несколько иначе. Когда я разговаривал с Мейерхольдом о его постановке <«Рычи, Китай!» в ГосТИМе>, то сказал ему, *что,* по моему мнению, в ней не так, И ОН СОГЛАСИЛСЯ (выделено Бибермaном. – *М. Г.*)[2].

Биберман перенял от Мейерхольда диктаторский метод проведения репетиций, всегда отличающийся точностью режиссерского построения сцены, «железным» режиссерским рисунком и актерских ракурсов, барельефностью мизансцен – т. е. внешней выразительностью.

Биберман тщательно «застраивал» все ключевые сцены: сначала их проигрывал сам, а потом требовал точного повторения сценического рисунка. Такой метод, сводящийся к показу, часто вызывал нарекания. Так, Л. Лангнер язвительно замечал про актерскую игру в постановках Бибермана:

> Это – не актеры, это – биберманы. В самом деле, в их игре было что-то не совсем человеческое. Они походили на каких-то роботов или гомункулов[3].

Иконографический материал постановки свидетельствует о том, что и в «Рычащем Китае» Биберман выстраивал у себя в спектакле выразительные, почти графические мизансцены, умело работая с исполнителями массовых сцен (было занято более ста актеров).

Действие американской постановки развивалось стремительно: здесь спектакль шел всего два часа, в то время как в ГосТИМе он длился три с половиной[4]. Если в Москве он открывался «чрезвычайно длинным эпизодом, на протяжении которого (добрых десять минут!) китайские кули

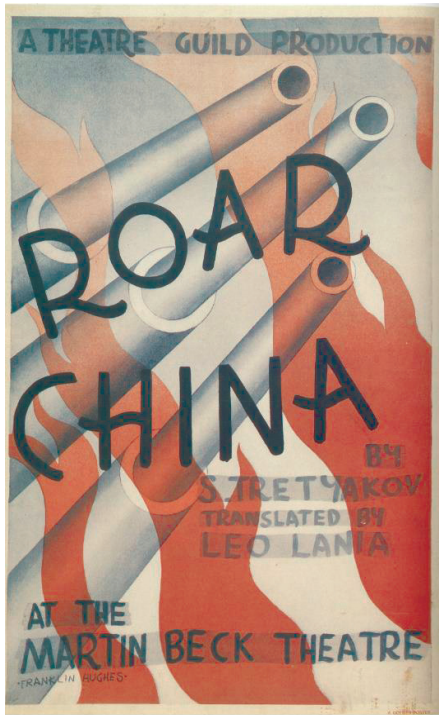
---

[1] Там же.

[2] Herbert Biberman to Theresa Helburn. 7.8. 1930. Grand Lake, Colorado. Theatre Guild Archive. Series I. Correspondence and Subject Files. Biberman, Herbert. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MSS 436. Box 31, folder 616.

[3] *Langner L.* The Magic Curtain. P. 249.

[4] См.: A Director's Way with "Roar China!" // New York Times. 1930. 2 November. P. X2.



Афиша спектакля «Рычащий Китай». Театр «Гилд», Нью-Йорк. 1930.

грузили в трюмы сотни тюков чая»[1], то на Бродвее после короткого пролога сразу же шел эпизод с гибелью американского агента[2].

О необходимости сокращения экспозиции для американского зрителя Биберман заявлял Мейерхольду еще в Москве 30 октября 1927 г., обсуждая предполагаемые гастроли ГосТИМа в США: «Дух русских спектаклей медленный. Американцы не любят медлительность. <…> Это хорошо, но длинно»[3].

Ощущение стремительности и непрерывности действия в постановке Бибермана также достигалось за счет необычной организации сценической жизни во время антракта:

> Когда наступал антракт, кто-нибудь из актеров кричал за сценой: «Саммпаннн!» (сампан), – и с обеих сторон сцены к середине, навстречу друг другу начинали двигаться две лодки, закрывая собой канонерку, одновременно авансцена и зрительный зал освещались, на авансцене начиналась нормальная жизнь порта, которая продолжалась в течение всего антракта. <…> Когда же антракт кончался, происходило обратное действие – пассажиры звали лодки уже из порта, уезжали, открывая канонерку, и действие возобновлялось[4].

[1] *Рудницкий К.Л.* Мейерхольд. М.: Искусство, 1981 (серия «Жизнь в искусстве»). С. 331.

[2] См.: A Director's Way with "Roar China!".

[3] Беседа В.Э. Мейерхольда с Г. Биберманом о предполагаемых гастролях ГосТИМ в США. Л. 1.

[4] Из письма Герберта Бибермана, постановщика пьесы «Рычи, Китай!» в Америке. С. 170.

Сцена «Восстание» (Финал). «Рычащий Китай». Театр «Гилд», Нью-Йорк. 1930. Источник: Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053. Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 822, folder 11062.

Сильно измененным в бродвейской постановке оказался и финал советского оригинала. «Daily Worker» выражала сожаление, что «китайским повстанцам не дали возможность поднять красное знамя, хотя автор пьесы и призывает к этому»[1]. На Бродвее постановка заканчивалась агрессивным аккордом – неожиданно включался ослепительный свет на сцене и в зрительном зале, и на «китайский берег» (и на публику) медленно надвигалась громада корабля, чтобы открыть огонь на поражение. Такова была агрессивная и жесткая финальная точка спектакля.

[1] *Page M.* “Roar China” – A Stinging Anti-Imperialist Play // Daily Worker. 1930. 15 November. P. 4.

Сцена «Кули разгружают сампаны» (Пролог). «Рычащий Китай». Театр «Гилд», Нью-Йорк. 1930.
Источник: Архив театра «Гилд». Библиотека редких книг и рукописей Бейнеке при Йельском университете, США. YCAL MS 436. Box 821, folder 11053.
Theatre Guild Archive. Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library. YCAL MS 436. Box 822, folder 11062.

За последовательное обращение Бибермана к остросоциальной, радикальной драматургии авторитетная газета «New York Times» окрестила его «советником театра “Гильдия” (т. е. “Гилд”. – *М. Г.*) по вопросам революционного театра»[1]. Вскоре – в начале 1930-х – Биберман вступил в американскую компартию, численность которой во время Великой депрессии возросла более чем в пять раз: от десяти тысяч сторонников в 1929-м до пятидесяти одной тысячи – в 1936-м.

После «Рычащего Китая» Биберман поставил в «Гилд» еще три пьесы: «Зеленеют сирени» Л. Риггса (премьера 26 января 1931), «Чудо в Вердене»

[1] Цит. по: *Трофименков М.С.* Красный нуар Голливуда. Ч. 1: Голливудский обком. СПб.: Сеанс, 2018. С. 502.

Герберт Биберман отвечает на вопросы Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Фото 1947 г.

Х. Шлумберга (премьера 16 марта 1931) и «Вэлли Фордж» М. Андерсона (премьера 10 декабря 1934; совместно с Дж. Хаусманом). Кроме этого, Биберман выступил постановщиком одного спектакля на Бродвее вне театра «Гилд» – по пьесе «Человек, вернувший себе голову» Ж. Барта (премьера 8 сентября 1932).

В середине десятилетия – в 1935 г., покинув театр «Гилд», Биберман завершил сценическую карьеру, чтобы начать работу в Голливуде. Он получил приглашение от кинокомпании «Columbia Pictures», дебютировав в качестве кинорежиссера картиной «Билет в один конец» (1935). В трагическую эпоху «охоты на ведьм» в конце 1940-х он был обвинен в «подрывной деятельности», занесен в «черные списки» (угодив в «голливудскую десятку») и подвергся тюремному заключению. Выйдя на свободу, он продолжил снимать фильмы, среди которых выделяются «Соль земли» (1954) и «Рабы» (1969).

В историю театра Г. Биберман вошел как один из немногих театральных деятелей США, последовательно применявших в своей сценической практике идеи В.Э. Мейерхольда, а бибермановские постановки советской драматургии – «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского, «Рычи, Китай!» С. Третьякова – явились самым ранним экспортом «красных» пьес на американскую сцену.

Литература

Бородина О.К. Владимир Киршон (Очерк жизни и творчества). Киев: Изд-во Киевского университета, 1964.

Гиленсон Б.А. Советская культура в США в 1930-е годы // Американская литература. Проблемы романтизма и реализма. Вып. 3. Краснодар: Кубанский государственный университет, 1975. С. 159–175.

Государственный театр имени Вс. Мейерхольда / Введение, сост. и примеч. Т.В. Ланиной // Советский театр: документы и материалы, 1917–1967. Т. 4, ч. 1. Русский советский театр, 1926–1932 / Отв. ред. А.Я. Трабский. Л.: Искусство, 1982.

Гудков М.М. Первая советская пьеса на американской сцене: «Ржавчина» В. Киршона и А. Успенского (1929/30) // Вопросы театра. Proscaenium. 2017. № 3/4. С. 265–281.

Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: Новое лит. обозрение, 2008.

Даешь Европу, Мейерхольд! Гастроли ГосТИМа в Германии в 1930 г. / Публ., вступит. ст., перевод и коммент. В.Ф. Колязина // Мнемозина. Документы и факты из истории отечественного театра XX века. Вып. 4 / Ред.-сост. В.В. Иванов. М.: Индрик, 2009. С. 617–740.

Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы / Пер. с англ. В. Макарова; науч. ред. перевода М. Долбилов и В. Рыжковский. М.: Новое лит. обозрение, 2015. (Серия «Historia Rossica»).

История русского советского драматического театра. Кн. 1. (1917–1945) / Под общ. ред. Ю.А. Дмитриева и К.Л. Рудницкого. М.: Просвещение, 1984.

Клейман Ю.А. Счетная машина // Театральная жизнь. 2008. № 3. С. 81–82.

Лапина Г.В. Американские паломники в театральной Мекке: Московские театральные фестивали «Интуриста» 1933–1937 гг. // Rossica. Литературные связи и контакты. 2022. № 2. С. 98–132.

Рудницкий К.Л. Мейерхольд. М.: Искусство, 1981 (серия «Жизнь в искусстве»).

Трофименков М.С. Красный нуар Голливуда. Ч. 1: Голливудский обком. СПб.: Сеанс, 2018.

Федорова Е.В. Повесть о счастливом человеке. М.: Ключ, 1997.

Цимбал И.С. Джордж Пирс Бейкер – «отец американской драматургии» // Американская драматургия: новые открытия. Материалы международной научно-практической конференции (25–27 ноября 2011, Санкт-Петербург). СПб.: СПбГАТИ, 2012. С. 8–15.

Черкасский С.Д. Мастерство актера: Станиславский – Болеславский – Страсберг: История. Теория. Практика. СПб.: РГИСИ, 2016.

References

Borodina O.K. *Vladimir Kirshon (Ocherk zhizni i tvorchestva)* [*Vladimir Kirshon (Essay on Life and Creativity)*]. Kiev: Kiev University Publ., 1964. (In Russ.)

Cherkassky S.D. *Masterstvo aktera: Stanislavskij – Boleslavskij – Strasberg: Istorija. Teorija. Praktika [Acting: Stanislavsky – Boleslavsky – Strasberg: History. Theory and Practice]*. Saint Petersburg: RGISI Publ., 2016. (In Russ.)

Clurman H. *The Fervent Years. The Group Theatre and the Thirties*. New York: Da Capo Press, 1983.

"Daesh' Evropu, Mejerhol'd! Gastroli GosTIMa v Germanii v 1930 g." ["You Give Europe, Meyerhold! Tour in Germany in 1930"], ed., introd., transl., comm.. by V.F. Kolyazin. In *Mnemozina. Dokumenty i fakty iz istorii otechestvennogo teatra XX veka* [*Mnemosyne. Documents and Facts from the History of the Russian Theater of the Twentieth Century*]. Issue 4, ed. V.V. Ivanov. Moscow: Indrik Publ., 2009: 617–740. (In Russ.)

David-Fox M. *Vitriny velikogo jeksperimenta. Kul'turnaja diplomatija Sovetskogo Sojuza i ego zapadnye gosti, 1921–1941 gody* [*Showcasing the Great Experiment. Cultural Diplomacy and Western Visitors to Soviet Union, 1921–1941*], transl. V. Makarov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2015. (Series "Historia Rossica"). (In Russ.)

Eaton W.R. *The Theatre Guild. The First Ten Years*. New York: Brentano's, 1971.

Fedorova E.V. *Povest' o schastlivom cheloveke [The Story of a Happy Man]*. Moscow: Klyuch Publ., 1997. (In Russ.)

Gilenson B.A. "Sovetskaja kul'tura v SShA v 1930-e gody" ["Soviet Culture in the United States in the 1930s"]. In *Amerikanskaja literatura. Problemy romantizma i realizma* [*American Literature. Problems of Romanticism and Realism*]. Vol. 3. Krasnodar: Kuban State University Press, 1975: 159–175. (In Russ.)

"Gosudarstvennyj teatr imeni Vs. Mejerhol'da" ["The Vs. Meyerhold State Theater"], ed., introd., comm.. by T.V. Lanina. In *Sovetskij teatr: dokumenty i materialy, 1917–1967* [*Soviet Theater: Documents and Materials, 1917–1967*]. Vol. 4. Part 1 "Russian Soviet Theater, 1926–1932". Leningrad: Iskusstvo Publ., 1982. (In Russ.)

Gudkov M.M. "Pervaja sovetskaja p'esa na amerikanskoj scene: *Rzhavchina* V. Kirshona i A. Uspenskogo (1929/30)" ["The First Soviet Play on the American Stage:

Rust by V. Kirshon and A. Uspensky (1929/30)"]. *Voprosy teatra. Proscaenium* 3/4 (2017): 265–281. (In Russ.)

Gudkova V.V. *Rozhdenie sovetskih sjuzhetov: tipologija otechestvennoj dramy 1920-h – nachala 1930-h godov* [*The Birth of Soviet Plots: Typology of the Domestic Drama of the 1920s – Early 1930s*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2008. (In Russ.)

Istorija russkogo sovetskogo dramaticheskogo teatra [*The History of the Russian Soviet Drama Theater*]. Book 1. (1917–1945), eds Yu.A. Dmitriev, K.L. Rudnitsky. Moscow: Prosveshhenie Publ., 1984. (In Russ.)

Kleiman J.A. "Schetnaja mashina" ["The Adding Machine"]. *Teatral'naja zhizn'* 3 (2008): 81–82. (In Russ.)

Langner L. *The Magic Curtain (The Story of a Life in Two Fields, Theatre and Invention by the Founder of the Theatre Guild)*. New York: E.P. Dutton and Company, 1951.

Lapina G.V. "Amerikanskie palomniki v teatral'noj Mekke: Moskovskie teatral'nye festivali «Inturista» 1933–1937 gg." ["American Pilgrims in Theater Mecca: Moscow Theater Festivals of 'Intourist,' 1933–1937"]. *Rossica. Literaturnye svjazi i kontakty* [*Rossica. Literary Contacts & Connections*] 2 (2022): 98–132. (In Russ.)

Le Gallienne E. *With a Quiet Heart: An Autobiography*. New York: The Viking Press, 1953.

Nadel N. *A Pictorial History of the Theatre Guild*. New York: Crown Publishers, 1969.

Rudnitsky K.L. *Meyerhold*. Moscow: Iskusstvo Publ., 1981. (Series "Life in Art"). (In Russ.)

Simonson L. "Introduction." In: Houghton N. *Moscow Rehearsals (The Golden Age of the Soviet Theatre)*. New York: Grove Press, 1962: XI–XV.

Smith W. *Real Life Drama: The Group Theatre and America, 1931–1940*. New York: Alfred A. Knopf, 1990.

Trofimenkov M.S. *Krasnyj nuar Gollivuda* [*Red Noir of Hollywood*]. Part 1 "Hollywood Regional Committee". St. Petersburg: Seans Publ., 2018. (In Russ.)

Tsimbal I.S. "George Pierce Baker – 'otec amerikanskoj dramaturgii'" ["George Pierce Baker – 'The Father of American Drama'"]. In: *Amerikanskaja dramaturgija: novye otkrytija. Materialy mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (25–27 nojabrja 2011, Sankt-Peterburg)* [*American Drama: New Discoveries. Proceedingss of the International Scholarly and Practical Conference (November 25–27, 2011, St. Petersburg)*]. St. Petersburg: SPbGATI Publ., 2012: 8–15. (In Russ.)

Waldau R.S. *Vintage Years of the Theatre Guild, 1928–1939*. London; Cleveland, OH: The Press of Case Western Reserve University, 1972.

Дата поступления в редакцию:	08.11.2022	Received:	08.11.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

Неизвестные советские переводы пьесы Б. Шоу «Тележка с яблоками». Статья I. «Джунглия» Германа Вечоры

© 2022 Ю. А. Скальная

Unknown Soviet Translations of Bernard Shaw's Play *The Apple Cart*. Article I. *Jungleland* by Herman Vechora

© 2022 Yulia A. Skalnaya

УДК 82.01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_151_178

Информация об авторе: Юлия Андреевна Скальная, к.ф.н., ст. преподаватель Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, доцент Военного университета Министерства обороны РФ, Москва. E-mail: julycat@mail.ru

Ключевые слова: Бернард Шоу, «Тележка с яблоками», Лев Жданов, Герман Вечора, литературный перевод, литературная адаптация, западно-советские литературные связи, театр XX в.

Аннотация: Данная статья является первой частью диптиха, посвященного двум ранее неизвестным советским переводам политической экстраваганцы Бернарда Шоу «Тележка с яблоками», выполненным Германом Вечорой и Львом Ждановым (Гельманом). Рассматривается путь пьесы в СССР, влияние специфики структуры и содержания оригинального текста на характер изменений, внесенных Вечорой в его собственный

Information about the author: Yulia A. Skalnaya, PhD. in Philology, Senior Lecturer, M.V. Lomonosov Moscow State University; Docent, Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation, Moscow, Russia. Email: julycat@mail.ru.

Keywords: Bernard Shaw, *The Apple Cart*, Lev Zhdanov, Herman Vechora, literary translation, literary adaptation, Western-Soviet literary contacts, XXth century theatre.

Abstract: The article presents the first part of a twofold study dedicated to the two previously unknown Soviet translations of Bernard Shaw's political extravaganza *The Apple Cart* which were performed by Herman Vechora and Lev Zhdanov (Helman) correspondingly. The paper considers the way that the play reached the USSR, how its content and structural peculiarities influenced the nature of changes introduced by Vechora in his variant that got the title *Jungleland*. In order to identify the reasons why the play was banned from staging, additional archi-

вариант, получивший название «Джунглия». Привлекается архивный материал из РГАЛИ и АВП РФ с целью выяснить, по каким причинам пьеса была запрещена к постановке. В заключение делается вывод относительно преимуществ, недостатков и целесообразности принятых Вечорой художественных решений.

val materials from the Russian State Archive of Literature and Art as well as the Foreign Policy Archive of the Russian Federation are engaged. The article ends with conclusive remarks about the advantages, disadvantages, and overall feasibility of artistic decisions made by Vechora.

Принятые сокращения

ТЯ – *Шоу Б.* Тележка с яблоками // Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. Н.Я. Дьяконовой; пер с англ. Е. Калашниковой. Т. 5. Л.: Искусство, 1980. С. 469–576.

Дж – *Вечора Герман*. Джунглия. 1930 // РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 544. Л. 4–82.

29 декабря 1928 г. Бернард Шоу завершил работу над текстом пьесы «Тележка с яблоками» (*The Apple Cart*) − первой драмы, жанр которой он обозначил как «политическую экстраваганцу». Экстравагантный характер нового произведения проявился в первую очередь на уровне сюжета, рисующего недалекое будущее британской монархии. Центральное действующее лицо, король Магнус, не желая становиться безвольной игрушкой в руках премьер-министра, находит способ обойти предъявленный ему ультиматум о полной покорности кабинету министров: он предлагает добровольно отречься от престола в пользу сына с тем, чтобы самому иметь возможность баллотироваться в парламент на правах рядового гражданина и создать собственную партию. Понимая, что королю удалось обыграть его в этой шахматной партии, премьер-министр Протей разрывает ультиматум и восстанавливает status quo. Однако не успевает король разрешить один политический кризис, как сталкивается с другим, еще более грозным: посол Соединенных Штатов Ванхэттен объявляет о решении Америки отменить Декларацию независимости и «вернуться с материнское лоно» Британской империи, аргументируя это как взаимовыгодное бизнес-слияние.

Магнус. <…> Англии пришел конец.

Ванхэттен. В известном смысле – пожалуй. Но это не означает, что Англия погибнет. Она просто сливается – да, именно сливается – с другим предприятием, более мощным и более процветающим.

<…> В конце концов, мы же здесь действительно дома.

Магнус. То есть простите, почему же?

Ванхэттен. А потому, что нас здесь окружает все свое, привычное: американские промышленные изделия, американские книги, пьесы, спортивные игры, американские религиозные секты, американские ортопеды, американские кинофильмы. То есть, короче говоря, – американские товары и американские идеи. Политический союз между нашими странами явится лишь официальным признанием совершившегося факта. Так сказать – гармония сердец (ТЯ: 560–562).

То, что Ванхэттен сравнивает с триумфальным «возвращением блудного сына» (ТЯ: 559) в отчий дом, а королева Джемайма сперва воспринимает как «замечательное событие» (ТЯ: 560), король Магнус мгновенно распознает как амбициозную попытку поглощения Англии гигантской американской корпорацией, которая угрожает как национальным традициям, так и независимости Британских островов. Он понимает, что великодушно предлагаемый ему титул императора, даст ему не больше полномочий, чем коронация на празднике дураков. А вот есть ли у Магнуса еще козыри, чтобы снова обыграть противника и не остаться в дураках, − вопрос, который в финале драмы Шоу остается открытым.

Первая постановка и рецензии

Разумеется, пьеса, поднимающая вопрос о монархе, который так или иначе рискует стать «каучуковым штемпелем» (ТЯ: 504) в чужих руках, а также критикующая капиталистическую экспансию и хищническую политику Америки, не могла пройти незамеченной в СССР. Новости о новой экстраваганце Шоу достигли Советов после премьерного представления в Варшаве, состоявшегося в июне 1929 г.[1] Однако, первые отзывы были не настолько благожелательны, как можно было бы ожидать:

НОВАЯ ПЬЕСА БЕРНАРДА ШОУ

В Варшаве, в театре Арнольда Шифмана состоялась премьера новой пьесы Бернарда Шоу, не шедшей еще нигде. Пьеса зовется в польском переводе «Великая ярмарка», в немецком «Американский император», а в оригинале – «Тележка с яблоками». Заглавную роль исполнял Юноша-Стемков-

[1] Английская премьера состоялась позже на театральном фестивале в Малверне (август 1929).

ский[1], считающийся лучшим из польских актеров. Польское правительство пыталось придать этому событию политический эффект, поскольку Польша оказалась первой [страной], осуществившей постановку пьесы.

Тем прискорбнее результат. Шоу с необычайными риторическими длиннотами и специфическим шоувианским, т.е. очень тяжелым остроумием, рассказывает об умном короле, которого заставляют отречься от престола и который попадает в члены парламента уже в качестве частного лица и там доказывает всем, какой он замечательный правитель. В общем это не очень злая сатира на слабости демократически-парламентской монархии английского типа. Время действия пьесы – 1960 год.

Новая пьеса, по-видимому, не вплетает новых лавров в славу Бернарда Шоу[2].

Хотя скепсис анонимного советского обозревателя мог объясняться его художественными или политическими предпочтениями, подобная же критика высказывалась и его польскими коллегами. Например, в рецензии на «мировую премьеру пьесы Дж. Б. Шоу “Великая ярмарка”» театральный критик Мечислав Руликовский писал, что публику, ожидавшую чего-то сенсационного,

ждало полное разочарование, так как «Великая ярмарка» не является сенсационным произведением ни в политическом плане, ни как произведение искусства. В чтении эта вещь, несомненно, может быть занимательна блестящей диалектикой и (здесь реже, чем в других комедиях Шоу) остроумием, однако на сцене, имеющей свои неумолимые требования, над ней [пьесой] довлело – осмелимся сказать – клеймо скуки. Представьте себе драму, в которой первый акт, длящийся пять четвертей часа, представляет собой попросту превращенную в диалог вступительную статью из политического журнала, а вернее фельетона из-за ее легкой формы; не намного более короткий, но немного более живой третий акт, продолжающий эту статью или фельетон; средний же акт – своего рода интермедия с действием (если о нем вообще может идти речь), ничем не связанным [с остальной пьесой] и совершенно лишним[3].

[1] В рецензии допущена опечатка в фамилии актера: Казимеж Юноша-Стемповский (*Kazimierz Junosza-Stępowski*, 1880–1843) – польский актер театра и кино.

[2] Новая пьеса Бернарда Шоу // Современный театр. № 26–27, 1929. С. 19. Текст рецензии адаптирован в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации.

[3] *Rulikowski M.* Recenzja z prapremiery sztuki G.B. Shawa “Wielki kram” // Tygodnik Illustrowany. 1929. Nr. 26. https://encyklopediateatru.pl/artykuly/224518/kronika-teatralna.

TEATR MIEJSKI

Dyrektor: **Władysław Stoma.**

Nr. 74.

W piątek dnia 8 listopada 1929 r.

JEDYNY WYSTĘP **„TEATRU PREMIER"** JEDYNY WYSTĘP

pod kierownictwem Fr. Frączkowskiego

z gościnnym udziałem

KAZIMIERZA JUNOSZY STĘPOWSKIEGO

WIELKI KRAM

Komedja w 3-ch aktach Bernarda Shaw'a — przekład Florjana Sobieniowskiego

OSOBY:

Król Magnus	**Kaz. Junosza Stępowski**	Amanda, pocztmistrzyni generalna	**Eugenja Kwiatkiewiczowa**
Proteusz, prezes rady ministrów	Józef Dębowicz	Vanhattan, ambasador amer.	Karol Dowrski
Nikobar, minister spraw zagr.	Władysław Brochwicz	Oryntja, faworyta królewska	**Stanisława Mazarek**
Balbus, minister spraw wewn.	Stanisław Czaszka	Królowa Lucyna	Józefa Spaczyńska
Plinjusz, minister skarbu	Stanisław Ordon	Alicja, córka królewska	Jadwiga * * *
Krassus minister kolonij	Tadeusz Niewiakowski	Sempronjusz } sekretarze przyb.	Stanisł. Posiadłowski
Boanerges, minister przem. i handlu	Stanisław Dąbrowski	Pamfiljusz } sekretarze przyb.	Karol Dowrski
Lysistrata, elektromistrzyni gener.	**Ewa Kunina**		

Urządzenie sceny insp. Ignacego Stahla

Reżyserja: **Fr. Frączkowskiego i St. Dąbrowskiego.**

Początek o godz. 20 | W czasie przedstawienia wstęp na widownię bezwzględnie wzbroniony. | **Koniec o godz. 22³⁰**

Kasa teatru czynna od godz. 10 do 14 i od 18 do 20. Telefon 11-38.

Ceny miejsc łącznie z szatnią:

Kupony do lóż	8,50 zł	Parter II rząd 1—2	4,00 zł	Balkon II rząd 1	3,00 zł
Parter I rząd 1—3	8,50 „	„ II „ 3—4	3,50 „	„ II „ 2—3	2,50 „
„ I „ 4—6	7,50 „	Balkon I „ 1	7,50 „	„ II „ 4—5	2,00 „
„ I „ 7—9	6,50 „	„ I „ 2—3	6,50 „	Amfiteatr rząd 1—3	1,40 „
„ I „ 10—13	5,50 „	„ I „ 4—5	5,00 „	Galerja, stojące	0,90 „

Do każdego biletu dolicza się 10 gr na rzecz budowy pomnika Bogusławkiego.

Sobota 9 listopada o godzinie 20	Po raz 2-gi!	**W czepku urodzony**	komedja w 3-ch aktach W. Rapackiego.
Niedziela 10 listopada o godzinie 16.	Po raz 21-szy!	**„CAREWICZ"**	Operetka w 3 aktach Fr. Lehara

Ostatnie nowości na sezon Jesienno-Zimowy

Konfekcja damska **Wykwintne futra**

Wełny Towary krótkie **Jedwabie**

poleca w wielkim wyborze

M. KLIMEK Stary Rynek **18.**

Nakładem: „PAR" Polska Agencja Reklamy Franciszek Krajna, Poznań, Oddział w Bydgoszczy, ul. Dworcowa 72, telefon 721.

Czcionkami: Drukarnia Polska Sp. Akc., **Bydgoszcz,** Jagiellońska 10. Wyd.: *„Gazeta Bydgoska"*. 10892

Афиша польской премьеры «Тележки с яблоками»

Совершенно лишней в экстраваганце Руликовский посчитал интерлюдию, где Король Магнус находится в будуаре своей любовницы Оринтии, с которой в перерыве между совещаниями с кабинетом министров он ведет вполне невинные беседы. Лучше всего взаимоотношения между двумя персонажами характеризует сам Магнус: «Оринтия, мы с вами просто дети, увлеченные игрой, и вы должны удовлетворяться своей ролью сказочной королевы. А теперь (*вставая*) меня ждут дела» (ТЯ: 553). Естественно, что на первый взгляд, данный эпизод явно выпадает из общей канвы насыщенных политических прений, однако его центральное положение в драме и использование Оринтией и Магнусом тех же манипулятивных тактик и стратегий отступления, нападения и отражения атак, что применяются королем и министрами в первом и третьем актах, явно свидетельствуют о том, что присутствие интерлюдии здесь неслучайно. Важность данного эпизода оправдывается не только тем, что в участниках словесных баталий с легким налетом флирта Шоу чуть комично изобразил себя и одну из своих возлюбленных актрис Стеллу Патрик Кемпбелл, но и большим количеством кэрролловских аллюзий в пьесе, где Оринтия по праву может считаться Красной Королевой[1]. Однако свидетелям премьеры в Варшаве это было на тот момент неизвестно или, по крайней мере, неочевидно.

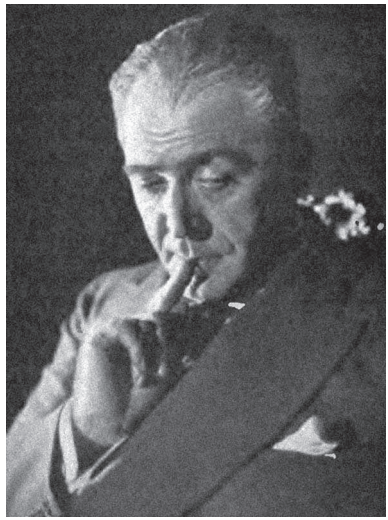
Культурный деятель и журналист доктор Ян Пехоцкий, опубликовавший в «Быдгощском ежедневнике» довольно пространную и полную дифирамбов Шоу статью, объяснял возможную неудовлетворенность варшавской публики и присутствие интерлюдии в пьесе несколько иначе:

> Было интересно, но утомительно. Полный восторг представление доставляло только чистым интеллектуалам, людям, для которых ментальное усилие является жизненной необходимостью. Для тех, кто менее склонен к умственной гимнастике, вероятно, предназначался Акт II, представляющий диалог короля с его фавориткой, не играющий роли в политической [части] действия. От [режиссера] пана Фрачковского мне известно, что пьеса подверглась серьезным сокращениям; однако можно было бы пожертвовать и большим[2].

---

[1] См: *Скальная Ю.А.* Шоу и Кэрролл. Серьезно о незначительном и несерьезно о значимом: «Тележка с яблоками» в зеркале Страны чудес // Сборник Материалов Международного молодежного научного форума «Ломоносов-2016». М.: МАКС Пресс.; *Скальная Ю.А.* Жанровый эксперимент в драматургии Б. Шоу. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2018.

[2] *Piechocki J.* “Wielki kram” Bernarda Shawa (Występ gościnny “Teatru Premjer”, pod dyr. Frączkowskiego) // Dziennik Bydgoski. 13 listopada 1929. No. 262. S. 7.



Казимеж Юноша-Стемповский в роли короля Магнуса.
Мария Пшибылко-Потоцкая в роли Оринтии.
Tygodnik Illustrowany. 1929. Nr 29. Foto Stanisław Brzozowski

Нужно отметить, что и сам Шоу был не вполне доволен варшавской постановкой. В письме к Стелле Патрик Кемпбелл от 27 июня 1929 г. он сетовал: «Насколько я мог удостовериться, в вечер премьеры в Варшаве леди [Марию Пшибылко-Потоцкую, исполнявшую роль Оринтии] охватило сценическое волнение, и она забыла свои реплики, превратив их в сумятицу. Это существенно озадачило публику»[1].

Ясно, однако, что только погрешностями исполнения объяснить неоднозначный прием пьесы было нельзя (тем более что, по словам доктора Пехоцкого, Юноша-Стемповский свою роль Магнуса провел безукоризненно). Как польских, так и советских критиков новая драма Шоу озадачивала своей пространностью, вопросом о необходимости интерлюдии и сложным для обыденного восприятия политическим юмором.

Возможно, это отчасти объясняет, почему первые два ранее не известных и оставшихся неопубликованными советских перевода «Тележки с яблоками» дают столь яркие примеры отчаянного экспериментирования с оригинальным текстом, где драма то сокращалась, то дополня-

[1] *Shaw B*. Collected Letters: 1926–1950 / Ed. by D. H. Lawrence. London: Reinhardt, 1988. Vol. IV. P. 150.

лась, населяясь новыми персонажами, и даже меняла ход сюжета в угоду стремлению переводчиков усилить ее экстравагантно-развлекательный характер.

Первые советские переводы «Тележки с яблоками»

Первый опубликованный и наиболее близкий к исходному тексту пьесы Шоу советский перевод «Тележки с яблоками» был выполнен Е. Калашниковой в 1956 г., а первая постановка пьесы в СССР состоялась в Ленинградском академическом театре комедии имени Акимова лишь в 1972-м. Однако, как нам удалось выяснить, первые попытки перевода и адаптации текста драмы были предприняты советскими переводчиками намного раньше – уже в 1930-м, но так и остались неопубликованными и на долгое время погребенными в архивах.

Так как СССР не присоединился к Бернской конвенции об охране литературных произведений (1886), советские переводчики не были скованы необходимостью точно следовать оригиналу. В то же время любое самостоятельное, переведенное или адаптированное драматическое произведение подвергалось пристальной инспекции со стороны основного цензурного органа по контролю за зрелищами – Главного управления по контролю за репертуаром и зрелищами, что могло повлечь дополнительные искажения оригинала. По итогам проверок Главрепертком издавал списки разрешенных и запрещенных для публикации и постановки произведений, которые в 1929-м, 1931-м и 1934-м были объединены в особые «указатели» с буквенной системой градации выдержавших проверку драм.

В «Репертуарном указателе» за 1931 г. Шоу упомянут дважды. Во-первых, «Тележка с яблоками» указана за его собственным авторством в «вольном переводе и обработке» Г. Вечоры под названием «Император Соединенных Штатов» – «политический фарс в 3 действиях и 5 картинах»[1]. Приказом Главреперткома за номером 156/Н «Император Соединенных Штатов» был запрещен к постановке.

Во-вторых, согласно «Репертуарному указателю», Л. Ждановым «по сюжету Б. Шоу» была создана «комедия-памфлет» в 4 действиях с интермедией под названием «Император республики англосаксов»[2]. Приказом

[1] Репертуарный указатель / Наркомпрос РСФСР, Сектор искусств, Гл. репертуарный ком. М.; Ленинград: ГИХЛ. 1931. Т. 2. С. 37.

[2] Там же. С. 17.

416/Н за ней была закреплена литера В, означавшая, что указанное произведение «идеологически не выдержанное, но не настолько, чтобы его запрещать»[1]. Если произведения, отмеченные литерами А и Б, практически не требовали стороннего контроля за постановкой, то литера В призывала к осторожности в обращении с материалом, который был «только терпим» и поэтому его постановка на сцене была «возможна только в тех случаях, когда социальная приемлемость пьесы будет усилена, но не снижена по сравнению с ее текстом»[2]. Если театр брался за ее реализацию, режиссер должен был предоставить местным органам контроля план постановки, а также обеспечить им специальный предварительный показ до премьеры спектакля.

Очевидно, что оба русскоязычных варианта «Тележки с яблоками» были восприняты критиками Главреперткома настороженно, однако принципиальна разница в вердикте, данном обеим версиям. В серии из двух научных публикаций нами будет изучена степень соответствия каждого из текстов оригиналу и рассмотрены основания, на которых версия Вечоры была запрещена, в то время как адаптация Жданова все же получила допуск к сценической постановке. В первой статье мы сосредоточимся на переводе Германа Вечоры.

«Джунглия»

О Германе Юльевиче Вечоре (1884–1941) известно не так много. Имеет место даже определенная путаница в отношении его отчества: в некоторых документах он указан как «Юрьевич». Однако анкета, заполненная им в 1936 г. для Управления по охране авторских прав Союза Советских Писателей, вносит ясность не только в этот момент, но и ряд других сведений о его биографии.

Окончив Петроградскую государственную консерваторию (ныне Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Николая Андреевича Римского-Корсакова) и не окончив университета, до октября 1917 г. Вечора «работал по найму»; в военных действиях во время гражданской войны участия не принимал; с 1916 г. по 1924 г. он жил в Евпа-

[1] Цит. по: *Абелюк Е., Леенсон Е.* Таганка: Личное дело одного театра. М.: Новое литературное обозрение, 2007. https://hum.hse.ru/lyubimov/cenzura. См. также: Цензура в Советском Союзе 1917–1991: Документы / Сост. А.В. Блюм.; комм. В.Г. Воловников. М.: РОССПЭН, 2004. С. 137.

[2] Там же.

тории и Симферополе, а после революции служил в Земстве, Областкоме и Наркомпросе Крыма; при этом в партию не вступал.

Писательский дебют Вечоры состоялся еще в 1903 г. в Университетском сборнике; на рубеже 1920-х−1930-х гг. он стал членом Всероссийского общества советских драматургов и композиторов (Всероскомдрам), а к середине 1930-х гг. литературная деятельность стала для него «исключительным» источником существования.

Согласно личному делу Вечоры, за ним закреплены авторские права на комедии «Вторая юность», «Родись вновь или умри» и «Помощь ближнему». Однако основной объем его творчества составляют переводы, переделки и обработки произведений зарубежных писателей:

«Президенты и бананы», «Милостивый судья» («Пять долларов»), «Алмазный Брод», «Летучий курорт» («Воскреситель») по О. Генри;

«Мое» («Змеиный клубок») по сюжету Б. Джонсона; «Войчек» [Войцек] по Г. Бюхнеру,

«Ждут Лефти» по К. Одетсу и «Любовь на пособие» по Р. Гоу и В. Гринвуду, сделанные на основе переводов Б.В. Гомбарда[1];

«Всегда в пять» и «Шутка перед ужином» − переработки произведений С. Моэма, выполненные на основе переводов М.К. Левиной

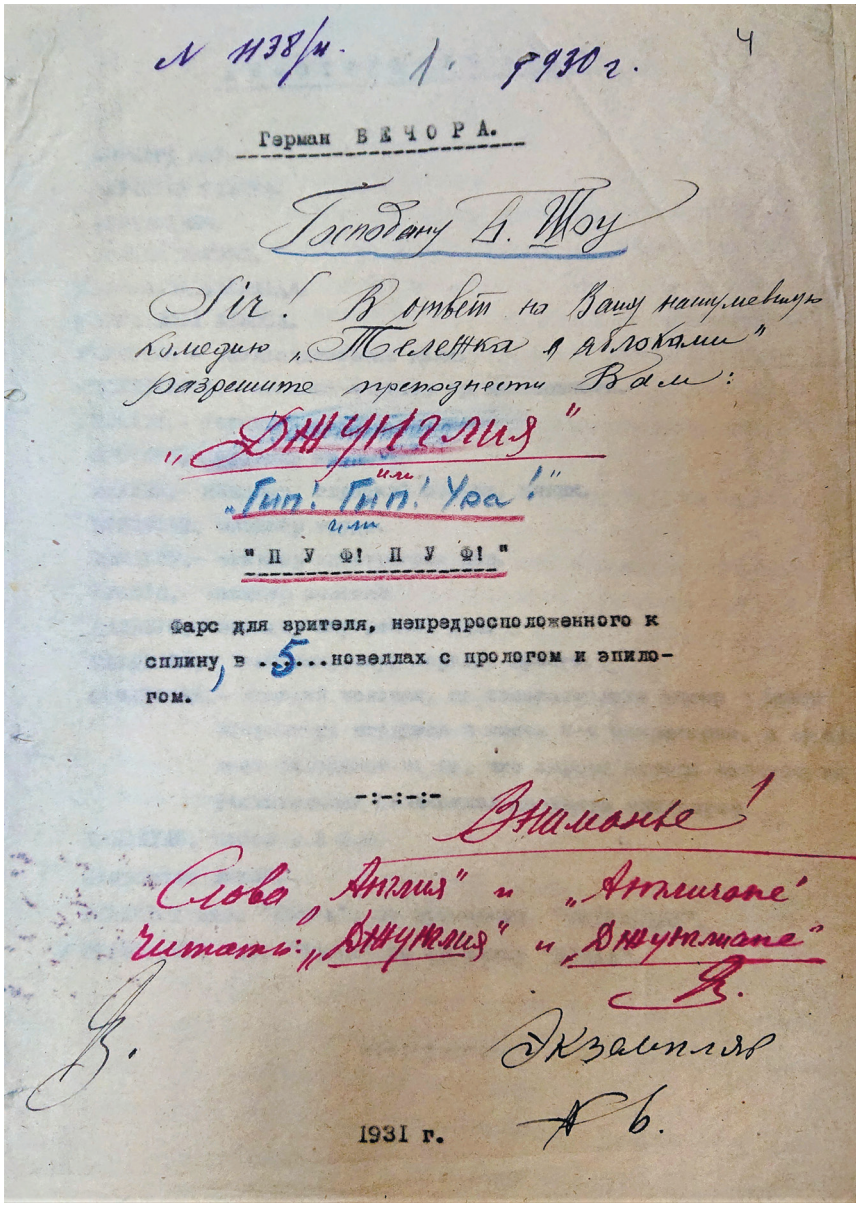
«Тяжелые времена» Э. Бурдэ и «Школа налогоплательщиков» Л. Вернейля и Ж. Берра по переводам Э.Э. Маттерна.

Из приведенного списка очевидно явное предпочтение комедийно-драматической составляющей, поэтому неудивительно, что Вечора обратил внимание и на пьесу Б. Шоу «Тележка с яблоками». Примечательно, что адаптация политической экстраваганцы Шоу отсутствует в списке произведений, которые автор просил зарегистрировать в Управлении по охране авторских прав. Более того, несмотря на приказ Главреперкома о запрете пьесы, на вопрос анкеты, имелись ли у него произведения, запрещенные к печати или постанове, Г.Ю. Вечора отвечает отрицательно: «Запрещенных пьес не было у меня» (подчеркивание Вечоры)[2].

Хотя в «Репертуарном указателе» перевод «Тележки с яблоками», сделанный Вечорой, был дан под заглавием «Император Соединенных Штатов», в архивах Главреперткома пьеса фигурирует под названием «Джунглия»; указывались и другие возможные варианты (или «Гип! Гип! Ура!»

[1] О переработке Г. Вечорой пьесы К. Одетса см.: См.: *Гудков М.М.* Пьеса Клиффорда Одетса «В ожидании Лефти»: цензура и самоцензура текста в США и СССР // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2017. Т. 7. Вып. 4. С. 413–417.

[2] Личное дело Г.Ю. Вечоры: РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 2. Ед. хр. 194. Л. 12, 12 (об.).



№ 1138/и. 1. 1930 г. 4

Гэрман В Е Ч О Р А.

Господину Б. Шоу

Sir! В ответ на Вашу нашумевшую комедию „Тележка с яблоками" разрешите преподнести Вам:

„Джунглия"
или
„Гип! Гип! Ура!"
или
"П У Ф! П У Ф!"

Фарс для зрителя, непредрасположенного к сплину, в 5...новеллах с прологом и эпилогом.

-:-:-:-

Вниманье!

Слова „Англия" и „Англане"
Читать: „Джунглия" и „Джунглане"

Джунглия

1931 г.

Г. Вечора. Джунглия. Титульный лист рукописи.
РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1 Ед. хр. 544

или «Пуф! Пуф!»). Если замена Англии на Джунглию, как явствует из сопроводительного отзыва, прилагавшегося к тексту пьесы, объясняется требованием рецензента из Главреперткома, стремившегося избежать возможного политического скандала, то звукоподражательные названия явно уподобляют прения министров с королем холостым выстрелам хлопушек, производящих много шума на пустом месте. По итогам заседаний кабинета министров канцлер Плиний телеграфирует редактору своей газеты, что необходимо сделать политический обзор на двести строк – «большой “пуф-пуф”. И поэффектнее! Чтобы трещало как ракета...» (Дж: 80).

Структурно пьеса следует основным коллизиям экстраваганцы Шоу: два политических кризиса, перемежающиеся интерлюдией в будуаре Оринтии, однако оригинальный пролог сокращен и уступает место новой рамочной конструкции, где перед началом спектакля к зрителям обращаются директор театра, переводчик и никто другой, как сам мистер Шоу, который якобы сделал редкое исключение из собственного правила не появляться на публике во время постановок собственных драм[1]. Свое вынужденное присутствие в Москве Шоу объясняет следующим образом:

> **Шоу**. Миледи и товарищи! Я делаю вам мое сердечное поздравление с моим знаменитым присутствием в середине нашей компании! Мой приезд имел один стимулянтский толчок, который имеет имя любопытство. В Англии я схватил одно мнение, которое широко плавает на нашей славной и известной английской суше. Это мнение кричит, что в Москве один очень малознаменитый, но нестыдливо храбрый человек, безделикатно сделал для себя пользу от моей многознаменитой комедии, которая имеет имя «Тележка с яблоками», и тоже написал один фарс, который имеет имя «Пуф! Пуф». Это цивилизованное воровство имеет в кругосветной науке одно позорное название: плагиат!
>
> Я имею беглое, но мало льстивое знакомство с экземпляр этого фарса, и я имею убеждение, что прозвания от многих персонажей фарса нахальственно имеют совпадение с имена персонажей от моей комедии. Эти благородные имена я через свои руки научно получил у разных греческих и шведских историй. Это так. Не я не имел намеренность исторически пылить свои знаменитые руки для того, чтобы сделать услужливую полез-

[1] Здесь Вечора проявляет осведомленность о предпочтениях Шоу. В одном из его писем к переводчику в ответ на слухи о возможном появлении драматурга на премьере в Варшаве Шоу пишет «Я всегда избегаю мест, где идут представления моих пьес. Пресекайте эти глупые [слухи]. 14-го я буду в Лондоне». (*Shaw B*. Collected Letters: 1926–1950. Vol. IV. P. 147).

ность для кругосветно неизвестного драматического человека. Я писал письмо на адрес автора: «Зачем Вы сделали совершение такой нахальственный шокинг?!» Автор мне писал на мой адрес: «Господин Шоу, я сделал это для потому, чтобы сказать “Б” там, где Вы сказали всего только “А”[»]. Хорошо! Я сел на корабль, и еще на экспресс железной дороги, и тоже на также, чтобы сделать проверение. Я посмотрю, что такая это «Б»! Но если это будет не совсем хорошо, тогда я положу этот рука на презрительный плеч от господин грабительский автор и скажу: стоп! И это «стоп» я буду кричать много-много раз и буду делать свистение в мой свисток, пока не прибежит наш… наш бобби-полисмен для арестования этот плагиаторский человек... (Дж: 6–7)

Однако больше мистер Шоу не вмешивается в представление, и в финале директор объявляет зрителям, что они были обмануты актером, который давно уже разгримировался и «смылся», в то время как настоящий мистер Шоу должен следовать собственным правилам и распорядку дня, в соответствии с которым он уже давно лег спать. Таким образом, Вечора вступает с Шоу в заочный диалог, позиционируя свою версию текста как «ответ» на оригинальное творение ирландского драматурга.

В «Джунглии» сохраняется исходный список действующих лиц с минимальными корректировками. Оставив имена министров, содержащие аллюзии к греко-римской истории, без изменений, Вечора позволяет себе переименовать королеву из Джемаймы в Матильду; почему – ни в прологе драмы, ни в сопутствующих документах Главреперткома не объясняется. Версия названия драмы в «Репертуарном указателе» («Император Соединенных Штатов») позволяет предположить отсылку к вдове императора Священной Римской империи Генриха V. Несмотря на отсутствие официальной коронации, выйдя замуж во второй раз и став королевой Англии в 1141 г., Матильда продолжала именовать себя императрицей. В пьесе Вечоры императорский титул таким же образом не дает королеве Матильде никаких реальных прав и привилегий и, по сути, является пустышкой.

Еще одним изменением, затронувшим список персонажей, стало появление у Вечоры представителей прессы: редактора газеты «Почта» [Mail] по прозвищу Могильщик и редакторши газеты «Время» [Time] по кличке Блоха. Оба редактора получают звонки от королевских секретарей (Семпрония и Памфилия), которые за явно недостаточный гонорар надиктовывают им мелкие сплетни, скрывая по-настоящему сенсационные факты.

Одна из сенсаций, которой нет в оригинале Шоу, заключается в том, что королева не просто знает о существовании фаворитки у своего супруга, но сама оплачивает безуспешные попытки Оринтии соблазнить Магнуса, заставляя ее служить «барометром королевской верности»:

> **Памфилий**. Что я могу сказать сегодня королеве, милая Оринтия?
>
> **Оринтия** (*быстро одеваясь к выходу: меняет туфли, надевает шляпу и перчатки*). Поведение Магнуса не оставляет желать лучшего. <…> Сегодня я употребила сильнейшие средства.
>
> **Памфилий**. И…?
>
> **Оринтия**. Он выдержал испытание. Вполне. Был момент весьма легкого колебания, но в общем, передайте Матильде, супружеская верность Магнуса несокрушима. Матильда напрасно тревожится. <…> Если б мой муж был бы так же верен мне и нашей семье, мне не пришлось бы играть тяжелую и малопристойную роль барометра королевской верности. (*Вздохнула*). Передайте это королеве. Вы принесли мой гонорар за визит?
>
> **Памфилий**. Королева извиняется, у нее сегодня не оказалось на руках мелочи. В следующий раз…
>
> **Оринтия**. Как это нелюбезно…
>
> **Памфилий** (*торжественно и строго*). Сударыня, выбирайте выражения[,] когда вы определяете действие царственной особы… Вы находитесь во дворце… Да-с! Во дворце…
>
> **Оринтия** (*церемонно*). Мой привет королеве Матильде...Ее величеству. (*Ушла*).
>
> **Памфилий** (*Уходя в противоположную сторону, ворча*). Какая развязность! Какая черная неблагодарность. А?! (Дж: 36–37)

Таким образом, в попытке объяснить загадочное присутствие интерлюдии в пьесе, Вечора выбирает чисто мелодраматический поворот сюжета, который уничтожает как сказочную эфемерность микровселенной, в которой царствует Оринтия Шоу, так и политические параллели в ее противостоянии с королем. Тонко варьируемое интеллектуальное и эмоциональное напряжение, которое пронизывает сцены Магнуса и Оринтии в оригинале, у Вечоры выполнены в сниженном, грубовато-прямолинейном духе:

> **Оринтия**. Вот поглаживать меня – это вы умеете. На это вы словоохотливы. Уж лучше лягнули бы меня. Лягните! Лягните женщину, бездушный эгоист.
>
> **Магнус**. Откровенно скажу, я от души трахнул бы вас, от всей души!
>
> <…>

Оринтия. Я знаю, вы с радостью подписали бы мой смертный приговор. С радостью... Убийца!

Магнус (*строго*). Оринтия, это совершенно не модная тема (Дж: 29).

В том же духе выдержана у Вечоры и линия принцессы Алиссы, которая, будучи эпизодическим персонажем в оригинальной драме, в переводе становится жертвой любовного преследования со стороны министра труда Бонергеса[1]. В целом женские персонажи, наделенные у Шоу силой духа, обаянием и шармом, собственными амбициями и стратегиями поведения, в переводе Вечоры теряют свой блеск и индивидуальность, превращаясь в легкомысленных кокеток с «сомнительными прелестями» (Дж: 48).

Сравним образы министра промышленности Лизистраты и министра связи Аманды в оригинале и переводе. У Шоу находим следующий диалог:

Оринтия. И тогда вы возвращаетесь к вашим Амандам и Лизистратам, этим жалким созданиям, которые не знают иной любви, кроме чиновничьей преданности своему министерству, и которым поэзию заменяют пухлые тома ведомственных отчетов в синих обложках.

Магнус. Да, их мысли не заняты постоянно тем или иным мужчиной. Но, на мой взгляд, подобное расширение интересов можно лишь приветствовать. Какое мне дело до любовника Лизистраты – если у нее есть любовник. Да она бы мне до смерти надоела, если б говорила только об этом и ни о чем ином. А вот дела ее министерства меня чрезвычайно интересуют. И так как она очень горячо относится к своей работе, то у нас никогда не иссякают темы для разговора (ТЯ: 544–545).

У Вечоры же Лизи и Аманди «одеты весьма кокетливо», как и все дамы, «построены преимущественно из нервов и эмоций» (Дж: 43), поэтому свои реплики они подают то «томно», то «истерически»; в определенный момент Лизистрата «визжит» на премьер-министра, «затыкая уши» (Дж: 54), из-за чего даже ее слезный обличительный монолог в сторону Красуса, министра колоний и крупнейшего акционера иностранного синдиката, присваивающего достижения английской промышленности, выглядит как пустое обвинение, просто каприз. В результате перевод полностью утрачивает весьма важный для творчества Шоу концепт женщины как сильной личности и крупной фигуры в политической шахматной партии.

[1] В пьесе Шоу Боэнерджес (Бонергес) является министром торговли, однако Вечора, по всей видимости, чтобы поддержать актуальный для СССР рабочий вопрос, меняет его профиль деятельности.

Точно так же в переводе теряет свою проницательность и политическую хватку король Магнус. В обработке Вечоры сюжет принимает неожиданный оборот: оказывается, что на всех скучных заседаниях с кабинетом министров присутствует не сам король, но загримированный под него секретарь Семпроний, специально нанятый для этой роли из театра.

Входит Семпроний в королевском образе.

Семпроний. Материальчик?

Памфилий (*быстро закрывает лист*). Не ваше дело. (*Строго*). Поправьте усы. У вас вид анархиста. Помните образ, который вы имеете честь носить в данный момент. Хотите лишиться должности?

Семпроний. На мое дело кандидатов немного. Здесь нужен талант.

Памфилий. Любой бродяга из ночлежки справится. Тип короля самый элементарный.

Семпроний. Попробуйте. А я уж лучше поеду за город, на травку... (*Снимает усы*).

Памфилий. Не смейте! Вы с ума сошли! Назад! Приклейте!

Семпроний (*надевает усы*). Я вас научу ценить талант. Бездарность!

Из белого зала доносится звонок, шум голосов и стук пюпитров.

Памфилий. Кажется[,] начали. Через десять минут я объявляю выход короля. (*Пишет на машинке, оглядываясь и закрывая лист от Семпрония*). Вот только кончу...

Семпроний (*поправляет грим перед зеркалом и в то же время настраивает голос на королевский тон*). Короля... Короля... Короля... Ай, ай, ай! Не кажется ли вам, господин премьер... (*своим голосом*). Послушайте, Памфилий, инструктируйте меня: как мне поступить, если они припрут меня к стене?

Памфилий. Гоните их в шею. Без церемоний, но корректно. Ступайте и ждите за дверью. Приготовьтесь.

Семпроний. А если все-таки...

Памфилий. Тогда... демонстративно бегите. Но только величественно. Не скомпрометируйте корону... Я вам не раз показывал. Ступайте.

Семпроний. Предчувствую большую потасовку. (*Ушел*) (Дж: 24–25).

В то время как Семпроний выполняет «самую легкую работу в Англии», которая, по выражению Памфилия, не требует «ни затраты физических сил, ни гения, ни интеллекта» (Дж: 17), сам король находится в бу-

дуаре Оринтии или уделяет время семье. Как раз за вечерним чаем его застает врасплох американский посол Вангатан [Ванхэттен] с известием о решении Соединенных Штатов триумфально вернуться в состав Британской империи, но, понимая весь ужас положения, Магнус ничего не может предпринять, а лавры победы над премьер-министром с его ультиматумом в восприятии читателя достаются именно Семпронию.

Тревожный шепот министров.

Магнус [Семпроний]. Новые выборы могут оказаться для вас, милостивые государи, роковыми...

Уныние. Молчание. Одинокий вздох.

Семпроний (*тоном великодушного победителя*). Не следует предаваться мрачным предчувствиям. Мы еще встретимся. Мы еще будем спорить. Мы еще скрестим наши звонкие шпаги... Если вы случайно останетесь в кабинете... Новые отношения развяжут нам языки и дадут простор нашей искренности: вы сможете громко критиковать Магнуса, Магнус сможет откровенно говорить о пикантных вещах, как например, таланты министров в промышленности, в банках и т.д.

Плиний (*поднимает Протеуса и толкает его*). Взнуздайте коня, Джо, не то он выбьет нам все зубы... Спокойствие, ребята... Спокойствие... Наша тележка с яблоками заехала на самый край водосточной канавы... Держите ее, если вы не хотите[,] чтобы товар покатился к чертовой матери... Спокойствие! Джо, спасайте положение... Еще есть спасенье... Вы знаете[,] о чем я говорю...

Протеус (*идет к королю и останавливается на расстоянии*). Ваше величество, кабинет желал бы получить обратно ультиматум.

Семпроний (*иронически*). Вы хотите расширить ваши требования? Передайте, Памфилий.

Памфилий (*передает Протеусу бумагу*).

Плиний (*Протеусу*). Откажитесь от театрального размышления, Джо. Делайте ваше дело. Мы попали в капкан. Спасайте наши хвосты.

Протеус (*с рассчитанной выразительностью медленно разрывает бумагу в клочья*). Я не подозревал, Магнус, что в этой игре у вас на руках припрятан козырной туз (Дж: 77–78).

Если у Шоу Магнус – заботливый муж, остроумный поклонник, опытный дипломат и дальновидный политик, который благодаря оригинальному мышлению и знанию человеческих слабостей не раз спасает государство

от кризиса, то у Вечоры монарх утрачивает политическую волю и самостоятельность, оставаясь, таким образом, все еще обаятельной, но крайне пассивной фигурой в пьесе.

Сама идея ввести актера-двойника не выглядит столь дерзким нарушением канона, если обратиться к оригинальному прологу экстраваганцы Шоу, где в беседе секретарей поднимается вопрос о сходстве политики и лицедейства. Как в театре, здесь есть не просто закрепленные роли, переодевания и ритуалы, но и церемониймейстеры-режиссеры, которые оставаясь невидимыми для публики, знают все закулисные тайны и ловко дергают за нужные ниточки, чтобы поддерживать иллюзию монаршего блеска. Одним из них был отец Семпрония.

Памфилий. Кто был ваш отец?

<…>

Семпроний. Он был ритуалист по профессии, ритуалист в политике, ритуалист в религии – неистовый, страстный, твердолобый ритуалист с головы до ног.

Памфилий. Иными словами, он принадлежал к духовенству?

Семпроний. Ничего подобного. Его специальностью была организация парадных зрелищ. Он устраивал карнавальные шествия, торжества по поводу избрания лорд-мэра, военные смотры, массовые процессии и тому подобное. Он был распорядителем двух последних коронаций. Благодаря этому я и получил место во дворце. Все члены королевского дома отлично его знали: он ведь находился за кулисами, вместе с ними.

Памфилий. Находился за кулисами и тем не менее верил в реальность королей!

Семпроний. Да вот, представьте. Верил от всей души.

Памфилий. Несмотря на то, что он сам изготовлял их?

Семпроний. Именно (ТЯ: 497–498).

Финал драмы у Вечоры логически завершает эту линию речью директора театра: «Автор фарса в утешенье вам торжественно клянется, что наша публика завтра будет здесь так же обманута им, как обмануты были здесь сегодня вы. Автор фарса еще просит меня в дополнение сделать приятное лицо и пожелать вам на английском языке “Гуд найт” <…> И передайте всем: пусть идут к нам обманываться» (Дж: 82). Помимо прочего, здесь явно звучат и шекспировские мотивы мира как театра и жизни как иллюзии.

В данном контексте принятое Вечорой решение заменить абстрактное рассуждение Семпрония об отце его непосредственной иллюстрацией, на первый взгляд, кажется оправданным и даже остроумным. Однако, сопо-

ставляя с оригиналом общий эффект, производимый пьесой в результате выбранной переводчиком стратегии, вряд ли можно назвать этот ход удачным: локальная тематическая победа оборачивается функциональной потерей короля, что в любимых Шоу шахматах означает проигрыш всей партии.

Поскольку в оригинале «Тележки с яблоками» драматическое напряжение создавалось в первую очередь за счет интеллектуальной дуэли между Магнусом и премьер-министром Протеем, в переводе, с появлением двойника короля, действующего на основе суфлерских записок с монаршими инструкциями, возникает необходимость поддерживать накал противостояния за счет более экспрессивных и прямолинейных средств, чем у Шоу. Для этого Вечора, во-первых, заменяет шовианскую метафору политики как детской игры на тотализатор:

Шум. Смятенье. Ажиотаж. Заключается пари между министрами. Называются цифры ставок и записываются в блокноты. Таинственные знаки. Покашливанье. Голоса шепотом: «За Магнуса пять». «Против Протеуса три». «Вдвойне! Пять против трех». Атмосфера тотализатора.

<…>

Семпроний. Я давно жду случая перелистать биографии моих министров. Ставлю мою частную жизнь против частной жизни членов кабинета.

Протеус (*как бы угрожая*). Делаем игру. Раз! Два! (Дж: 52)

Во-вторых, Вечора вводит новый лейтмотив накаляющейся атмосферы – как с точки зрения климата, так и в социальной среде:

Никобар. Я вижу опасность в том, что какая-то часть населения обречена на бездействие в минуты всеобщего азарта. У этой категории населения накопляется какая-то температура. Я хотел сказать: темперамент. В этом состоянии человек, а тем более масса, критикует, осуждает, нервничает…

Протеус (*предупредительный звонок*).

Никобар …раскаляется до нежелательных градусов… и переходит в действие… А дальше…

Протеус (*звонок*).

Никобар. Вулкан! Мятеж! Баррикады!

Шум. Звон колокольчика. Крики: «Довольно»!

Голоса (*Протеусу*). Звоните! Стучите! Прекратите!

Спешно закрывают окна (Дж: 48).

Разумеется, появление в переводе невидимого, но вездесущего рабочего движения и духа революции объясняется в первую очередь конъюнктурными требованиями советского театра той эпохи, которые заключались в «последовательном и решительном» подчинении театра «интересам текущей политики, социалистического строительства», «беспощадной борьбе с проникающими в советскую драматургию буржуазными и антипартийными тенденциями и влияниями»[1], а также требовании «более решительного сдвига в сторону пролетариата во всех театрах и изменения нашей театральной политики в сторону большей поддержки всех революционных начинаний»[2].

Здесь Вечора также следует объяснительной стратегии, которой он руководствуется в своей интерпретации пьесы: сказать «Б», где Шоу говорит только «А», сделать намек максимально доходчивым для зрителя. В «Тележке с яблоками» мизансцена совещания короля с кабинетом министров действительно построена на последовательном вскакивании персонажей со своих мест, однако у Вечоры министры делают это неоднократно, всем скопом – и с целью закрыть окна, выходящие на площадь перед дворцом, чтобы не спровоцировать революционный взрыв на фоне кризиса в правительстве:

> **Плиний** (*тревожно*). Закройте окна! Все слышно на улице. Звоните, Протеус! Бейте их колокольчиком по черепам! Они воображают, что находятся в польском парламенте.
>
> *Протеус давно уже звонит. Со словами Плиния шум утихает и переходит в безумное волнение.*
>
> <…>
>
> **Плиний**. Дети мои! Вы заехали черт знает куда. Начали с вопроса о престиже кабинета, а перескочили на какие-то баррикады, на вулканы и тому подобное. Дети мои! Разговор об опасностях рождает опасность. Разговор о благосостоянии рождает благосостояние. Будем сообща рожать благосостояние Англии.
>
> *Гром аплодисментов.*
>
> **Плиний**. Откройте окна!
>
> *Все бегут к окнам, раскрывают их и возвращаются на свои места* (Дж: 41, 49).

[1] Репертуарный указатель. С. 3.

[2] *Кнорин В.Г.* Театр и социалистическое строительство // Пути развития театра: Стенографический отчет и решения партийного совещания по вопросам театра при Агитпропе ЦК ВКП (б) в мае 1927 г. М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 7.

Оригинальный замысел Шоу намного тоньше и призван подчеркнуть ключевую сцену в пьесе. В письме к своему польскому переводчику Флориану Собьенёвскому[1] он поясняет:

> Заявление короля о намерении стать членом парламента производит на старых членов кабинета эффект, подобный землетрясению, потому что все они мгновенно понимают, что это значит. Все они должны вскочить на ноги, как если бы в зале разорвалась бомба. Боэнергес, новичок [в большой политике] и эгоцентрик, этого не понимает и думает, что король в парламенте для него не помеха. Леди же в восторге: они откидываются в своих креслах и смеются над своими трясущимися от страха коллегами. Если бы вскочили все разом, сцена производила бы впечатление бессмыслицы и глупости. Я с наивысшей тщательностью распределил подъемы и возвращение [героев на места]; любая попытка внести изменения на основании *общих* принципов этикета сыграет с комедией дурную шутку, придав равное значение каждой реплике. Контраст – постоянный контраст – жизненно необходим моим диалогам: если исполнители будет перенимать тон и скорость друг от друга, каждый бойко подхватывая и выпаливая свою реплику в одинаковой манере, сцена будет невразумительной. Если каждый актер не будет говорить и вести себя так, как будто никогда ранее не слышал своих реплик и удивлен ими, или же уязвлен, или доволен – все это с привлечением каких-то вариаций тона или ритма, пусть еле заметных, – представление будет примерно так же занимательно, как пробубненная под нос церковная проповедь»[2].

Снивелировав указанные различия в сценической хореографии персонажей, Вечора вводит собственные смысловые акценты – нужно признать, оправданные логикой *его* драматического конфликта, – но совершенно не соблюдающие идеально выверенный баланс действия и противодействия у Шоу, из-за чего дополнительный политический подтекст оказывается утрачен.

---

[1] Флориан Собьенёвский (Florian Sobienoiwski,1881–1964) – польский переводчик, журналист и литературный критик. С 1912 г. жил в Лондоне, где познакомился с Шоу, который дал ему исключительное право на перевод своих произведений на польский язык. Итогом их сотрудничества стали переводы 40 пьес Шоу на польский язык.

[2] Письмо Б. Шоу Ф. Собьенёвскому от 8 июня 1929 г. Цит. по: *Shaw B*. Collected Letters: 1926–1950. Vol. IV. P. 146.

Запрет

Однако пьеса была запрещена к постановке не ввиду вышеуказанных вольностей в отношении исходного текста, а скорее наоборот, за чрезмерную близость к нему. Несмотря на то, что цензор Главреперткома Д. Орлицкий «не сумел ознакомиться» с оригиналом, судя по высказанным им замечаниям, не устроило его в большей степени именно то, что от оригинала осталось: выбор сюжета и ироническое, нежели осуждающее, изображение центральных персонажей. В его отзыве на перевод Вечоры в качестве достоинства отмечается то, что «в переделке сохранен литературный уровень лучших переводов Б. Шоу, его блестящее, по большей части неглубокое остроумие», «ряд комических, веселых шаржированных положений», наполненных «беспредметным зубоскальством»[1], но неплохо выполненных с формальной точки зрения. В то же время констатируется, что поставленная автором задача «сказать “Б” там, где Шоу сказал только “А”», так и остается невыполненной; при этом задачу сказать «Б» критик видит в социальной сатире, которой в переделке Вечоры «и не пахнет». Однако самые большие нарекания рецензента вызвали два момента:

1. В основе сюжета пьесы лежит «борьба за власть в Англии (не между капиталистами и пролетариатом, нет, между королем и кабинетом министров. Для английского кабинета министров эта борьба важнее, чем рабочее движение, вопросы колоний и промышленности и борьба за мировое первенство с САСШ!...)». В результате «злейший враг трудящихся, английское имперское правительство, изображено в виде безвредных чудаков», «менее всего заинтересованных какой-либо конкретной победой и ценящих борьбу, как гимнастический процесс».

2. «СССР в пьесе вообще не существует (!)».

Очевидно, эти недостатки советской адаптации не искупались ни тем, что стилистически рассуждения Плиния о благосостоянии Англии напоминают скорее речь председателя колхоза, нежели британского канцлера –

> **Плиний** (*с пафосом*). Англия, наша старая Англия процветает. Англия растет вверх, Англия растет вниз, Англия растет в разные стороны. Набухает ее живот, наливаются груди, жиреют бока, и все, все, все прочее цветет и туч-

[1] Отзыв Д. Орлицкого цит. по источнику: РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 1. Ед. хр. 544. Л. 3–3об.

неет. Верьте мне: в течение полувека моего пребывания у власти я щупаю эту шалунью каждый день. Я знаю, что я говорю. Канцлер – это канцлер, а не овечий помет (Дж: 49).

...ни тем, что прения министров часто выливаются в словесные потасовки, где они дают друг другу весьма нелицеприятные характеристики, в том числе заимствованные из советского политического словаря:

Плиний. Не останавливайте его. Пусть он проблеет до конца, этот говорящий баран. Уже не метите ли в президенты английской республики?

Бонергес. Я не скрываю: если когда-нибудь у нас будет демократическая республика, я первый кандидат.

Протеус. И это говорит либеральный министр!

Бонергес. Мои избиратели знают меня и как либерала, и как республиканца. Государственный муж должен быть всегда готов и к полевению, и к поправению. Государственный муж – это не земной шар с неизменным направлением. А? Хо-хо-хо-хо-хо!

Плиний (*деликатно*). Достопочтенный сэр, вы – прохвост!

Бонергес. Я этого и не скрываю.

Бальбус. Позвольте, я сделаю из него котлету.

Голоса. Предатель! Ренегат! Оппортунист! Гиена в образе осла! (Дж: 40–41).

Разумеется, в оригинальной экстраваганце Шоу, отмеченной весьма ироничным отношением к кабинету министров, подобные пассажи отсутствуют. Там Боэнерджес [Бонергес у Вечоры] вместо демонстрации чудес политической гибкости, граничащей с беспринципностью, поднимает тему Сильной личности во главе государства – идею, которую внушил ему Магнус, и которая является одним из основных лейтмотивов в творчестве Шоу:

Боэнерджес. <…> Демократия? Пфа! Знаем мы, чего стоит демократия. Сильная Личность – вот что нам требуется.

Никобар (*с издевкой*). Вроде вас, например.

Боэнерджес. Уж во всяком случае, если б у нас была республика и народ мог выбирать свободно, я имел бы больше шансов, чем вы. И позвольте вам сказать, что президент республики могущественнее короля, потому что народ знает: только Сильная Личность по-настоящему защитит его от гнета богачей.

Протей (*в отчаянии откидывается на спинку кресла*). Еще того не легче. Две лейбористские газеты вышли сегодня утром с передовицами в под-

держку короля; а теперь оказывается, что новый член кабинета – королевский приспешник. Я подаю в отставку!

Все в смятении, исключая Никобара, всем своим видом показывающего, что его это нимало не трогает, и Боэнерджеса, который выпрямляется в кресле с каменной физиономией (ТЯ: 513).

Справедливости ради, необходимо отметить, что как таковые анималистические метафоры в пьесах Шоу присутствуют, однако используются опять же с весьма точным расчетом. Так, в пьесе «Цезарь и Клеопатра» (*Caesar and Cleopatra*, 1898) спектр животных характеристик весьма разнообразен, но каждое сравнение символически связывает персонажа с тем или иным божеством или чудовищем египетской мифологии, создавая для пьесы мифологический подтекст и способствуя дополнительной иерархизации героев в пространстве драмы[1]. У Вечоры же сравнения министров с животными носят лишь характер площадного фарса.

Возвращаясь к отзыву Орлицкого, можно увидеть, почему подобная карикатуризация кабинета министров не стала смягчающим обстоятельством. Критик справедливо указывает, что Шоу «смеется над своими [выделено Орлицким], смеется, может быть, язвительно, но, по существу, безопасно. В советском же театре такая пьеса может только разоружить рабочего зрителя и внушить ему мысли весьма далекие от мыслей о международном рабочем движении и возможности интервенции против СССР».

Отсюда вердикт: «Разрешать пьесу к исполнению не следует. Возможно ее напечатание, при условии замены в тексте слова “Англия” словом “Джунглия” согласно заголовку».

Очевидно, что Орлицкий был обеспокоен тем, какой эффект может произвести подобная пьеса, будучи поставленной не в Англии, где свои смеются над своими, но в СССР. И опасения политического скандала имели под собой реальную почву по двум причинам.

Во-первых, в дневниках советника Полпредства СССР в Великобритании Д.В. Богомолова за 1930 г. неоднократно упоминаются обвинения советской стороны в антианглийской пропаганде, что провоцировало изрядное напряжение в английском парламенте и усиливало и без того ре-

[1] См.: *Скальная Ю. А.* Египетская мифология в пьесе Цезарь и Клеопатра Б. Шоу: Взаимодействие текста и контекста // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 3. С. 116–127; *Скальная Ю.А.* Жанровый эксперимент в драматургии Б. Шоу: дис. ... канд. филол. наук. М., 2018.

альную угрозу разрыва дипломатических отношений Англии с Советским Союзом[1]. Во-вторых, в переписке секретариата М.М. Литвинова по вопросам культурной связи за 1930 г. сохранилось обсуждение ситуации вокруг пьесы «Дорога огня», шедшей в Одесском государственном драматическом театре. Согласно сообщению представителя НКИД в Одессе М.М. Добраницкого, содержанием этой драмы являлись события в Афганистане, связанные с падением Аманулы-хана и захватом власти Бачаи-Сакао:

> Вся пьеса построена на подчеркивании роли англичан в этой борьбе за власть, причем фигурируют английские офицеры, особенно генерал Варрен, направляющий из Индии всю сеть шпионажа и подкупа в Афганистане. Английский государственный флаг виден почти в каждой сцене, а в одной из сцен <…> реет вырезанная из картона фигура английского короля в короне, с лицом, в котором можно узнать короля Георга. <…> Есть основания опасаться, что пьеса может быть использована в Англии для резких выпадов против нас в прессе и, быть может, в парламенте в качестве доказательства, что мы ведем антианглийскую пропаганду и задеваем корону и официальные круги. Особенно может быть использовано то обстоятельство, что театр – государственный[2].

Из дальнейшей корреспонденции ясно, что местный окружком ВКП (б) хотел ограничиться полумерами, убрав лишь наиболее оскорбительные выпады в сторону англичан и британский флаг из реквизита. Однако Литвинов был вынужден настаивать на «исключении из пьесы прямых указаний на Англию и англичан, и замене соответствующих слов псевдонимами»:

> Я не могу, конечно, давать непосредственно распоряжение одесским властям и, поэтому, должен ограничиться возложением на них ответственности за последствия.
>
> В случае поступления протестов со стороны Английского посольства, я сообщу инстанции, что мною одесские власти были предупреждены, но они отказались принять предложенные мною меры[3].

[1] См.: АВП РФ. Ф. 05. Оп. 10. П. 60. Д. 19950-51. Л. 100.

[2] АВП РФ. Ф. 05. Оп. 10. П. 58. Д. 19977, 19986-85. Л. 1.

[3] Там же. Л. 8.

Заключение

Возвращаясь к литературным качествам перевода Вечоры, можно заключить, что по сравнению с оригиналом, получившаяся драма, несомненно, проигрывает в богатстве смысловых оттенков, выраженных как вербально, так и невербально. Введенный Вечорой мелодраматизм противоречит свойственному Шоу презрению к мелодраме, которую он часто пародировал, и снижает пафос исходных конфликтов, а стереотипизация женских персонажей как жертв любовного преследования или кокетливых интриганок нивелирует ключевой для творчества Шоу образ сильной женщины, способной постоять за себя в делах как любовных, так и политических.

Первоначальный вариант названия «Император Соединенных Штатов» может указывать на то, что перевод на русский язык был сделан Вечорой с немецкого (Der Kaiser Von Amerika[1]). Однако возможность того, что освещенные нами выше отклонения от оригинала могли быть вызваны вторичным переводом, следует сразу исключить: в немецкой версии драмы, выполненной Зигфридом Требишем, тесно взаимодействовавшим с Шоу по всем вопросам перевода, нет никаких сюжетных изменений. Столь существенных отклонений не могло быть и в польском переводе, который был авторизован также лично Шоу. Наконец никаким иным влиянием, кроме авторской фантазии Вечоры, невозможно объяснить тот любопытный факт, что традиционный «файф-о-клок» король Магнус и королева Матильда проводят за самоваром.

Тем не менее, нельзя обвинить Вечору в полном неуважении к оригинальному произведению или полном отсутствии художественного вкуса, о чем в первую очередь свидетельствует Пролог, где он в равной степени подтрунивает как над Шоу, так и над самим собой, а также лейтмотив политики как лицедейства и театра как обворожительного обмана, закрепленный в Эпилоге. Герои его не лишены определенного обаяния, хотя и несколько иного, чем у Шоу. Как можно убедиться, часть сокращений и трансформаций в советской адаптации была продиктована стремлением придать драме более очевидную для рядового зрителя целостность и динамизм, а также обеспечить ей политическую актуальность за счет революционных аллюзий. И в целом, если рассматривать текст «Джунглии» изолировано, она

[1] Под этим названием пьеса вышла в немецком переводе: *Shaw B.* Der Kaiser Von Amerika: eine politische Komödie in drei Akten / Deutsch von Siegfried Trebitsch. Berlin: S. Fischer Verlag, 1929.

вполне могла бы пользоваться успехом у советского зрителя, правда, уже не как глубокая философская и социально-критическая драма, замаскированная под комедию, а наоборот, как развлекательное действо с элементами актуальной повестки, подходящее скорее для театра варьете.

Тем не менее, пьеса Вечоры так и не получила сценического воплощения, что выглядит особенно странно на фоне допуска к постановке драмы Льва Жданова «Император республики англосаксов», распознать в которой «Тележку с яблоками» Шоу было бы весьма непросто, однако подробнее этот вопрос будет рассмотрен нами в отдельной статье.

Литература

Абелюк Е., Леенсон Е. Таганка: Личное дело одного театра. М.: Новое литературное обозрение, 2007. URL: https://hum.hse.ru/lyubimov/cenzura.

Гудков М.М. Пьеса Клиффорда Одетса «В ожидании Лефти»: цензура и самоцензура текста в США и СССР // Вестник Санкт-Петербургского университета. 2017. Т. 7. Вып. 4. С. 403–422.

Скальная Ю. А. Египетская мифология в пьесе Цезарь и Клеопатра Б. Шоу: Взаимодействие текста и контекста // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2018. № 3. С. 116–127.

Скальная Ю.А. Жанровый эксперимент в драматургии Б. Шоу. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2018.

Скальная Ю.А. Шоу и Кэрролл. Серьезно о незначительном и несерьезно о значимом: «Тележка с яблоками» в зеркале Страны чудес // Сборник Материалов Международного молодежного научного форума «Ломоносов-2016». М.: МАКС Пресс, 2016.

Цензура в Советском Союзе 1917–1991: Документы / Сост. А.В. Блюм, комм. В.Г. Воловников. М.: РОССПЭН, 2004.

References

Abelyuk E., Leenson E. *Taganka: Lichnoe delo odnogo teatra.* [*Taganka: A Profile on a Theatre*] Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2007. https://hum.hse.ru/lyubimov/cenzura. (In Russ.)

Cenzura v Sovetskom Soyuze 1917–1991: Dokumenty [*Censorship in the USSR, 1917–1991: Documents*], ed. A.V. Blyum., comm. V.G. Volovnikov. Moscow: ROSSPEN Publ., 2004. (In Russ.)

Gudkov M. M. “P’esa Klifforda Odetsa *V ozhidanii Lefti*: Tsenzura i samotsenzura teksta v SShA i SSSR” [“The Play *Waiting for Lefty* by Clifford Odets: Censorship and Self-Censorship of Texts in the USA and the USSR”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta* 7:4 (2017): 403 – 422. (In Russ.)

Shaw B. *Collected Letters: 1926–1950*, ed. by Dan H. Lawrence. Vol. IV. London: Reinhardt, 1988.

Skalnaya Yu.A. “Egipetskaya mifologiya v p’ese Cezar’ i Kleopatra B. Shaw: Vzaimodejstvie teksta i konteksta” [“The Use of Egyptian Mythology in Bernard Shaw’s Caesar and Cleopatra: The Interaction of text and context”]. *Vestnik Moskovskogo universiteta.* Series 9: Filologiya [Philology] 3 (2018): 116–127. (In Russ.)

Skalnaya Yu.A. “Shaw i Carroll. Ser’ezno o neznachitel’nom i neser’ezno o znachimom: *Telezhka s yablokami* v zerkale Strany chudes” [“Shaw and Carroll. Talking Seriously about Minor Things and Childishly about the Major Ones: *The Apple Cart* as a Reflection of Wonderland”]. *Sbornik Materialov Mezhdunarodnogo molodezhnogo nauchnogo foruma “Lomonosov-2016”* [*Proceedings of the International Forum of Young Scholars “Lomonosov-2016”*]. Moscow: MAKS Press, 2016. (In Russ.)

Skalnaya Yu.A. *Zhanrovyj eksperiment v dramaturgii B. Shou. Diss. ... kand. filol. nauk* [*Experimentation with Genre in Bernard Shaw’s Plays. PhD Thesis*]. Lomonosov Moscow State University, 2018. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию:	01.11.2022	Received:	01.11.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

1958: Хемингуэй, Пастернак и Нобелевская премия по литературе

© 2022 Фредерик Х. Уайт

1958: Hemingway, Pasternak and the Nobel Prize in Literature

© 2022 Frederick H. White

УДК 82.01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_179_200

Информация об авторе: Фредерик Х. Уайт, PhD., профессор, Университет Юта Вэлли, г. Орем, шт. Юта, США. E-mail: Frederick.White@uvu.edu.

Ключевые слова: Эрнест Хемингуэй, Борис Пастернак, Нобелевская премия, Советский Союз, культурная политика, литература и идеология.

Аннотация: Автор статьи показывает, как получение Нобелевской премии повлияло на динамику литературной репутации Эрнеста Хемингуэя и Бориса Пастернака на западном и, в особенности, советском литературных рынках: тогда как Хемингуэй становится иконической фигурой в СССР, Пастернак едва не лишается гражданства. Таким образом, получение одного и того же знака международного признания одновременно интенсифицировало процесс десакрализации русского поэта и запустило процесс повторного «освящения» американского писателя на одном и том же литературном рынке. Также рассматривается, в какой степени официальная советская версия обстоятельств публикации ромa-

Information about the author: Frederick H. White, PhD, Professor of Russian and Integrated Studies, Utah Valley University, Orem, UT, USA. E-mail: Frederick.White@uvu.edu.

Keywords: Ernest Hemingway, Boris Pasternak, Nobel Prize, Soviet Union, cultural policy, ideological profit.

Abstract: This article examines how winning the Nobel Prize impacted the literary reputations of Ernest Hemingway and Boris Pasternak in the Western and, especially, Soviet literary markets. While Hemingway became an iconic figure in the USSR, Pasternak nearly lost his Soviet citizenship. The international recognition associated with the Nobel Prize intensified the desacralization of the Russian poet and launched the re-consecration of the American writer in the same literary market. At issue is also the extent to which the official Soviet version of the publication of *Doctor Zhivago* abroad influenced Hemingway's own reaction to Pasternak's refusal of the Nobel Prize and his understanding of the role that Giangiacomo Feltrinelli played in the poet's fate.

на «Доктор Живаго» за рубежом могла обусловить реакцию Хемингуэя на отказ русского писателя от Нобелевской премии и его понимание роли Джанджакомо Фельтринелли в судьбе Пастернака.

Англоязычная версия статьи опубл.: White F.H., “The Most Outstanding Work of an Idealistic Tendency: Hemingway, Pasternak, and the 1958 Nobel Prize for Literature”, Hemingway Review 40: 1 (Fall 2020): 10–28.

Принятые сокращения

Espmark – *Espmark K.* The Nobel Prize in Literature: A Study of the Criteria behind the Choices. Boston, MA: G.K. Hall, 1986.

Feldman – *Feldman B.* The Nobel Prize: A History of Genius, Controversy, and Prestige. New York: Arcade Press, 2000.

F-C – *Finn P., Couvée P.* The Kremlin, the CIA, and the Battle over a Forbidden Book. New York: Pantheon, 2014.

Jewell – *Jewell R.* The Nobel Prize: History and Canonicity // The Journal of the Midwest Modern Language Association. 2000. Winter. Vol. 33. No 1. P. 97–113.

В 1954 году Хемингуэй узнал, что ему, наконец, присуждена Нобелевская премия по литературе – «за высокое мастерство в искусстве повествования». Его первое публичное выступление по этому поводу состоялось на телевидении Кубы. Американский писатель беспечно заявил, что очень счастлив быть первым полу-кубинцем, получившим эту премию[1]. На следующий день его жена Мэри устроила вечеринку в их поместье «Финка Вихия», во время которой писатель вышел на крыльцо и дал еще одно интервью. Пользуясь ситуацией в личных и политических целях, Хемингуэй предложил выпустить на свободу Эзру Паунда, одного из своих литературных наставников, который с 1946 года содержался в вашингтонской психиатрической больнице св. Елизаветы в качестве альтернативы тюремному заключению по обвинению в государственной измене за его профашистские выступления в Италии во время Второй мировой войны. По сути, Хемингуэй систематически использовал интервью по поводу Нобелевской премии, чтобы выступать в защиту Паунда и за его освобождение[2]. Очевидно, писатель вполне осознавал, что влияние этой международной награды распространяется далеко за пределы литературного рынка, и охотно

[1] *Hutchisson J.* Ernest Hemingway: A New Life. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2016. P. 230.

[2] *Dearborn M.* Ernest Hemingway: A Biography. New York: Knopf, 2017. P. 570, 587.

обращал внимание общественности, прикованное к нему благодаря столь высокому признанию, на печальную участь своего друга и собрата по перу.

Хемингуэя связывала с Нобелевской премией долгая история: победе в 1954 году предшествовали две безуспешные номинации – в 1947-м и 1950-м. В 1930-м Хемингуэй был шокирован присуждением премии Синклеру Льюису, который стал первым американским лауреатом, когда ему было, к тому же, всего сорок пять лет. Но особенно расстроила писателя победа Уильяма Фолкнера в 1949-м – в тот период, когда роман Хемингуэя «За рекой, в тени деревьев» (*Across the River and into the Trees)* был объектом жесткой критики. Хемингуэй надеялся, что признание со стороны Нобелевского комитета закрепит за ним титул истинного чемпиона мира по литературе в тяжелом весе[1]. Когда он, наконец, стал нобелевским лауреатом – по-видимому, благодаря успеху его недавно опубликованной повести «Старик и море» (*The Old Man and the Sea*) – он не смог присутствовать на церемонии вручения в Стокгольме. Незадолго до того он и его жена Мэри были на волосок от смерти, попав в две авиакатастрофы в Африке, и Папа Хэм все еще восстанавливался. Встав на якорь в море, они слушали по коротковолновому радио, как американский посол в Швеции зачитывает на Нобелевском банкете речь Хемингуэя, в которой отмечается, что жизнь писателя протекает в одиночестве[2]. Учитывая ход холодной войны, нетрудно понять, что в СССР новое достижение Хемингуэя почти не получило освещения[3]. Но вскоре напряженность в советско-американских отношениях начала ослабевать. В июле 1955 г. президент США Эйзенхауэр встретился с представителями Франции, Великобритании и Советского Союза. Хотя эта Женевская конференция и не оправдала надежд на снятие угрозы глобальной безопасности, она ознаменовала собой положительный сдвиг в культурных взаимоотношениях между двумя сверхдержавами.

Эта оттепель, однако, сменилась новыми заморозками, когда 23 октября 1958 г. было объявлено о присуждении Нобелевской премии по литературе Борису Пастернаку. С 1947 г. Пастернак подвергался гонениям со стороны властей за неспособность описывать советскую реальность в соответствии с требованиями эпохи ожесточенной борьбы с «безыдейностью и пошлостью» в литературе. Когда роман «Доктор Живаго» не был принят в журнал «Новый мир», Пастернак переслал его Джанджакомо Фельтри-

[1] *Reynolds M.* Hemingway: The Final Years. New York: Norton, 1999. P. 252.

[2] *Hemingway M.* How It Was. New York: Knopf, 1976. P. 413–415.

[3] *Орлова Р.* Хемингуэй в России: Роман длиною в полстолетия. Ann Arbor: Ardis, 1985. С. 38.

нелли, итальянскому коммунисту, для публикации за рубежом. Переведенный в течение следующего года на итальянский, французский, английский и немецкий, роман шесть месяцев продержался в списке бестселлеров «New York Times». Спустя всего лишь три дня после объявления о присуждении Пастернаку Нобелевской премии в газете «Правда» началась травля писателя. Опасаясь принудительной высылки из СССР в случае, если он поедет в Стокгольм на церемонию вручения, Пастернак отказался от премии[1].

Опираясь на архивные материалы из Отдела редких книг и специальных коллекций библиотеки Принстонского университета и документы из Коллекции Хемингуэя Президентской библиотеки-музея им. Джона Ф. Кеннеди, я попробую реконструировать реакцию Хемингуэя на отказ Пастернака от Нобелевской премии. Реакция эта была неопределенной и неоднозначной, что объяснялось, возможно, непростой историей публикации «Доктора Живаго» и неверным пониманием роли Фельтринелли в этом процессе. Я также хочу привлечь внимание к ненадежному положению писателей на литературном рынке – особенно в рамках советского культурного пространства, где ценились не финансовые, а *идеологические дивиденды*. Ирония ситуации заключается в том, что, нобелевский лауреат Хемингуэй стал иконической, контркультурной фигурой в Советском Союзе, а Пастернак, получив тот же знак международного признания, едва не лишился советского гражданства. Таким образом, получение Нобелевской премии по литературе одновременно интенсифицировало процесс десакрализации советского поэта и запустило процесс повторного «освящения» американского писателя на одном и том же литературном рынке.

Мировой литературный рынок

В результате экономического обмена в сфере культуры появляется то, что Пьер Бурдье называет символическим капиталом, который наделяет отдельного художника аурой респектабельности[2].

---

[1] *Fleishman L.* Boris Pasternak: The Poet and His Politics. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990. P. 247–300.

[2] *Bourdieu P.* The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature / Ed. and introd. by R. Johnson. New York: Columbia University Press, 1993. P. 75–76; The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field / Transl. by S. Emanuel. Cambridge: Polity Press, 1996. P. 141–148.

Символическим капиталом писателя наделяют агенты и институции, обладающие экономическим и культурным капиталом, необходимым для «освящения» автора и его литературных произведений. Таким образом, экономика играет основополагающую роль в культурном производстве[1]. Успешный маркетинг автора и его произведений зависит от деятельности культурных агентов по сохранению за собой доли рынка в мировом литературном пространстве. Усилия, прилагаемые к тому, чтобы убедить агента, редактора, издателя принять рукопись, – это первый этап экономического процесса, в который в перспективе будут вовлечены корректоры, дизайнеры, отделы маркетинга и т.д. Как только книга будет напечатана, критики начнут ее рецензировать, литературоведы – анализировать, книготорговцы станут ее продавать, а библиотеки – покупать. Что особенно важно, в тот момент, когда книгу покупает библиотека, книжный магазин или отдельный индивид, ее символическая ценность претворяется в реальные дивиденды. Эта конвертация символического капитала в финансовый приносит прибыль как автору, так и всем культурным агентам, вовлеченным в процесс «освящения». В терминологии Бурдье, эти культурные агенты «освящают» писателя, свидетельствуют о его ценности как литературной фигуры, сталкиваются друг с другом, чтобы повысить ценность произведений данного автора, и способствуют конвертации этого символического капитала в реальные деньги.

Есть еще один способ для писателя получить символический капитал: он может перевести свое произведение на другой язык и тем самым открыть для себя совершенно новые литературные рынки. Этот способ предполагает участие переводчика и актора, который обеспечит культурно релевантную интерпретацию произведения, встраивающую автора в более протяженную траекторию культурного и, возможно, политического развития страны, где был опубликован перевод, чтобы принести ей идеологические дивиденды. В случае Хемингуэя и СССР эту роль сыграл Иван Кашкин и другие переводчики, которые познакомили советского читателя с прозой американского писателя еще в 1934-м и продолжили эту работу в 1955-м, после публикации повести «Старик и море». Сходным образом Джанджакомо Фельтринелли обеспечил перевод и публикацию «Доктора Живаго» за пределами Советского Союза. Фельтринелли, Кашкин и многие другие переводчики, редакторы и литературоведы приняли участие в «освящении» Хемингуэя и Пастернака и тем самым приумножили символический капитал писателей, что в конечном итоге привело к присуждению обоим авторам Нобелевских премий.

[1] *Bourdieu P.* The Rules of Art. P. 215–216.

Хотя экономические стимулы в Советском Союзе во многом отличались от тех, что действовали на Западе, поиск издателя, получение положительных рецензий на рукопись и распространение произведений писателя осуществлялись под не менее жестким давлением. Внутри СССР издатели, продавцы книг и критики, разумеется, не могли игнорировать идеологические требования, предъявляемые литературными цензорами, Союзом писателей и КПСС. Вследствие этого деньги играли второстепенную роль по сравнению с символическим капиталом, который позволял заручиться необходимой поддержкой со стороны представителей власти. В сущности, культурный и символический капитал был значительно более релевантен в условиях литературного рынка, контролируемого правительством, где доход был не так важен, как идеологическая выдержанность. Пастернак был лишь одним из множества писателей и поэтов, которым советские литературные агенты закрыли доступ к отечественным журналам и издательствам. Чтобы литературное произведение вышло в свет в Москве – или Нью-Йорке – 1950-х годов, необходимо было убедить неких могущественных людей в том, что публикация эта будет выгодна по идеологическим – или финансовым – соображениям. Полученные доходы сами по себе (финансовые или идеологические) имели второстепенное значение для лиц, участвующих в процессе «освящения».

Паскаль Казанова, опираясь на теорию Бурдье, разработала понятие мировой республики литературы – единого литературного пространства, не разделенного национальными границами, – чтобы дать определение всемирной литературы, которая не ограничена рамками языковых сообществ. Однако, по мнению исследовательницы, чтобы такие писатели, как Джеймс Джойс, Уильям Фолкнер или Эрнест Хемингуэй, могли преодолеть границы отечественного рынка и получить признание за пределами своих языковых сообществ, они должны были быть переведены на французский и пройти «освящение» в Париже, который она считает столицей литературного пространства. Такой подход не допускает возможности существования в этом мировом литературном пространстве не одной, а нескольких столиц, где может состояться «освящение» писателей – в том числе, иностранных и иноязычных. И Пастернак, и Хемингуэй сделали существенный вклад в эту всемирную литературу, что, вероятно, и было признано Нобелевским комитетом.

Вместо того чтобы признать Москву одной из мировых литературных столиц, Казанова игнорирует СССР, отдавая предпочтение европейским колониальным державам, сформировавшим свои языковые и литературные

регионы, и представляющим собой «автономное, однородное, централизованное пространство, в котором никто не оспаривает однонаправленного движения произведений и права центральной власти на одобрение или неодобрение их. Особый пантеон, литературные премии, исторически сложившиеся жанры, собственные традиции и даже внутреннее соперничество определяют как форму, так и содержание литературной продукции данного языкового конгломерата»[1]. В то же время Россен Джагалов предложил понятие советской республики литературы, чтобы дать определение пространству, где действуют альтернативные организующие принципы порождения мировой литературы при участии иных властных структур. После революции 1917 года новое советское государство институционализировало и попыталось интернационализировать сформировавшееся в XIX в. убеждение российской интеллигенции в том, что роман способен сделать человека радикалом и спровоцировать социальные перемены. В пределах СССР на внутреннем литературном рынке распоряжался Союз писателей, однако велась и международная деятельность с целью стимулировать такую всемирную литературу, которая бы поддерживала и распространяла определенную политическую идеологию. Джагалов отметил активизацию этой деятельности, организованной по преимуществу в Москве и определяемой политическими движениями и идеологиями, в сорокалетний период с 1920-х годов по 1950-е[2].

Катерина Кларк утверждает, что советская правящая верхушка в 1930-х стремилась узаконить и кодифицировать свой режим с помощью письменного текста. Эта работа началась с официальных комментированных переводных собраний сочинений Карла Маркса и Фридриха Энгельса. Советский Союз тратил значительную часть своих валютных средств на приобретение оригинальных рукописей, чтобы закрепить за Москвой статус центра изучения марксизма. В тот же период Максим Горький, писатель с международным признанием, вернулся в СССР и выступил с основным докладом на Первом съезде советских писателей (1934), где был объявлен «основоположником литературы социалистического реализма». Кларк считает «поразительным» тот факт, что в период политической нестабильности и ускоренной индустриализации «культура неизменно находилась в центре пристального внимания советского руководства и лично

[1] *Казанова П.* Мировая республика литературы / Пер. с фр. М. Кожевниковой, М. Летаровой-Гистер. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. С.137.

[2] *Djagalov R.* The Red Apostles: Imagining Revolutions in the Global Proletarian Novel // Slavic and East European Journal. 2017. Vol. 61. No. 3. P. 400–403.

Сталина». По сути, Кларк отмечает, что в пост-капиталистические 1930-е культурный капитал оказался легитимизирующим активом, который в значительной степени основывался на санкционированных списках великих писателей и великих книг[1].

Сталинский Большой террор (1936–1938) и Вторая мировая война существенно подорвали и видоизменили советскую культурную политику, однако повторное утверждение социалистического реализма как главенствующего направления в искусстве в 1946-м привело к изменениям в составе Союза советских писателей. Из ССП были исключены Михаил Зощенко и Анна Ахматова, что означало запрет на публикацию их произведений и, в сущности, изгнание их из творческой среды и литературной профессии, а также служило уроком (или предостережением) для других советских писателей, включая Пастернака.

Эта эпоха массированного давления на культуру была частью преобладавшей в СССР риторики холодной войны. Как полагает Джагалов, несмотря на жестокость этого последнего периода сталинских культурных репрессий, советская республика литературы продолжала функционировать, хотя и с меньшим размахом, и подготовила почву для краткой эпохи интернационализма в хрущевскую оттепель. Первой масштабной встречей писателей в послевоенный период стал Всемирный конгресс интеллигенции в защиту мира, состоявшийся в Польше в 1948-м. Среди делегатов были и многие из тех, кто ранее занимался международной деятельностью (Луи Арагон, Илья Эренбург, Александр Фадеев, Пабло Неруда), и новые сторонники интернационализма – Жан-Поль Сартр и Говард Фаст[2]. В 1950-м в Варшаве был проведен II Всемирный конгресс сторонников мира, в ходе которого началось формирование бинарной риторики холодной войны, где миролюбивые страны, представляемые Советским Союзом, противопоставлялись агрессивно настроенным капиталистическим государствам, возглавляемым США.

В рассматриваемой здесь конкретной ситуации две эти литературные республики соперничали за внимание и лояльность Хемингуэя и Пастернака. В случае Хемингуэя, велась организованная работа по вовлечению его

[1] *Кларк К.* Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / Пер. с англ. О. Гавриковой, А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 122 и далее.

[2] *Djagalov R.* Literary Monopolists and the Forging of the Post-World War II People's Republic of Letters // Socialist Realism in Central and East European Literatures Under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses /Eds E. Dobrenko, N. Jonsson-Skradol. London: Anthem Press, 2018. P. 25–37.

в орбиту Москвы[1]. Что касается Пастернака, именно альтернативный, несоветский литературный рынок позволил ему противостоять советским культурным агентам, которые изолировали его от своего литературного производства. В обоих случаях Нобелевская премия стала признанием того, что данная культурная ситуация вышла за границы национальных литератур, и сфокусировала всеобщее внимание на сближении политики и литературы как аспекте холодной войны.

Пастернак в Италии

Ничто не предвещало, что Фельтринелли станет коммунистом. Его семья разбогатела в период индустриализации северной Италии. Несмотря на это, он стал радикалом еще в подростковом возрасте, подружившись со слугами и работниками в его семейном поместье. В 1945-м он вступил в Итальянскую коммунистическую партию, сыгравшую ключевую роль в движении Сопротивления. Его капиталистические доходы были потрачены, в частности, на создание библиотеки по истории рабочего класса и его общественных движений; он также приобрел пай в издательстве, связанном с Коммунистической партией и со временем разорившимся. Тем не менее, к двадцати девяти годам он был главой независимого издательства «Feltrinelli» (F-C: 85–88).

20 мая 1956 г. Серджио д'Анджело встретился с Пастернаком в Переделкино. Д'Анджело, итальянский коммунист, работавший на московском радио, интересовался современной советской литературой, которая могла бы привлечь внимание издательства Фельтринелли. Хрущевская оттепель, казалось, позволяла выйти в свет более сложным и идеологически неоднозначным произведениям, и в апрельском номере журнала «Знамя» уже появились пастернаковские «Стихи из романа в прозе "Доктор Живаго"». Д'Анджело, хорошо говоривший по-русски, объяснил Пастернаку, что, получив рукопись его романа, Фельтринелли закажет итальянский перевод

[1] О работе СССР по вовлечению западных писателей в советский эксперимент и, в отдельных случаях, по приобретению их произведений для советского литературного рынка подробнее см.: *Brown D.* Soviet Attitudes Toward American Writing (1962), *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы (2012; рус. пер. 2015), *Freidberg M.* A Decade of Euphoria: Western Literature in Post-Stalin Russia, 1954-64 (1977), *Margulies S.R.* The Pilgrimage To Russia. The Soviet Union and the Treatment of Foreigners, 1924–1937 (1968).

и опубликует его только после того, как роман будет напечатан в Советском Союзе. Пастернак отлично понимал, что последует за публикацией его книги за рубежом: его обвинят в предательстве, и это погубит его личную и творческую репутацию в СССР. И все же он передал д'Анджело экземпляр «Доктора Живаго» с рукописной правкой (F-C: 3–13). Фельтринелли сразу осознал художественную ценность романа и поспешил заключить с автором контракт, в котором оговаривались гонорар и права на зарубежную публикацию. Пастернак, стремившийся напечатать роман во что бы то ни стало, даже если зарубежной публикации не будет предшествовать отечественная, этот контракт подписал. Летом 1956 года Пастернак также предоставил экземпляры рукописи для перевода на французский и английский (F-C: 91, 94, 96–97).

Особое негодование советских чиновников вызывало изображение Юрия Живаго как пассивного индивидуалиста, само существование которого подрывало советскую веру в коллективное общество. С середины 1930-х, когда соцреализм был официально утвержден в качестве культурной политики государства, предполагалось, что индивид был обязан жертвовать личными интересами ради общего блага социалистического общества. Жизненные цели Живаго были прямо противоположны устремлениям, поощряемым (а то и диктуемым) властями, радеющими о создании нового коммунистического мира, продуктом которого станет «новый советский человек». Этот советский гражданин призван был возобладать над окружающей средой с помощью своих физических навыков, политической сознательности и веры в партию, чтобы построить лучшее социалистическое общество для всех. В каком-то смысле советским критикам проще было иметь дело с хемингуэевскими героями, хотя те и были индивидуалистами, пессимистами и скептиками, поскольку многие их них также воплощали собой тот тип гипермаскулинности, который одобряли советские культурные агенты. К тому же после присуждения ему Нобелевской премии западная пресса часто представляла Хемингуэя как культурного героя, олицетворяющего собой, по словам Джона Реберна, «ценности фронтира – тягу к приключениям, отвагу и мощную, неукротимую мужественность»[1]. Пассивность и эмоциональная отчужденность Юрия Живаго выглядели еретическими в контексте советской культурной политики и воспринимались как косвенная атака на наследие Октябрьской революции.

[1] *Raeburn J.* Fame Became of Him: Hemingway as Public Writer. Bloomington, ID: Indiana University Press, 1984. P. 149–151.

Как следствие, оригинальная рукопись была отвергнута редколлегией «Нового мира», и отказ сопровождался подробной внутренней рецензией, содержащей резкую критику «Доктора Живаго». Как позже резюмировал сам Пастернак, роман не мог быть напечатан из-за содержащихся в нем «ошибочных положений», «что всякая революция есть явление исторически незаконное, что одним из таких беззаконий является Октябрьская революция, что она принесла России несчастья и привела к гибели русскую преемственную интеллигенцию»[1]. В то же время началось политическое давление на Фельтринелли с требованием вернуть рукопись. Однако жестокое подавление Венгерского восстания в октябре 1956 г. лишь подстегнуло стремление итальянца напечатать роман (F-C: 99–102).

Пастернака неоднократно пытались заставить существенно переработать рукопись, а также отсрочить (или отменить) публикацию «Доктора Живаго» за рубежом. Писатель играл с представителями власти в кошки-мышки, но ни на шаг не отступил от своего решения позволить Фельтринелли опубликовать находящуюся у того исходную версию романа. В конечном итоге советские культурные агенты объявили, что Пастернак принял к сведению замечания коллег и готов был переработать свое произведение, так что публикация «неотредактированного» варианта была самоуправством итальянского издателя. Целью этого маневра было бросить тень на Фельтринелли. Эта версия событий во многом определила реакцию Хемингуэя на опубликование «Доктора Живаго». Итальянский перевод романа поступил в книжные магазины 23 ноября 1957 г. (F-C: 105–113).

Нобелевская премия по литературе

В 1896 г. Альфред Нобель, шведский промышленник и изобретатель динамита, завещал все свое огромное состояние на учреждение Нобелевской премии. Премия по литературе должна была присуждаться человеку, «создавшему в области литературы наиболее выдающееся произведение идеалистического толка» за предыдущий год (Espmark: 1, Jewell: 98). Как правило, награда победителю, избранному Шведской академией, вручает-

[1] Письмо Б.Л. Пастернака в редакцию газеты «Правда». 5 ноября 1958 г. АП РФ. Ф. 3. Оп. 34. Д. 269. Л. 66, 67–68. Опубл.: Правда. 1958. 6 ноября; Источник: Документы русской истории. 1993. № 4. С. 105–106. См. также сборник: «А за мною шум погони...». Борис Пастернак и власть. Документы. 1956–1972 гг. / Под ред. В.Ю. Афиани и Н.Г. Томилиной. М.: РОССПЭН, 2001.

ся королем Швеции 10 декабря, в годовщину смерти А. Нобеля. Золотая медаль, диплом и чек на крупную сумму передаются лауреату в ходе специальной церемонии. Неоднократно отмечалось, что в присуждении Нобелевской премии не последнюю роль играют политические соображения (Espmark, Jewel, Feldman). Однако в рассматриваемых здесь случаях комитет, вероятно, руководствовался заветом Нобеля присуждать награду за наиболее выдающееся литературное произведение за последний год. По всей видимости, именно выход в свет повести «Старик и море» и романа «Доктор Живаго» убедил жюри, что на сей раз Хемингуэй и Пастернак, которые номинировались и прежде, достойны высокой награды.

Более затруднительным критерием отбора было требование, чтобы награждаемые произведения были в некотором смысле *идеалистическими*, что, возможно, обусловило частое присуждение премии эмигрантам или диссидентам. Здесь, вероятно, кроются и причины выбора большинства российских и советских номинантов: премия 1933 года (в обход Максима Горького, основоположника соцреализма) досталась эмигранту Ивану Бунину, живущему во Франции; премия 1958 года – самому европейскому из советских поэтов Борису Пастернаку, роман которого был напечатан только за рубежом; премия 1970 года – диссиденту Александру Солженицыну, принудительно высланному из СССР четыре года спустя; премия 1987 года – еще одному гонимому, Иосифу Бродскому, уже лишенному советского гражданства и живущему в Нью-Йорке. В этот перечень не вписывается только лауреат 1965 года Михаил Шолохов, кандидатура которого была официально поддержана правительством СССР. И Бертон Фельдман, и Кьель Эпсмарк убеждены, что политические реалии холодной войны оказали значительное влияние на процесс присуждения премии. Эпсмарк утверждает, что политические соображения впервые были приняты в расчет в 1953-м при награждении Нобелевской премией Уинстона Черчилля и все еще играли немалую роль в 1987-м, когда премию присудили Бродскому (Espmark: 99–120). Фельдман полагает, что в период между 1950-м и 1970-м Нобелевская премия «стала симулякром усиления или разрядки напряженности между великими державами» (Feldman: 76). Скандал, разгоревшийся вокруг Пастернака, стал наиболее широко обсуждаемым примером вмешательства в литературный процесс подобных политических соображений, продиктованных отнюдь не идеализмом, а реалиями холодной войны.

«Радио Освобождение»

В конце октября 1958 года «Радио Освобождение» (позднее переименованное в «Радио Свобода») несколько дней посвящало свое эфирное время Пастернаку и его Нобелевской премии. Основанная ЦРУ через подставную организацию «Американский комитет по освобождению от большевизма», эта радиостанция проводила политическую линию Госдепартамента США. В сущности, целью «Радио Свободная Европа» и ее русской службы «Радио Освобождение» было невоенное свержение коммунистических режимов. Они не просто транслировали американские новости в СССР и страны советского блока, а служили альтернативным источником актуальной информации для местной прессы, находящейся под жестким партийным контролем[1].

23 октября 1958 г. «Радио Освобождение» заготовило специальную программу к тому часу, когда Шведская академия объявляла имя лауреата, чтобы новость сразу достигла СССР, став орудием культурной пропаганды. Трансляция концерта Чайковского была прервана экстренным сообщением о присуждении Борису Пастернаку Нобелевской премии по литературе. За этим последовал обзор творческого пути писателя, в контексте которого зачитывались фрагменты романа «Доктор Живаго», чтобы советские читатели могли хотя бы так познакомиться с текстом. На следующий день «Радио Освобождение» проинформировало слушателей о прибытии в Переделкино официальной телеграммы из Стокгольма и о первой реакции Пастернака на премию. Далее сообщалось, что постоянный секретарь Шведской академии был рад получить положительный отклик от Пастернака и выразил надежду, что поэту будет разрешено прибыть в Швецию на церемонию вручения. Однако продолжили передачу известия о начале травли нового Нобелевского лауреата в СССР: было упомянуто, в частности, резко осуждающее Пастернака письмо редколлегии «Нового мира», напечатанное в «Литературной газете» вместе с вышеупомянутой «внутренней рецензией» двухлетней давности, указывающей на многочисленные недостатки романа как причину отказа журнала от его публикации[2].

25 октября «Радио Освобождение» объявило, что Пастернак принял Нобелевскую премию. Генеральный секретарь Шведской академии отметил,

---

[1] *Puddington A.* Broadcasting Freedom. The Cold War Triumph of Radio Free Europe and Radio Liberty. Lexington, KT: University of Kentucky Press, 2000. P. iv.

[2] *Baker C.* “Radio Liberation Presents Boris Pasternak” transcript. C0365: Box 35. Carlos Baker Collection of Ernest Hemingway. Princeton University Library. Department of Rare Books and Special Collections. P. 11–22.

что Пастернак продолжил великую традицию русского романа, восходящую к «Войне и миру». Особый акцент в передаче был сделан на положительной реакции чилийского писателя Пабло Неруды, лауреата Сталинской премии. Четыре дня спустя «Радио Освобождение» сообщило, что Пастернак отказался от Нобелевской премии. Шведская академия приняла отказ писателя, но оставила премию за ним[1].

Отзыв Хемингуэя

Как известно, расправа над Пастернаком в СССР была скорой и суровой. В зарубежных газетах немедленно появилась информация о травле поэта в прессе, исключении его из Союза писателей и его отказе от Нобелевской премии под угрозой изгнания с родины. Многие известные литературные деятели выступили в защиту Пастернака и его романа. «Радио Освобождение» обратилось за поддержкой к ряду знаменитых писателей, включая Хемингуэя (F-C: 186–188). Папа Хэм откликнулся почти сразу. Он начал свое заявление фразой: «Я глубоко сожалею о невозможности для Бориса получить Нобелевскую премию, которой он, разумеется, заслуживает как поэт и переводчик». Судя по тому, что следующие два абзаца в рукописи зачеркнуты, здесь Хемингуэя одолевают сомнения, поскольку он не знает правды о публикации «Доктора Живаго» в Италии. Он, конечно, готов осудить любое давление, возможно, оказанное на Пастернака с целью заставить его отказаться от премии, но вместе с тем он не уверен, был ли перевод адекватен и одобрен автором[2]. Хемингуэй явно увяз в политической подоплеке ситуации и не знает, как реагировать.

В конечном итоге Хемингуэй все-таки сделал заявление, которое было прочитано на «Радио Освобождение» и услышано советскими гражданами. Много лет спустя и возлюбленная поэта, Ольга Ивинская, и американист Раиса Орлова в своих мемуарах уделили особое внимание словам поддержки, полученным от Хемингуэя. Ивинская цитировала: «Эрнест Хемингуэй: Я подарю ему дом, чтобы облегчить ему жизнь на Западе. Я хочу создать для него условия, необходимые для продолжения его творчества. Я понимаю душевную разорванность, в которой сейчас должен находиться Борис. Я знаю, насколько глубоко он врос всем своим сердцем в Россию. Для та-

[1] Ibid.

[2] JFK Library and Museum. 2 Sept. 1958 – Oct. 1958. AL [Oct 1958], to [unknown individual], re: Boris Pasterualis [Pasternak] and the Nobel Prize. EHPP-OC11-005-006.

кого гения, как Пастернак, разрыв с родиной был бы трагедией. Но если он приедет к нам – мы его не разочаруем. Я сделаю все, что в моих скромных силах, чтобы сохранить миру этот творческий гений. Я каждый день думаю о Пастернаке»[1].

Орлова была сотрудником редакции журнала «Иностранная литература», который опубликовал повесть Хемингуэя «Старик и море» и тем самым вернул его на советский литературный рынок. Она подозревала, что выступление американского писателя в защиту Пастернака при посредничестве «Радио Освобождение» существенно осложнит процесс опубликования русских переводов хемингуэевской прозы. Издание двухтомного собрания сочинений Хемингуэя, запланированное на 1957 год, было сначала перенесено на 1958-й, а потом и вообще отложено на неопределенный срок. Антиправительственные восстания в Венгрии и Польше и скандал с присуждением Пастернаку Нобелевской премии заставили задуматься советских культурных агентов и послужили очевидными причинами задержки публикации. Наконец, в 1959-м двухтомник под редакцией И.А. Кашкина оказался на советском литературном рынке – и советские граждане сутками стояли в очередях, чтобы приобрести долгожданное издание[2].

Решительно заступившись за Пастернака, Хемингуэй, судя по всему, все же продолжал верить в советскую версию, обвинявшую Фельтринелли во всех бедах Пастернака. Свидетельством этого может послужить реакция американского прозаика на предложение Фельтринелли издать сборник его ранее опубликованных журнальных и газетных статей в итальянском переводе. Коллега Фельтринелли Фабио Коэн сначала обратился к юристу Хемингуэя Альфреду Райсу, но тот посоветовал ему послать предложение в письменном виде напрямую писателю. 24 октября 1958 г. Коэн отправил Хемингуэю свое предложение, напомнив, между прочим, что «Джанджакомо Фельтринелли – издатель романа м-ра Пастернака “Д-р ЗИВАГО” [sic], удостоенного в этом году Нобелевской премии по литературе». Согласно этому письму, Фельтринелли был готов предоставить писателю все материалы (даже переводы статей) для окончательного отбора и одобрения и согласиться на любые ограничительные условия со стороны автора. Коэн уверял Хемингуэя, что интерес Фельтринелли к этому проекту не носит политического характера. Глава итальянского издательства даже готов был вступить в сотрудничество с американским издателем Хемингуэя, чтобы

[1] *Ивинская О.* В плену времени. Годы с Борисом Пастернаком. Париж: Fayard, 1978. С. 296.

[2] *Орлова Р.* Хемингуэй в России. С. 45.

одновременно напечатать этот сборник избранных статей на итальянском и английском языках[1].

В ноябре Хемингуэй написал своему юристу из Кетчума (штат Айдахо), что он запрещает любую подобную публикацию, называя Фельтринелли и его коллег мошенниками, способными на пиратское копирование его материалов. Писатель напомнил Райсу, что Фельтринелли был итальянским коммунистом, который «облапошил Пастернака и отказался вернуть его [рукопись], когда тот хотел внести какие-то правки». Об этом Хемингуэй, якобы, прочитал в газете «два года назад» и был уверен, что Фельтринелли воспользуется разрешением на итальянский перевод, чтобы присвоить себе исключительные права на перепечатку его газетной публицистики во всем мире[2]. На самом деле Фельтринелли заключил с Пастернаком официальный контракт и не нарушал авторского права на роман «Доктор Живаго». К тому же Пастернак потребовал вернуть рукопись только под прямым давлением советских чиновников и тайно предупредил Фельтринелли, чтобы тот в дальнейшем принимал всерьез лишь те письма от него, которые будут написаны по-французски. Договор между Пастернаком и Фельтринелли был составлен по всем правилам, а вот Хемингуэй попал под влияние официальной советской версии ситуации.

На следующий день после того как Хемингуэй отправил инструкции Райсу, Пастернак предпринял тактическое отступление, разрешив публикацию в «Правде» заявления со своим автографом. На самом деле подписанный поэтом текст составил Дмитрий Поликарпов, заведующий отделом культуры ЦК КПСС. В этом открытом письме «Пастернак» сожалел о том, что не внял предупреждению редколлегии «Нового мира» о подрывном, антиреволюционном звучании романа, и утверждал, что добровольно отказался от Нобелевской премии, как только осознал политическую подоплеку ее присуждения. Это письмо было уступкой, которой требовало советское правительство. Как только оно было напечатано, травля поэта несколько поутихла. Разговоры о высылке Пастернака из страны прекратились, однако его лишили возможности зарабатывать на жизнь литературным трудом, даже переводами (F-C: 200–202).

17 ноября Райс направил Коэну официальный ответ: «Мистер Хемингуэй желает, чтобы я проинформировал Вас о том, что он не разрешит

---

[1] JFK Library and Museum. Rice, Alfred, Oct 1958. TLS Alfred 30 Oct 1958, NY, 1p., w/TLS to Fabio [Coen] 24 Oct 1958, NY. EHPP-IC34-009-004.

[2] JFK Library and Museum. Hemingway to Rice: 5 Nov 1958 - 22 Dec 1958. ALS Ernie 14 Nov 1958, Ketchum, ID, to Alfred [Rice]. EHPP-OC11-006-004; ALS Ernie 26 Nov 1958, Ketchum, ID, to Alfred [Rice]. EHPP-OC11-006-007.

Фельтринелли или кому-либо другому публикацию, будь то в виде сборника или иначе, на итальянском или любом другом языке каких бы то ни было написанных им статей, ранее напечатанных в газетах или журналах, и категорически запрещает любую подобную публикацию любых подобных материалов, написанных им»[1]. Хемингуэй не только опасался иметь дело с Фельтринелли, но и не хотел, чтобы предложенный им проект повредил его долговременным взаимоотношениями с Альберто Мондадори, одним из его итальянских издателей.

В тот же период Пастернак вступил в переписку с Куртом Вольфом, основавшим в 1942 г. издательство «Pantheon Books». Вольф и его жена Элен, немецкие издатели, эмигрировавшие в США, опубликовали английский перевод «Доктора Живаго» и пытались организовать Пастернаку западную поддержку в его борьбе с властями. С этой целью Вольф обратился к ряду известных писателей, в том числе Хемингуэю и Фолкнеру. В написанном по-немецки письме Вольф объясняет Пастернаку: «Конечно, у них обоих есть и книга, и письмо. Я снова напишу им обоим сегодня и приложу копию письма Хемингуэю. Поможет это или нет, не знаю. Если нет, пожалуйста, не расстраивайтесь. Они, конечно, великие писатели, но оба они ненадежны, они редко, если вообще когда-либо, пишут письма [поддержки], и оба алкоголики». По всей видимости, Вольф послал Хемингуэю экземпляр пастернаковского романа на Кубу, однако ответ писателя, датированный 23 декабря, пришел из Кетчума. Хемингуэй сообщил, что он уже купил экземпляр «Доктора Живаго», не дожидаясь приезда в «Финка Вихия», где ждала его подаренная издателем книга, и собирался написать Пастернаку на приложенный адрес. «Большое спасибо Вам и ему за то, что прислали мне книгу»[2].

Официальная советская версия развития событий, которые привели к публикации «Доктора Живаго», вероятно, показалась убедительной Хемингуэю еще и потому, что его собственные отношения с иностранными издателями были весьма непростыми, так что он постоянно опасался посягательств на свое авторское право и, как следствие, свою репутацию. Маловероятно, что американский писатель вполне осознавал тяжелое положение своего русского коллеги, вынужденного делегировать другим контроль над итоговым продуктом своей творческой деятельности, чтобы увидеть его напечатанным. Поэтому официальная версия, согласно которой Фель-

[1] JFK Library and Museum. Rice, Alfred, Nov 1958 - Dec 1958. TLS Alfred 17 Nov 1958, NY, 1p., w/TLcc [Rice] 17 Nov 1958, to Fabio Coen. EHPP-IC34-010-002.

[2] РГАЛИ. Ф. 379. Оп. 6. Ед. хр. 414. Л. 22–24.

тринелли злоупотребил своим положением переводчика и издателя, нашла отклик в душе Хемингуэя и, вероятно, побудила его горячо вступиться за Пастернака, но в то же время заставила его считать Фельтринелли «мошенником».

Заключение

Наставника Хемингуэя Эзру Паунда выпустили из психиатрической больницы св. Елизаветы и разрешили ему вернуться в Италию через несколько месяцев после того, как Пастернаку присудили – но не смогли вручить – Нобелевскую премию в Стокгольме. Паунд всю оставшуюся жизнь боролся с психическим расстройством и умер в Венеции в 1972 г. Его похоронили рядом с русским композитором Игорем Стравинским и основателем «Русских сезонов» Сергеем Дягилевым на острове Сан Микеле[1]. В 1980-м издательство Фельтринелли опубликовало переписку Паунда на итальянском[2].

В 1960-м Пастернак скончался от рака, и на его похороны в Переделкино пришли тысячи людей, считавших его одним из величайших поэтов двадцатого века. Роман «Доктор Живаго» был легально напечатан лишь в 1988-м в журнале «Новый мир». В том же году Евгений Евтушенко заявил, что Пастернак должен, наконец, получить Нобелевскую премию, от которой он отказался под идеологическим давлением. На следующий год сын Пастернака получил разрешение приехать в Стокгольм и забрать отцовскую медаль.

Как ни парадоксально, Хемингуэй стал настолько почитаемой в СССР иконической фигурой, что фотография седобородого писателя в свитере висела на стене во многих советских квартирах в 1960–1970-е. При этом наиболее значительное воздействие на советскую аудиторию Хемингуэй оказал как контркультурная фигура, воплощающая собой американский идеал личной свободы – в противоположность советскому принудительному коллективизму. После смерти И.А. Кашкина в 1963 г. ведущим советским специалистом по творчеству Хемингуэя стал Борис Грибанов, заместитель главного редактора издательства «Художественная литература» и заведующий редакцией авторитетной книжной серии «Библиотека все-

[1] *Tytell J.* Ezra Pound: The Solitary Volcano. New York: Anchor Press, 1987. P. 328–339.

[2] *Pound E.* Lettere 1907–1958. Milan: Feltrinelli Editore, 1980.

мирной литературы» – идеальное положение для человека, стремящегося «вернуть» Хемингуэя советскому читателю.

Грибанов также написал биографию Хемингуэя для знаменитой книжной серии «Жизнь замечательных людей». Появление Папы Хэма среди Героев Советского Союза было важным достижением – причем, совершенно иного порядка, нежели его честно заработанная всемирная слава. По иронии судьбы, американский писатель получил в СССР официальное признание, в котором было отказано отечественному поэту. Можно считать символичным тот факт, что самый американский из американских писателей был целиком и полностью кооптирован в советское литературное пространство, тогда как шедевр русской литературы, роман «Доктор Живаго», был доступен большинству советских читателей разве что в там-/самиздате – вплоть до эпохи гласности. Пастернак удостоился тома в серии «Жизнь замечательных людей» только в 2005 году[1].

Траектория колебания литературных репутаций Хемингуэя и Пастернака ясно демонстрирует нам, что доступ на литературный рынок контролируется культурными агентами, которые по мириадам причин стремятся увеличить или уменьшить символический капитал писателей. Не следует забывать, что Хемингуэй не получил Пулитцеровскую премию в 1940-м из-за единственного голоса, поданного против него, поскольку голос этот принадлежал могущественному президенту Колумбийского университета Николасу Мюррею Батлеру[2]. Еще более драматичный пример – кампании советского правительства по разрушению репутации Пастернака и упрочению репутации Шолохова, который был «освящен» Советским Союзом и стал воплощением его культурной политики.

Нобелевская премия по литературе как форма общественного признания заставляет задаться вопросом, каким образом символический капитал создается, сохраняется и в конечном итоге обращается в финансовые или идеологические дивиденды. Она также вскрывает конфликты, рассматриваемые Казановой и Джагаловым применительно к соперничающим литературным территориям, особенно в контексте холодной войны. Ритуалы «освящения» и десакрализации требуют человеческих жертв. Однако репрессии против «Доктора Живаго» не спасли СССР от развала. Эта затраченная попусту энергия лишь существенно осложнила последний период жизни Пастернака и судьбы многих людей, поддерживавших его, и вскры-

[1] *Быков Д.* Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия. 2005.

[2] *Baker C.* Ernest Hemingway: A Life Story. New York: Charles Scribner's Sons, 1969. P. 363.

ла искривленный механизм советской культурной легитимности. Отметим, что Хемингуэй так до конца и не склонился на посулы советской республики литературы. К тому же спустя годы после смерти писателя его вдова Мэри все еще пыталась получить гонорары, так и не выплаченные ему советскими издателями[1].

Выбор «наиболее выдающегося произведения идеалистического толка» – непростое дело. Если бы Хемингуэю и Пастернаку довелось обменяться мнениями о Нобелевской премии по литературе за стаканчиком горячительного, они наверняка тут же сошлись бы на «литературном кредо» американского прозаика образца 1932 года: «К черту всю эту проклятую мышиную возню»[2].

Перевод с англ. А.С. Волгиной

Литература

«А за мною шум погони...». Борис Пастернак и власть. Документы. 1956–1972 гг. / Под ред. В.Ю. Афиани и Н.Г. Томилиной. М.: РОССПЭН, 2001.

Быков Д. Борис Пастернак. М.: Молодая гвардия, 2005.

Грибанов Б. Хемингуэй. М.: Молодая гвардия, 1970.

Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Казанова П. Мировая республика литературы / Пер. с фр. М. Кожевниковой, М. Летаровой-Гистер. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003.

[1] JFK Library and Museum. Mary Hemingway Personal Papers. 1960–1977 and undated letters. MHPP-023-006. В письме Анастасу Микояну, бывшему первому зам. председателя Совета министров СССР, от 25 мая 1968 г. Мэри Хемингуэй напомнила адресату, как за несколько лет до того он был у них в гостях на Кубе. Во время этого визита он сказал Хемингуэю, что в Советском Союзе его ожидают гонорары, составляющие довольно крупную сумму. После смерти мужа она обратилась в посольство СССР к Анатолию Добрынину – и получила ответ, что причитающиеся Хемингуэю гонорары существенно меньше и составляют примерно 1/40 от той суммы, что Микоян упоминал на Кубе. Мэри сообщала, что планирует приехать в СССР в начале сентября, и спрашивала, может ли Микоян помочь ей получить гонорары во время этого визита. По ее подсчетам, речь шла о 18 различных произведениях Хемингуэя, опубликованных в русском переводе, большинство из них – Госиздатом. Она отметила, что первым из них был сборник «Смерть после полудня», а последним – роман «За рекой в тени деревьев».

[2] *Baker C.* Ernest Hemingway. P. 362.

Кларк К. Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / Пер. с англ. О. Гавриковой, А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Орлова Р. Хемингуэй в России: Роман длиною в полстолетия. Ann Arbor: Ardis, 1985.

References

Baker C. *Ernest Hemingway: A Life Story.* New York: Charles Scribner's Sons, 1969.

Bourdieu P. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed. and introd. R. Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.

Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, transl. S. Emanuel. Cambridge: Polity Press, 1996.

Brown D. *Soviet Attitudes Toward American Writing.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1962.

Bykov D. *Boris Pasternak*. Moscow: Molodaia gvardiia publ., 2005. (In Russ.)

Casanova P. *Mirovaia respublika literatury* [*The World Republic of Letters*], transl. M. Kozhevnikova, M. Letarova-Gister. Moscow: Izdatel'tvo im. Sabashnikovyrh Publ., 2003. (In Russ.)

Clark K. *Moskva, chetviortii Rim: Stalinism, cosmopolitism i evoliutsiia sovietskoi kul'tury (1921–1941)* [*Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1921–1941*], transl. O. Gavrikova, A. Fomenko. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozreniie Publ., 2018. (In Russ.)

David-Fox M. *Vitriny velikogo eksperimenta. Kul'turnaia diplomatiia Sovetskogo Soiuza i ego zapadnye gosti, 1921–1941 gody* [*Showcasing the Great Experiment. Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941*]. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2015. (In Russ.)

Dearborn M.V. *Ernest Hemingway: A Biography.* New York: Knopf, 2017.

Djagalov R. "Literary Monopolists and the Forging of the Post-World War II People's Republic of Letters." In: *Socialist Realism in Central and East European Literatures Under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses*, eds E. Dobrenko, N. Jonsson-Skradol. London: Anthem Press, 2018: 25–37.

Djagalov R. "The Red Apostles: Imagining Revolutions in the Global Proletarian Novel." *Slavic and East European Journal* 61: 3 (2017): 396–422.

Espmark K. *The Nobel Prize in Literature: A Study of the Criteria behind the Choices.* Boston, MA: G.K. Hall, 1986.

Feldman B. *The Nobel Prize: A History of Genius, Controversy, and Prestige.* New York: Arcade Press, 2000.

Finn P., Couvée P. *The Kremlin, the CIA, and the Battle Over a Forbidden Book.* New York: Pantheon, 2014.

Fleishman L. *Boris Pasternak: The Poet and His Politics.* Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.

Freidberg M. *A Decade of Euphoria: Western Literature in Post-Stalin Russia, 1954–64.* Bloomington, ID: Indiana University Press, 1977.

Gribanov B. *Hemingway.* Moscow: Molodaia gvardiia publ., 1970. (In Russ.)

Hutchisson J.M. *Ernest Hemingway: A New Life.* University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2016.

Orlova R. *Hemingway v Rossii: Roman dlinoiu v polstoletiia* [*Hemingway in Russia. Half a Century Romance*]. Ann Arbor: Ardis, 1985. (In Russ.)

Jewell R. "The Nobel Prize: History and Canonicity." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 33: 1 (winter 2000): 97–113.

Margulies S.R. *The Pilgrimage to Russia. The Soviet Union and the Treatment of Foreigners, 1924–1937.* Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1968.

Meyers J. "The Literary Politics of the Nobel Prize." *The Antioch Review* 65: 2 (Spring, 2007): 214–223.

Puddington A. *Broadcasting Freedom. The Cold War Triumph of Radio Free Europe and Radio Liberty.* Lexington. KT: University of Kentucky Press, 2000.

Raeburn J. *Fame Became of Him: Hemingway as Public Writer.* Bloomington, ID: Indiana University Press, 1984.

Reynolds M. *Hemingway: The Final Years.* New York: Norton, 1999.

Tytell J. *Ezra Pound: The Solitary Volcano.* New York: Anchor Press, 1987.

Дата поступления в редакцию:	20.10.2022	Received:	20.10.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

Теодор Драйзер, СССР и еврейский вопрос

© С.И. Панов
© О.Ю. Панова

Theodore Dreiser, the USSR, and the Jewish Question

© Sergei I. Panov
© Olga Yu. Panova

УДК 82.-01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_201_252

Информация об авторах: Сергей Игоревич Панов, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва. E-mail: sergeipanov@mail.ru.

Ольга Юрьевна Панова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва; профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. E-mail: olgapanova65@ gmail.com.

Ключевые слова: советско-американские литературные и культурные контакты, Т. Драйзер, Лига американских писателей, американская и советская пресса, С. Динамов, МОРП, компартия США, еврейский вопрос, переписка, архивные материалы.

Аннотация: Статья посвящена скандалу, возникшему в американской прессе весной 1935 г., причиной которого послужила публикация переписки Т. Драйзера и Х. Хэпгуда о еврейском вопросе.

Information about the authors: Sergei I. Panov, PhD., Senior Rersearch Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. E-mail: sergeipanov@mail.ru. Olga Yu. Panova, Doctor hab. of Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; Professor, M.V. Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia. E-mail: olgapanova65@gmail.com.

Keywords: Soviet-American literary and cultural connections, T. Dreiser, League of American Writers, American and Soviet press, Sergei Dinamov, International Union of Revolutionary Writers, Communist Party USA, Jewish question, correspondence, archival documents.

Abstract: The article is devoted to the scandal that arose in the American press in the spring of 1935, which was caused by the publication of the correspondence between T. Dreiser and H. Hapgood on the Jewish question. As a result of the

В результате возмущения левых кругов США Т. Драйзер лишился возможности возглавить Лигу американских писателей. Конфликтную ситуацию удалось смягчить в результате вмешательства советской стороны.

indignation of the American left, T. Dreiser lost the opportunity to head the League of American Writers. The conflict situation was mitigated through mediation of the international and Soviet institutions and literary officials.

Выступая 26 августа 1934 г. на Первом Всесоюзном съезде советских писателей, Карл Радек призывал бережно и внимательно относиться к «крупным мировым писателям», «старым мастерам» и «честным художникам», которые в свое время «бессознательно служили буржуазии, считая, что находятся вне политики», но теперь стали писателями «революционными», «отходят от капитализма»: «…мы теперь здесь говорим ведь о больших вопросах, о повороте к нам великих художников, которые могут очень помочь рабочему классу и крестьянству в их борьбе <…> [великая] пролетарская литература возникнет через… органическое слияние лучших писателей старой интеллигенции, которые идут к нам, с пролетарскими писателями». Пролетписателям нужно искать «путь к сокровищам прошлой литературы» и учиться у «живых крупных мастеров», ведь если эти мастера и «болели недостатком связи с рабочей массой, недостатком решительности в борьбе», то «пролетарская литература болеет недостатком культуры»[1]. Порицая «комчванство», Радек дал отповедь «товарищам, не преодолевшим рапповских тенденций»: «Несколько лет тому назад эти же самые товарищи, которые развивали здесь эти тенденции, хотели “зарезать” Барбюса, его даже не признавали нашим товарищем по борьбе. Теперь эти методы недопустимы»[2]. Предостерегая пролетписателей и коммунистических руководителей «литературного фронта» от шельмования и травли крупных «прогрессивных» писателей, Радек подробно разбирает индивидуальные «случаи» (Дос Пассос, Роллан, Шоу, Драйзер), указывая, что миропонимание и творчество каждого гениального мастера – сложный мир, где недопустимы примитивные черно-белые схемы и подходы.

По существу, Радек требовал привести международную литературную политику в соответствие с опытом реализации в области советской культуры постановления Политбюро ЦК ВКП (б) «О перестройке литера-

[1] Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. М.: ГИХЛ, 1934. С. 313–314.

[2] Там же. С. 369–370. (Заключительное слово К. Радека.)

турно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г. Постановление, упразднившее многообразие творческих объединений, включая занимавшие в их иерархии командные высоты пролетарские организации, предписывало деятелям культуры, «распри позабыв», сплотиться в единые союзы по основным видам искусств. Если основные советские пролетобъединения ликвидировались безусловно (в постановлении были прямо названы ВОАПП, РАПП, Российская ассоциация пролетарских музыкантов), то интерпретация стоявшего в документе после их перечисления «и др.» – допускала варианты. Поэтому Международному объединению революционных писателей (МОРП), самым тесным образом аффилированному с РАПП / ВОАПП, удалось, отчитавшись о «перестройке» своей работы, еще на несколько лет продлить свое существование[1].

Вскоре после доклада Радека атаку непосредственно на МОРП предпринял Илья Эренбург в письме к Сталину 13 сентября 1934 г. Отмечая, что постановление ЦК ВКП(б) о роспуске РАПП стало «резкой гранью между двумя эпохами нашей литературной жизни», Эренбург писал о необходимости «роспуска или коренной реорганизации МОРПа», поскольку литературная политика этой организации остается «рапповской», агрессивной и совершенно не соответствующей текущему моменту:

> Приведу несколько примеров. В Америке тамошние «рапповцы»[2] отталкивают от нас столь значительных писателей, как Драйзер, Шервуд Андерсон, Дос Пассос. Авторов романов они упрекают за «невыдержанность» политической линии того или иного персонажа литературных произведений, причем я говорю не о критике, но об обвинениях в ренегатстве и т.п.
>
> Во Франции орган секции МОРПа журнал «Коммюн» устроил анкету среди писателей. Писатели ответили, но их ответы напечатали так: двадцать строк писателя, а после этого сорок строк объяснений редакции, чрезвычайно грубых и полных личных нападок. Такое поведение секции МОРПа отталкивает от нас даже самых близких писателей…

---

[1] Характерно, что председатель МОРП Бела Иллеш, наряду с видными фигурами РАПП Авербахом, Киршоном, Макарьевым, Фадеевым, Шолоховым (Иллеш и сам с середины 1920-х состоял в РАПП), участвовал в подаче коллективного протеста, оспаривавшего постановление 1932 г. В результате признания подписантами письма своих ошибок вопрос был снят с рассмотрения заседания Политбюро 16 мая 1932 г.

[2] Б.Я. Фрезинский поясняет, что речь идет о «литераторах из нью-йоркского Клуба Джона Рида, созданного в 1929 г. и ставшего американской секцией МОРП» (*Фрезинский Б.Я.* Писатели и советские вожди. М.: Эллис Лак, 2008. С. 284).

Эренбург формулирует главную задачу момента: создание вместо МОРП «широкой антифашистской организации писателей» с «широкой, но в то же время точной политической программой» – борьба с фашизмом и защита СССР. В эту организацию должны войти крупнейшие авторы: «Западноевропейская и американская интеллигенция прислушивается к “крупным именам”. Потому значение большой антифашистской организации, возглавляемой знаменитыми писателями, будет весьма велико». В числе таких крупных имен Эренбург называет Роллана, Жида, Мальро, Барбюса, Арагона, Томаса и Генриха Маннов, Фейхтвангера, Драйзера, Шервуда Андерсона, Дос Пассоса[1].

До окончательной ликвидации МОРП пройдет еще год[2], но поиск новых форм литературных объединений за рубежом активно начался: весной 1935 г. в США прошел масштабный съезд литераторов, учредивший, по образцу ССП, Лигу американских писателей. Вскоре на Парижском конгрессе писателей в защиту культуры (21–25 июня 1935 г.) была создана интернациональная писательская Ассоциация. При проведении обоих мероприятий декларировалась их изначально внеклассовая, беспартийная и не явно «просоветская» платформа. Прогрессивные писатели мира как бы сами собой делали единственно верный выбор – против фашизма и заигрывающего с ним империализма. Михаил Кольцов, выступая 5 мая 1935 г. на заседании Президиума правления Союза советских писателей по вопросу о Парижском конгресс, так характеризовал готовящееся событие:

> Этот конгресс созывается по инициативе группы французских писателей, в небольшой части эта группа состоит из коммунистов, в основном же из революционных и даже малореволюционных, но антифашистски настроенных писателей. <…> Из переписки, которую Союз писателей вел с инициаторами конгресса, выяснилось, что они рассчитывают на участие целого ряда крупнейших писателей с мировым именем, приближающихся, разумеется, при всех своих различных политических и аполитичных оттенках к антифашистскому лагерю. <…> Организаторы конгресса рассчитывают на участие Ромен Роллана, Теодора Драйзера, Карин Михаэлис, Мартина Андерсена

[1] *Эренбург Илья*. На цоколе историй… Письма 1931–1967 / Изд. подгот. Б.Я. Фрезинский. М.: Аграф, 2004. С. 134–136.

[2] МОРП и его национальные секции будут ликвидированы постановлением Политбюро ЦК ВКП (б) 10 декабря 1935 г. Проект резолюции подготовил М. Кольцов, возглавивший «международный департамент» Союза писателей – Иностранную комиссию. См.: Большая цензура. Писатели и журналисты в Стране Советов. 1917–1956. М.: МФД; Материк, 2005. С. 407–408; Власть и художественная интеллигенция. 1917–1953. М.: МФД, 1999. С. 279.

Нексе, А.М. Горького и целого ряда других. <…> …уже сейчас против этого будущего, еще несостоявшегося конгресса раздаются голоса из враждебного лагеря о том, что этот конгресс является чем-то вроде порождения Москвы, организован из Москвы и т.д. Это, само собой разумеется, чушь, и инициатива этого конгресса, а также руководство им в основном принадлежит западно-европейским писателям, усвоившим, правда, опыт и заразившимся успехом Съезда советских писателей[1].

На самом деле на всем протяжении 1930-х годов на «левом фланге» литературного фронта шла непрекращающаяся политическая борьба с часто и порой необъяснимо меняющимися идеологическими установками и лозунгами, с конкуренцией нескольких командных центров, основными из которых были национальные коммунистические партии западных стран, Коминтерн (и приближенный к нему МОРП), ЦК ВКП (б), внутри которых тоже порой не было монолитного единства. Несогласованность действий различных прокоммунистических центров наглядно проявилась при подготовке Парижского конгресса 1935 г.[2]; к защите лично Сталина приходилось прибегать таким маститым «друзьям СССР», как Ромен Роллан, которого французские коммунисты критиковали за пацифизм и стремление остаться «над схваткой», Анри Барбюс, атакованный за «ренегатскую» позицию журнала «Monde» ЦК КПФ и руководством МОРП и др. Международный политический резонанс получил и скандал с Теодором Драйзером, разгоревшийся весной 1935 г. в связи с обсуждением «еврейского вопроса».

*

Взгляды Драйзера на «еврейский вопрос» не раз привлекали внимание историков американской литературы, и не только авторов биографических, но и проблемно-тематических исследований[3]. Известный специалист по

[1] Стенограмма заседания Президиума правления ССП СССР от 5 мая 1935 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 14. Л. 60–61.

[2] См., напр.: *Ариас-Вихиль М.А.* Роль французских, немецких и советских интеллектуалов в подготовке Парижского конгресса писателей в защиту культуры 1935 г. (в свете новых архивных материалов) // Россия – Германия: литературные встречи (1880–1945). М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 419 и сл.

[3] См., напр.*: Swanberg W.A.* Dreiser. New York: Charles Scribner's Sons, 1965; *Harap L.* Creative Awakening: The Jewish Presence in Twentieth-Century American Literature, 1900–1940s. Westport, CT: Greenwood Press, 1987; The Novel and the American Left: Critical Essays on the Depression-Era Fiction / Ed. by J.G.Casey. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 2004; *Loving J.* The Last Titan: A Life of Theodore Dreiser. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press, 2005.

американскому литературному натурализму Дональд Пайзер, посвятивший Драйзеру главу в тематической монографии «Американские натуралисты и еврейский вопрос» (2008), рассмотрел художественное творчество Драйзера, в особенности образы евреев в его произведениях (пьеса «Рука гончара» (1918; 1921) из жизни еврейского гетто Нью-Йорка, роман «Титан» (1914), где выведен коммерсант Айседор Плейто, и др.), факты биографии, публицистику и переписку. Собрав ключевые высказывания писателя по этой теме и проследив эволюцию его взглядов, Д. Пайзер констатировал: с одной стороны, высказывания Драйзера о еврейском вопросе менялись, в целом коррелируя с теми настроениями, которые в тот или иной период довлели в американском обществе. Так, наиболее благожелательное отношение писателя к «избранному народу» приходится на рубеж 1910–1920-х гг. К этому времени относится интервью Драйзера «Америка и ее евреи» (опубл. 5 февраля 1920 г. в бостонской газете «Jewish Advocate»), взятое у него журналисткой и писательницей Б. Скидельски вскоре после публикации пьесы «Рука гончара». В этом интервью Драйзер сравнил евреев в Америке с «дрожжами, добавленными к другим ингредиентам в ходе создания нации», с «закваской, без которой тесто не сможет подняться», отметил, что «для семитской натуры характерны такие свойства, как душевная теплота, любезность, почти детский энтузиазм, бьющая через край любовь к жизни, которой евреи заражают соприкасающиеся с ними народы», и выразил надежду, что эти «качества восточного темперамента разбавят жесткость западных национальностей, сообщат им большую гибкость и тем самым смогут обогатить их жизнь». Драйзер также отмечал живость, динамичность, артистизм, развитое воображение, позволяющие евреям вносить значительный вклад в развитие искусств[1]. С началом 1930-х годов в США усиливается антисемитизм, и на это же время приходятся наиболее одиозные выступления Драйзера.

С другой стороны, Д. Пайзер отмечает, что у Драйзера всегда сохранялась приверженность к «стереотипу Шейлока», «бессознательная вера в то, что все евреи – шейлоки в области коммерции и вообще в деловой сфере»[2]. Этот стереотип обнаруживается в драйзеровских характеристиках евреев-банкиров и адвокатов, в постоянном подчеркивании хитрости, цепкости, беспринципности еврейских дельцов.

---

[1] “America and her Jews” // Theodore Dreiser: Interviews / Ed. by F. E. Rusch, D. Pizer. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2004. P. 69–70.

[2] *Pizer D*. American Naturalism, and the Jews: Garland, Norris, Dreiser, Wharton, Cather. Chicago: University of Illinois Press, 2008. P. 35.

Д. Пайзер перечисляет события биографии Драйзера, которые способствовали приверженности этому стереотипу: ссоры с евреями-хозяевами прачечных, с домовладельцем Элкасом и т.д. Не только Пайзер, но и биографы Драйзера (У.Э. Свонберг и др.) уделяют особое внимание конфликту писателя со студией «Paramount», который разыгрался в связи с экранизацией «Американской трагедии» (1931). Драйзер был недоволен действиями агента Джесса Ласки, продюсера Хораса Ливрайта, заключавших контракт, а также работой сценариста Сэмюэла Хофштейна и режиссера Джозефа Штернберга, которые из соображений коммерческого успеха картины сгладили проблемную социальную составляющую романа и выдвинули на первый план любовную линию, извратив смысл произведения. Драйзер пришел к убеждению, что он стал «жертвой банды беспринципных евреев»[1], которых больше всего заботила нажива, а вовсе не искусство. Вскоре после этой стычки с «Paramount» Драйзер в мае 1933 г. советует в письме Шервуду Андерсону вести дела с Голливудом, не доверяя адвокатам-евреям: «Далее, в связи с контрактом, который тебе предлагают, во-первых, не подписывай его, пока внимательно не изучишь и, кроме того, пусть контрактом с твоей стороны занимается юрист-американец, а не еврей. Не бери никаких писем или бумаг от юристов, представляющих Голливуд, не показав их своему юристу – обязательно американцу…»

Целый ряд высказываний писателя в публицистике и в еще большей степени в переписке свидетельствует об устойчивости представлений Драйзера о евреях и «еврейском характере». Так, например, Драйзер, вернувшись в Нью-Йорк после трех лет, проведенных в Калифорнии, пишет Г.Л. Менкену (ноябрь 1922) о «засилье евреев» в Америке: «Нью-Йорк повергает меня в шок – настоящее жидовское[2] гетто. Потерянные колена израилевы захватили остров». В путевом дневнике, который вели сам писатель и его секретарь, гид и переводчик Рут Э. Кеннел во время поездки по СССР зимой 1927–1928 года, время от времени встречаются записи, также свидетельствующие об устойчивости мнений и предубеждений Драйзера. Яркий пример – выразительная характеристика гида-переводчика, референта ВОКС С.П. Триваса, сопровождавшего Драйзера и Кеннел во время их поездки в Ленинград:

> Теперь о Тривасе, моем старшем гиде. Что за ушлый еврей, пройдоха и приспособленец! Я уверен, что в глубине души он не больше коммунист, чем

[1] Ibid. P. 41.

[2] В оригинале: «Kyke's dream of a Ghetto».

> я сам, – но все время болтает о коммунизме. Еще я уверен, что у него есть левые доходы. Он говорит, что получает только 225 рублей в месяц, однако если ко мне не приходят те, кого я приглашал, он всегда имеет свой магарыч с наших счетов, которые он тщательно собирает и хранит. Но стоит заговорить с ним, тут же услышишь: «Эти частники, жулики-предприниматели, эти змеи проникли в самую сердцевину великой Советской системы. Расстреливать их надо на месте». Я же уверен, что он сам первейший жулик…[1].

Спустя год после возвращения из СССР Драйзер поделился своими впечатлениями о положении евреев в стране социализма, дав тематическое интервью «Драйзер смотрит на российских евреев» своей знакомой, детской писательнице Суламифи Иш-Кишор[2]. В нем писатель неоднократно на разные лады повторяет свои излюбленные суждения о евреях (например, рассказывает «еврейский анекдот», подтверждающий «стереотип Шейлока»). По мнению писателя, смена строя в России оказала двойственное влияние на еврейский вопрос. С одной стороны, Драйзер отмечает отсутствие антисемитизма в государственной политике СССР и его курс на ассимиляцию, что ведет к увеличению числа евреев – чиновников, управленцев. С другой, «генетически и культурно обусловленные» черты «еврейского племени» противоречат основам советского строя с его коллективизмом, борьбой против частной собственности и деловой инициативы, а потому в целом, по мнению Драйзера, евреи в СССР скорее проиграли, чем выиграли после смены общественного строя, и Советская Россия для них – далеко не лучшее место проживания. Зато настоящей страной обетованной является Америка – факт, который вовсе не радует Драйзера.

Убеждения писателя сложились еще в эпоху рубежа XIX–XX вв., когда ассимиляционизм, с одной стороны, выступал как часть прогрессивного демократического мировоззрения на фоне принимавшихся в США в 1880–1920-е гг. евгенических законов, распространения евгенических практик и прочих охранительных установлений, призванных защитить от размывания англо-саксонскую «титульную» составляющую нации[3]. С другой стороны, в эту эпоху, не знавшую идеологии мультикультурализма, именно англо-

[1] Dreiser's Russian Diary. Ed.by T.P. Riggio, J.LW. West III. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1996. P. 162.

[2] Dreiser Looks at the Russian Jews. In an Exclusive Interview America's Foremost Novelist Compares His Impressions of Jewish Life in the Soviet Republic and in This Country. By Sulamith Ish-Kishor // The Day (New York). 1929, Feb. 10. P. 1.

[3] См. об этом: *Панова О.Ю.* «Серебряный век» традиции благопристойности // Америка: литературные и культурные отображения. Иваново: ИвГУ, 2012. С. 116–132.

саксонский компонент виделся для США как инвариант, универсалия; американец англосаксонского происхождения – это просто «американец» в отличие от американских ирландцев, евреев, итальянцев и пр., которые могут превратиться в полноправных американцев, лишь отказавшись от специфически этнических черт. Драйзер разделял видение Америки как «плавильного котла» и считал евреев самым «тугоплавким» элементом «американского тигля», подчеркивая их упорное сопротивление ассимиляции и стремление сохранять этническую и культурную идентичность без «поражения в правах».

«Растущее раздражение Драйзера против некоторых проявлений еврейского присутствия в Америке оставалось незаметным вплоть до начала 1930-х годов, пока он самым феерическим образом не сделал это достоянием общественности»[1], – отмечает Д. Пайзер, имея в виду события, связанные с «American Spectator» – круглый стол по еврейскому вопросу в этом журнале, последовавшую за этим эпистолярную полемику Драйзера и Х. Хэпгуда и ее предание гласности в апреле 1935 г. на страницах «Nation», вызвавшее громкий публичный скандал, эхо которого докатилось и до советских друзей «отца американского реализма».

*

Предыстория скандала относится к 1933 году; это было время, когда Драйзер увлеченно занимался «раскруткой» нового проекта – журнала «American Spectator» (издавался с ноября 1932-го по октябрь 1936 г.), который с самого начала преподносился читающей публике как издание интеллектуалов, отличающееся независимостью суждений, свободомыслием, широтой кругозора. Команда редакторов представляла собой настоящее созвездие литературных знаменитостей: Теодор Драйзер, Юджин О'Нил, театральный критик и издатель Джордж Джин Нейтен (George Jean Nathan), критик, литератор, переводчик Эрнест Бойд (Ernest Boyd), писатель Джеймс Брэнч Кейбел (James Branch Cabell), с 1934 г. в редколлегию вошел Шервуд Андерсон. В «American Spectator» появлялись материалы на самые разные темы – научные открытия, психоанализ, женский вопрос, социальные проблемы, вопросы культуры, политики, законодательства и т.д.; обращался журнал и к теме национальных и этнических меньшинств, в особенности к постоянно актуальному для США ирландскому и еврейскому вопросу. Так, вскоре после основания журнала, в январском номере за 1933 г. была напечатана резкая статья Э. Бойда «Новые горести избранного народа», посвященная положению евреев в США и Советской России. Автор

[1] *Pizer D*. American Naturalism, and the Jews. P. 41.

осудил евреев за то, что они упорно цепляются за свою «особость», несмотря на то, что в США и в СССР созданы все условия для равенства евреев и их быстрой ассимиляции. Еврейский вопрос рассматривался Э. Бойдом в тесной связи с клерикализмом: «ностальгия по гетто» в первую очередь «поощряется раввинами, которым нужно спасать свой бизнес», поскольку «иудаизм, лишенный финансовой поддержки и рекламы, которую ему создавали погромы, постепенно умирает из-за нехватки клиентов»:

> Сегодня в России антисемитизм считается преступлением. Разумно было бы предположить, что этот факт с большим удовлетворением будет воспринят избранным народом за пределами СССР. Но не тут-то было. <…> Из того, что евреи говорят по поводу России, совершенно очевидно: они яростно противятся тому, чтобы их принимали на равных, ассимилировали и вообще относились к ним точно так же, как и ко всем остальным гражданам тех государств, в которых они живут. Они настаивают на том, чтобы получить свой семитский пирог и съесть его до последней крошки. Избранный народ охватывает всепоглощающая ностальгия по казачьим саблям батюшки-царя и уютному минскому, киевскому и варшавскому гетто при виде тех ужасов, которые творятся в нынешней России, где евреи имеют самое большое представительство во власти пропорционально к их общему числу в стране.
>
> Идущее вразрез с логикой стремление принадлежать к тому сообществу, в котором они живут, всячески подчеркивая при этом свою особость, – вот причина того, что евреи вряд ли сумеют заслужить симпатию своих друзей-интеллектуалов <…> Хотят ли они, чтобы англосаксы относились к ним как к равным, проявляя свободу от предрассудков и терпимость? Если же они хотят оставаться детьми Израиля, то они не должны удивляться тому, что весь остальной мир будет относиться к ним соответственно. В этом случае они должны принять свое положение изгоев и довольствоваться обществом друг друга. Самым безопасным местом для них будет гетто, о котором евреи, уютно устроившиеся на Парк-авеню и Сентрал-парк-уэст, сохранили самые нежные воспоминания, судя по тому, как решительно они осуждают положение своих соплеменников в России. Против советского правительства выдвигалось немало странных обвинений, но самое странное из них – это заявление, что преступно считать антисемитизм преступлением <…> О чем же горюет сейчас избранный народ? Не о том ли, что шантаж под маской мученичества медленно, но верно приказывает долго жить? [1]

[1] *Boyd Ernest*. The New Grievance of the Chosen People // The American Spectator. 1933, January. Vol. I. № 3. P. 2.

Следующей акцией, посвященной еврейскому вопросу, стал круглый стол редакции «American Spectator». Материал вышел на первой полосе сентябрьского выпуска 1933 года[1]. Участниками «беседы в редакции за бокалом вина» стали Т. Драйзер, Дж. Нейтен, Э. Бойд, Ю. О'Нил, Дж.Б. Кейбел. В ходе разговора Драйзер несколько раз брал слово и, в отличие от своих собеседников, постоянно подававших шутливые реплики, был абсолютно серьезен. Основной смысл его высказываний сводился к следующему: евреи, в силу исторических причин оказавшиеся в рассеянии, проживая среди других народов, упорно и успешно сопротивляются ассимиляции, сохраняя «свои расовые и национальные особенности» и «прежде всего стремясь оставаться евреями». При этом «евреи повсюду слишком уж преуспевают в профессии», так что представители титульных наций не выдерживают конкуренции с ними. Не исключено, что вскоре «еврейский гений станет управлять всем миром», а потому следует предпринять меры для того, чтобы защитить другие нации от перспективы «еврейской диктатуры». Первым шагом может стать квота на допуск евреев в область коммерции и «некоторых других практических профессий, где в первую очередь требуется хитрость…, чтобы у остальных была фора». Однако этого тактического хода недостаточно. Евреи должны сделать выбор: или проживать среди других наций – и ассимилироваться, или, если они хотят оставаться собой, попросить выделить им территорию, на которой они смогли быть создавать свое собственное национальное государство и «всесторонне развивать свой национальный гений». Тогда «ненормальному положению», связанному с рассеянием, был бы положен конец и «мы могли бы иметь дело с евреями на тех же условиях, что и со всеми остальными нациями». Среди евреев в настоящее время наблюдается раскол: часть из них стоит за «благородное и мощное еврейское национальное государство»; однако еще больше тех, которые сопротивляются идее государственности, полагая, что гораздо выгоднее по-прежнему «пользоваться способностями и возможностями других наций, принимать участие в тех или иных сторонах их жизни», «преследуя при этом свои особые интересы». Поставить евреев в такое же положение, как и все остальные нации, способствовать созданию их национального государства и ассимилировать тех из них, кого не удастся в это государство переселить, – вот какова, по мнению Драйзера,

[1] Editorial Conference (with wine) // The American Spectator. `1933. September. Vol. I. № 11. P.1. Далее все цитаты в тексте приводятся по этому изд. Сокращенный перевод редакторской конференции, включающий все реплики Т. Драйзера, см. в Приложении. Исследование вопроса см.: *Tuerk R.C.* The American Spectator Symposium Controversy: Was Dreiser Anti-Semitic? // Prospects. 1991. № 16. P. 367–389.

стратегическая цель, достижение которой приведет к кардинальному решению вопроса на геополитическом уровне.

Сразу после этого круглого стола, в ходе которого О'Нил предложил выделить евреям территорию в Африке, а Кейбел – отдать им штат Канзас, чтобы «разом избавиться и от канзасцев, и от евреев», в редакцию написал два возмущенных письма журналист и литератор Хатчинс Хэпгуд (Hutchins Hapgood, 1869–1944)[1].

Хэпгуд, уроженец Чикаго, обучался в университете Мичигана, в Гарварде, затем изучал социологию и философию в Германии (Берлин, Фрайбург). Еще в конце 1890-х предпочел работе университетского преподавателя карьеру журналиста, получив место репортера в «New York Commercial Advertiser» («New York Globe»), где его наставником стал знаменитый мастер разоблачительной журналистики, «разгребатель грязи» Линкольн Стеффенс. Не будучи этническим евреем, Хэпгуд прославился главным образом своей книгой «Дух гетто: исследование еврейского квартала в Нью-Йорке» (1902)[2]. Хэпгуд познакомился с Драйзером в 1910-е годы в Гринвич-Виллидж, некоторое время они часто общались, и Хэпгуд даже принимал участие в организации постановки пьесы Драйзера «Рука гончара» труппой «Provincetown Players» в 1921 г.

Письма Хэпгуда в редакцию не были опубликованы в «American Spectator», однако Хэпгуд получил ответ лично от Драйзера, и между ними завязалась переписка, продлившаяся до конца 1933 года. Всего этот небольшой эпистолярный диалог включает четыре письма (не считая первых двух, адресованных Хэпугдом редакции «American Spectator»). Когда встал вопрос об обнародовании этой переписки, Драйзер дал свое согласие при условии, что ему предоставят возможность сопроводить письма своим заключительным словом. Однако спустя полтора года после обмена письмами в середине апреля 1935 г. Хэпгуд напечатал их в еженедельнике «Nation», нарушив условия договоренности и не проинформировав Драйзера о публикации. Опубликованный материал под названием «Теодор Драйзер – антисемит?» [3] включал все четыре письма и небольшую преамбулу, написанную Хэпгудом, в которой он дал краткую предысторию сюжета и оценку своей переписки с Драйзером:

---

[1] Перевод одного из двух писем Х. Хэпгуда в редакцию «The American Spectator» (от 4 ноября 1933) см. в Приложении.

[2] The Spirit of the Ghetto: Studies of the Jewish Quarter in New York. New York; London: Funk & Wagnalls Co, 1902.

[3] Is Theodore Dreiser Anti-Semitic? // The Nation. 1935. 17 April. P. 436–438.

> Симпозиум редакторов почившего «American Spectator», посвященный евреям, который был опубликован полтора года назад, побудил меня написать два письма в этот журнал, поскольку, на мой взгляд, общий характер дискуссии отличался антисемитским уклоном. Мне не могли пообещать, что опубликуют хотя бы одно письмо; вместо этого один из редакторов, Теодор Драйзер, который, как мне сообщили, и был организатором симпозиума, лично ответил мне – и этот ответ поразил и ужаснул меня. Письма Драйзера, помещенные вместе с моими ответными письмами к нему, не нуждаются в дальнейших комментариях[1].

После обнародования переписки «Nation» продолжила тему – в номере от 8 мая 1935 г. событие комментировалось в передовице, а в номере от 15 мая была опубликована подборка читательских писем в редакцию, посвященная взглядам Драйзера на еврейский вопрос.

Если Драйзер не нашел сочувствия у немалого числа полиэтнических американцев, то что уж говорить о реакции американцев с еврейскими корнями, а ведь именно они во многом составляли опору социалистических движений, ядро компартии (влиятельное Еврейское бюро ЦК КП США) и партийной печати и литературы, что подчеркивал в регулярных отчетах на партийных съездах и пленумах А. Трахтенберг. Показательно выступление «представителя еврейских пролетарских писателей т. Эпштейна» на Второй конференции Международного бюро революционной литературы (которое тогда и было переименовано в МОРП) в Харькове. На вечернем заседании 8 ноября 1930 г. он заявил: «Для объединения сил еврейской пролетарской литературы буржуазных стран необходимо создать при МБРЛ еврейскую секцию. <…> Мы не должны забывать, что, например, в Америке мы в одном Нью-Йорке имеем около 800 тыс. еврейских рабочих, находящихся под влиянием коммунистической партии. Мы должны всеми силами стараться их объединить, преподнести им выдержанную идеологически литературу»[2]. В Коминтерне обратили внимание на это утверждение и сочли его вредным для пропагандистской работы. 23 мая 1931 г. генсек Профинтерна А. Лозовский направил секретарю МОРП Бела Иллешу письмо, в котором объяснял:

---

[1] Ibid.

[2] Вторая Международная конференция революционных писателей. М.: ГИХЛ, 1931. С. 169. (Спецвыпуск журнала «Литература мировой революции»). Подобные утверждения (даже называя число нью-йоркских прокоммунистических евреев в 1 млн) не раз высказывал и А. Трахтенберг.

Что в Нью-Йорке имеется 800.000 еврейских рабочих, это верно, но чтобы все они находились под влиянием коммунистической партии, это, к сожалению, не верно. Было бы, конечно, хорошо, если бы все еврейские рабочие находились под влиянием коммунистической партии, но нельзя же принимать желаемое за существующее и нельзя такие вещи говорить на международной конференции, ибо это не серьезно. Влияние коммунистической партии в Нью-Йорке распространяется на *десятки* тысяч еврейских рабочих и нужно еще очень много работать, чтобы завоевать те сотни тысяч, которые имеются в Нью-Йорке. Что скажет американский читатель, если прочитает такого рода фантастическое утверждение?

При издании вашего протокола на иностранных языках нужно обязательно исправить эту ошибку, которая может поставить вашу конференцию революционных писателей и вашу организацию в ложное положение[1].

*

На разгоревшийся вокруг Драйзера скандал реакция со стороны американских коммунистов последовала незамедлительно. Меньше чем через неделю после публикации переписки Драйзера и Хэпгуда, 23 апреля, т.е. в ближайшем номере прокоммунистического еженедельника «New Masses» на первой полосе был напечатан анонс интервью с Драйзером, которое должно было появиться в следующем номере (от 30 апреля) и пролить свет на этот инцидент. Уже в анонсе редакцией «New Masses» была дана бескомпромиссная оценка высказываний Драйзера: «Письма мистера Драйзера оказали поддержку антисемитской пропаганде, которая через активную деятельность фашистских группировок быстро проникает в Соединенные Штаты… Услышать голос мистера Драйзера в одном хоре с Гитлером, Розенбергом и Геббельсом… было глубоким шоком»[2].

В последнем апрельском номере «New Masses» за 1935 г. материал, посвященный громкому скандалу, был помещен под шапкой «Драйзер отрицает, что он антисемит» (Dreiser Denies He Is Anti-Semitic). Обещанное заявление Драйзера сопровождалось большой редакционной статьей, в которой описывались дискуссии американских коммунистов с Драйзером, целью которых было побудить писателя публично дезавуировать высказывания, сделанные им в «American Spectator» и в переписке с Хэпгудом. Два представителя редакции были направлены к Драйзеру сразу после появления писем в «Nation». Еще через неделю состоялась организованная

[1] РГАСПИ. Ф. 541. Оп. 1. Ед. хр. 11. Л. 159.

[2] New Masses. 1935. 23 April. Vol. 15. № 4. P. 3.

«New Masses» дискуссия с Драйзером, для участия в которой еженедельник выставил ударную группировку: в нее, в числе прочих, вошли такие именитые левые, как председатель американского отделения Международной ассоциации друзей СССР Корлис Ламонт, кандидат от компартии в вице-президенты на выборах 1932 г. Джеймс У. Форд, писатель Джон Говард Лоусон, издатель Эдвин Сивер, литератор и журналист, основатель «New Masses» Майкл Голд, писатель, редактор, журналист Джошуа Кьюниц, литератор и журналист Генри Харт, поэт и драматург Оррик Джонс. Однако Драйзер твердо стоял на своем, так что первый раунд дискуссии не принес результатов:

> Мы задавали вопросы мистеру Драйзеру в надежде, что он… откажется от своих антисемитских высказываний, содержавшихся в письмах, что он развеет туман недоразумений и замешательства, вызванного неожиданным выплеском его расовых предрассудков. Мы вернулись с первого интервью обескураженные и неудовлетворенные. Мистер Драйзер ничего не прояснил, ни от чего не отрекся и только усилил всеобщее замешательство… Он настаивал на том, что он написал все это «из лучших побуждений» и для того, чтобы «помочь» евреям решить их проблемы… Более того, общий подход мистера Драйзера к этой теме по-прежнему демонстрировал, что он не усматривал в этом вопросе никаких классовых различий, смешивал воедино евреев-рабочих и евреев-банкиров и капиталистов и представлял дело так, словно у них единые националистические цели[1].

Делегация с огорчением убедилась в том, что Драйзер по-прежнему страдает застарелой болезнью – «мелкобуржуазным индивидуализмом»: «Беседа позволила пролить свет на логику Теодора Драйзера, а также на его психологию, выразившуюся в следующем его замечании: “Я – личность. Я имею право говорить, что хочу”»[2].

В ходе подготовки ко второй встрече с Драйзером (в еще более расширенном составе) выдвигались две главные, вполне конкретные задачи – понудить Драйзера солидаризироваться с ленинской точкой зрения, признав примат классового подхода над расовым или национальным, а также, указав ему на созвучность некоторых его тезисов гитлеровской антисемитской пропаганде, убедить его откреститься от всяких симпатий к нацизму. Эту программу-минимум удалось выполнить только отчасти:

[1] New Masses. 1935. 30 April. Vol. 15. № 5. P. 10.

[2] Ibid. P.11.

> Лишь путем долгих колебаний, постоянного изменения своей позиции, через аналогии и параллели с древними, как мир, расистскими баснями, постоянно смешивая интересы еврейских масс и евреев-эксплуататоров, мистер Драйзер смог, наконец, увидеть некоторые из противоречий, заключавшихся в его точке зрения, и признать, что в ситуации, когда фашистские преступники при всяком удобном случае поощряют подобные идеи, его слова имели далеко идущие и очень опасные последствия[1].

Оппоненты Драйзера особенно упорно атаковали его характеристику еврейских национальных черт в духе «стереотипа Шейлока» («…они думают только о деньгах, они приземленные материалисты, продувные и оборотистые в делах»), убеждая писателя, что такие обобщенные негативные характеристики расы / нации / народа без разделения на бедных и богатых, трудящихся и угнетателей, успешно используются нацистской пропагандой. Драйзера понуждали отказаться от «абсурдного заявления», что евреи почти никогда «не занимаются ручным трудом, не бывают “обычными работягами”». В качестве идеального ориентира для выработки идейно выверенного подхода редакция «New Masses» в своей статье процитировала фрагмент из речи Ленина «О погромной травле евреев» (1919) о примате классовых различий над национальными:

> Не евреи враги трудящихся. Враги рабочих – капиталисты всех стран. Среди евреев есть рабочие, труженики – их большинство. Они – наши братья по угнетению капиталом, наши товарищи по борьбе за социализм. Среди евреев есть кулаки, эксплоататоры, капиталисты, как и среди всех нас. Капиталисты стараются разжечь вражду между рабочими разной веры, разной нации, разной расы. Богатые евреи, как и богатые русские, как и богачи всех стран, в союзе друг с другом давят, гнетут, разъединяют рабочих[2].

Результатом колоссальных усилий по «вразумлению» Драйзера, стало краткое заявление писателя, которое вполне соответствовало идеологии и лексикону американской коммунистической прессы:

---

[1] Ibid. P. 11.

[2] *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений: В 55 т. М.: Политиздат, 1969. Т. 38. С. 242–243.

Заявление Драйзера

Нью-Йорк, 22 апреля 1935 г.

Конечно, я признаю различия между классами. Я провожу различие между еврейским рабочим и еврейским эксплоататором. Все знают, что я против капитализма. Я отождествляю интересы еврейского рабочего с интересами всех остальных рабочих. Мысли Ленина о национальном вопросе встречают мое полное одобрение[1]. И если мои письма используются в целях пропаганды национал-социалистами, я отвергаю подобное использование. У меня нет ненависти к евреям и нет ничего общего с Гитлером или фашизмом. Мой интерес к коммунизму основан на том, что коммунизм справедливо разрешит отношения людей, и я решительно отвергаю любой вывод из моих сочинений, который противоречил бы этому.

(подпись) Драйзер[2].

Уступки, которых добилась редакция «New Masses» от несговорчивого классика, были лишь частичными, и неудивительно, что в заключительных параграфах редакционной статьи ясно выражена неудовлетворенность достигнутым результатом:

«New Masses» с радостью представляет резюме наших бесед с Теодором Драйзером, хотя мы далеко не удовлетворены этим финальным заявлением, помещенным в рамке рядом с текстом нашей статьи. Оно не соответствует масштабу великого романиста и борца за права трудящихся и не предлагает исчерпывающего вывода из этого трагического по своим последствиям происшествия. Эти последствия не могло бы уничтожить даже настоящее, резонансное отречение Драйзера от своих ошибок, которого все вправе от него ожидать. Однако можно надеяться, что мистер Драйзер уяснит это сам. Подписанное им заявление доказывает, что он уже отступил на несколько шагов от представлений, на которых он настаивал год назад – и даже еще неделю назад. Потребуются дальнейшие усилия, чтобы снова обсудить с ним эти вопросы и положить конец оставшимся недоразумениям. Необходимо рассматривать недавно выраженные взгляды Драйзера, столь контрастирующие с его прошлыми действиями и симпатиями, как наносящие вред борьбе

[1] В оригинале буквально: «Я полностью согласен с процитированным в нижеследующей редакционной статье высказыванием Ленина о еврейском вопросе».

[2] Оригинал опубл.: New Masses. 1935. April 30. Vol. 15. № 5. P. 10. Перевод приведен по: Интернациональная литература. 1935. № 7. С. 142.

рабочих масс за освобождение угнетенных народов и всемирной борьбе против фашизма. Однако мы верим, что для Теодора Драйзера все еще остается возможность вернуться к его обычному амплуа борца за права и свободу человека[1].

7 мая 1935 г., т.е. в номере, следующем за тем, в котором было опубликовано заявление Драйзера, появился памфлет Майкла Голда[2] «Ружье заряжено, Драйзер!». Задача автора была архисложной: требовалось, с одной стороны, подчеркнуть чудовищность случившегося и зафиксировать непримиримую позицию коммунистов в отношении антисемитизма, а с другой стороны, необходимо было отвести удар от Драйзера и сохранить его в качестве сторонника и соратника. Майкл Голд стремится максимально подчеркнуть контраст между репутацией Драйзера как левого писателя-активиста и его скандальным выступлением по еврейскому вопросу, которое подается как эпизод, ставший печальным следствием политической незрелости великого реалиста. Голд не скупится на резкие эпитеты в адрес организованного «American Spectator» круглого стола, называя его «гитлеровским» (Hitlerish), омерзительным в своей безответственности, поскольку его участники «изощрялись в остроумии», обсуждая эту «кровавую проблему» (blood-stained question). Драйзера же он включает в пантеон величайших революционных писателей века («Теодор Драйзер расценивался в нашей стране как великий символ, как пример художника слова, посвятившего свой дар делу защиты угнетенных. Как Ромен Роллан во Франции, Максим Горький в России, он стал… совестью нации»[3]) и перечисляет его многочисленные заслуги перед рабочим движением.

Стремясь объяснить, как сторонник коммунизма и защитник угнетенных мог опуститься до «антисемитских, гитлеровских» высказываний, Голд выдвигает тезис об инфантильности Драйзера, проявленной им в еврейском вопросе – отсюда рассказанная в самом начале статьи Голда притча о мальчике, решившем поиграть с отцовским заряженным ружьем и нечаянно убившем младшего брата. Драйзеру предлагается «повзрослеть»

[1] New Masses. 1935. 30 April. Vol. 15. № 5. P. 11.

[2] Майкл Голд (Ицхок Исаак Гранич (Itzok Isaak Granich), 1894–1967),выходец из семьи бессарабских евреев-эмигрантов, активист левого движения, американский писатель, журналист, критик, поэт; главный авторитет коммунистической литературы США 1930-х.

[3] *Gold Michael*. The Gun Is Loaded, Dreiser! // New Masses. 1935. 7 May. Vol. 15. № 6. P. 14.

и искупить свою вину «годами самоотверженной борьбы против антисемитизма и фашизма – никак не меньше, ибо мы переживаем слишком опасное время, чтобы позволять себе подобное ребячество»[1].

Создавая тем самым «алиби» писателю, Голд также пространно останавливается на опыте СССР в решении еврейского (и вообще национального) вопроса, причем картина положения евреев в СССР, созданная Голдом, полемична по отношению к той, которую нарисовал Драйзер в вышеупомянутом интервью Суламифи Иш-Кишор: Драйзер отмечает наличие бытового антисемитизма, Голд утверждает, что антисемитизм в СССР полностью изжит. Драйзер полагает, что для еврея в СССР лучший способ сделать карьеру – это идти на государственную службу, поскольку при советской системе им сложно реализовать свою «расовую предрасположенность» к торговле, посредничеству, индивидуальному предпринимательству, и рассказывает анекдот о еврее, который предпочитает лучше торговать вразнос шнурками, чем на самых льготных условиях «фермерствовать» в Крыму. Голд же утверждает, что евреи в новой России охотно становятся рабочими и колхозниками. Голд создает образ советского еврея-интернационалиста и коллективиста, радостно вливающегося в новое общество, Драйзер – индивидуалиста и карьериста, с трудом приспосабливающегося к советской системе и втайне мечтающего уехать в Америку, которая остается для евреев «обетованной землей».

«Мягкотелая» позиция «New Masses» вызвала раздражение «читательской массы». Через две недели после публикации заявления Драйзера в журнале были напечатаны письма возмущенных читателей еженедельника с резкой критикой в адрес как писателя, так и редакции, которой не хватило принципиальности и бескомпромиссности, чтобы решительно осудить Драйзера и отречься от него как от предателя и фашиста. Тон и лексикон этих писем абсолютно соответствуют духу эпохи сталинских чисток и советских процессов против ренегатов и врагов народа:

> Обсуждение инцидента с Драйзером в номере от 30 апреля стало страшным разочарованием. Зачем окружать такой нежностью и такими хлопотами явного белогвардейца? <…> Значит ли это, что теперь по отношению к предателям и ренегатам революционных идеалов мы всегда будет проявлять терпение, доброту и сочувствие и прилагать усилия, чтобы таким образом удержать их? Старческий бред Драйзера в *The Nation* демонстрирует,

[1] Ibid. P.15.

что его место – рядом с Кофлиными[1] и Макфадденами[2]. Я ожидал жесткой отповеди и призыва к полному остракизму со стороны революционного движения. Вместо этого *New Masses* предприняли попытку обелить Драйзера.

Луис Закс. Нью-Йорк[3].

Я был потрясен, прочитав письма Драйзера, особенно первое, под которым с радостью и готовностью мог бы подписаться Гитлер. Я прочитал неубедительный ответ вашей редакции. Вы не опубликовали интервью с ним. То, что говорил Драйзер в ходе обсуждения, показало бы его истинное лицо человека, который стоит в одном ряду с Гитлером или Герхардом Гауптманом, оставшимся в Германии. Письмо Драйзера неубедительно и лишено того пыла, которым полны его антисемитские письма… Почему бы вам не признаться честно, что вы допустили ошибку, пригласив Драйзера поставить свою подпись под обращением к съезду американских писателей, и не проявить смелость, вычеркнув его?

Оскар Леонард. Сент-Луис, шт. Миссури[4].

В ответ на эти гневные инвективы редакция опубликовала краткое разъяснение, где подчеркивала непримиримость своей позиции по отношению к антисемитским высказываниям Драйзера и подчеркивала необходимость дать писателю шанс на исправление ошибок, учитывая его прошлые заслуги перед рабочим классом:

«New Masses» решительно отверг антисемитские высказывания Драйзера и, вовсе не намереваясь защищать их, без колебаний заявил, что они составляют основной смысл нацизма. Драйзер должен дать ясный и недвусмысленный ответ по этому поводу, если он рассчитывает вернуть доверие рабочего класса… Давняя дружба и поддержка рабочего движения, по нашему мнению, дает нам возможность предоставить Драйзеру шанс на прояснение своей позиции.

---

[1] Чарльз Эдвард Кофлин (Charles Edward Coughlin, 1891–1979) – римско-католический священник, известный благодаря своим проповедям по радио, в которых в 1930-е содержалась критика евреев-банкиров и звучала поддержка режимов Гитлера и Муссолини, которые, по мнению Кафлина, могли стать средством борьбы с коммунизмом.

[2] Луис Томас Макфадден (Louis Thomas McFadden, 1876–1936) – банкир и конгрессмен от республиканской партии (1923–1935), в 1934 г. прославившийся высказываниями и листовками, в которых цитировал «Протоколы сионских мудрецов» и утверждал, что администрация Рузвельта контролируется евреями-банкирами.

[3] The New Masses and Dreiser // New Masses. 1935. 14 May. Vol. XV. № 7. P. 21.

[4] Ibid.

Материалы «New Masses» наглядно отражают двусмысленность ситуации, в которой, по милости Драйзера, оказались американские коммунисты. С одной стороны, компартия обязана была самым решительным и непримиримым образом порвать с антисемитом и предать его анафеме. К этому понуждали как внешние факторы (преследования евреев в нацистской Германии), так и внутренние – та исключительная роль, которую играла еврейская диаспора в коммунистическом движении США. С другой стороны, устроить Драйзеру «полноформатную чистку» было решительно невозможно – поскольку в этом случае возникал риск «вычистить» его из стана друзей и сочувствующих, что шло вразрез с советскими директивами, которые неоднократно озвучивались в СССР в 1934–1935 гг.[1] – тем более что в рамках новой стратегии на «литературном фронте» у американских коммунистов были определенные виды на Драйзера.

*

Следуя в фарватере новой политики СССР и Коминтерна[2], компартия США 28–30 сентября 1934 г. в Чикаго провела съезд клубов Джона Рида. На нем, в частности, выступил приехавший из Нью-Йорка «нарком просвещения» американской компартии Александр Трахтенберг[3] – основатель коммунистического издательства «International Publishers» (1924) и сети дистрибуции книг и периодики «Book Union» (1935). Он сообщил, что в СССР только что произошла смена культурной политики: решено отказаться от доктрины «пролетарской» и «революционной» литературы, на повестке дня теперь – борьба с фашизмом, создание народных фронтов. Трахтенберг проинформировал собравшихся, что клубы Джона Рида будут распущены, и рассказал о планах по созданию национальной Лиги

[1] О «канонизации» Драйзера в СССР уже в 1930-е см., напр.: *Панов С.И.*, *Панова О.Ю.* Теодор Драйзер – советский зарубежный классик // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 4. С. 249–262.

[2] Условная «реабилитация» в середине 1930-х западной социал-демократии и курс на создание народных фронтов, закрепленный на VII конгрессе Коминтерна (июль–август 1935). С просоветских позиций эту смену курса как давление ЦК ВКП (б) и лично Сталина на мировое коммунистическое движение описывают известные британские симпатизанты СССР супруги Веббы: *Вебб Сидней и Беатриса*. Советский Союз – новая цивилизация? М., 1937. Т. 2. С. 551–557.

[3] Александр Лео Трахтенберг (1885, Одесса – 1966, Нью-Йорк) – выходец из еврейской семьи, ветеран русско-японской войны (награжден Георгиевским крестом), участник революционного движения. После тюремного заключения эмигрировал из России в США в 1906 г. Окончил Тринити-колледж и Йельский университет. Стал членом социалистической, затем компартии США.

американских писателей, которая объединит всех левых, прогрессивных, антифашистски настроенных писателей (не только коммунистов) и будет базироваться в Нью-Йорке[1].

Важнейшей задачей в связи с Лигой было убедить общественность и в первую очередь американских литераторов, что эта организация, хоть и создается по инициативе коммунистов, но не является коммунистической, а станет подлинно общенациональным прогрессивным антифашистским объединением. Еще в январе 1935 г. в «New Masses», в ходе подготовки к созданию Лиги, было опубликовано воззвание, подписанное известными литераторами, критиками, издателями – как коммунистами, так и «сочувствующими»; крупнейшим именем среди них был Драйзер[2]. Его имя (как с негодованием отмечал один из читателей «New Masses» в процитированном письме в редакцию) и после инцидента не было вычеркнуто из числа подписантов. Планировалось, что Драйзер будет вести торжественное первое заседание учредительного съезда Лиги в нью-йоркском Карнеги-холле и выступит на его открытии с докладом.

Ужас положения заключался в том, что переписка Драйзера с Хэпгудом появилась в «Nation» за неделю до учредительного съезда Лиги, который открылся 25 апреля 1935 г. и продлился четыре дня – до 28 апреля. Неудивительно, что «выходка» Драйзера повергла коммунистов-организаторов Лиги в состояние, близкое к панике.

Драйзера планировали выдвинуть на пост первого председателя Лиги – он был бы очень подходящей кандидатурой: крупный писатель с мировой известностью, левыми взглядами, друг СССР и при этом не коммунист. После съезда Лиги предстоял Парижский конгресс в защиту культуры, куда должна была отправиться американская писательская делегация во главе с председателем Лиги. Однако первым председателем американского «союза писателей» стал левый писатель-некоммунист Уолдо Фрэнк, а Драйзер даже не выступил на съезде. Не было его и в числе делегатов Парижского конгресса в защиту культуры.

14 августа 1935 г. А. Трахтенберг вместе с генсеком американской компартии Э. Браудером были в Москве на специальном совещании МОРП,

---

[1] Переписку компартии США с Клубом Джона Рида за 1934 г. см.: РГАСПИ. Ф. 515. Дело 3722. Тут же – переписка за 1935 г. по вопросам организации Лиги американских писателей (дело 3954).

[2] Call for an American Writers' Congress // New Masses. 1935. 22 January. P. 20. Среди подписавших воззвание были Т. Драйзер, Э. Колдуэлл, У. Фрэнк, Л. Хьюз, Л. Стеффенс, Р. Райт, Дж. Хербст, Дж Таггард, М. Каули, М. Голд, Э. Сивер, Дж. Конрой, Дж. Фримен, М. Боденхейм, А. Калмер (всего 64 подписи).

посвященном созданию американской писательской Лиги. Отчитываясь о проведенной работе, Трахтенберг, в числе прочего, рассказал, как инцидент с Драйзером повлиял на проведение учредительного съезда:

> Создавая комиссию по созыву конгресса, мы, конечно, имели в виду Драйзера, как одного из самых главных участников этого конгресса. Мы думали о нем как о председателе первого нашего открытого заседания. Первое заседание было в Большом театре[1], присутствовало свыше 4 тысяч народа. Многие не могли войти в помещение. И точно так же, как Кольцов рассказывал о финансировании Парижского конгресса, мы так финансировали и наш конгресс: у нас не было ни одного сента и барыши от первого заседания нам дали возможность провести конгресс. <…> Письма тов. Драйзера были опубликованы как раз накануне этого конгресса. Публикация писем в этом журнале «Нейшен» поставила его в такое положение, что он не мог публично выступить: как известно, там были антисемитские выпады, а в этом городе около двух миллионов еврейского населения, и еврейские рабочие очень болели душой, что именно Драйзер выступил таким образом, еврейские газеты провели большую кампанию против нас. Так что по тактическим соображениям мы решили лишить Драйзера выступления на конгрессе, с ним это согласовали. Я думаю, что он хотел бы, он собирался на конгрессе быть, но он понял, что не может выступить. <…> Так что конгресс, как таковой, стоял на хорошей позиции в этом отношении. Но нельзя, конечно, сказать, что Драйзер для нас потерян. Мы с ним провели дискуссию, два раза с ним виделись, очень серьезно говорили, и он подписал в «Нейшен» заявление, ибо мы доказали, что написанное им в его письмах может быть соответствующим образом использовано фашистами. Наше собеседование с ним помогло. Он говорит, что он не против нашей постановки данного вопроса, наоборот: «Если мое выступление может быть понято, как выступление против еврейских рабочих, против негритянского народа, если это выступление против ленинского учения, – я так выступать не буду». Мы думаем, что Драйзер для нас совсем не потерян. Нам нужно еще с ним поработать, нам нужно с ним потолковать, и я думаю, что если он не совсем очистился от некоторых своих предрассудков (у него это на личной почве, его обворовали еврейские агенты, еврейские издатели), но в политическом смысле, я надеюсь, мы его нейтрализуем на этой почве. Он подписал платформу нашего письма. Он считается с нашим мнением о нем[2].

[1] Имеется в виду Карнеги-холл в Нью-Йорке.

[2] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед. хр. 1. Л. 11–13.

Браудер и Трахтенберг не случайно так подробно отчитывались в Москве о произошедших событиях. Инцидент с Драйзером не прошел незамеченным в СССР. Однако хотя за развитием событий в Москве внимательно следили, в течение полутора месяцев (с середины апреля до начала июня 1935 г.) не было ни откликов в советской прессе, ни публичных высказываний на эту тему; личных писем Драйзеру тоже пока никто не писал. Переписка Драйзера и Хэпгуда, опубликованная в «Nation», была переведена на русский «для служебного пользования» [1]. Скандал вокруг Драйзера был отмечен и англо-американской комиссией МОРП, которую возглавлял С.С. Динамов, считавший Драйзера своим другом (их личное знакомство состоялось во время приезда Драйзера в СССР). В обзорах культурной жизни США, подготовленных англо-американской комиссией в апреле-мае 1935 г.[2], скандалу вокруг Драйзера посвящены два материала, основанные на публикациях «New Masses». В первом из них (от 15 мая 1935 г.), озаглавленном «Письма Драйзера», после краткой преамбулы, приводится выдержка из редакционной статьи номера «New Masses» от 23 апреля:

> В редакционной статье журнала «Нью Мэссиз» от 23.4.35 под заглавием «Письма Драйзера» сообщается, что в «Нейшен» в номере от 17.4.35 г. под заглавием «Является ли Теодор Драйзер антисемитом?» опубликована вызывающая удивление переписка между Теодором Драйзер и Хатчинс Хэпгуд.
>
> В переписку входят письма, написанные с 30.10.33 по 28.11.34 г. «Письма Драйзера являлись поддержкой для антисемитской пропаганды, которая, благодаря деятельности фашистских групп, быстро прокладывает себе путь в Соединенных Штатах… Редакция “Нью Мэссиз” была глубоко потрясена тем, что услышала голос Драйзера в хору Гитлера, Розенберга и Геббельса, услышала, что он говорит тоном, так похожим на тон Пэлли[3],

[1] Машинописный текст перевода: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1040; рукописный вариант: РГАЛИ. Ф.1397. Оп. 1. Ед. хр. 832. Л. 215–233. См. публикацию в Приложении.

[2] В аппарате МОРП (а затем в Иностранной комиссии Союза писателей) велся мониторинг зарубежной прессы и составлялись обзоры культурной жизни за рубежом; часть материалов из этих обзоров затем поступала в советскую печать, в первую очередь, в раздел новостей журнала «Интернациональная литература», главным редактором которого был С.С. Динамов.

[3] Уильям Дадли Пелли (William Dudley Pelly, 1890–1965) – журналист, сценарист, мистик, ультраправый политик, стоявший на позициях расизма, антисемитизма, антикоммунизма, национал-патриотизма, основатель «Серебряного легиона» (1933) «Христианской партии» (1935).

Гулден[1], Ку-Клукс-Клана и других, вдохновляющих американских черносотенцев на погромы.

Нашим первым чувством было чувство негодования и почти неверия. Мы помним, что Драйзер защищал иностранцев – заключенных, что он возглавлял делегацию по исследованию условий забастовки в Харлан – Кентукки, боролся за Тома Муни и активно боролся против войны и фашизма… Драйзер говорит, что согласие на опубликование переписки было дано им Хэпгуду год тому назад и при условии, что он дает к письмам заключительную статью. С тех пор Драйзер ничего не слыхал от Хэпгуда о письмах, его просьба о заключительной статье была проигнорирована, и письма опубликованы без всякого предупреждения». «“Нью Массиз” организует обсуждение этого вопроса, и сообщает, что в следующем номере будет опубликовано интервью с Драйзером и редакционная статья о действительном положении вещей в этом важном вопросе»[2].

Следующая сводка (от 19 мая) под заголовком «Драйзер отрицает антисемитизм»[3] также была основана на материале «New Masses»: в номере еженедельника от 30 апреля были напечатаны большой «отчет» редакции о дискуссиях с писателем и заявление Драйзера.

Однако материал этих рефератов МОРП в советскую печать в апреле-мае 1935 г. не пошел. Единственный отклик в советской прессе на неприятный инцидент появился только летом. С. Динамов, намереваясь напечатать опубликованное в «New Masses» 30 апреля заявление Драйзера, предварительно уведомил об этом американских товарищей. 9 июня 1935 г. он отправил письма Александру Трахтенбергу, председателю Лиги американских писателей Уолдо Фрэнку и самому Драйзеру. В каждом письме содержится переведенный на английский язык текст комментария от редакции «Интернациональной литературы», который предполагалось предпослать перепечатке заявления Драйзера. В этом комментарии, собственно, и содержится оценка, которую в СССР дали событию, так сильно взбудора-

[1] Ройял Скотт Гулден (Royal Scott Gulden, 1890–1971) – основатель ультраправой националистической организации «Орден 76» (Order ’76, 1934), оппозиционной Новому курсу Рузвельта. Членами организации были чистокровные англосаксы, происходившие от первых колонистов. В 1937 году Order ’76 объединился с «серебрянорубашечниками» («Серебряным легионом»).

[2] Обзоры литературной жизни Англии и США. Англо-американская комиссия МОРП. Сводка № 7/49 от 15.05.1935 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 2. Л. 239.

[3] Обзоры литературной жизни Англии и США. Англо-американская комиссия МОРП. Сводка № 8/50 от 19.05.1935 г. // РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 2. Л. 246.

жившему левые круги США. Американских товарищей предостерегают от ненужных перегибов; в подтексте ясно прочитывается установка: Драйзера надлежит оставить в покое и как можно скорее «замять» этот неприятный, но, в общем-то, не слишком значительный с точки зрения Москвы инцидент:

9.6.1935.

Дорогой тов. Трахтенберг!

Мы опубликовываем в «Интернациональной литературе» материал о Драйзере со следующим примечанием:

«Мы понимаем тревогу американских революционных писателей и критиков в связи с опубликованием писем американского писателя Теодора Драйзера по еврейскому вопросу. Нет, конечно, никакой необходимости преувеличивать значение этих писем и заслонять ими большие заслуги Драйзера – крупнейшего американского писателя, перед революционной литературой Америки.

Своим ответом Теодор Драйзер, по нашему мнению, вносит ясность в свою позицию, и мы хотим верить – раз и навсегда исчерпывает этот печальный для революционной литературы и, разумеется, для самого писателя инцидент. Остается надеяться, что великий революционный писатель не заставит долго ждать, чтобы показать, что он, как и раньше, стоит в первых рядах в писательской фаланге, занявшей – выражаясь словами Драйзера – "антикапиталистические позиции". В этом ему писательская общественность Америки, группирующаяся вокруг журнала "Нью Мессес" – писатели, уже проведшие свой первый съезд, надо полагать, окажут всемерную помощь».

Привет. С. Динамов[1].

В письме же Динамова к Драйзеру выражено только сожаление о том, что письма были преданы гласности – и ни слова о самом главном: о том, как же оценивают в СССР вызвавшую столько шума позицию Драйзера по еврейскому вопросу:

9 июня 1935.

Дорогой Драйзер:

Я очень внимательно следил за полемикой вокруг Вашей переписки с Хатчинсом Хэпгудом. Конечно, очень жаль, что эти письма были опубликованы, но я думаю, что Ваше письмо в «New Masses» исчерпывает этот ин-

[1] РГАЛИ. Ф. 1392. Оп. 1. Ед. хр. 930. Л. 2. Такой же текст письма был отправлен С. Динамовым Уолдо Фрэнку.

цидент. Сообщение о нем будет опубликовано в «Интернациональной литературе» со следующим комментарием: <…>

Жду Вашего ответа. Искренне Ваш Сергей Динамов[1].

Получив это письмо, Драйзер сразу же написал своему русскому другу ответ:

27 июня 1935.

Дорогой Сергей,

Ваше письмо от 9 июня я получил здесь, в Лос-Анджелесе, 25 июня. <…> Я знал, что Вы увидите переписку с Хатчинсом Хэпгудом, и удивлялся, почему Вы ничего не написали мне об этом раньше. Кроме того, что было мной сказано группе представителей «New Masses», я в остальном ничуть не изменил своей точки зрения на программу решения еврейского вопроса в Америке. Они не ассимилируются так, как все остальные в нашей стране, но сохраняют, как и в других странах, свою расовую солидарность и даже свою религию – в особенности здесь у нас. Кажется, в России хотят попробовать решить эту проблему, выделив этому народу национальные права и отдельный округ Биробиджан. Как я уже говорил, я не преуменьшаю их достоинств, их одаренность и пользу, которую они приносят всему миру, однако я настаиваю на том, что у них есть определенные социальные проявления, которые до сих пор плохо согласовывались с укладом тех наций, среди которых они предпочитали селиться или территорию которых они были вынуждены занимать. Не так легко согласиться с настойчивыми утверждениями Хэпгуда, что этот вопрос решится сам собой в ходе общемирового культурного прогресса. Это вопрос, на который трудно отыскать ответ. В конце концов, не я создал еврейскую проблему и не мне придется ее решать, однако и самим евреям ясно, что эта проблема существует, как в Америке, так и повсюду; однако они не хотят обсуждать ее и не предлагают никакой программы ее решения. То, что они осуществляют менеджмент в кинематографе – один из примеров такого расового доминирования в специфической профессиональной сфере. Тот факт, что католической церкви было, в конце концов, позволено извлечь выгоду из своих так называемых моральных возражений против содержания кинокартин, всецело объясняется еврейским менеджментом, и это немало способствовало укреплению по-

[1] РГАЛИ. Ф. 1392. Оп. 1. Ед. хр. 832. Л. 5. Оригинал по-английски, перевод выполнен нами.

зиций католичества в нашей стране. Есть и другие направления, на которых евреи стремятся добиться доминирования, и это постоянно создает для них все новые трудности, но они не в состоянии это увидеть, а никому из тех, кто пытается прервать заговор молчания вокруг их расы, не дозволяется сказать свое слово. Тут царит строгая приватность и конфиденциальность. Если у Вас есть какие-либо еще соображения по этому поводу, я буду рад обсудить это.

Теперь о другом. Я хотел бы получить от Вас краткое описание общего положения дел в сегодняшней России – прежде всего Ваши собственные впечатления. В связи с враждебной критикой, которая так часто раздается в капиталистическом мире, я хотел бы знать, как в целом продвигается программа советского строительства.

С лучшими пожеланиями, Теодор Драйзер[1].

Письмо к Динамову – еще одно доказательство того, что взгляды Драйзера по еврейскому вопросу отличались устойчивостью и практически не менялись с годами. Об этом свидетельствует и переписка Драйзера этого времени[2], в том числе письмо к журналисту Хейвуду Брауну от 7 января 1937 г., где, обсуждая вопрос о преследовании Гитлером католиков, евреев и негров, Драйзер, в частности, пишет:

Я также не думаю, что евреи ведут себя мудро и честно, когда пытаются связать свой еврейский, расовый вопрос с католическим вопросом – поскольку эти два вопроса совсем не одно и то же. Гитлер не нападает на еврейскую религию… Что же касается собственно евреев и нацистской агрессии против них, мне всегда казалось, что если большинство немцев чувствует потребность отделить от себя евреев, им нужно было бы убрать их из своего общества, соблюдая при этом должные экономические и социальные условия. Они должны были предложить евреям территорию, выплаты за их собственность, оплатить их переезд так, чтобы в глазах всего мира это было честно с экономической точки зрения. Можно спорить о том, нужно ли заставлять один народ вопреки его желанию и склонностям насильно сосуществовать с другим; однако я не могу понять, почему

[1] Letters of Theodore Dreiser: A Selection. Vol. II. P. 746–748. Перевод наш.

[2] См., например, упоминания Драйзера о евреях в разных контекстах (евреи-издатели, преследования евреев в Германии и т.д.) в письмах к Джорджу Дугласу от 14 января и 7 февраля 1935 г.: Letters of Theodore Dreiser: A Selection. Vol. II. P. 714–715, 723–725.

муки и жестокие преследования должны становиться уделом тех, кого не принимают. Такова моя позиция по этому спорному вопросу; я настаиваю на том, что питаю к евреям и их способностям такое же уважение, как и к любому другому народу[1].

Теперь настал черед Сергея Динамова увещевать упорствующего в своих взглядах американского классика. Он предпринимает такую попытку, составляя длинное и весьма эмоциональное письмо:

Дорогой Драйзер,

Я получил Ваше письмо от June 27-th. Я не имел в своем распоряжении Вашей переписки с этим сионистом и шовинистом Hapgood и только получив ее, я мог вынести решение редакции. Вы написали в The New Masses хорошее письмо.

Дорогой мой реалистический романтик и романтический реалист! Зачем Вы настаиваете в письме ко мне на том, что является ошибкой? Я знаю Ваш милый характер, начиненный динамитом – поэтому боюсь, что Вы дальше читать не будете. Но я все же пишу – на это дает мне право моя искренняя любовь к Вам – человеку другого темперамента, нации, философии – но Человеку с большой буквы, напоминающему лучших людей Эллады, у которых жажда красоты была и жаждой подвига: они были храбрыми людьми, и их искусство было поэтому полно мыслью. Так вот, мой дорогой гениальный и великий друг, давайте говорить прямо.

Вы очень не любите дурные качества еврейской расы. Но разве Вы любите дурные качества англичан, американцев, русских?

Я был как-то в гостях у левой радикальной немецкой семьи. Мы говорили долго. Настало время обеда. Она встала, пошла в соседнюю комнату и пообедала там одна. Он беседовал со мной в это время. Затем беседовать стала она, а он пошел обедать. Я был голоден, чорт возьми, но они не дали мне чашки чая, хотя у них прекрасная квартира, прислуга и кухарка. Это хорошо? Такая жадность отвратительна. Но она типична для [~~многих~~] некоторых немцев. Ходят же они в гости со своими бутербродами. А вот евреи, если придете к ним в гости, угощают всем, что у них есть.

Плохое – плохо у всех наций, хорошее – хорошо у всех, и евреи как нация имеют и хорошее и плохое: они дали Спинозу, Маркса, но у них же Шекспир взял образ Шейлока (а король Клавдий – датчанин, Ричард III – англичанин, Пинкертон – американец).

[1] Letters of Theodore Dreiser: A Selection. Vol. III. P. 765.

Кстати, Биробиджан создан не для того, чтобы всех советских евреев поселить там, но чтобы дать землю тем из них, которые хотят [~~стать крестьянами~~] обрабатывать землю. [~~Мы имеем в Крыму~~] Это не решение еврейской проблемы через выселение, но помощь еврейским пролетариям через расселение.

Скоро я пошлю второе письмо о сегодняшнем дне Советской России.

Не забывайте меня, Драйзер – мужчины редко любят друг друга [~~предпочитая дружбу~~], симпатии редко сохраняются океанами разделения, писатели редко беседуют с критиками.

А вообще – зачем Вам писать об евреях, когда Вы [~~так прекрасно~~] знаете жизнь не их, но native-home американцев? [~~и не знаете~~] Мир уже несколько лет не подгибал колени под тяжелым ударом Ваших книг – стукните же его хорошенько, Theodore, чтобы он пролежал больше 10 секунд на полу. Regards[1].

В своем письме Динамов стремится не столько переубедить Драйзера, сколько уговорить его «переключиться» с еврейского вопроса на другие темы, которые гораздо лучше удаются писателю, вернуться к описанию жизни «прирожденных американцев». В этом послании Динамов говорит и о том, что больше всего печалило советских друзей американского писателя: отсутствие новых убедительных художественных достижений, романов или хотя бы сборника рассказов. Последним крупным опусом на тот момент была «Американская трагедия» (1925), вышедшая 10 лет назад, еще до приезда Драйзера в Советский Союз. Действительно, по мере того, как Драйзер «левеет», он все дальше отходит от собственно писательского труда, занимаясь публицистикой и общественной деятельностью. В тот момент, когда в СССР вызревает и укрепляется концепция «социалистического реализма», очень пригодились бы новые, написанные «с правильных позиций» романы Драйзера, проделавшего путь от «мелкобуржуазного попутчика» до «революционного» писателя. Тем не менее, уговоры Динамова и в этом случае не достигли своей цели – при жизни Драйзер больше романов не выпускал.

В англоязычном (№ 5) и русскоязычном (№ 7) выпусках «Интернациональной литературы» за 1935 г. событию, получившему столь мощный

[1] РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 832. Л. 206–213. Сохранились английский машинописный текст с рукописной правкой (л. 206–207), далее в деле следует рукописный текст – русский черновик письма (6 листков из блокнота с пометой сверху: «т. Аплетину. 2 копии для Трахтенберга и Фрэнка»).

резонанс в левой американской прессе, были посвящены небольшие новостные заметки. Было перепечатано заявление Драйзера из «New Masses»; в английском номере оно сопровождалось тем самым комментарием, который Динамов разослал А. Трахтенбергу, У.Фрэнку и Т.Драйзеру 9 июня 1935 г. В русском номере заметка начиналась с краткого изложения сути событий, неизвестных советскому читателю: «В связи с полемикой, возникшей в Соединенных Штатах вслед за опубликованием в либеральном еженедельнике “Нейшен” писем Теодора Драйзера, в одном из которых писатель делает уничижающие замечания по адресу евреев, Теодор Драйзер опубликовал в “Нью Мессес” письмо с изложением занятой им позиции. В этом письме он заявляет…»[1] (далее следовал текст заявления Драйзера и все тот же комментарий от журнала). Более подробное и содержательное освещение полемики по еврейскому вопросу в советской печати «противоречило наметившимся к 1935 г. идеологическим установкам», так как уже в 1936 г. руководством страны сама «еврейская тема [была] объявлена несуществующей» и «нецензурной»[2].

Дополнительный свет на то, как советские литературные функционеры восприняли инцидент, проливают некоторые устные выступления С. Динамова – например, лекция о современной американской литературе, прочитанная им в Институте Красной профессуры год спустя после событий (21 апреля 1936), где все случившееся предстает как скверный анекдот, да еще и результат «сионистского заговора»:

> [Драйзер] вел себя замечательно до прошлого года. В прошлом году он вел переписку с неким Хэпгудом. Хэпгуд – это агент американских сионистов. Его задача заключается в том, чтобы ловить крупных общественных и политических деятелей на антисемитизм. Так вот, Драйзер написал ему ряд писем, причем по просьбе Хэпгуда разрешил ему опубликовать их. Опубликование этих писем произвело совершенно дикое, ошеломляющее впечатление. Например, там Драйзер говорит, что еврейский вопрос в России разрешен прекрасно: все евреи сосланы в Биробиджан. То же самое он рекомендует проделать в отношении Америки, причем советует тем евреям, которые не выедут, жениться на американках, а еврейкам выходить замуж за американцев с тем, чтобы окончательно порвать с еврейством, – и целый ряд подобных диких вещей. Когда к Драйзеру по этому поводу явились пред-

[1] Интернациональная литература. 1935. № 7. С. 142.

[2] *Блюм А.В.* Еврейский вопрос под советской цензурой, 1917–1991. СПб.: Петербургский еврейский университет, 1996. С. 70, 72.

ставители печати, он сначала их не принимал, потом вышел к ним сердитый, злой. Был с ними груб, не предложил даже сесть. Спросил – чего они от него хотят. Когда же они показали ему, что Ленин писал по этому вопросу – Драйзер схватился за голову и сказал, что он об этом ничего не знал. Он немедленно написал открытое письмо, в котором уверял, что никогда антисемитом не был, что он не согласен с Гитлером, преследующим евреев; что он согласен с тем, что Ленин писал по еврейскому вопросу, – но уже настолько велико было возмущение против него, что съезд [Лиги американских писателей] проводил не он, а Уолдо Фрэнк. Он держался 10 лет, но, в конце концов, попался на провокации.

(С МЕСТА. Не было ли перегиба со стороны американской компартии?). – Очевидно, с Воздвиженки[1] были даны туда указания, но было уже трудно сдержать еврейских рабочих, – и вообще, вся эта история значительно дискредитирует Драйзера. После этого он писал нам в Москву страшные письма. Он, конечно, ни слова не писал об этом деле, но было понятно, что человек на грани. Сейчас он снова ведет борьбу с фашизмом и стоит на левом берегу[2].

Показательны свидетельства некоторых радикальных расхождений между советской точкой зрения на случившееся и взглядами американских левых. Как и в письме Драйзеру, так и в лекции, Динамов называет Хэпгуда «агентом сионистов» и однозначно расценивает его действия как спланированную провокацию с целью дискредитации крупного революционного писателя и раскола левых сил. Драйзер предстает как жертва заговора, а его «дикие взгляды» на еврейский вопрос объясняются простительным для некоммуниста невежеством – незнанием ленинских указаний по этому поводу. После знакомства с работой Ленина в сознании Драйзера будто бы мгновенно совершается решительная перемена, и он, моментально прозрев, отрекается от своих заблуждений. Так Динамов, с одной стороны, иллюстрирует тезис «учение Маркса-Ленина всесильно, потому что оно верно», а с другой, подменяет факты (упорство, с которым Драйзер настаивал на своей правоте, его отказ менять свои взгляды) «художественным вымыслом», создавая приемлемый для советской публики образ Драйзера. Стенограмма доносит до нас и характерную реакцию аудитории, расценившую линию американских коммунистов в отношении Драйзера как

[1] По адресу Воздвиженка, 1 находился Исполком Коминтерна.

[2] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1043. Л. 23–24.

«перегиб» – что лишний раз свидетельствует и о том, что в результате совершившегося поворота в сталинской культурной политике в сознании советского человека к середине 1930-х сложился «табель о рангах», в котором Драйзер как крупный современный классик стоял выше «товарищей» из КП США.

Литература

Ариас-Вихиль М.А. Роль французских, немецких и советских интеллектуалов в подготовке Парижского конгресса писателей в защиту культуры 1935 г. (в свете новых архивных материалов) // Россия – Германия: литературные встречи (1880–1945). М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 400–422.

Блюм А.В. Еврейский вопрос под советской цензурой, 1917–1991. СПб.: Петербургский еврейский университет, 1996.

Илья Эренбург. На цоколе историй… Письма 1931–1967 / Изд. подгот. Б.Я. Фрезинским. М.: Аграф, 2004.

Панов С.И., Панова О.Ю. Теодор Драйзер – советский зарубежный классик // Филологический класс. 2021. Т. 26. № 4. С. 249–262.

Панова О.Ю. «Серебряный век» традиции благопристойности // Америка: литературные и культурные отображения. Иваново: ИвГУ, 2012. С. 116–132.

Фрезинский Б.Я. Писатели и советские вожди. М.: Эллис Лак, 2008.

References

Arias-Vikhil’ M.A. “Rol’ frantsuzskikh, nemetskikh i sovetskikh intellektualov v podgotovke Parizhskogo kongressa pisatelei v zashchitu kul’tury 1935 g. (v svete novykh arkhivnykh materialov)” [“The Role of French, German and Soviet Intellectuals in the Preparation of the 1935 Paris Congress of Writers in Defense of Culture (in the light of new archival materials)”]. In *Rossiia – Germaniia: Literaturnye vstrechi (1880–1945)* [*Russia – Germany: Literary Encounters, 1880–1945*]. Moscow: IMLI RAN Publ., 2017: 400–422. (In Russ.)

Blium A.V. *Evreiskii vopros pod sovetskoi tsenzuroi, 1917–1991* [*The Jewish Question under Soviet Censorship, 1917–1991*]. Saint-Petersburg: Peterburgskii Evreiskii Universitet Press, 1996. (In Russ.)

Dreiser's Russian Diary, ed. T.P. Riggio, J.LW. West III. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1996.

Frezinskii B. Ya. *Pisateli i sovetskie vozhdi*. [*Writers and Soviet leaders*]. Moscow: Ellis Lak Publ., 2008. (In Russ.)

Harap L. *Creative Awakening: The Jewish Presence in Twentieth-Century American Literature, 1900–1940s.* Westport, CT: Greenwood Press, 1987.

Il'ia Erenburg. Na tsokole istorii… Pis'ma 1931-1967 [*Ilya Ehrenburg. On the plinth of stories ... Letters 1931–1967*], ed. B. Frezinsky. Moscow: Agraf Publ., 2004. (In Russ.)

Letters of Theodore Dreiser: A Selection. 3 vols. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Prerss, 1959.

Loving J. *The Last Titan: A Life of Theodore Dreiser*. Berkeley & Los Angeles, CA: University of California Press, 2005.

The Novel and the American Left: Critical Essays on the Depression-Era Fiction, ed. J.G. Casey. Iowa City, IA: University of Iowa Press, 2004.

Panov S.I., Panova O .Yu. "Theodore Dreiser – sovetskii zarubezhnyi klassik" ["Theodore Dreiser as a 'Soviet Foreign Classic'"]. *Filologicheskii klass* [*Philological Class*] 26: 4 (2021): 249–262. (In Russ.)

Panova O. Yu. "'Serebrianyi vek' traditsii blagopristoinosti" ["'Silver Age' of the Genteel Tradition"]. In *Amerika: literaturnye i kul'turnye otobrazheniia* [*In America: Literary and Cultural Reflections*]. Ivanovo: IvGU Publ., 2012: 116–132. (In Russ.)

Pizer D. *American Naturalism, and the Jews: Garland, Norris, Dreiser, Wharton, Cather*. Chicago: University of Illinois Press, 2008.

Swanberg W.A. *Dreiser.* New York: Charles Scribner's Sons, 1965.

Theodore Dreiser: Interviews, eds F. E. Rusch, D. Pizer. Urbana, IL: University of Illinois Press, 2004.

Tuerk R. C. "The American Spectator Symposium Controversy: Was Dreiser Anti-Semitic?" *Prospects* 16 (1991): 367–389.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Круглый стол редакции журнала «American Spectator»

(за бокалом вина)[1]

Драйзер. Для начала предлагаю такую мысль: причина раздора между евреями и всем прочим миром – не в их чувстве неполноценности, а, напротив, в их чувстве превосходства. Евреи повсюду слишком уж преуспевают в профессии, равно как и в науке, философии, образовании, торговле, финансах, теологии, музыке – а также в музыкальном сочинительстве, живописи, поэзии и других искусствах. <…>

Со времен Ветхого Завета евреи подергались не только рассеянию, но и угнетению. У них не было возможности ни для социального, ни для художественного самовыражения на протяжении примерно двух тысячелетий. Рим положил конец их существованию как нации, и они продолжали скитаться, они были в рассеянии, они потерпели поражение от христианства. А теперь взгляните только на евреев после того, как все запреты были сняты и им позволили участвовать в политической, социальной и интеллектуальной деятельности! Как я вижу, за этот период сроком никак не более 200 лет произошел просто поразительный рывок в развитии этого народа – и как вы думаете, чем его можно объяснить? Хотя вы и говорите, что вклад этого народа в искусство и науку был невелик, однако за 200 лет у нас появились еврейские композиторы, музыканты, художники, философы, государственные деятели и ученые – Шуман, Шлегель, Маркс, Сати, Роден, Эпштейн, Лейб, Фрейд, Фейхтвангер, Дизраэли, Каган, Эйнштейн, Шуберт и т.д. и т.д.<…>

На самом деле мои претензии к евреям не в том, что они невежественны, ни к чему не способны или лишены художественного чутья. Напротив, проблема в том, что они слишком умны и слишком резво теснят других людей и другие народы. Некоторые народы, как и некоторые спортсмены на соревнованиях, должны давать фору остальным – и это будет справедливо. Я считаю, что евреев, особенно в области коммерции и некоторых других практических профессий, где в первую очередь требуется хитрость, а не творческий подход, необходимо ограничивать, чтобы у остальных была фора. Например, количество евреев-юристов должно быть уменьшено со ста до десяти тысяч, а всех остальных нужно отправить заниматься фермерством<…>.

Кейбл: Выслушав такое весомое свидетельство против евреев, я стал думать, почему они до сих пор не установили диктатуру здесь, в Соединенных Штатах.

Драйзер: Со временем установят. <...> Современный мир, как мы видим, состоит из разных национальностей, существующих в определенных границах, заданных темпераментом, законами, национальными склонностями, желаниями и интересами. К сожалению, евреи по причине рассеяния оказались в ненормальном положении. Они разбросаны по всем странам, но, по-прежнему сохраняя свои расовые и национальные особенности, они прежде всего стремятся оставаться евреями. Возможно, еврейский гений будет источником вдохновения и прогресса и даже в скором времени станет управлять всем миром, однако это вряд ли это принесет радость и комфорт всем остальным нациям и народам. Кто хотел бы, чтобы весь мир заполонили англичане, или ирландцы, или китайцы, или негры? Даже евреи себе бы такого не пожелали. Однако мы бы могли и хотели бы радостно приветствовать благородное и мощное еврейское национальное государство, даже если бы оно стало во главе всего остального мира. <…>

Я бы спросил евреев: при всех их способностях, богатстве, любви к власти, при их гениальности, с которой они приходят в другие страны и становятся важным фактором в благосостоянии и мировом влиянии этих стран, я бы спросил их, не является ли простой справедливостью в отношении тех наций, которые хотят оставаться собой и не хотят, чтобы над ними доминировали какая-то церковь, какой-то народ или какое-то определенное представление о жизни, и которые, при этом, не так умны и ловки, не будет ли справедливо выступить перед нациями мира и попросить выделить территорию, на которой евреи могли быть создавать свое собственное национальное государство и где они могли бы всесторонне развивать свой национальный гений? Если бы так было, мы могли бы иметь дело с евреями на тех же условиях, что и со всеми остальными нациями. И постепенно все начнут извлекать пользу из их отличных организационных и созидательных способностей. Я не могу понять, почему они возражают против этого. Вероятно, это происходит в результате их многовекового рассеяния, и может сейчас быть преодолено самими евреями.

Нейтен: Кажется, именно так считает мистер Людвиг Льюисон[2], который, если я правильно понимаю, очень хочет, чтобы у евреев была своя земля и свое национальное государство.

Драйзер: С другой стороны, один мой почтенный еврейский друг полагает, что мистер Льюисон заблуждается, и вместо еврейского наци-

онального государства или какой бы то ни было идеи международного доминирования настаивает на том, чтобы все оставалось так, как есть – с преследованиями, Гитлером, погромами, социальной дискриминацией, чтобы евреи при этом сами определяли свою судьбу исходя из теперешних обстоятельств, из существующих выгод и препятствий. Этот человек уверяет, что из евреев сделали пугало, что угроза, исходящая от них, – миф, а не какое-то реальное зло. Чтобы случайно не исказить мнение моего еврейского друга, я процитирую его, поскольку он дал себе труд выразить то, что он думает, в письме: «В то время, как есть евреи вроде Льюисона, которые считают, что у евреев должны быть своя территория и свое национальное государство, есть евреи вроде меня, которые полагают, что у евреев особый склад, что мы не заинтересованы в построении полноценного национального государства, мы предпочитаем пользоваться способностями и возможностями других наций, принимать участие в тех или иных сторонах их жизни. Другими словами, в силу своего особого склада евреи склонны присоединяться к той или иной перспективной на данный момент нации, отдавать ей свою энергию, преследуя при этом свои особые интересы и тем самым способствуя улучшению своего положения. Примеры – Маркс и Троцкий в Германии и России соответственно. По моему ощущению, именно такова историческая судьба евреев, и ее нельзя изменить ни достигнутым соглашением о создании национального государства, ни соглашением о праве евреев оставаться вечно блуждающим народом. И потому мы, евреи, должны быть готовы переносить страдания, которые неизбежно будут выпадать на долю народа с таким необычным складом и менталитетом – высылки, перемещения, неравноправие, как это было в Египте, Сирии, Риме, Испании, как это сейчас происходит в Германии или в России с ее погромами. Я лично верю, что несмотря на эти издержки, благодаря растущему интеллектуальному потенциалу наций судьба евреев устроится сама собой, и хотя они никогда не смогут захватить власть или стать решающей силой в той или иной стране (евреи не слишком быстро размножаются численно, а смертность среди них очень высока), однако они внесут значительный вклад в развитие и растущую мощь тех стран, к которым они решили присоединиться, а тем самым, и в интеллектуальное и социальное развитие всего мира в целом <…>».

Как бы там ни было, евреям было бы не слишком трудно создать собственное национальное государство; надеюсь, для этого не потребуется ни кровопролития, ни жестокостей. Если бы я обладал каким-то влиянием на

евреев, я бы употребил его на то, чтобы убедить их взять свою судьбу в собственные руки и тем самым решить свои проблемы – для этого у них, несомненно, хватит способностей.<…>

Кстати, в связи с евреями, нельзя забывать, что у нас есть еще одна, почти столь же серьезная проблема: католики с их стремлением подорвать школьное образование и навязать свое видение жизни. В Испании, Италии, Мексике и Германии на них, как и на евреев, ведется атака. Однако в случае с католиками нас не призывают ни защищать их, ни протестовать в знак солидарности с ними.

Перевод с англ. О.Ю. Пановой

Хатчинс Хэпгуд – редакции журнала «American Spectator»[3] 4 октября 1933

Господа!

Прочитав материал симпозиума по еврейскому вопросу в «American Spectator», я сразу пожалел, что его опубликовали. Правда, вначале я еще успокаивал себя тем, что это было всего лишь развлечение – вечеринка для редакторов, полушутливые разговоры за коктейлем.

Однако когда я поговорил со своим другом-евреем, художником, который никогда не интересовался еврейским вопросом и вел жизнь артиста-космополита, лишенного национального чувства; и когда я увидел, что ему было силой навязано внезапное осознание принадлежности еврейскому народу, и произошло это отчасти из-за Гитлера, а отчасти из-за этой публикации в «American Spectator», публикация эта уже перестала казаться такой невинной, как раньше.

Редакторы «American Spectator» уже немолодые люди, и, без сомнения, они – часть нашего либерального прошлого. Они разделяют ценности традиционной культуры. Трудно поверить, что эти ценности были в одно мгновение разрушены нынешним шокирующим подъемом национализма, охватившим весь мир. Надо надеяться, что этот симпозиум был сиюминутной и необдуманной акцией; поскольку в такое время, когда мирная жизнь и здоровое начало во всем мире находятся под угрозой, все убежденные либералы должны объединяться. Настоящие либералы не могут выступать как реакционеры по отношению к какому бы то ни было передовому движению. Норман Томас[4], например, хоть и социалист, в то же время и либерал. Вполне вероятно, что некоторые русские коммунисты тоже либералы, и это не мешает им оставаться коммунистами. Но либерал, если только он истинный либерал, никогда не пойдет против главного нравственного принципа – приверженности постепенному освобождению личности от расовых, национальных и религиозных предрассудков.

Сегодня законной является борьба людей и групп, разделенных экономической политикой и интересами. Все другие причины борьбы – национальные, расовые и религиозные – это проявления отсталости и варварских пережитков, вредоносный обскурантизм.

В такое время, как сейчас, мы, либералы, не можем позволить себе затрагивать самые болезненные вопросы времени иначе, как только с полной серьезностью. Нам следует принимать во внимание, что даже малейший

акцент на национальном или расовом чувстве как основании каких-то особых привилегий, может ввергнуть нас в разрушительную войну и экономическую депрессию, еще худшую, чем та, с которой мы сейчас пытаемся справиться.

Если мы будем оставаться верными своему либеральному кредо, я убежден, что вскоре настанет день, когда у нас будут основания поздравить себя с тем, что мы не поддались националистическому безумию. Способность не поддаваться – вот показатель не только нашего либерализма, но и независимости личного суждения, противостоящего давлению большинства. Хатчинс Хэпгуд.

Перевод с англ. О.Ю. Пановой

Антисемит ли Теодор Драйзер?[5]

Американский автор Хэчинс Хэпгуд опубликовывает в настоящее время переписку, которую он вел зимой 1933 г. с[о] знаменитым писателем Т. Драйзером. Драйзер выпустил специальный номер журнала «Американ Спектейтор», к руководителям которого он принадлежал, посвященный еврейскому вопросу. Хэпгуд прислал ему свои возражения по поводу материалов, опубликованных в журнале. Его письмо не было помещено в журнале, но в результате его возникла следующая переписка.

1. [Т. Драйзер – Х. Хэпгуду]

10 октября 1933.

Дорогой Хэпгуд!

Либеральная мысль перед судилищем моего мнения всегда занимает сомнительное положение. Быть либеральным легко, когда нет ничего, по отношению к чему надо было бы быть нелиберальным. Также легко подсунуть либералу пару проблем, которые доставят ему бесконечно много затруднений.

Возьмем, например, тезис: к сектанству нужно относиться либерально. Правда, умеренная форма религиозного сектантства не принесла бы много несчастья; ей можно было бы, пожалуй, предоставить свободу. Но представьте себе, что Ваш либерализм стоял бы перед возрастающей магометанской волной в США так, как он в действительности стоит перед нарастающей католической волной, и ею уничтожилась бы не только часть, но и все то, что Вы считает настоящим либерализмом. Что Вы думаете в подобном случае о либерализме?

Или представим себе на одну минуту, что растет «цветная» волна. Я отношусь к неграм так же, как и всякий другой[6]. Но если население Англии, – я говорю не о Южной Африке, которая не так мне по душе[7], не об Австралии или еще какой-нибудь удаленной стране[8],– если население Англии увидит, что «цветной» поток ширится и растет, как Вы думаете, что почувствует при этом английский либерал? А если он воспротивится этому, будет ли он прав? Было бы интересно узнать это. Английский[9] темперамент и организации, которые возникают из него, отражают очень привлекательный этап исторической жизни. Занятие Англии неграми вызвало бы без сомнения совершенно иные условия и организацию. Нужно ли отказаться от одних – без всякого повода, только из либеральности, – в пользу других? Этот вопрос не без значения…[10]

По этой же линии можно поставить и еврейский вопрос. Либерализм в еврейском вопросе означает интернационализм. Их судьба скитаться и сохранить отличие своей расы и религии. В Америке еврейские храмы растут так же быстро, как и католические, слава богу, что они, по крайней мере, не так безвкусны. Несмотря на обратные утверждения, число евреев увеличивается. Сейчас признается, что в одном Нью-Йорк-Сити их живет, по меньшей мере, 2,4 миллиона. В других городах они составляют примерно такой же процент населения. Несмотря на многочисленные разговоры и дискуссии, они не идут на землю[11]; они не являются поденщиками мира[12], с киркой и лопатой; они охотнее делаются адвокатами, банкирами, купцами, ростовщиками, маклерами и перекупщиками. Если Вы услышите, как евреи говорят между собой, то Вы поймете, что они знают толк в деньгах, очень вульгарны и бесцеремонны в своих делах[13]. Вообще же у них обычно одна цель: сделать побольше денег и этим самым создать себе материальную обстановку.

В некоторых штатах, как например, Пенсильвания, Нью Джерсей и Орегон, юридические круги вполне серьезно замечают, что, пожалуй, надо было бы сократить число еврейских адвокатов; и в частности, как они уверяют, по совершенно определенной причине: евреям не хватает, если я правильно понимаю адвокатскую пенсильванскую газету, той крайней неприкосновенности, которую адвокаты других национальностей считают требованием и о которой они в известной мере радеют. По крайней мере, это является поводом[14]. Если бы дать волю чистому либерализму, как Вы его понимаете, то они могли бы взять Америку в свою собственность своим количеством, своей сплоченностью и расовыми склонностями. Совершенно так же, как негры Южной Африки буквально заполоняют страну.

Ну, если либерализм означает, что подобную перемену можно принять без всякого сопротивления[15], что надо преклоняться перед всем, что придет, не делая попытки оказать сопротивление или защищать то, что есть, – прекрасно! Никто не может ничего возразить. Но если этого не случится, то, по крайней мере, один должен затратить немного размышления на то, чтобы понять, что постигло государство[16], и можно ли что-нибудь сделать, чтобы сохранить известный вид культуры или расовой жизни от другого вида культуры или расовой жизни. Если либералы говорят, что этого делать не надо, то ведь есть многие, считающие себя достаточно либеральными, которые все же говорят, что лучше было бы сохранить Грецию от римлян или варваров, чем безучастно смотреть, как римляне и – так случилось позднее – варвары занимали страну. Если это должно быть прекрасными примерами настоящего либерализма, то я воздержусь присоединиться к этому.

И я думаю, эта критика справедлива, т.к. я не считаю идеалы сорной травой. Они не могут заботиться о себе; они «неземные» и их нужно поддерживать восхищением и жертвами[17]. С социальной организацией дело обстоит так же; она должна быть защищена от этого вторжения, или общественного строя больше не существует[18]. Если либералы скажут, что не надо беспокоиться и надо дать этому строю появиться, это покажется неблагоразумным и, наверное, не только неудивительным, но и нежелательным.

В упомянутом журнале[19] я не сказал ничего, что бы могло восстановить против моей точки зрения сознательного[20] еврея. Я просто писал, что не вижу причины, почему раса, которая так способна, так религиозна и имеет такие ярко выраженные склонности, не выражает желания иметь свою страну; что может быть неверным в этом утверждении, этого я не понимаю еще и до сих пор. Евреи настаивают на том, что если они иммигрируют[21] в Италию, Францию, Америку или куда хотят, то они становятся уроженцами этих стан, чистокровными уроженцами этих стран. Они хорошо знают, если они вообще что-нибудь знают, что это не так[22]. В Германии они живут уже тысячу лет и даже больше, и все еще они евреи. В Америке они живут двести лет, и они не стали чистыми американцами, ничего похожего на них, и никогда ими не станут. Как я уже сказал, они[23] сохраняют свои религиозные догмы, свои расовые симпатии, расовые особенности и расовую сплоченность по отношению ко всем видам национальностей, которые их окружают.

Поэтому я считаю, что настало время, когда «Laisse-faire Liberalismus» должен решиться сделать шаг в сторону[24] и по крайней мере предложить евреям, или даже настойчиво посоветовать им, основать свое собственное государство. Я говорю это, потому что я, поскольку это понятие обратное интернационализму, националист. По-моему, между народами мира всегда будут существовать определенные различия, и, по-моему, это интересно и хорошо. Если не почему иному, то хотя бы уже для того, чтобы из различных [средств][25], возникающих как раз благодаря разнице, можно [было] воспитать и развить новые характеристики.

Итак, чего Вы хотите?

Теодор Драйзер.

2. [Х. Хэпгуд – Т. Драйзеру]

18 октября 1933

Дорогой Драйзер!

Я получил Ваше письмо от 10-го октября, если я скажу, что поражен и разочарован, то это очень скромно передает мое впечатление. Как Вы знаете, я считал предполагаемое действие еврейского номера[26] «Американ

Спектейтор» неудачным. Но то, что Вы писали в нем, я не считал чистым антисемитизмом.

Но Ваше письмо является не только ярким выражением антисемитизма, но и преувеличенного национализма. Если бы не Вы подписали это письмо, то я мог бы подумать, что оно написано членом Ку-Клукс-Клана или представителем Гитлера. <…>

Ваши утверждения, касающиеся евреев, далеки от правды… Вы говорите, евреи неохотно делаются «поденщиками мира, а охотнее адвокатами, купцами, ростовщиками, маклерами и перекупщиками».

Однако факт, что большинство евреев в США занимаются ручным трудом. Подавляющее большинство тамошних портных и других плохо оплачиваемых кустарей являются евреями[27]. По количеству бедные нью-йоркские евреи намного превышают число состоятельных евреев. Кроме того, ведь и неевреи тоже «охотно становятся адвокатами, банкирами, купцами, ростовщиками»… не из любви к делу становятся неевреи поденщиками, портными, кустарями.

Далее Вы пишете: «Если Вы услышите, как евреи говорят между собой, то Вы поймете, что они знают толк в деньгах, очень вульгарны и в своих делах бесцеремонны. Вообще же у них обычно одна цель: сделать побольше денег»…

Я хотел бы спросить: а к скольким неевреям подходит это определение? Мелочность, тупоумие и бесцеремонность так же широко распространены, как и вышеуказанные[28] качества, и равномерно распределены среди народов и рас. Это индивидуальные черты характера, а не национальные или расовые.

Вы также утверждаете, что евреи сохраняют свою религию и свои расовые признаки. Но как раз наоборот, одной из ярко выраженных еврейских черт является то, что уже во втором поколении, после их переселения в Америку, они отказались от религии и были бы готовы отказаться от своей расы, если бы только неевреи это позволили. «Раса» – что бы это ни было – сохранена только благодаря недружелюбному вниманию неевреев. Конечно, евреи были бы сейчас гораздо ближе к ассимиляции, если бы их в течение многих лет не держали в гетто и не делали бы предметом фанатических порывов. Это привело к тому, что они вынуждены были держаться ближе друг к другу[29].

Но если бы все, о чем Вы писали в своем письме, было правильным, – что далеко не так – то и тогда ваше поведение[30] было бы в полном смысле слова варварским. Вы идете назад, прочь от того, что с таким усилием создала наша культура в течение столетий. Часть нашей культуры заключается

во взгляде, что нетерпимость и преследование религии и расы недопустимы. Никто обладающий нашей культурой не может не знать этого[31], – или он просто невежда, или агент[-]провокатор, и поэтому опасен для общественного мира. В такие времена, как сейчас, легко возбудить беспокойство. То, что Вы, который должен был быть вождем нашей культуры, занимаете подобную позицию, этого я не могу себе объяснить. Я бы сказал: незнание[32] было бы единственным возможным оправданием. Но и это едва ли возможно.

Хатчинс Хэпгуд.

3. [Т. Драйзер – Х. Хэпгуду]

28 декабря 1933

Дорогой Хэпгуд!

Два месяца тому назад я получил от Вас ответ на свое письмо и давно бы ответил Вам, если бы меня не отвлекли другие вещи…[33]

Вы говорите, я преувеличиваю число евреев в США. Я не думаю этого. Правда, перепись 1927 года определяет все еврейское население США только в 4.288 миллионов, по отношению ко всему населению, насчитывающему 118 миллионов, но в правильности этой цифры можно, по известным причинам, сомневаться. Особенно перед лицом того факта, что так много евреев намеренно выдают себя за американцев и принимают американские имена. Потом надо принять во внимание полу- и четверть-евреев, которые все же вследствие своей еврейской крови, по расе и по религии, принадлежат к евреям. Я принимаю во внимание, что «World Almanac» дает на 1927 г. для еврейского населения Нью-Йорк-Сити цифру в 1.765.000 и для Чикаго 325.000. Но каждый, кто будет наблюдать Нью-Йорк, Чикаго, Клевланд или Лос-Анжелос в еврейский праздник, должен знать, что эти данные просто смешны. Нью-Йорк тогда практически безлюден. Можно было бы подумать, что 2/3 всех людей попрятались по домам. А в Чикаго по меньшей мере третья часть всей жизни, если не больше, исчезла из города.

Далее, Вы делаете вывод из моего письма, что я был бы рад, если бы евреев выселили из Америки. Я ничего не сказал бы об этом[34], и, по моему мнению, Германия – которая нападает на них, подвергает пыткам, грабит и выгоняет их – без средств и не имеющих своей страны – не только не имеет на это социального права, но даже поступает неблагоразумно. Если немцы почувствовали, что они не могут больше жить с евреями, то они, по крайней мере, должны были бы договориться с ними и с мировыми державами, чтобы найти в какой-нибудь другой стране соответствующие социальные возможности. Когда с немецкими евреями как с народом не

вступили в переговоры, тогда была упущена великолепная возможность разрешить национальную, а также и интернациональную[35] проблему государственным путем. Здесь как раз было время и место поставить вопрос, который очевидно очень волнует[36] германский народ. С умом и богатством мысли[37] евреев, с одной стороны, и объединенным государственным искусством Германии и других народов, с другой стороны, можно было бы найти мирное и, что еще более вероятно, для всех благоприятное разрешение этих затруднений. Сейчас Германию обвиняют в варварстве, и это обвинение не так скоро исчезнет. Ведь, конечно, никому бы не мешало открыто разрешить старый, насчитывающий столетия спор между евреями и народами, среди которых они замешаны. В действительности я вижу только два пути: или все народы примут их мирно, по-братски, и они сольются с ними, или это будет отклонено. И если это будет отвергнуто, конечно, нужно дать им не только значительную и подходящую страну для владения, где они могут развить свои социальные способности, но надо бы предоставить в их распоряжение также и средства, для того, чтобы они могли поехать туда. Если Вы под словом «выселение» понимаете то же самое, что и я, то можете продолжать употреблять его, – в противном случае нет.

Что действительно должно быть сделано, если разные народы, которые сейчас бьются с евреями и их интернационализмом, хотят быть честными, это следующее: они должны созвать международную конференцию, на которую будут приглашены все евреи[38], и там они должны разобрать все вопросы, которые очевидно портят жизнь стольким народам и не в меньшей степени и самим евреям. И путем всестороннего разумного обсуждения надо выработать наиболее приемлемую программу. Я не вижу иного более честного пути обращения с евреями. Они сами, распыленные по всему миру и среди всех народов, враждебно относящихся к ним, должны бы первыми приветствовать это <…>[39]

В связи с моей дискуссией о евреях Вы уверяете, что «одной из ярко выраженных черт евреев является то, что уже во втором поколении, после их появления в Америке они отказались от своей религии. И они были бы готовы отказаться от расы, если бы неевреи им это позволили». Сначала я с удовольствием выслушал бы мнение от десяти евреев разной профессии – теологов, адвокатов, купцов, художников, рабочих и т.д. – для того, чтобы посмотреть, как их мнения сходятся с Вашим. Я заметил, что в Америке, как из земли, вырастают еврейские синагоги, красивые в архитектурном отношении. Я отмечаю постоянный призыв к восстановлению еврейской субботы. Я наблюдаю Нью-Йорк и Чикаго в часы еврейских религиозных служб, и я не верю Вашим утверждениям. Мне кажется, что

Вы закрываете глаза на действительность, потому что Вы восхищаетесь этим блестящим и талантливым народом и очень симпатизируете ему. Мои собственные наблюдения над склонностями евреев являются иными. При всем этом я сохраняю глубокое уважение перед их расовой и религиозной солидарностью, хотя Вы лично хотите зайти очень далеко и превратить еврейскую расу в миф. Я цитирую Вас: «…раса – что бы это ни было». Что же! Тогда не было бы никаких семитов и поэтому также и никаких антисемитов. Будьте же благоразумны <…>[40]

Вы называете меня варваром и антисемитом – даже «ненавистником евреев». С Вашего позволения![41] Предположим, что я варвар и антисемит, так как я, видя преследование евреев, их распятие в Германии и других государствах, восстаю и уверяю, что этот очень талантливый, развитой[42] народ заблуждается, когда он делает попытку обосноваться со своей религией, своими расовыми признаками не только прямо среди одного государства или народа, а на территории почти всех государств всего мира. В то же время они уверяют, что они больше не евреи, а немцы, французы, англичане, американцы, русские, поляки, голландцы, итальянцы, венгерцы, турки, румыны и все что угодно. Это неумно. И так поступать нельзя – особенно потому, что благодаря своим большим способностям они везде быстро достигают власти и богатства. Это, по меньшей мере, вызывает замечания и в очень многих случаях зависть; менее способные и ловкие завидуют гораздо более ловким, а во многих отношениях и бесспорно более способным. И пусть меня считают варваром, и антисемитом, и еще чем Вам угодно, но я утверждаю, что теперь, когда их силы, число и значение постоянно растут, пришло время для них понять, что несмотря на все это, они являются распыленной и во многих отношениях гонимой расой, обременительным народом и что они сейчас, когда несмотря на культуру и либеральность существует антисемитизм, должны сделать шаг, собраться и подумать о своем положении и о своем будущем. Есть страны и народы – по крайней мере, при настоящем положении интернационального[43] политического искусства, – которые были бы способны и могли бы иметь намерение не только предоставить им вполне подходящую страну, но и дать им заем и соответствующее оборудование для того, чтобы они могли начать независимое и, как я думаю, даже, может быть, славное существование[44]. И, я думаю, – особенно поскольку сионистское движение уже существует сейчас, – они сами должны были быть готовы и даже должны были бы стараться достичь своей цели.

Но если они не хотят этого, если в них сильны какие-либо антинациональные, если даже не антисоциальные, чувства и настроения, почему тогда, хотя бы здесь, в Америке, не развивается программа смешения рас

и народов, как это имеет место со дня основания Америки среди англичан, французов, немцев, итальянцев, поляков, венгерцев, русских, шведов и других? Все они пришли сюда как представители разных рас и народов, но медленно и верно они растворились в странном и, может быть, нестоящем народе, который называют американским. Как недавно предложил Шоу, почему бы каждой еврейской девушке не выйти замуж за нееврея и каждому молодому еврею не жениться на нееврейке? Разве это не разрешило бы этот вечно мучительный вопрос, вопрос о том, что должно произойти с евреями среди различнейших рас и народов мира?[45]

Теодор Драйзер.

4. [Х. Хэпгуд – Т. Драйзеру]

28 февраля 1934

Дорогой Драйзер!

Я отложил ответ на Ваше письмо от 28 декабря отчасти потому, что у меня было мало времени, а отчасти и потому, что тон этого письма так сильно отличается от тона статьи и Вашего первого письма, что почти нет смысла продолжать дискуссию.

Конечно, и сейчас Вы повторяете некоторые неправильные и бессмысленные[46] утверждения, которые Вы высказывали и раньше. Например, Вы определяете количество еврейского населения по впечатлению (!), которое Вы получили в дни еврейских праздников. Я хочу посоветовать Вам предложить этот способ статистикам[47] или кому-нибудь, кто знает, что такое точность и научный метод работы.

Но хотя Ваше последнее письмо написано в таком тоне, который не может сразу привести кого-либо в негодование, но все же Вы советуете провести мероприятия, осуществление которых настолько явно невозможно, что они кажутся просто продуктом пустых бессмысленных мечтаний. Вы хотели бы, чтобы евреи были удалены из Америки в Европы, и поэтому Вы считаете, что это громадное желание (с Вашей точки зрения) может быть осуществлено.

Вы хотите провести это путем созыва конференции[48], к которой должны будут привлечены все евреи; и эта конференция или должна найти страну, где они могут жить, или она должна выработать какие-нибудь мероприятия для ассимиляции…. Но мысль о том, что можно вырвать 13 или 14 миллионов – Вы сами говорите, что только в США их около 37 миллионов – из их жилищ, их привычек, оторвать их от работы[49], эта мысль так невероятна, что ни один здравомыслящий человек не может ее принять всерьез[50].

Второе Ваше предложение, ассимиляция, не только очень благоразумно, но оно уже почти проводится в жизнь и проводилось бы еще быстрее, если бы антисемиты своей нетерпимостью и жестокостью не замедляли этот естественный процесс.

Хатчинс Хэпгуд.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Сокр. перевод, включающий все реплики Т. Драйзера, выполнен по источнику: Editorial Conference (with wine) // The American Spectator. 1933. September. Vol. I. № 11. P. 1.

[2] Людвиг Льюисон (Ludwig Lewisohn, 1882–1955) – американский писатель, переводчик, критик еврейской ассимиляции в США, автор ряда художественных произведений и работ по гебраистике. Его роман «Остров внутри» (The Island Within, 1928) был включен немецкими национал-социалистами в список книг, подлежащих уничтожению.

[3] Перевод выполнен по источнику: Letters of Theodore Dreiser: A Selection: 3 Vols. / Ed. by R.H. Elias. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1959. Vol. II. P. 648–649.

[4] Норман Томас (Norman Mattoon Thomas, 1884–1968) – пресвитерианский священник, по своим убеждениям пацифист и социалист. Шесть раз баллотировался на президентских выборах в качестве кандидата от Социалистической партии США.

[5] Текст публикуется по источнику: РГАЛИ. Ф.631. Оп. 14. Ед. хр. 1040 (машинопись). Рукописный вариант перевода: РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 832. Л. 215–233. Перевод переписки на русский язык был выполнен для служебных нужд по публикации в «Nation»: Is Theodore Dreiser Anti-Semitic? // The Nation. 1935. 17 April. Vol. 140. № 364. P. 436–438. Неточности и ошибки перевода отмечены в постраничных сносках по результатам сверки с оригиналом (текстом публикации в «Nation»). Поскольку в журнальной публикации был использован сокращенный вариант писем, после сверки с полным текстом переписки, помещенном в издании: Letters of Theodore Dreiser: A Selection: 3 Vols. / Ed. by R.H. Elias. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press, 1959. Vol. II. P. 649–664 (далее «Letters»), в примечаниях приводятся некоторые опущенные фрагменты, которые представляются существенными в смысловом отношении.

[6] Уточненный перевод: «Я отношусь к неграм так же хорошо, как и ко всем остальным» (I like the Negro as much as anyone in the world).

[7] Уточненный перевод: «…которая не слишком меня заботит» (I am not speaking of South Africa, which does not concern me very much).

[8] Уточненный перевод: «…или любой другой из ее далеких провинций» (or any of her outlying provinces) – имеются в виду отдаленные земли, принадлежащие Англии.

[9] В оригинале: «Его темперамент» (His temperament) – т.е. «темперамент английского либерала».

[10] Далее следует фрагмент, опущенный в публикации «Nation»: «Возьмем божественное право королей и его уничтожение. Согласно Вашей теории, божественное право королей должно было считаться неприкосновенным и, по тем же причинам, должно было бы прекрасно существовать и до сегодняшнего дня в любой форме, какую оно могло бы принять, – от философии до тирании. Однако оно было нелиберальным образом уничтожено – именно так обстояло дело с точки зрения индивидуума, наделенного божественным правом. Интересно знать, что бы на это сказал либерализм» (Letters: 650).

[11] Уточненный перевод: «не занимаются фермерством» (They do not… enter upon farming).

[12] Уточненный перевод: «они не обычные работяги, которые есть повсюду в мире» (they are not the day laborer of the world).

[13] Уточненный перевод: «…они думают только о деньгах, они приземленные материалисты, оборотистые в делах» (…they are money-minded, very pagan, very sharp in practice…).

[14] Верный перевод: «Если я правильно понял Ассоциацию адвокатов Пенсильвании, у евреев нет той безукоризненной честности, которая, по, крайней мере, декларируется как принцип профессиональной этики, и которой до некоторой степени придерживаются адвокаты других национальностей. По крайней мере, обвинение в адрес евреев состоит именно в этом» (The Jews lack, if I read Pennsylvania Bar Association correctly, the fine integrity which at least is endorsed and, to a degree, followed by the lawyers of other nationalities. At least, that is the charge).

[15] В переводе пропущено: «принять бездумно (without thought), без всякого сопротивления…»

[16] Уточненный перевод. «В противном случае, хотя бы кто-нибудь должен хоть немного подумать о том, какая участь ждет такое государство…» (But if that is not to be done, then some consideration by at least someone must be given to what befalls a given state…).

[17] Уточненный перевод: «Это образцы для подражания, и чтобы их поддерживать, нужны энтузиазм и жертвы» (they are inspirational and have to be maintained by enthusiasm and by sacrifice).

[18] Уточненный перевод: «…или она просто перестанет существовать» (…or there will be no organization).

[19] Уточненный перевод: «На упомянутом круглом столе (симпозиуме)…» (In this particular symposium).

[20] «умного», «мыслящего» (intelligent).

[21] В оригинале употреблен гораздо более выразительный глагол «invade» (вторгаться, захватывать).

[22] Верный перевод: «Вы и сами знаете, просто не можете не знать, что это не так». (You know yourself, if you know anything, that that is not true).

[23] Пропущено: «везде и повсюду» (wheresoever).

[24] В оригинале: «либеральное попустительство» или «либеральный принцип невмешательства» (Laissez faire liberalism). Букв. перевод – «от либерального попустительства нужно отказаться» (step aside)

[25] В переводе пропущено слово «средств» (various media)

[26] Уточненный перевод: «Как Вы знаете, я считал, что дискуссия об евреях в "American Spectator" вероятно, будет иметь печальные последствия» (I thought, as you know, that the original symposium about the Jews in the *American Spectator* was unfortunate in its probable results).

[27] Уточненный перевод: «Они (евреи) составляют у нас подавляющее большинство тех, кто работает в швейном деле, тех, кто работает в условиях потогонной системы» (They constitute a large majority of the needle workers and the sweatshop workers here).

[28] Верный перевод: «…как и более приятные качества» (as the more sympathetic qualities).

[29] Пропущено: «Отношение к евреям, выраженное в Вашем письме, где Вы открыто заявляете, что предпочли бы, если возможно, выселить евреев из Америки, может только укрепить их расовое и национальное самосознание» (By the attitude you express in your letter, which is a frank statement that you would like, if possible, to have the Jews removed from America, you do something which would strengthen their racial and national consciousness).

[30] В оригинале: «Ваши взгляды» (your attitude).

[31] Пропущено: «в противном случае» (otherwise).

[32] У оригинале: «невежество» (ignorance).

[33] В публикации «Nation» опущено несколько предложений из письма Драйзера: «…другие дела, которых у меня немало. Теперь я спешу с ответом, и не потому, что, как Вы указали в своем последнем письме, меня страшит гласность. Хотя прошло столько лет, я вижу, что Вы совсем меня не знаете. Я подписываюсь под каждым своим мнением, под своими убеждениями и отстаиваю то, что было мной написано. Единственная цель настоящего письма – ответить на некоторые Ваши обвинения и контраргументы и проследить, к чему они сводятся. Один из них состоит в том, что я преувеличиваю число евреев…» (Letters: 658–659).

[34] В оригинале: изъявительное наклонение: «Я ничего не говорил об их выселении» (I said nothing about removing them).

[35] международную.

[36] В оригинале: «раздражает», «досаждает» (irritates).

[37] В оригинале: «с мудростью и одаренностью евреев» (wisdom and genius of the Jews).

[38] В оригинале: «еврейство» (Jewry).

[39] Далее в публикации «Nation» выпущен фрагмент письма Драйзера, посвященный рассмотрению негритянского и религиозного вопроса, в том числе, и «русского опыта» решения религиозного вопроса (Letters: 660–661).

[40] В публикации «Nation» выпущен фрагмент письма Драйзера: «Дальше Вы пишете: “Конечно, евреи были бы сейчас гораздо ближе к ассимиляции, если бы их в течение многих лет не держали в гетто и не делали бы предметом фанатических порывов. Это привело к тому, что они вынуждены были держаться ближе друг к другу”. Совершенно верно. Но если евреев нет – если “расы, что бы это ни было”, не существует, как Вы, кажется, утверждаете, тогда против какой же расы или нации были направлены эти фанатические порывы?» (Letters: 662).

[41] В оригинале: «Как Вам угодно» (As you please).

[42] Пропущено: «..сплоченный и умеющий себя защитить» (highly integrated and self-protective).

[43] международного.

[44] Пропущено: «…в качестве нации / в своем национальном государстве» (career as a nation).

[45] В публикации «Nation» опущена концовка письма Драйзера: «Если же это не годится, пусть евреи встанут и скажут, что, по их мнению, нужно сделать, чтобы разрешить этот явно назревший мучительный международный вопрос. И я хотел бы знать, каким будет их ответ» (Letters: 663–664).

[46] В оригинале: «абсурдный», «нелепый» (preposterous).

[47] Верный перевод: «Я бы не советовал Вам предлагать этот метод статистикам» (I would not recommend you to suggest this method to statisticians).

[48] Пропущено слово. В оригинале – «созыва международной конференции» (calling an international conference).

[49] Пропущено: «…от их друзей – неевреев» (away from their homes, their habits, their work, their business, their non-Jewish friends).

[50] Пропущено окончание предложения: «…если только его не подталкивает к этому стремление выдать желаемое за действительное» (except one instigated by the wish-fulfillment process).

Дата поступления в редакцию: 10.08.2022 Received: 10.08.2022
Дата публикации: 15.12.2022 Published: 15.12.2022

Жак Бенвиль о «Двенадцати стульях» И. Ильфа и Е. Петрова

© 2022 В. Э. Молодяков

Jacques Bainville's Opinion on *The Twelve Chairs* by I. Ilf and E. Petrov

© 2022 Vassili E. Molodiakov

УДК 82.01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_253_256

Информация об авторе: Василий Элинархович Молодяков, доктор политических наук, доктор философии, профессор, университет Такусёку, Токио, Япония. E-mail: dottore68@mail.ru

Ключевые слова: Жак Бенвиль, Советский Союз, Илья Ильф и Евгений Петров, перевод, отзыв, социальные проблемы.

Аннотация: Известный французский историк и политический аналитик Жак Бенвиль (1879–1936), отличавшийся широтой и разнообразием интересов, регулярно писал о России и СССР, уделяя основное внимание политическим и экономическим проблемам. В дополнение к статьям Бенвиль оставил много «заметок читателя», комментариев по поводу различных прочитанных книг, нередко далеких от исторических и политических тем. Впервые на русском языке публикуется отзыв Бенвиля (1932) о первом французском переводе романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» (1929).

Information about the author: Vassili E. Molodiakov, Dr Hab (Political Science), Ph.D. (History), Professor, Takushoku University, Tokyo, Japan. E-mail: dottore68@mail.ru

Keywords: Jacques Bainville, Soviet Union, Ilya Ilf and Evgeny Petrov, translation, opinion, social problems.

Abstract: The famous French historian and political analyst Jacques Bainville (1879–1936), distinguished by the breadth and diversity of his interests, regularly wrote articles about Russia and the USSR, mainly focusing on political and economic problems. In addition to the articles Bainville penned a lot of "reader's notes", comments about various books he had read, often far from historical and political subjects. Bainville's opinion (1932) on the first French translation of *The Twelve Chairs* by I. Ilf and E. Petrov (1929) is published here for the first time in Russian language.

Про французского ученого и литератора Жака Бенвиля (1879–1936) современники говорили, что он один может заполнить своими статьями весь номер ежедневной газеты, включая биржевую, театральную и спортивную хронику. Известный историк, политический аналитик и публицист, один из столпов монархического движения «Action française», ведущий обозреватель одноименной газеты и главный редактор ее дочернего предприятия – журнала «La Revue universelle» с момента их основания (соответственно в 1908 и 1920 гг.) и до своей смерти, Бенвиль профессионально разбирался в экономике и финансах, любил театр, следил за новинками французской и переводной беллетристики, а в виде отдыха сам писал иронические философские сказки в духе XVIII века. Кроме обстоятельных статей он оставил много «заметок читателя» – откликов на разные книги, в которых выступал не как профессиональный критик, но как любознательный и ироничный читатель.

После смерти Бенвиля друзья собрали часть заметок, ранее помещенных в периодике, в книги, первой из которых стал сборник «Прочитанное» (1937). В него вошел отклик на роман И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев»[1], изданный в 1929 г. в переводе Владимира Львовича Бинштока[2] (1868–1933) (этому русско-французскому литератору автор планирует посвятить отдельную работу). Бенвиль регулярно следил за событиями в России и СССР на протяжении всей профессиональной деятельности[3]. Будучи настроен антикоммунистически и антисоветски, он не прошел мимо сатирических очерков нравов, написанных с большевистских позиций. Публикуемый текст не содержит откровений, но интересен как отлик одного из властителей дум Франции на книгу, ставшую культовой на родине авторов. Современного читателя может удивить невнимание к Остапу Бендеру, которого мы привыкли считать главным героем. Бенвиль не придал ему значения, видимо, исходя из понимания «большевистского романа» как сатиры, прежде всего направленной против дворянства и духовенства. Заслуживает внимания и риторический пассаж в конце текста, показывающий, что в романе Бенвиля заинтересовало прежде всего отражение экономических и социальных явлений.

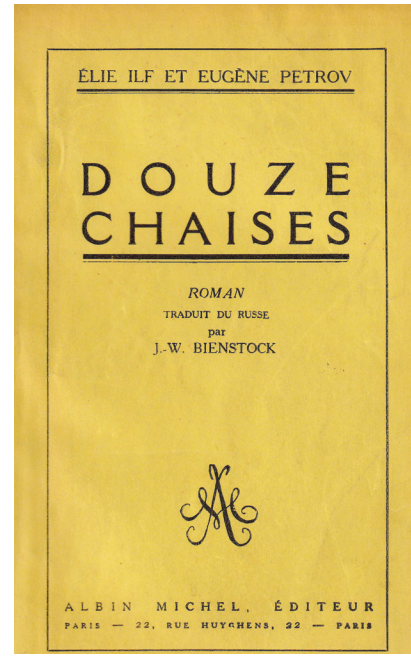
---

[1] *Bainville J.* Lectures. Paris: A. Fayard, 1937. P. 175–177.

[2] *Ilf E., Petrov E.* Douze Chaises. Traduit du russe par J.-W. Bienstock. Paris: Albin Michel, 1929.

[3] *Молодяков В.Э.* «Action française» против франко-русского и франко-советского союза: взгляд Жака Бенвиля // 130 лет франко-русскому альянсу: проблемы и вызовы двустороннего сотрудничества / Отв. ред. Ю.М. Галкина. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 146–155.

Большевистский роман[1]



«Двенадцать стульев» – роман новой советской литературной школы, но в том тоне, который всегда отличает русский роман от других. Самые бурные революции не меняют атмосферу страны.

История, рассказанная авторами, увлекательна и хорошо построена. Вот она. Воробьянинов, бывший предводитель дворянства, при новом режиме стал мелким чиновником записи актов гражданского состояния. Теща перед смертью призналась ему, что спрятала свои драгоценности, целое состояние, в одном из стульев бывшей столовой, конфискованных советской властью вместе с прочей мебелью. О том же узнал священник Федор, исповедовавший пожилую даму. Воробьянинов и Федор бросаются на поиски стульев, в одном из которых скрыты сокровища.

Вы сразу понимаете, что это роман о проклятой жажде злата (в оригинале по-латыни: auri sacra fames. – *Прим. пер.*). Аристократ и священник – корыстолюбцы. К остальным авторы снисходительны. Виноваты ли эти несчастные? Их так воспитали. Туше настолько легкое, что его едва чувствуешь.

Начинается ироикомическая охота. Она ведет соперников по России – хорошая и умело использованная возможность показать картину нравов, нечто вроде сказки Вольтера с ноткой Толстого. Оставляю вам подробности, многие из которых забавны. Приключение за приключением, и остается найти единственный стул, в котором, несомненно, содержится сокровище. В момент перед тем, как им завладеть, Воробьянинов, опьяненный мыслью о возвращении своего добра после стольких неудач, перерезает горло сообщнику, который дал ему этот шанс и с которым он условился раз-

[1] La Revue universelle. T. LI. № 13 (1 octobre 1932). P. 105.

делить находку. Оказавшись, наконец, единоличным обладателем блудного стула, он вскрывает его и ничего не находит. Служитель учреждения простодушно рассказывает, как из изношенной обивки вывалились жемчуга и бриллианты, благодаря которым был построен народный дом, пристанище двенадцатого стула. Услышав это, Воробьянинов сходит с ума.

Мораль рассказа в том, что индивидуальное богатство приносит людям беду, а употребленное на общественные цели делает им добро. Однако авторы забыли одну вещь. Чтобы драгоценности, спрятанные в стуле, могли послужить для строительства народного дома, их требовалось продать. Кому? Иностранным буржуа, понятное дело, людям достаточно богатым, чтобы покупать драгоценности. В этом вся история Советов, которые провозгласили упразднение капитализма, но еще не нашли средство обойтись без капиталов.

Литература

Молодяков В.Э. «Action française» против франко-русского и франко-советского союза: взгляд Жака Бенвиля // 130 лет франко-русскому альянсу: проблемы и вызовы двустороннего сотрудничества / Отв. ред. Ю.М. Галкина. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 146–155.

References

Bainville J. *Lectures*. Paris: A. Fayard, 1937.

Ilf E., Petrov E. *Douze Chaises.* Traduit du russe par J.-W. Bienstock. Paris: Albin Michel, 1929.

Molodiakov V.E. “Action française protiv franko-russkogo i franko-sovetskogo soyuza: vzglyad Jaka Benvilya” [“Action française against the Franco-Russian and Franco-Soviet alliance: the case of Jacques Bainville”]. *In 130 let franko-russkomu al’yansu: problemy i vyzovy dvustoronnego sotrudnichestva [130 years of Franco-Russian alliance: problems and challenges of bilateral cooperation]*, ed. Yu.M. Galkina. Saint Petersburg: Nestor-Istoriya Publ., 2022: 146–155. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию:	18.09.2022	Received:	18.09.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

Даниил Хармс в американских переводах

© 2022 Андрей Устинов

Daniil Kharms in American Translations

© 2022 Andrei Ustinov

УДК 82.01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_257_285

Информация об авторе: Андрей Борисович Устинов, PhD, главный редактор издательства «Аквилон», Сан-Франциско. E-mail: abooks @gmail.com.

Ключевые слова: Даниил Хармс, переводы литературные, Самуил Маршак, Л. Пантелеев, советская детская литература, поэзия для детей.

Аннотация: Статья посвящена участию Даниила Хармса в несостоявшейся антологии новой советской литературы для детей. Это издание, задуманное переводчицей Лидией Надежиной, должно было также включать произведения С. Маршака, А. Введенского, В. Бианки, К. Чуковского. Однако, ни антология, ни другие ее переводческие проекта начала 1930-х гг. не осуществились из-за закрытия нью-йоркского издательства «Джонатан Кэйп». В приложении публикуются две «вещи» Хармса для детей в переводах Надежиной.

Information about the author: Andrei Ustinov, PhD, Director of "Aquilon" Books & Publishing, San Francisco, USA. E-mail: abooks @gmail.com.

Keywords: Daniil Kharms, literary translations, Samuil Marshak, L. Panteleev, Soviet children's literature, poetry for children.

Abstract: The essay reconstructs the participation of Daniil Kharms in the Anthology of new Soviet literature for children. This edition, conceived by the translator Lydia Nadezhina, was also to include works by Samuil Marshak, Aleksandr Vvedensky, Vitalii Bianki, Kornei Chukovsky. However, her anthology was never published due to the closure of the "Jonathan Cape" publishing house. Two of Kharms' works for children in Nadezhina's translations are published here.

Принятые сокращения

Дневниковые записи	–	Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского. <Вступ. ст. и коммент. А. Устинова> // Минувшее: Исторический альманах. 11. Paris, 1991. С. 417–583.
ЗК	–	*Хармс Д.* Записные книжки. Дневник: В 2 кн. / Подг. текста Ж.-Ф. Жаккара и В.Н. Сажина. Вступ. ст. и примеч. В.Н. Сажина. СПб., 2002.

Ссылки на «Полное собрание сочинений» Д. Хармса (в 4 т. СПб.: Академический проект, 1997–2001) даются с указанием тома (римскими цифрами) и страниц.

Памяти Елены Владимировны Душечкиной

Представляемые здесь переводы двух замечательных произведений Даниила Хармса были выполнены Лидией Надежиной (1896–1977), той самой его «знакомой», о которой он под давлением вспомнил на первом допросе 11 декабря 1931 года после неожиданного ареста по «Делу № 4246-31 г.»[1], более известного как «Дело Детского сектора Госиздата»[2]. В ответ на вопрос № 7 стандартной анкеты ОГПУ «Семейное положение (близкие родственники, их имена, фамилии, адреса, занятия до революции и последнее время)» Хармс, явно в состоянии стресса, сообщает избыточные для протокола сведения: «– *отец – Иван Павлович, сестра – Елизавета Ивановна Грицина. За границей у меня знакомая Надежда Александровна Надеждина* <sic!> – *редактор русских газет, с которой я переписываюсь*»[3]. Отмеченную здесь ошибку допускает в протоколе, видимо, не сам допрашиваемый, а следователь, который записывает правильную фамилию *Надежина* по аналогии с ее именем, данным Хармсом намеренно неверно: «Надежда» вместо «Лидии»[4].

[1] Следственное дело № 4246-31 г. 1931–1932 годы / Публ. Н. Кавина. Подг. текстов и прим. В. Сажина // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В.Н. Сажин: В 2 т. М., 2000. Т. 2. С. 519.

[2] См.: *Устинов А.Б.* Дело Детского сектора Госиздата 1932 г. (предварительная справка) // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. / Сост. и ред. Г.А. Морева. Ленинград, 1990. С. 125–136.

[3] Следственное дело № 4246-31 г. С. 524.

[4] В его записной книжке № 17, начатой весной 1929 г., инициалы Надежиной записаны без ошибки: «*Суббота 4 мая*. В 1–2 дня зайдет Бахта <т. е. Игорь Бахтерев. – *А. У.*>. Позвонить Л.А. Надеждиной <sic!>» (ЗК. Кн. 1: 286). Я признателен Жан-Филиппу Жаккару за копии страниц из записных книжек Хармса.

Краткую биографию Надежиной представил в своей публикации, основанной на материалах ее архива в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне, Жорж Шерон:

> До революции она занималась живописью у известного художника Бориса Григорьева. Революция застала ее в Риме, где она училась в университете. Переехав в Нью-Йорк в 1920 году, Лидия Александровна вышла замуж за Д.З. Крынкина (1889–1959) – сотрудника эмигрантской газеты «Русский голос». В 1929 году в жизни Лидии Александровны произошло важное событие: видный этнограф, профессор В.Г. Тан-Богораз (1865–1936) пригласил ее на годовую стажировку в Ленинградский университет. Будучи в Ленинграде, Надежина помогала Тану-Богоразу организовать при Академии наук Музей истории религии; некоторое время она провела в Москве, где работала с реставратором икон А.И. Анисимовым (1877–1937) в Центральных государственных реставрационных мастерских. Работа Надежиной получила высокую оценку: секретарь Академии наук С.Ф. Ольденбург предложил ей постоянное место в Музее истории религии, однако Надежина предпочла вернуться в Америку, где до самой смерти продолжала читать курс по древнерусской живописи в разных университетах[1].

На самом деле, когда Надежина оказалась летом 1929 года в Ленинграде, как свидетельствует мандат № 6-2084, выданный ей 20 июня местным представительством Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС):

> Американская журналистка Лидия Александровна КРЫНКИНА-НАДЕЖИНА прибыла в СССР для всестороннего изучения наших культурных и социальных достижений.
>
> В виду того, что гр-ка Надеждина намеревается посвятить ряд статей современной жизни СССР, мы просим все организации и учреждения не отказать в любезности ознакомить ее с интересующими вопросами.
>
> Конст<антин> Державин.
> Уполномоч<енный> ВОКС в Ленинграде[2], –

[1] Похороны Фёдора Сологуба: Неизвестное письмо очевидца / Публ., пред. и прим. Ж. Шерона // Русская литература. 2007. № 2. С. 84.

[2] Library of Congress (Washington, D. C.). Manuscript Division. Lydia Nadejena Papers. Box 5.

она познакомилась с сотрудниками «Детского сектора Госиздата» – писателями, поэтами и издательскими работниками – теми, кто составит, как это назовут позже, «маршаковскую редакцию» Детгиза. Видимо, как раз тогда в разговорах с ее бессменным руководителем Самуилом Маршаком, в первую очередь уделявшим внимание своим авторам и художникам, и родился замысел издания *Антологии новой детской литературы*, целиком состоящей из произведений современных советских писателей и поэтов, целенаправленно созданных ими для детей.

Именно об этом идет речь в письме Надежиной к Маршаку, написанном в самом конце 1931 года с более, чем годовым промедлением со времени ее возвращения в Америку. Если это письмо, копия которого сохранилась в архиве Надежиной в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне[1], дошло до адресата, оно наверняка стало известно Хармсу вскоре после его выхода из заключения 17 июня 1932 года[2]. Приводим его с сохранением особенностей авторской орфографии и пунктуации:

---

[1] Library of Congress (Washington, D. C.). Manuscript Division. Lydia Nadejena Papers; далее везде указывается как *Lydia Nadejena Papers* с номером коробки (Box).

[2] См. в «Хронике жизни и творчества Даниила Хармса» А.В. Крусанова:

1932

<...>

23 мая. Заседание Коллегии ОГПУ постановило: «Хармса досрочно освободить, лишив права проживания в 12 п. Уральской области на оставшийся срок».

17 июня. Вышел из заключения...

<...>

13 июля. Хармс и Введенский отправились в ссылку в Курск (на 4 месяца). Жили по адресу: ул. Первышевская, 16. На протяжении ссылки Хармс страдает мнительностью, постоянно жалуется на здоровье, подозревает то плеврит, то туберкулез...

<...>

12 октября. Хармс возвратился из ссылки в Ленинград.

(*Хармс Д.* Случаи и вещи / Сост. и прим. А. Дмитренко и В. Эрля. Подг. текстов В. Эрля. СПб., 2003. С. 452, 454, 457).

Мнительное подозрение на туберкулез, вероятно, было связано у Хармса с неожиданной смертью Юрия Владимирова 4 октября 1931 года (см.: Дневниковые записи: 542–543). Неслучайно, что едва выйдя из заключения, он посещает 23 июня его мать, Л.П. Брюллову (1886–1954). Как вспоминал Пантелеев, «На панихиду <по Ю. Владимирову. – *А. У.*> Хармс не пришел. Меня это страшно удивило. И, помню, при встрече я спросил у него (помню, что был этот разговор на Николаевском мосту), почему он не пришел. И, помню, он ответил: – Я никогда никого не провожаю» (Дневниковые записи: 546).

Дорогой Самуил Яковлевич!

Как Вы поживаете и все близкие и милые Ваши Софья Михайловна и ребята?

В жизни – тоже ритмы отливов и приливов, и человек подобен отцепившемуся плоту в затоне, когда на убыли живые воды, несущие его жизнь. Пустынен мир тогда; но придет разлив и вынесет, и снова узнаешь движенье и радость пути.

Писала Вам прошлой осенью. Была больна. Грустно было. А теперь иначе пишу. Хочу верить, что могу принести Вам радость. Легко и просто, и движенье моих дней теперь в этой вере.

На днях зашел к нам заехавший из Калифорнии доцент русского происхождения, а я после дня работы над Вашей «Почтой» и «Игрой» Даниила Ивановича чувствовала бодрость и освежающее дыхание удивительного ритма; весь вечер занимала его Вашим творчеством. Не знал он, что есть живая, детская литература. Давид Захарович <Крынкин. – *А.У.*> – прекрасный чтец – читал ему Ваши «Днепрострой», «Почту» и вот сегодня, несколько дней спустя, – письмо от моей подруги, что «сказки», мною посланные издательству прошлой осенью, близки к возможности издания, и тут же скоро, по телефону, данному члену издательства Обществом Культурной Связи и Амкнигой – запрос ко мне: – что я делаю, какие вещи и кого предлагаю. Я сказала о Вас, Даниле Ивановиче и еще кое о ком.

Теперь так: хочу предложить отдельную книгу Ваших детских книг. Представленный мной давно проект американским издателям об издании книги под общим заголовком – «Старая и Новая Детская Книга», – серьезно рассматривается издателями теперь. Должны войти (по моему предложению): Пушкин, Сологуб, Толстой, Народные Сказки, а затем Ваши произведения и подбор других современных произведений в области детской литературы <Советского> Союза.

Провела я Новый Год с проф. Дюи и его семьей. Они чрезвычайно внимательны к моим начинаниям и готовы проявить участие «в любой необходимой мне форме». Безо всякой, конечно, платы. Профессор Дюи напишет предисловие к книге Белых–Пантелеева <т. е. «Республике Шкид». – *А.У.*> после заключения контракта издателем со мной, что в ближайшем будущем будет сделано. Хлопочу о более приличных, достойных и выгодных для авторов условиях[1]. Праздники задерживают.

[1] Перевод Надежиной этой повести Л. Пантелеева и Г. Белых на английский язык под заглавием “The Republic of Vagabonds” был принят к печати в 1932 г. нью-йоркским издательством “Jonathan Cape”, но так и не вышел в свет. См. список ее переводов в биографических материалах: Lydia Nadejena Papers. Box 1.

Дорогой Самуил Яковлевич, я знаю, как сильно Вы заняты; тем не менее прошу ответить мне на это письмо, не откладывая на долго. Напишите, в какой мере Вы бы готовы были участвовать в американском издании Детской Книги: предисловие, подбор?.. и приложите, пожалуйста, доверенность мне и полномочие, как Вашему представителю в Штатах, вести переговоры с местными издателями и вырабатывать с ними условия, о которых, разумеется, Вы будете осведомлены, в свою очередь, полностью.

Повторяю: в настоящее время я предложила американским издателям следующие виды изданий: 1) Старая и Новая Детская Книга (Пушкин, Толстой, Сологуб, Блок, Народные Сказки и т. д., и Современники – Вы и др.), затем 2) Ваше – в совершенно отдельной книге[1], и 3) Только Современники.

На чем остановятся американские издатели и в каком виде они решат издавать, – это скоро выяснится. Что Вы лично думаете о предложенной мной классификации, и если издатели решат в пользу сборника, то кого бы Вы порекомендовали, кого бы ввели? Я, с<о> своей стороны, с любовью и преданностью к Вашему творчеству и интересам, возьму на себя завершение начатого дела. Теперь здесь – верный психологический момент и его нельзя ни в коем случае упускать. Вообще же здесь паника в издательском деле в связи с общей «депрессией».

Немало здесь за последнее время появилось «спекулянтов» на основе незащищенности Советских авторов в виду отсутствия договора об авторских правах между Штатами и Союзом. Выход из этого положения один: Сов<етские> авторы должны иметь своих личных представителей и уполномоченных в Соед<иненных> Штатах, тогда их права защищены в пределах американского закона. У М. Горького имеется такой представитель; доверенность от Лёни <Пантелеева. – *А.У.*> дает мне возможность отстаивать его интересы (ибо «контракт», который хотела заключить от его имени претендентка – дикий даже для теперешних очень плохих дел. Я стараюсь исправить эти условия на более выгодные и достойные для авторов. Праздники, к сожалению, помешали закончить. Решающее свидание о Лёниной книге состоится 12 января).

Так вот, снабдите меня, пожалуйста, Вашей доверенностью и полномочием, а также попросите от моего имени и Даниила Ивановича послать мне свою доверенность вместе с Вашей, и, пожалуйста, напишите мне тут

[1] Кроме «Почты» Маршака в архиве Надежиной сохранился сделанный ею перевод «Сказки о глупом мышонке» – “About the Silly Little Mouse” by S. Marshak (Lydia Nadejena Papers. Box 5).

же. Откладывать этого дела не следует, так как я предвижу возможность быстрых и решительных шагов.

С сердечным приветом и лучшими пожеланиями к Новому Году Вам и Вашей премилой семье и в ожидании скорого ответа,

Л. Надежина[1].

Последнее из названных изданий должно было включать переводы Надежиной из Маршака, Хармса, Александра Введенского, Виталия Бианки, Корнея Чуковского и других[2]. Кроме того, в связи с подготовкой сборника она написала своевременную статью "Children's Books in Soviet Russia", где совершенно справедливо отметила особенности новой детской литературы:

Since 1917 children all over Russia have been "looking for books." And Soviet educators and teachers, the best writers of children's stories and verse, and many of the foremost artists have been busy creating a new juvenile literature. It was only after a period of experimentation that they realized what the children needed. They found that Soviet children, like all other children, take a healthy interest in happy, not sentimental, truly dramatic stories; they want stories that deal with realities, not fantastic and remote bed-time tales. <...>

The development of this *genre littéraire* followed all the vicissitudes of the great struggle in Russia. <...>

The eager and earnest search for an adequate children's literature finally brought about the readmission of the old classics and captivating folk tales

---

[1] Lydia Nadejena Papers. Box 5.

[2] См. попытку Хармса написать «американский рассказ» (1932), возможно, вызванную подготовкой нью-йоркской антологии:

Опасное приключение

Три или четыре мальчика стояли в канале под большим натуральным мостом в Вирджинии. Они видели сотни имён, вырезанных на известняковых подпорах, и решили присоединить свои к этому числу. Это сделало, что один из них был охвачен сумасшедшим стремлением вырезать своё имя выше, чем самое высокое там! Его товарищи пытались отговорить его от предприятия, такого опасного подвига, но ни к чему. Он дикий, опрометчивый юнец; и боясь, чтобы не подумали, что он трус, он высекает свой путь дальше и дальше (up and up) в известняковой скале, пока он может слышать голоса, но не слова объятых ужасом его товарищей по игре.

(Неизданный Д. Хармс / Сост., прим. В. Сажина. СПб., 2001. С. 271).

of Russia, whose rich yet naïve language, striking use of metaphors and imaginative qualities are now again fully appreciated in Soviet Russia. In order to broaden the mental horizon of the Soviet children and give them knowledge of the world at large and of life in foreign lands, a great many foreign classics have been published lately, by authors such as Jules Verne, <Charles> Dickens, Fenimore Cooper and others.

Especially brilliant results have been achieved in the sphere of illustrated poetry for children, as can be seen in the combined works of the poet Marshak and the artist Lebedev, or in the works of Chukovsky and Annenkov, in Charushin's animal books illustrated by the author, and in many other poetic stories, where the text illustrates the pictures, and vice versa. <...>

Soviet writers and artists have elaborated an artistic method by which the subject matter is presented with a harmony of literary style and pictorial illustration admirably adapted to the fresh, simple mentality of the young reader. The rhythm of the text, be it prose or verse, the vivid commentary of line and color combine to form a story fascinatingly direct, concise, dramatic and amusing[1].

Здесь же она определила главный принцип отбора произведений для своей американской антологии: это должна быть замечательная история для детей, в стихах или прозе, не менее замечательно оформленная, где автор и художник выступают неразрывным дуэтом. Напечатанные к этому времени в ленинградском «Еже», выходившем под редакцией С. Маршака и Николая Олейникова «ежемесячном журнале для детей», такие «вещи» Хармса, как, например, «Во-первых и во-вторых», проиллюстрированная Виктором Замирайло[2], или «Га-ра-рар» с рисунками Владимира Конашевича[3], идеально отвечали ее целям. К тому же многие из них были выпущены как книжки и, судя по тому, что Надежина для своего перевода «Га-ра-рар» берет название отдельного издания "The Game" («Игра»), она пользовалась именно отдельными изданиями.

В конце декабря 1929 года, уже после ее отъезда из Ленинграда, Хармс записывает в список "to do": «На 11 декабря. Послать книжки Л. А. Надежиной», – и отмечает эту строчку галочкой, что означало выполнение этого задания (ЗК. Кн. 1: 343). Отдельное издание «Игры»,

[1] Lydia Nadejena Papers. Box 5.

[2] Ёж. 1928. № 11. С. 16–19.

[3] Ёж. 1929. № 12. С. 5–7. Хармс написал «Игру» между 7-м и 16-м октября 1929 года.

оформленное В. Конашевичем, было выпущено «Госиздатом» в начале 1930 года[1]. Хармс не считал эту «вещь» строго «детским произведением», скорее «Игра» была написана вне привязанности к определенному жанру или возрастной категории[2], поэтому, как вспоминал литератор Исай Рахтанов, Хармс включил свое стихотворение в программу «вечера в общежитии студентов Ленинградского университета» в апреле 1930 года, оказавшегося «последним публичным выступлении обэриутов»[3]:

> Однажды «обериуты» устроили вечер в студенческом университетском общежитии на Мытн<инск>ой, приехали туда с лозунгами «Ваша мама не наша мама» и «Мы не пироги»[4].
>
> На Хармсе был старомодный жилет из какой-то радужной ткани и шелковый колпак, обычно надеваемый в хороших домах на чайник, чтобы предохранить его от преждевременного остывания. Как были одеты другие «обериуты», я уже не помню...
>
> Вечер шел шумно. Публике очень серьезной, воспитанной на уважении к здравому смыслу, стихи молодых поэтов явно не нравились, но продолжалось это до тех пор, пока поэты не начали читать то, что печатали в «Еже» и «Чиже». Здесь зал разом изменил свое отношение, всё было прощено – и дурацкие лозунги, и чайный колпак вместе с радужной жилеткой! Да и как можно было не поддаться очарованию таких, например строк Хармса:

---

[1] *Хармс Д.* Игра / Рис. В. Конашевича. М., 1930. – 12 с. – 25000 экз.

[2] Не случайно В. Тренин, признавая формальную «самостоятельность» этого стихотворения, отметил, что оно «строится на двух приемах: применении нерифмованного ударного хорея на всём протяжении вещи и на настойчивом повторении отдельных ритмико-синтаксических комплексов и целых фраз. Этот прием очень редок в “книжной” поэзии, но типичен для фольклора...» (*Тренин В.* О «смешной» поэзии // Детская литература. 1939. № 9. С. 24).

[3] Последнее выступление обэриутов. Неизвестный газетный отчет / Публ., пред. и прим. А.Л. Дмитренко и Д.Ю. Шериха // de visu. 1993. № 11 (12). С. 23.

[4] Ср.: «1 апреля на стенах Мытнинского общежития появилась афиша: “Сегодня в 8 часов вечера читают свои произведения ‘обереуты’”. Лозунги, развешанные по стенам клуба, гласили: “Мы не пироги” (почему противопоставление пирогам, а не капусте, скажем, – неизвестно <заметно влияние незадолго до того вышедшего сборника американского писателя О’Генри “Короли и капуста”. – *А.У.*>), “Шли ступеньки мимо кваса”, “Классицизм, как шкаф” <по свидетельству Игоря Бахтерева в нашем разговоре 1989 года, придуманный Д. Хармсом лозунг звучал “Искусство – это шкап”. – *А. У.*>, “Приносите голубей – и всё”. Что такое? Что за дребедень?» (Последнее выступление обэриутов. С. 23).

Бегал Петька по дороге,
по дороге,
по панели,
бегал Петька
по панели
и кричал он
– Га-ра-рар!..[1]

Студенты, собравшиеся в тот вечер в клубе мытнинского общ<ежития>, не смущались словом «га-ра-рар», которым назывались эти стихи и которое было трижды повторено в тексте. Ничего, что по звучанию оно сродни знаменитому «дыр-бул-щылу» Алексея Кручёных и представляет собой заумь. Так было, если судить о нем только по форме, если же вдуматься – никакого родства с Кручёных тут не существовало. В конце концов, чем «га-ра-рар» хуже привычного «жу-жу-жу» или «ду-ду-ду»? Ведь всё это выражение мальчишеского восторга, радости, переполняющей тебя в детстве. Выразить ее в таком великолепном ритме сумел этот поэт, и пусть с большим запозданием, лет так на двадцать, он внешне гримируется под раннего футуриста, носит радужный жилет и розовый колпак, ясно одно – в орехе важна не скорлупа...[2]

Другую «вещь», которую перевела Надежина, «О том, как старушка чернила покупала» Хармс тоже начал писать как стихотворение, но решил ее в прозе. В его записной книжке № 11, следом за многочисленными отметками, связанными с подготовкой вечера «Три левых ча́са» в январе 1928 года, есть такой набросок:

Пошла одна старушка
старушка в платочке
по улицам по городу
чернила покупать

[1] Ср. в отчете: «В других произведениях герои или летают на метелках под облаками, или стоят на дне океана с винтовкой в руках (!)» (Последнее выступление обэриутов. С. 24). Как отмечают комментаторы, речь идет о «вещах» поэта «Полет в небеса» (1929) и «Врун» (1930), замечая, «что Хармс наряду со стихотворениями для взрослых читал и стихотворения для детей» (*Там же*. С. 24).

[2] *Рахтанов И.А.* «Ёж» и «Чиж» // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб., 2019. С. 260–261.

Но было очень холодно
на улице и в городе[1]

Сначала эта история появилась в «Еже», в декабрьском выпуске 1928 года с рисунками Алексея Успенского[2], напечатанными в столбец один под другим и сконструированными как кадры кинопленки. В следующем году «О том, как старушка чернила покупала» вышла отдельным изданием в оформлении Эдуарда Криммера[3], который раньше исполнил сценографию для двух постановок Игоря Терентьева «Ревизор» и «Наталья Тарпова» в Театре Дома печати.

Эта «вещь» Хармса замечательна тем, что представляет собой литературное путешествие по «Стишкам Матушки Гусыни» ("Mother Goose Rhymes"). Здесь есть и «старушка» во всех ее многочисленных появлениях, как в "There was an old woman, and what do you think? / She liv'd upon nothing but victuals and drink..."[4], и в "There was an old woman / And nothing she had..."[5], и в "There was an old woman, as I've heard to tell, / She went to the market her eggs for to sell..."[6], и, конечно же, в самом знаменитом из «стишков» о старушке "There was an old woman who lived in a shoe / She had so many children she didn't know what to do..."[7]. А в названии Кособокой улицы, как на фотографии, проявляется, конечно же, «человечек кривой на мосту», который прошел «однажды кривую версту»[8] или гулял «по скрюченной

---

[1] ЗК. Кн. 1: 212. Весной того же года Хармс делает пометку в записной книжке № 13:

> На план Апрель, Май, Июнь, мне нужно сдать две вещи:
> «Старушка и чернила».
> «Рассказ о семи ежах». С Б<ожьей> П<омощью>.
> 21 мая начат «Дон-Пермадон». Вещь сложная для детского отдела.

(ЗК. Кн 1: 226). См. также дальнейшие упоминания рассказа «О том, как старушка чернила покупала» в его записных книжках: ЗК. Кн. 1: 279, 334, 339.

[2] Ёж. 1928. № 12. С. 11–16.

[3] *Хармс Д.* О том, как старушка чернила покупала / Рис. и обложка Э. Криммера. М.; Л.: ГИЗ, 1929. – 28 с. – 20000 экз.

[4] The Annotated Mother Goose: Nursery Rhymes Old and New, Arranged and Explained by William S. Baring-Gould & Ceil Baring-Gould. New York, 1967. P. 80.

[5] *Ibid*. P. 95.

[6] *Ibid*. P. 159.

[7] *Ibid*. P. 85.

[8] Стихи Матушки Гусыни: Сборник / Сост. К.Н. Атаровой. М., 2002. С. 263. Перевод С. Маршака.

дорожке»[1]: “There was a crooked man, and he walked a crooked mile / He found a crooked sixpence against a crooked stile...”[2]. Наконец, в постоянных вопросах к старушке, «Да что вы, гражданка, откуда ж у нас французские булки? С луны вы что ли свалились?»; Ты что, – кричит дворник, – с луны свалилась»; «Да вы что, с луны свалились?»; «Вы что, – говорит, – будто с луны свалились. Вас же задавить могут...», откликаются эхом «стишки Матушки Гусыни» о луне: “The Moon shines Bright, / The Stars give a light...”[3], обязательно “High diddle, diddle, / The Cat and the Fiddle, / The cow jump’d over the Moon...”[4], и разумеется, “The man in the moon / Came tumbling down, / And ask’d his way to Norwich...”[5].

В то же время, “a jar of strawberries” попадает в сказку из «Алисы в стране чудес» Льюиса Кэрролла, конечно, с известными поправками. У Кэрролла в первой главе “Down the Rabbit-Hole” перед глазами медленно падающей Алисы проплывает банка с надписью «АПЕЛЬСИНОВЫЙ МАРМЕЛАД», которая оказывается пустой: “She took down a jar from one of the shelves as she passed: it was labelled ‘ORANGE MARMALADE’ but to her great disappointment it was empty: she did not like to drop the jar, for fear of killing somebody underneath, so managed to put it into one of the cupboards as she fell past it”[6]. У Хармса «банка с черносливами» становится «банкой с ягодами». Здесь утрачен каламбур Хармса: «чернила» / «банка с черносливами», – но и дословный перевод “a jar of prunes” тоже не подошел бы. Наверное, этот ассонанс можно было бы сохранить в варианте “a jar of blackberries” («банка с ежевикой»)[7].

---

[1] *Там же*. С. 345. Перевод К. Чуковского.

[2] The Annotated Mother Goose. P. 148.

[3] *Ibid*. P. 26.

[4] *Ibid*. P. 56.

[5] *Ibid*. P. 82.

[6] Н.М. Демурова перевела надпись на «банке с вареньем» как «АПЕЛЬСИНОВОЕ» (*Льюис Кэрролл*. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Изд. подг. Н.М. Демурова. (Литературные памятники). М.: Наука, 1978. С. 12), зато В. Сирин, который старался воссоздать в «Ане в стране чудес» как можно больше российских реалий до Первой Мировой войны и своей эмиграции, передал этот пассаж следующим образом: «Она падала так плавно, что успела мимоходом достать с одной из полок банку, на которой значилось: “КЛУБНИЧНОЕ ВАРЕНЬЕ”. Но, к великому ее сожалению, банка оказалась пустой. Ей не хотелось бросать ее из боязни убить кого-нибудь внизу, и потому она ухитрилась поставить ее в один из открытых шкафчиков, мимо которых она падала» (Аня въ странѣ чудесъ / Anya v stranye chudes. The Nabokov Russian Translation of Lewis Carroll’s Alice in Wonderland. New York: Dover Publications, Inc., 1976. P. 6–7).

[7] См. комментарий о приближении Хармса к «Люису Кэрролю», одному из его «любимых писателей» (Дневниковые записи: 501):

Однако, ни эта антология, ни другие переводческие проекты Надежиной не осуществились. Ее проекты зашли в тупик, когда прогорело нью-йоркское издательством «Джонатан Кэйп», заключившее с ней контракт на перевод «Республики ШКИД» (1927) Григория Белых и Л. Пантелеева. Надежина поясняла в записке, сделанной «для памяти»:

> J<onathan> Cape publ<ishing> house had an ostentatious plan & planned to publish a *volume* of S<oviet> R<ussian> L<anguage> Children's Stories. I translated many of them for them <т. е. для издательства «Джонатан Кэйп». – *А. У.*>.
>
> They were all approved both on themselves <?> & by the authors – whom I represent here & who are among my old personal friends —
>
> The plan was short lived as the N<ew> Y<ork> branch of J<onathan> C<ape> suddenly broke down.
>
> *L N*[1]

С «детского» Хармса началось возвращение писателя в советскую литературу. Публикация его произведений для детей стала прерогативой «шестидесятников» – в особенности, Мая Митурича и Николая Халатова. Замечательно, что после долгого перерыва, первой опубликованной книж-

---

Хармс выписывает в тетрадь для стихотворений «DANIEL SHARDAM» стихи Л. Кэролла из "Alice's Adventures in Wonderland»": "1. How doth the little crocodile; 2. Father William; 3. Speak roughly to your little boy; 4. Twinkle, twinkle little bat; 5. Will you walk a little faster" (ГПБ. Ф. 1232. Ед. хр. 77) и пытается переводить четвертое стихотворение:

Зачем ты блистаешь
Летучая мышь
Зачем ты блистаешь
в вечернюю тишь
Зачем ты летаешь
как круглый поднос
Зачем ты сверкаешь... (II, 136)

Ср. также строчку: «выбежит заяц и над озером пролетит поднос» в черновиках стихотворения «Короткая молния пролетела над кучей снега» (III, 214–215).

(Дневниковые записи: 580). Это давнее наше наблюдение было опробовано в работе о принципиальном значении творчества Льюиса Кэрролла для русского авангарда: *Фиртич Н*. Льюис Кэрролл и русский алогизм // Русский авангард 1920–1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2000. С. 250–252.

[1] Lydia Nadejena Papers. Box 4.

кой Хармса стал сборник, получивший название «Игра» и выпущенный издательством «Детский мир» сначала в 1962-м, и снова в 1963 году[2]. Вслед за этим вышли «Весёлые чижи» с иллюстрациями М. Митурича (М., 1965) и настоящий бестселлер «Что это было?» (М., 1967), включавший 26 «детских» стихотворений и бесподобно оформленный Феликсом Лемкулем, одним из выдающихся художников детской книги.

Вместе с тем переводы его произведений на английский язык по-настоящему заставили себя ждать. Таким издательским событием стал выход книги «Загадочные картинки», иллюстрированной Алисой Порет, прекрасно, даже интимно знавшей Хармса в 1930-е годы. Она также написала легкое вступление об авторе, где заодно рассказала об изобретенной им игре «Лица»:

DANIEL KHARMS (1905–1942)

> Daniel Ivanovich Kharms (Yuvachov was his real name, Kharms his pen-name) wrote many stories for children and also composed many children's puzzles, often adding his own illustrations.
>
> He invented a drawing game called Faces for two children to play. One draws separately the nose, eyes, mouth and ears of somebody they both know. If the other child guesses who it is, he or she adds arms, legs, hat or pipe, and other details. A cat or a dog can be added too.
>
> Here is a portrait of the author: even on a fine day he liked to carry an umbrella.
>
> *ALISA PORET*[3]

В этом издании имя переводчика не указано, и, несмотря на прекрасный портрет Хармса, иллюстрирующий его рассказ «Семь кошек»[4], в книгу "Puzzle Pictures" не вошли ни «Игра», ни «Как старушка чернила покупала». Переводы Лидии Надежиной так и остались единственными прижизненными переложениями «вещей» Хармса на английский язык.

---

[2] См.: *Jaccard Jean-Philippe*. Daniil Harms: Bibliographie // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1985. Vol. XXVI. No. 3-4 (juil.-déc.). P. 501, et passim.

[3] *Daniel Kharms*. Puzzle Pictures / Illustrations by A. Poret. M., 1980–1984. P. <2>. Как поясняется на последней странице обложки: «© Издательство „Малыш", 1980. © Translation into English: Malysh Publishers, 1984». Страницы издания не нумерованы.

[4] *Ibid*. P. <7>.

Литература

Дневниковые записи Даниила Хармса / Публ. А. Устинова и А. Кобринского. <Вступ. ст. и коммент. А. Устинова> // Минувшее: Исторический альманах. 11. Paris, 1991. С. 417–583.

Последнее выступление обэриутов. Неизвестный газетный отчет / Публ., пред. и прим. А.Л. Дмитренко и Д.Ю. Шериха // de visu. 1993. № 11 (12). С. 23–24.

«...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В.Н. Сажин: В 2 т. М.: Ладомир, 2000.

Похороны Фёдора Сологуба: неизвестное письмо очевидца / Публ., пред. и прим. Ж. Шерона // Русская литература. 2007. № 2. С. 84.

Устинов А.Б. Дело Детского сектора Госиздата 1932 г. (предварительная справка) // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. / Сост. и ред. Г.А. Морева. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1990. С. 125–136.

Фиртич Н. Льюис Кэрролл и русский алогизм // Русский авангард 1920–1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М., 2000. С. 245–252.

References

"Dnevnikovye zapisi Daniila Kharmsa" ["Diary entries of Daniil Kharms"], eds A. Ustinov, A. Kobrinskii. In *Minuvshee: Istoricheskii al'manakh* [*Past: Historical almanac*], issue 11 Paris, 1991: 417–583.

Firtich N. "Lewis Carroll i russkii alogizm" ["Lewis Carroll and Russian alogism"]. *Russkii avangard 1920–1920-kh godov v evropeiskom kontekste* [*Russian avant-garde of the 1910s-1920s in the European context*], ed. G.F. Kovalenko. Moscow: Nauka publ., 2000: 245–252. (In Russ.)

Jaccard J.-P. "Daniil Harms: Bibliographie." *Cahiers du Monde russe et soviétique* XXVI: 3-4 (1985): 493–522.

Kharms D. *Sluchai i veshchi* [*Occasions and Things*], eds A. Dmitrenko, V. Erl'. Saint-Petersburg: Vita nova publ., 2003. (In Russ.)

Neizdannyi D. Kharms [*Unpublished D. Kharms*], ed. V. Sazhin. Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt publ., 2001. (In Russ.)

"Pokhorony Fedora Sologuba: Neizvestnoe pis'mo ochevidtsa" ["The funeral of Fyodor Sologub: an unknown letter from an eyewitness"], ed. J. Sharon. *Russkaia literatura* 2 (2007): 84. (In Russ.)

"Poslednee vystuplenie oberiutov. Neizvestnyi gazetnyi otchet" ["The last performance of the Oberiuts. Unknown newspaper report"]. Eds A.L. Dmitrenko, D.Iu. Sherikh, *de visu* 11 (12) (1993): 23–24. (In Russ.)

"...Sborishche druzei, ostavlennykh sud'boiu." A. Vvedenskii, L. Lipavskii, Ia. Druskin, D. Kharms, N. Oleinikov: 'chinari' v tekstakh, dokumentakh i issledovaniiakh [*"... A gathering of friends left by fate." A. Vvedensky, L. Lipavsky, Ya. Druskin, D. Kharms, N. Oleinikov: "chinari" in texts, documents and studies*], ed. V.N. Sazhin: in 2 vols. . MoscowL Ladomir publ., 2000. (In Russ.)

Ustinov A.B. "Delo Detskogo sektora Gosizdata 1932 g. (predvaritel'naia spravka)" ["Case of the Children's Sector of the State Publishing House,1932 (a preliminary reference)"]. In *Mikhail Kuzmin i russkaia kul'tura XX veka: Tezisy i materialy konferentsii 15–17 maia 1990 g.* [*Mikhail Kuzmin and Russian culture of the twentieth century: Abstracts and proceedings of the conference, May 15-17, 1990*], ed. G.A. Morev. Leningrad: Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannim dome publ., 1990: 125–136. (In Russ.)

ПРИЛОЖЕНИЕ

«ВЕЩИ» ДАНИИЛА ХАРМСА ДЛЯ АМЕРИКАНСКОЙ АНТОЛОГИИ ЛИДИИ НАДЕЖИНОЙ

Публикация Андрея Устинова

I.

THE GAME
By D. Harms

Petka ran along the road
along the road
along the pavement
Petka ran along the pavement
and was shouting – shouting
ga – ra – rar
– – – – –
I am now no more Petka
keep away
keep away
I am now no more Petka
now I am a motor car
– – – – –
Vaska followed after Petka
along the road
along the pavement
Vaska ran along the pavement
and was shouting
doo – doo – doo
– – – – –
I am now no more Vaska
step aside

step aside
I am now no more Vaska
but a steamboat am I now

– – – – –

Mishka followed after Vaska
along the road
along the pavement
Mishka ran
along the pavement
and was shouting
joo – joo – joo

– – – – –

I am now no more Mishka
Here – look out
I am now no more Mishka
but a Soviet aeroplane.

– – – – –

Along the road a cow came walking
along the road
along the pavement
A cow came walking along the pavement
and was mooing
moo – moo – moo

– – – – –

A real moo cow
with pointed horns
came along the road
Came a cow along the pavement
blocking all the way

– – – – –

Hey! you cow
hey! you cow
don't you walk here
hey, you cow
don't you walk along the pavement
don't you walk along the road

– – – – –

Here! look out! shouted Mishka
Step aside, you, shouted Vaska
Move away you – shouted Petka
and the cow moved away

– – – – –

Rushing over
rushing over
to the bench
at the gate
came the steamer
came the motor
and the Soviet aeroplane
Came the steamboat
And the motor
And the Soviet aeroplane.

– – – – –

Petka jumped upon the bench
Vaska jumped upon the bench
Mishka jumped upon the bench
at the gate
upon the bench

– – – – –

I've arrived – shouted Petka
I threw anchor – shouted Vaska
I have landed – shouted Mishka
and they stopped to take a rest.

– – – – –

So they sat
for just a minute
on the bench
at the gate
the motor car
the steamboat
and the Soviet aeroplane
the motor car

the steamboat
the Soviet aeroplane

– – – – –

Shoot ahead – shouted Petka
All aboard – answered Vaska
Let's fly – shouted Mishka
off they went again

– – – – –

And off they went
and off they dashed
along the road
along the pavement
jumping dashing
wildly shouting
joo – joo – joo

– – – – –

Jumping dashing
loudly shouting
over sidewalk
heels but flashing
loudly shouting
doo – doo – doo

– – – – –

Open sidewalk
heels but flashing
in the air
Their hats go smashing
along the road
along the pavement
loudly shouting
ga – ra <– rar>

– – – – –

II.

HOW THE OLD WOMAN WAS BUYING INK[1]

By D. Harms

Transl<ated> by Lydia Nadejena[2]

On Crooked Street in No. 17 there lived an old woman. At one time she lived there with her husband and her young son. But her son grew up and went away, while her husband died; so that the old woman was left all alone.

She lived peacefully and quietly, drinking tea and writing letters to her son; and that was all the old woman did.

People used to say that the old woman must have dropped from the moon.

She would come out of the house, in the middle of the summer and looking around would exclaim: "My, my, what happened to all the snow?"

And her neighbors would laugh and answer: "Who ever heard of such a thing, that one should be asking for snow in the middle of the summer. Have you just come down from the moon, Grandma?"

Or at another time she would go to the kerosene shop and ask: "How much are the French rolls?"

And the clerks would laugh and say, "What is the matter with you, little lady? How should we have here French rolls? Have you just dropped down from the moon?"

That's the kind of an old woman she was.

There was one lovely summer day with not a cloud in the sky. And because of the dryness a great dust rose on Crooked Street. And all the porters came out with rubber pipes to sprinkle the dusty street. And they poured the water straight into the dust in the air, on the fly. And the dust and the water came down together on earth. Already the horses are running through puddles and the wind is flying empty without any dust.

Out of the gates at No. 17 came the little old woman. In her hands an umbrella with a big shiny handle and on her head a hat with a black buckle. "Tell me, she says to the porter, "where can I buy some ink?"

"What?" shouts the porter.

---

[1] Все сравнения даются по публикации этой «вещи» Д. Хармса в журнале «Ёж»; далее везде – *Хармс* с указанием страницы первой публикации.

[2] Вписано от руки; см.: Lydia Nadejena Papers. Box 5.

The old woman comes nearer, “Ink,” she shouts.

“Get on a side,” shouts back the porter letting go a stream of water.

The little old woman goes to the left and the water comes left.

She quickly runs to the right but the water follows right after.

“What is the matter with you,” the porter yells, “have you just come down from the moon, can’t you see I am washing the street?”

But the old lady just motioned with her umbrella and went on.

After a while she came to the market. There she saw a young man selling a big and juicy fish – a big fish – as long as your hand and as thick as your leg. The man threw it up in the air, caught it by its nose, swung it right and left, let it go but didn’t drop it – caught it by the tail and brought it over to the old woman.

“Here you are,” he says, “you can have it for a ruble.”

“No,” says the old lady, “Ink is what .....”

But the young man would not even let her finish.

“Take it,” he insists, “it’s cheap.”

“No,” says the old lady, “Ink is what .....”

“Buy it,” he says again, “this fish weighs at least five and a half pounds.” And to make believe he was tired, changed it into the other hand.

“No,” says the old lady, “I want ink.”

At last the young man realized what the old woman was saying,

“Ink?” he asked.

“Yes, Ink.”

“Ink?”

“Ink.”

“And you don’t need any fish?”

“No.”

“Well, what is the matter with you, have you just come down from the moon?”

“I see you don’t have any ink,” said the old woman and went on further.

“Some nice meat for roasting,” yelled a fat butcher to her while cutting away with a knife.[1]

“Have you any ink?” asked the old woman.

“Ink,” roared the butcher while dragging by the leg a great big porker.[2]

“Right here, right here,” shouted a peddler.

---

[1] У Хармса: «– Мяса парного пожалуйте, – кричит старушке здоровенный мясник, а сам ножом печенки кромсает» (*Хармс*, 12).

[2] Дальше пропущен абзац: «Старушка скорей подальше от мясника, уж больно он толстый да свирепый...» (*Хармс*, 12).

The old woman came over to the stand and put on her glasses. The peddler smilingly handed her a jar of strawberries."

"Take them," he says, "you can't find any like those."

The old woman took the jar with the berries,[1] looked it over and put it back.

"I need ink and not berries," she said.

"What kind of ink, red or black?" asked the peddler.

"Black," said the old woman.

"I haven't any black," said the peddler.

"Well, then, give me red," said the old lady.

"I haven't any red either," said the peddler.

"Good-bye," said the old lady and went on.

Finally the market ended and still there is no ink to be seen.

So the old lady left the market and walked along the street.

Suddenly she sees, walking slowly, one behind the other, fifteen donkeys. On the front donkey there is a man riding and in his hands a great big sign.[2] On the other donkeys also, people riding and also holding signs in their hands.

"What can *that* be?" wondered the old woman, "can it be that people now ride on donkeys just as they used to ride on trolley cars?" – "Hey," she shouted to one riding in the front, "wait a minute. Tell me, where do they sell ink?"

The man on the donkey evidently did not hear her for without answering he lifted some sort of a pipe to his mouth, and shouted right into her face, but so loudly that you could hear him for seven viersts.[3]

"Hurry and see the Circus...

"At the circus... At the circus...

"Sea lions... The people's pets...

"Final week.....

"Tickets at the door."[4]

---

[1] В переводе Надежиной «банка с черносливами» становится «банкой с ягодами».

[2] У Хармса «и держит в руках большущее знамя» (*Хармс*, 13).

[3] Скомканный перевод концовки абзаца в сказке Хармса: «...а поднял какую-то трубу, с одного конца – узкую, а с другого широкую – раструбом. Узкий конец проставил ко рту, да как закричит туда, прямо старушке в лицо, да так, что за семь вёрст услыхать можно» (*Хармс*, 13).

[4] У Хармса этот анонс выстроен в стихотворном порядке:

Спешите увидеть гастроли Дурова
В госцирке, госцирке.
Морские львы – любимцы публики.
Последняя неделя.
Билеты при входе!
(*Хармс*, 13).

The old woman was so scared she even dropped her umbrella. She tried to pick it up but her hands were so trembling from fear that she dropped it again. The old woman picked it up again and holding on to it tightly, walked away as quickly as she could until she finally came out on a very wide and very noisy street.[1]

[1] См. в оригинале: «Старушка зонтик подняла, покрепче его в руках зажала, да скорей, скорей по дороге, да по панели повернула из одной улицы в другую и вышла на третью широкую и очень шумную» (*Хармс*, 13). Ср. в «Га-ра-рар!» Д. Хармса год спустя:

Бегал Петька по дороге,
по дороге, по панели,
бегал Петька по панели
и кричал он:
Га-ра-рар!
<...>

А за Петькой бегал Васька
по дороге,
по панели,
бегал Васька по панели
и кричал он:
Ду-ду-ду!
<...>
А за Васькой бегал Мишка
по дороге,
по панели,
бегал Мишка
по панели
и кричал он:
Жу-жу-жу!
<...>

Шла корова по дороге,
по дороге,
по панели,
шла корова по панели
И мычала:
– Му-му-му!
<...>

И поехали машины
по дороге,
по панели,
только пятками сверкали
и кричали:
Жу-жу-жу!
Только пятками сверкали
по дороге,

All around her people were hurrying back and forth. In the street automobiles were rushing and trolley cars roaring.

The old woman started crossing the street when suddenly "tarar... ararar... arar... arrrl!"[1] An automobile came shooting by.

The old woman let him go by and started again when "Hey, lookout," a cab driver shouted.

She let him go by too, and then quickly ran. She barely got to the middle when, "din...din..! din....din....din..!" A trolley came flying.

The old woman tried to turn back but here in the rear, "toot...toot...toot... toot..!" a motorcycle tooted.[2]

The old woman became altogether scared. Fortunately a good man came along, grabbed her by the hand and said:

"What is the matter with you, have you just dropped down from the moon? You'll get run over here." And he dragged the old woman across the street.

The old woman just caught her breath and turned to the good man to thank him, and also to ask him about the ink, but he had already disappeared.

So the little old woman walked on further, leaning on her umbrella and looking around... "Where could she get some ink"... When she saw walking toward her a little old man with a stick: very old and very grey.

The old woman walked over to him and said, "You look to me like a man who has seen many things. Do you know where I can buy some ink?"

по панели,
только ручками махали
и кричали:
Ду-ду-ду!
Только ручками махали
на дороге,
на панели,
только шапками кидали
и кричали:
Га-ра-рар!

(*Хармс Д.* Га-ра-рар! // Ёж. 1929. № 12. С. 5–7).

[1] Передача хармсовской ономатопеи: «Тарар-ararар-арар-рррр!» (*Хармс*, 13).

[2] Еще случаи ономатопеи:

Пропустила его старушка и скорей на ту сторону побежала. До середины дороги добежала, а тут

«Джен-джен! динь-динь-динь!»

Старушка было назад, а сзади:

«Пыр-пыр-пыр-пыр!» – мотоциклет трещит.

(*Хармс*, 14).

The old man stopped, raised his head. The wrinkles on his forehead moved up and down and <he> became lost in thought. After a while he put his hand in his pocket, took out a package of tobacco, some paper, and a mouthpiece. Slowly he rolled a cigarette, stuck it into the mouthpiece, put away his tobacco, and paper, and brought out some matches. He lit his cigarette, put his matches away and then opened his toothless mouth and muttered: "Ink is shold in a shtore."[1]

The little old woman didn't understand a word and the old man walked on further.

The woman became worried. "Why couldn't anyone give <me> any sensible answer about the ink, – Haven't they ever heard of any?"

So the old woman decided to walk right into a store and ask for some ink. They surely would know.

And right there was a store, with great big windows as big as a wall. And inside the windows were many books.

"Here is where I'll go in," thought the old woman. "Here surely they must have ink, for they have books here. Don't they write books with ink?"

She walked over to the door, and the doors were glass ones and very peculiar. The old woman pushed it... something pushed her from the rear... another glass door sliding right on top of her. She moved ahead and the glass door follow<ed> right behind. Round and round she went until her head began to turn.[2]

Finally she freed herself, thankful that she even came out alive.[3]

The old woman looked around – right in front of her was a great big clock and a stairway leading up. At the foot of the stairway a man was standing.[4] The old woman walked over to him, and asked: "Where can I find out about ink?"

The man didn't even turn his head toward her but pointed to a little screen door.[5]

---

[1] Ср. в оригинале: «Потом закурил папиросу и, спрятав спички, прошамкал беззубым ртом: – Шешише пошаются в макашише» (*Хармс*, 14).

[2] Неожиданная конъектура динамичного фрагмента истории Хармса: «Подошла она к двери, двери стеклянные и странные какие-то. Толкнула старушка дверь, а ее самое что-то сзади подтолкнуло. Оглянулась, смотрит, – на нее другая стеклянная дверь едет. Старушка вперед, а дверь за ней. Всё вокруг стеклянное, и всё кружится. Закружилась у старушки голова, идет она и сама не знает, куда идет. А кругом всё двери, двери, все они кружатся и старушку вперед подталкивают» (*Хармс*, 14).

[3] Усечение авторского лирического повествования с пропуском повтора в анафоре: «Топталась, топталась старушка вокруг чего-то, насилу высвободилась, хорошо еще что жива осталась» (*Хармс*, 14).

[4] У Хармса: «Около *часов* (курсив мой. – *А. У.*) стоит человек» (*Хармс*, 15).

[5] Упрощенная передача оригинала: «...показал только рукой на какую-то дверку, небольшую, решетчатую» (*Хармс*, 15).

The old woman opened the door and walked into a little tiny room no bigger than a closet. In the little room a man was standing. She had just wanted to ask him about the ink, when suddenly: "Dink... Ding..." the floor began to rise.[1]

There she stood not daring to move, her heart filled with a heavy load, and almost unable to breathe. Through the door she could see heads and feet and hands: and all around her a noise and like a sewing machine. Finally the noise stopped, and she was able to breathe again. Someone opened the door and said, "Out, please. Sixth floor."

The little <old> woman as if in a dream stepped out. The door shut behind her and the little closet-room went down again.

There stood the old lady, her umbrella in her hands, hardly able to catch her breath. She was standing on a staircase, people were walking all around her, slamming doors, while she just stood holding on to her umbrella.

So she stood for a while looking around at what was going on and finally walked through some door.

A fine large room full of little tables. At the tables people, some with their noses over papers, others writing on typewriters, and the noise in the room was like that of a blacksmith shop only a miniature one.[2]

On the right at the wall on a sofa, two men were sitting: – one a fat one, the other a thin one, and the fat one was telling something to the thin one while gleefully rubbing his hands. The thin one all bent over, was looking at the fat one through glasses in very light frames, and was tying his shoe laces.[3]

"Yes," the fat one was saying, "I have just written a story about a boy who swallowed a frog. A very interesting story!"[4]

"And I can't think of a thing to write," replied the thin one while sticking the shoe lace through the hole.

---

[1] В оригинале предложено более изысканное звукоподобие: «Вдруг – „дзиньдджжжжин", – и начал пол вверх подниматься» (*Хармс*, 15).

[2] В печатном тексте нет «миниатюрной кузницы», что подтверждает предположение, что Надежина переводила с рукописи Хармса. В печатном виде этот фрагмент выглядит вот так: «Попала старушка в большую, светлую комнату. Смотрит: стоят в комнате столики, а за столиками люди сидят. Одни стучат на пишущих машинках, а другие, уткнув носы в бумагу, – пишут» (*Хармс*, 15).

[3] Здесь снята абсурдистская подробность: «...а тонкий согнулся весь, глядит на толстого сквозь очки в светлой оправе, а сам *на сапогах шнурки завязывает* (курсив мой. – *А. У.*)» (*Хармс*, 15).

[4] Вновь расхождение с печатной версией. В «Еже»: «– Да, – говорит толстый, – написал я рассказ о мальчике, который лягушку проглотил», – и никакого добавления о том, что у толстого человека «очень интересный рассказ» (*Хармс*, 15).

"And my story is very interesting," continued the <fat> one. "You see, the boy came home and his father asks him where he was and the frog right out of his belly answers "kwa...kwa." Or in school the teacher would ask, "How do you say 'good-morning' in German?" And the frog would answer, "kwa...kwa." The teacher would curse and the frog answer<s> "kwa...kwa...kwa..." "A funny story," said the fat one, rubbing his hands.

"Did you write something too?" he asked the old woman.

"No," answered the old woman, "my ink is all gone. I did have a bottle...[1] my son left it to me, but now it's all gone."

"Why, is your son also a writer," asked the fat one.

"No," answered the old woman, "He is a forester, but he does not live here. At first I used to get ink from my husband, but now my husband is dead and I am left all alone. Can't I buy some ink from you?" the old woman said suddenly.

The thin one finished tying his shoe and stared at the old woman through his glasses.

"How do you mean, ink?" he wondered.

"Ink that you write with," explained the old lady.

"But they don't sell ink here," said the fat one and stopped rubbing his hands.

"How did you get here?" asked the thin one getting up from the couch.

"I came in the closet,"[2] answered the old woman.

"In what closet?" asked the fat one and the thin one in one voice.

"In that one, the one that goes riding up and down the stairway," explained the old woman.

"Oh, in the lift," laughed the thin one, sitting down again on the couch, for his other shoe now came loose.

"And why did you come here" asked the fat one.

"I could not find any ink anywhere," replied the old woman. "I asked everyone but no one knew. I saw books here so I came in. Books are written with ink, aren't they?"

"Ha...ha...ha..." roared the fat one, "You must have just dropped right from the moon."

"Hey, listen," the thin one suddenly jumped up from the couch. He hadn't tied his shoe yet and the shoe laces were dragging all over the floor.

---

[1] У Хармса здесь не «бутылка», а «баночка» отзывается «банкой чернослива» выше по ходу рассказа.

[2] Прекрасный перевод, создающий абсурдистское поле предложения Хармса в английской версии: «В шкапу приехала» (*Хармс*, 16).

"Listen," he said to the fat one, "I am going to write about the old woman who was buying ink."

"Fine," answered the fat one rubbing his hands.

The thin one took off his glasses, breathed on them, wiped them with his handkerchief, put then on again on his nose and said to the old lady:[1]

"You tell me how you were trying to buy some ink and we'll write a book about you and will give you some ink too."

The old woman thought for a minute and agreed.

That's how the thin one wrote the book:

"HOW THE OLD WOMAN WAS BUYING INK."[2]

Дата поступления в редакцию:	18.06.2022	Received:	18.06.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

[1] Здесь явное наслоение замедляющих подробностей по сравнению с динамичной лаконичностью оригинала: «Тонкий человек снял свои очки, протер их, одел опять на нос и сказал старушке...» (*Хармс*, 16).

[2] Ср. концовку Хармса:

> И вот тонкий человек написал рассказ:
>
> **О ТОМ, КАК СТАРУШКА ЧЕРНИЛА ПОКУПАЛА.**
>
> Это и есть тот рассказ, который ты сейчас прочел.
>
> *Д. Хармс*.

(*Хармс*, 16). Примечательно, что на следующей странице этого номера «Ежа» была напечатана рекламная заметка Л. Пантелеева «Цирк. 100 львов в Ленинграде» (Еж. 1928. № 12. С. 17).

Из-за завесы и железного занавеса: о советских контактах Ральфа Эллисона

©2022 О.Ю. Панова

From Behind the Veil and the Iron Curtain: On Ralph Ellison's Soviet Contacts

©2022 Olga Yu. Panova

УДК 82.01
https://doi.org/10.54791/27823792_2022_3_286_303

Информация об авторе: Ольга Юрьевна Панова, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Москва. E-mail: olgapanova65@gmail.com.

Ключевые слова: Ральф Эллисон, «Невидимка», переписка, Р.Д. Орлова, СССР, русская литература, советско-американские литературные контакты, перевод, издание, преподавание литературы, архивные материалы.

Аннотация: Ральф Эллисон никогда не был в Советском Союзе и лишь по косвенным источникам довольно смутно представлял себе советские реалии. Образ «цветной завесы» (Veil of Color), отделяющий мир черных и цветных от мира белых, стал топосом в афроамериканской литературе с последней четверти XIX века – со времен сегрегации и джимкроуизма, а затем перекочевал и в афроамериканские исследования; эта топика пронизывает и роман Эллисона «Невидимка». Советский мир так-

Information about the author: Olga Yu. Panova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University; Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia. E-mail: olgapanova65@gmail.com.

Keywords: Ralph Ellison, *Invisible Man*, correspondence, Raisa Orlova, USSR, Russian literature, Soviet-American literary contacts, translation, publishing, teaching literature, archival materials.

Abstract: Ralph Ellison never travelled to the Soviet Union, and had a rather vague idea of Soviet realities. The "Veil of Color", one of the basic topoi in African American literature, is of special importance in Ellison's *Invisible Man*. The Soviet world was also "behind the veil" – precisely, behind the Iron Curtain. However, for Ellison, Russia and the Soviet Union were not at all a "blind spot" on the world map: for him this country, its history and culture meant very much. The article focuses on the least known aspect, i.e. Ellison's few direct Soviet contacts reflected in his correspondence and papers. The following

же находился «за завесой» – за «железным занавесом» (Iron Curtain), и за него мало кому удавалось проникнуть. Однако для Эллисона Россия и Советский Союз вовсе не были «слепым пятном» на карте мира: афроамериканского классика многое связывало с нашей страной, с ее культурой. Мы остановимся на наименее известном аспекте – немногочисленных прямых советских контактах Эллисона, запечатленных в его переписке. В статье представлены 3 небольших сюжета: ответ Эллисона на вопросы Р. Орловой о русской литературе; история первой попытки перевода и публикации фрагмента романа «Невидимка» в СССР; опыт включения романа «Невидимка» в программу спецкурса в СССР в 1980 г. и обсуждение Эллисоном проблем преподавания литературы на основе его собственного опыта – авторского курса по русскому классическому роману.

Выражаю искреннюю **благодарность** Тессе Ройнон, Полу Девлину, Эндрю Дейвенпорту, Виктору Петровичу Голышеву и Александру Яковлевичу Ливерганту, которые снабдили меня архивными документами, материалами и мемуарными свидетельствами для этого исследования.

3 topics are considered: Ellison's answer to Raisa Orlova's questions about Russian literature; the first attempt to translate and publish a fragment of *Invisible Man* in the USSR; teaching *Invisible Man* in a Soviet university in 1980 and Ellison's experience of teaching classical Russian literature.

Acknowledgments: My sincere gratitude to Tessa Roynon, Paul Devlin, Andrew Davenport, Victor Golyshev, and Alexandre Livergant for supplying me with the materials and archived documents that made this research possible.

> …я шагнул за Завесу и приподнял ее, чтобы вы могли получить общее представление о том, что таится за ней, понять смысл религии моего народа, глубину его человеческой скорби и устремления самых достойных его представителей.
>
> *У.Э.Б. Дюбуа*. Души черного народа.

Ральф Эллисон (1914–1994), который у себя на родине давно включен в пантеон классиков американской литературы, в России практически неизвестен широкому читателю. Главное произведение Эллисона – роман «Невидимка» (Invisible Man, 1952) в январе 1953 года получил Национальную книжную премию — хотя вместе с ним номинировались повесть Э. Хе-

мингуэя «Старик и море» и роман Стейнбека «К востоку от рая». С тех пор «Невидимка постоянно входит в различные списки лучших, главных, важнейших американских книг XX века. Вскоре после выхода «Невидимки» к Эллисону пришла и европейская известность – уже через год его стали приглашать с лекциями в Зальцбург, Париж, Рим. Вплоть до самой смерти Эллисон получал награды, как на родине, так и за рубежом, был членом нескольких академий, обществ, почетным профессором известных университетов. В качестве крупного современного классика Эллисон, наряду с Ричардом Райтом и Джеймсом Болдуином, оказывается не только в центре внимания афроамериканистики, но и привлекает внимание традиционных исследований американской литературы. Еще при жизни Эллисона, в 1970–1980-х гг., корпус монографий, коллективных трудов, статей и литературно-критических эссе, посвященных писателю, был весьма внушителен; с конца 1990-х эллисоноведение уже стало самостоятельной и весьма разветвленной областью изучения. При этом литературная репутация Эллисона как современного классика в Штатах, Европе и во всем мире резко контрастирует с его почти полной неизвестностью в нашей стране. Кроме двух кандидатских диссертаций[1], появившихся с интервалом в 20 лет, об Эллисоне у нас не писали, о нем не вышло ни одной монографии или большой исследовательской статьи, хотя упоминания автора «Невидимки» и его творчества обнаруживаются в некоторых обзорных работах советских и российских американистов начиная с 1960-х гг.[2]

Ральф Эллисон никогда не был в Советском Союзе и лишь по косвенным источникам довольно смутно представлял себе советские реалии. Образ «цветной завесы» (Veil of Color), отделяющий мир черных и цветных от мира белых, стал топосом в афроамериканской литературе с последней четверти XIX века – со времен сегрегации и джимкроуизма, а затем использовался и в афроамериканских исследованиях; эта топика пронизывает и роман Эллисона «Невидимка». Советский мир также находился «за завесой» – за «железным занавесом» (Iron Curtain), и за него мало кому удавалось проникнуть. Однако для Эллисона Россия и Советский Союз вовсе не были «слепым пятном» на карте мира: афроамериканского классика многое

[1] *Сенкевич Т.К.* Некоторые проблемы современного негритянского романа США (1940–1952) и «Невидимый человек» Ральфа Эллисона. Дисс…. канд. филол. наук. Тбилиси, 1970; *Сурова* [*Панова*] *О.Ю.* Творчество Р. Эллисона и развитие негритянской прозы США 50-х-80-х гг. XX века. Дисс…. канд. филол. наук. М., 1991.

[2] См. подробнее: *Панова О.* Ральф Эллисон и эллисоноведение на Западе и в России // Литература двух Америк. 2018. № 5. С. 10–26.

связывало с нашей страной, с ее культурой. Мы остановимся на наименее известном аспекте – немногочисленных прямых советских контактах Эллисона, запечатленных в его переписке.

О чтении

В последнее десятилетие особое внимание в эллисоноведении уделяется воздействию на Эллисона левой идеологии, его контактам с американкой компартией, его интересу к марксизму, советскому социальному и культурному эксперименту[1]. Эти исследования напоминают о том, что становление Эллисона как писателя пришлось на «красные тридцатые». Что же касается влияния на Эллисона русской литературы, особенно Достоевского, об этом исследователями и критиками написано много, в том числе и с опорой на прямые свидетельства самого писателя, которые встречаются в его эссеистике и переписке. С. Рэкман отмечает:

> …во-первых, роль русской классики в целом и Достоевского в частности в интеллектуальном становлении Эллисона, его политических и эстетических установках гораздо значительнее, а влияние последовательнее, чем принято думать. <…> Во-вторых, если учитывать, насколько Эллисон был поглощен творчеством Достоевского, игравшего важную роль в его литературном диалоге с Ричардом Райтом, для которого Достоевский также был одной из ключевых фигур, мы увидим, что свой интерес к блюзу, джазу и другим формам народной афроамериканской культуры Эллисон пропускал через анализ русской культуры XIX в. В-третьих, заметки Эллисона на полях книг из его личной библиотеки позволяют установить происхождение некоторых сюжетов, воспроизведенных впоследствии в романе «За три дня до расстрела...». Кроме того, материалы, не вошедшие в окончательную версию неоконченного magnum opus Эллисона, собраны им в процессе пристального изучения произведений Достоевского[2].

---

[1] *Foley B.* Wrestling with the Left: The Making of Ralph Ellison's *Invisible Man*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

[2] *Рэкман С.* Ральф Эллисон и Ф.М. Достоевский: критическое переосмысление эстетики и политики // Литература двух Америк. 2021. № 11. С. 36-37. Работа С. Рэкмана критически переосмысляет сложную и многоплановую проблему «Эллисон и Достоевский» и, шире, «Эллисон и русская классика» с опорой на неопубликованные материалы из архива писателя.

Диалог – литературный и эпистолярный – с Р. Райтом, К. Берком, Дж. Фрэнком о Достоевском и других русских авторах, как и проанализированные С. Рэкманом материалы из архива Эллисона, – все это «вещественные доказательства» того, как глубоко повлияло на автора «Невидимки» знакомство с русской литературой. Приведем еще одно.

В середине 1970-х попытку связаться с Эллисоном предприняла Р.Д. Орлова, которая тогда работала над проектом «Мосты: русско-американские литературные связи»: предполагалось собрать высказывания советских писателей об американской литературе и американских писателей – о литературе русской. В октябре-декабре 1974-го и феврале-мае 1975 г. Р.Д. Орлова написала более 50 писем американским писателям и критикам. В.Н. Абросимова так характеризует эту работу Р. Орловой:

> Случайных адресатов ни в русской, ни в американской части исследования не было. Перед нами не письма под копирку, не стандартная анкета с одним вопросом для всех, а личное письмо, личное обращение к знакомому или известному только своими произведениями автору. За каждым из сохранившихся документов – серьезная предварительная работа, включающая в себя изучение художественных, публицистических произведений того или иного литератора, его интервью, а также выступлений в редакции «Иностранной литературы», в советской и американской печати[1].

Р.Д. Орлова отправила письмо и Р. Эллисону, за творчеством которого она внимательно следила[2]:

> Дорогой мистер Эллисон,
>
> я – одна из многих в нашей стране читателей и почитателей «Человека-невидимки». Я профессионально занимаюсь американской литературой. Одна из моих учениц защитила диссертацию о творчестве Ральфа

[1] *Абросимова В.Н.* «Мосты: русско-американские литературные связи» полвека спустя // Литература двух Америк. 2019. № 6. С. 301–302.

[2] Р.Д. Орлова упомянула Эллисона в своей статье о Ричарде Райте (Richard Wright: Writer and Prophet // Twentieth Century American Literature: A Soviet View. Ed. M. Tugusheva, transl. R. Vroon. Moscow: Progress Publishers, 1976. P. 406) и охарактеризовала его творчество в обзорной статье об афроамериканской литературе: *Орлова Р.Д.* Голоса негритянской революции // Вопросы литературы. 1966. № 1. С. 147, 151.

Эллисона[1], она живет в Тбилиси, в Грузии (у нас ведь тоже есть своя Джорджия)[2].

Все это – лишь неуклюжая попытка представиться. И одновременно – предисловие к просьбе об одолжении. Опубликовав несколько книг об американской литературе, я начала новую работу – «Американские писатели и Россия». В этой связи я задала несколько вопросов ряду американских писателей и буду чрезвычайно Вам признательна, если Вы ответите на них. Какую роль сыграла русская литература в Вашей жизни? В Вашей писательской и читательской жизни (если их можно разделить)?

Можете ли Вы более подробно изложить то, что Вы говорили в интервью 1955 года (перепечатанном в книге «Тень и действие»)[3] о «Записках из подполья» и особенно – о «Шинели»? Заранее благодарю Вас и желаю всего наилучшего. Я искренне надеюсь, что «Человек-невидимка», наконец, выйдет по-русски! (За последние два года у нас были опубликованы «Шум и ярость» и «Свет в августе»). [Р. Орлова][4].

Ральф Эллисон получил это письмо и написал Р. Орловой краткое, но информативное послание, в котором дал ответ на вопросы ее анкеты:

Dear Miss Orlova,

It pleases me to know that you and other students of literature are interested in my novel I.M. I too would like to see it translated into Russian.

The work of nineteenth-century Russian writers has always been very important in my life, especially when I began to write, for the depiction of Russian society as found in the works of Tolstoy, Turgenev, Dostoevsky and Gorky offered me many insights into ways of interpreting social events as they unfold in the U.S. I think of Dostoevsky as perhaps the greatest of all novelists and I continue to learn

[1] Тамара Клавдиевна Сенкевич, автор кандидатской диссертации, посвященной Р. Эллисону (см. примеч. 1 на с. 288) и статей: К проблеме отчуждения в романе Ральфа Эллисона «Невидимый человек» // Сообщения АН ГССР. Тбилиси, 1970. Т. 58. № 2. С. 497–500; Ральф Эллисон и его роман «Невидимый человек» // Труды Тбилисского педагогического института иностранных языков. 1972. Т. 11–12. С. 392–403.

[2] Georgia – и Грузия, и Джорджия (американский штат).

[3] *Ellison R.* The Art of Fiction. An Interview // Paris Review. 1955. No 8. P. 53-55. Переизд. в: *Ellison R.* Shadow and Act. New York: Random House, 1964.

[4] Р.Д. Орлова – Р. Эллисону. 19 ноября 1974 г. / пер. с англ. В. Медвинской, публ. В.Н. Абросимовой // Литература двух Америк. 2019. № 6. С. 374. Оригинал этого письма, написанного по-английски, находится в архиве Р. Эллисона: Library of Congress, Washington D.C. Ralph Ellison Papers (REP). Part I, box 62, folder 7. Копия сохранилась в личном архиве М.Н. Орловой.

from his work. I am also aware of Pushkin and Chekhov, along with other masters of Russian literature.

Notes from Underground was especially important in the writing of *Invisible Man*. I think a look at the two works would make further comment unnecessary. For the narrator of *Invisible Man*, despite differences in culture, race and nationality, also an underground man.

The Overcoat I found entertaining but I gained more insight and learned certain approaches to fictional material from Gogol's *Dead Souls*, which I rank as one of the world's great novels.

I hope that these few words will be useful to you in your work.

ПЕРЕВОД:

Дорогая Мисс Орлова,

Мне было приятно узнать, что Вы и другие ученые-литературоведы интересуются моим романом «Невидимка». Мне бы тоже очень хотелось, чтобы роман был переведен на русский язык.

Для меня всегда было важно творчество русских писателей XIX века, особенно когда я только начинал писать, поскольку изображение русского общества у Толстого, Тургенева, Достоевского и Горького открыло для меня новые способы интерпретации социальных явлений и процессов, идущих в США. Я считаю Достоевского величайшим романистом и продолжаю учиться у него. Я также знаю Пушкина, Чехова и других мастеров русской литературы.

«Записки из подполья» были особенно важны для создания «Невидимки». Достаточно сравнить эти два произведения – и дальнейшие комментарии будут излишни. Ведь повествователь в «Невидимке» – тоже подпольный человек, хоть и другой культуры, расы и национальности

«Шинель» показалась мне занятной, но я почерпнул больше знаний и научился некоторым подходам к художественному материалу из «Мертвых душ» Гоголя, книги, которую я считаю одним и величайших романов в мире.

Надеюсь, эти несколько слов будут полезны Вам в Вашей работе[1].

Неизвестно, было ли отправлено это письмо: в архиве Эллисона сохранились только два недатированных черновика –рукописный и машинописный, а копия чистовика отсутствует. В архиве Р.Д. Орловой письмо Эллисона тоже пока не обнаружено.

[1] R. Ellison to R. Orlova. N.d. REP. I: 62, folder 7. Перевод с англ. мой.

О переводе и издании

В СССР и постсоветской России главное произведение Эллисона постигла участь «романа-невидимки»: прошло больше шестидесяти лет с момента его выхода, он давно уже издан на всех основных языках, а на русском до сих пор появились лишь глава, опубликованная в сборнике короткой прозы Эллисона[1], и несколько фрагментов, напечатанных в журнале «Иностранная литература»[2]. Однако в архиве писателя были обнаружены документы, благодаря которым удалось установить, что первый опыт перевода его сочинений в Советском Союзе относится к концу 1970-х.

В 1977 г. в двух выпусках газеты «Літературна Україна»[3] от 16 и 20 сентября был напечатан «Королівский турнір» – переведенный на украинский язык рассказ Эллисона “Battle Royal”, который был опубликован в 1947 г.[4], а затем вошел в роман «Невидимка» (глава 2). Перевод был сделан 30-летней Оксаной Юрьевной Бедзык-Галицкой, которая происходила из известной литературной семьи: ее дедом был Дмитрий Иванович Бедзык (1898-1982), украинский драматург и прозаик; отец Юрий Дмитриевич Бедзык (1925–2008), фронтовик, автор военной прозы, был также популярен и как писатель-фантаст.

Оксана Юрьевна Бедзык окончила филологический факультет Киевского университета и начала работать в Институте литературы им. Т.Г. Шевченко АН УССР. В 1975 г. вышла замуж за математика В.К. Галицкого, сотрудника Института кибернетики им. В.М. Глушкова АН УССР.

---

[1] *Эллисон Р.* Король американского лото / сост., пред. М. Ландора. М.: Известия,1985.

[2] *Эллисон Р.* Невидимка. Фрагменты романа. Искусство писателя. Интервью журналу «Paris Review» / пер. О. Пановой // Иностранная литература. 2013. № 1. С. 214–260.

[3] Газета начала выходить в Киеве в 1927 г. под названием «Литературная газета» как орган Всеукраинского союза пролетарских писателей (осн. 1926). В 1930–1934 гг. печаталась в Харькове, затем снова в Киеве (до 1941 г.). В годы войны издавалась в эвакуации под названием «Література і мистецтво», с 1945 г. – под прежним названием в Киеве в качестве органа Союза советских писателей УССР. С февраля 1962 г. стала называться «Літературна Україна». В 1977 г. была награждена Орденом Дружбы народов. В настоящее время выходит еженедельно, является органом Правления Национального союза писателей Украины.

[4] *Ellison R.* Battle Royal // Horizon 16 (1947): 104–118.

В конце 1977 г. О.Ю. Бедзык-Галицкая отправила Эллисону выпуски газеты со своим переводом и письмо на английском языке, в котором выражала восхищение его творчеством, немного рассказывала о себе, сообщала, что не хочет ограничиваться одной главой и мечтает полностью перевести «Невидимку». Это письмо и публикация благополучно добрались до адресата – они сохранились в архиве Р. Эллисона[1].

Неизвестно, какова была реакция самого писателя на известие о том, что фрагмент романа переведен и напечатан в киевской литературной газете; зато сохранившиеся документы позволяют реконструировать, как откликнулось на эту публикацию его ближайшее окружение – и этот отклик был не таким, на какой, наверное, надеялась Оксана Бедзык-Галицкая.

В июне 1978 г. жена писателя Фанни Эллисон отправила письмо киевлянки Альберту Эрскину[2] в издательство «Random House» (с которым Эллисон постоянно сотрудничал со времен публикации «Невидимки») с краткой запиской:

26 июня 1978. Плейнсфид, шт. Массачусетс.

Дорогой Альберт,

Я должна была бы отправить тебе это еще в мае, но оно куда-то затерялось в безумной суматохе, которая сопровождала наши усилия выбраться из Нью-Йорка.

В нем сообщается о попытке сделать перевод на украинский язык, и ему или ей нужно объяснить то, что касается прав и установленного порядка.

---

[1] O. Bedzyk-Galitska to R. Ellison. N.d. Library of Congress. REP. Foreign Rights and Translations 1952–1978. I: 53, folder 5.

[2] Альберт Рассел Эрскин (Albert Russel Erskine Jr., 1912–1993) – известный редактор, работавший со многими крупными писателями (У. Фолкнер, Джеймс А. Митченер, Джон О'Хара,Роберт Пенн Уоррен, Юдора Уэлти, Малькольм Лаури, Кормак Маккарти, Кэтрин Энн Портер и мн. др). Многим авторам, которые впоследствии стали знаменитыми, А. Эрскин помог начать литературную карьеру, в том числе и Р. Эллисону, сыграв важную роль в редактировании и публикации романа «Невидимка». В издательстве «Random House» А. Эрскин был редактором (1947–1955), главным редактором (1955–1959), затем вице-президентом и редакционным директором (1959–1987). О его сотрудничестве с Р. Эллисоном см., напр.: *King D.R.* "A Book One Can with Complete Confidence Call Important": Albert Erskine, Ralph Ellison, and the Publishing of *Invisible Man* // Journal of American Studies. 2022. July. Vol. 56. No 3. P. 483–511.

После того, как Вы это сделаете, пожалуйста, верните нам это письмо. С благодарностью и лучшими пожеланиями – Фанни[1].

Эрскин поручил дело Каролин Рейди, которая тогда была сотрудником отдела по субсидиарным правам «Random House»[2]. В октябре Каролин Рейди отправила в Киев письмо, в котором сообщала Оксане Галицкой, что публикация ее перевода в украинской газете является нарушением авторского права:

31 октября 1978 г.

Дорогая Оксана Бедзык-Галицкая,

Некоторое время назад Вы написали мистеру Ральфу Эллисону в связи с его книгой «Невидимка». В письме Вы сообщили, что опубликовали рассказ мистера Эллисона «Королевский турнир» на украинском в местной газете.

Хотя нам было бы радостно узнать, что «Невидимка» переведен на украинский и издан в вашей стране, нас немного огорчило, что мистера Эллисона не известили об этой публикации заранее, и он не получил никакого денежного вознаграждения. Как Вам, несомненно, известно, автор обычно получает какую-то выплату, когда его произведение переводится на иностранный язык.

Если Вам удалось найти издательство, которое заинтересовано в том, чтобы полностью выпустить «Невидимку» на украинском языке, мы будем благодарны за подробную информацию и постараемся решить вопрос с разрешением для этой публикации. Книгу мистера Эллисона переводят во всем мире, она по-прежнему считается одним из величайших американских романов XX века.

В ожидании Вашего ответа,

С лучшими пожеланиями – Каролин Рейди.

---

[1] Fanny Ellison to Albert Erskine. 26 June 1978. Library of Congress, REP, Foreign Rights and Translations 1952–1978. I:53, folder 5. Перевод мой.

[2] Каролин Джудит Рейди (Carolyn Reidy, 1949–2020), защитившая в 1982 г. диссертацию по викторианскому роману в Университете Индианы, с 1974 г. начала работать в «Random House» в отделе по субсидиарным правам и вскоре сделала впечатляющую карьеру в издательском бизнесе: занимала руководящие посты в «Vintage Book», «Avon Books», в 1992 г. возглавила торговый отдел издательства «Simon&Schuster», а в 2008 г. стала генеральным директором этого издательства.

А еще спустя месяц К. Рейди доложила Фанни Эллисон, что ее поручение выполнено:

1 декабря 1978 г.

Дорогая миссис Эллисон,

Некоторое время назад Вы отправили Альберту Эрскину короткое письмо и копию украинской газеты, в которой был опубликован фрагмент из «Невидимки». Все это оказалось у нас, и я, как Вы видите, написала той женщине, которая сообщила Вам о публикации. Как Вы и просили, возвращаю Вам то, что Вы отправили мистеру Эрскину.

Когда придут известия от Оксаны Бедзык-Галицкой, я Вам сообщу.

Если у Вас возникнут вопросы, пожалуйста, обращайтесь ко мне.

С лучшими пожеланиями, Каролин Рейди[1].

Предъявленные «Random House» претензии не имели под собой правовых оснований: хотя СССР в 1973 г. присоединился к Всемирной конвенции об авторском праве (в женевской версии 1952 г.), однако по условиям договора действие ее не распространялось на произведения, опубликованные за рубежом до 27 мая 1973 г., т.е. до даты вступления в силу ВКАП в Советском Союзе. Тем не менее, не исключено, что О. Бедзык-Галицкая (если только до нее дошло письмо К. Рейди) была разочарована, получив от издательства выговор и требование денежной выплаты автору. Судя по всему, ни сотрудники «Random House», ни Эллисоны больше не получали никаких известий от украинской поклонницы американского писателя, которая стала первым переводчиком и публикатором «Невидимки» в Советском Союзе. В 1991 г. О.Ю. Бедзык-Галицкая вместе с мужем и сыновьями переехала в США, однако к своему проекту сделать полный перевод романа на украинский язык она так и не вернулась.

Остается добавить, что когда очередь дошла до перевода «Невидимки» на русский язык, снова был выбран тот же фрагмент. Перевод был сделан В. Голышевым и под названием «Баталия» вошел в сборник рассказов Эллисона «Король американского лото», изданного в серии «Библиотека журнала “Иностранная литература”» (М.: Известия, 1985). По прошествии 30 лет В.П. Голышев вспоминал об этой своей работе:

[1] Carolyn Reidy to Oksana Bedzyk-Galitska. 31 October 1978. Carolyn Reidy to Fanny Ellison. 1 December 1978. Library of Congress, REP, Foreign Rights and Translations 1952–1978. I:53, folder 5. Перевод мой.

> «Королевскую баталию» мне предложило перевести, кажется, приложение к «Иностранной литературе», наверное, В.С.Перехватов[1], и я перевел. Это было давно. Тоже давно А.Я. Ливергант[2] сказал: «Давайте переведем “Человека-невидимку”», но как-то это дело заглохло – наверное, желающих печатать не нашлось. Или мы не проявили настойчивости, или отвлеклись. Ливергант, наверное, лучше знает. С неграми было не все гладко у нас. «В следующий раз – пожар» Болдуина напечатали с сокращениями по их выбору, в том числе, я думаю, из-за объема <…> Вместо Эллисона был «Человек, который жил под землей» Ричарда Райта, но там цвет кожи большой роли не играл, и, главное, Райта уже знали[3].

Из этих воспоминаний явствует, что издательство «Прогресс» всерьез рассматривало возможность издать роман Эллисона в серии «Библиотека литературы США», однако предпочтение было все-таки отдано Ричарду Райту, который был уже знаком советскому читателю, так что в 1981 г. в серии был выпущен том Р. Райта, куда, в числе прочего, вошли роман «Сын Америки» и повесть «Человек, который жил под землей» (в переводе В. Голышева). Что касается «Невидимки», дело ограничилось «Баталией» – 2-й главой, опубликованной в виде рассказа 4 года спустя. Почему выбор пал дважды на один и тот же фрагмент, очевидно: полный горького сарказма рассказ о «баталии» перепуганных черных подростков, которых заставляют драться с завязанными глазами в элитном клубе на потеху богатым белым южанам – это эпизод, в котором наиболее ярко проявляется антирасистская составляющая романа, и потому добиться его публикации было вполне реально. Однако и в этом случае до перевода романа полностью дело не дошло. По воспоминаниям А.Я. Ливерганта, в 1990-х у него действительно было намерение вместе с В.П. Голышевым сделать русский перевод «Невидимки»; они рассматривали возможность командировки в США – для работы в библиотеках и знакомства с теми местами, где разворачивается действие романа, однако на тот момент не нашлось ни издательства, ни какой-либо другой организации, которые были бы готовы поддержать этот проект.

---

[1] Отв. ред. серии «Библиотека журнала “Иностранная литература”».

[2] Переводчик, критик, литературовед, в настоящее время – главный редактор журнала «Иностранная литература».

[3] В. Голышев – автору статьи. E-mail, 15 сентября 2017 г.

О преподавании

С середины 1980-х гг. в крупнейших университетах (МГУ, ЛГУ, университеты в Киеве, Минске, Казани) о творчестве Эллисона стали говорить на спецкурсах и спецсеминарах по американской литературе. На рубеже 1980-1990-х его роман и сборник эссе «Тень и действие» (*Shadow and Act*, 1964) стали доступны в библиотеках, и их начали иногда включать в списки литературы для студентов-американистов.

В 1980 г., еще до «перестройки», молодой американский преподаватель Стивен Келлман приехал по линии Фулбрайта в Тбилисский государственный университет, где он преподавал в течение весеннего семестра современную американскую литературу. В числе произведений, которые он разбирал со своими студентами, был и «Невидимка». Вернувшись в США, С. Келлман написал Эллисону письмо в котором рассказал о том, как советские студенты воспринимали его роман. Почти 40 лет спустя Келлман воспоминал об этом своем опыте:

> Я вел занятия, приехав по программе Фулбрайта, в Тбилисском государственном университете в течение весеннего семестра 1980 г. Грузия тогда еще была частью Советского Союза, и многие грузины считали, что она находится под игом России, страдает от политического и культурного гнета. Советский Союз только что ввел войска в Афганистан, а США в ответ занялись организацией бойкота Олимпиады, которая летом должна была проходить в Москве. Напряженность была острой, и, находясь более чем в 1000 милях от посольства США и от многих других американцев, я подвергался различным формам наблюдения и ограничений.
>
> Я читал курс современной американской литературы в ТГУ. Ко мне записались около 100 очень заинтересованных студентов. Многие произведения, которые я с ними разбирал, в том числе «Над кукушкиным гнездом», «На дороге», «Поправка-22», «Бойня № 5» и «Невидимка», были запрещены или не одобрялись в брежневском СССР. Студенты обычно не могли их достать, но я привез с собой несколько книг дипломатической почтой и давал их студентам, которые читали всю ночь напролет, чтобы скорее передать их дальше, остальным своим товарищам. Я был поражен тем, что в Соединенных Штатах все доступно и мало ценится, а в закрытом обществе каждая написанная строчка – драгоценность.
>
> В том фанатском письме Эллисону от молодого ученого, влюбленного в его творчество, я не только благодарил его за литературный шедевр, но

и рассказывал, с какой страстью и энтузиазмом мои грузинские студенты обсуждали со мной «Невидимку». Каждое наше занятие в ТГУ записывалось и контролировалось членом Комсомола (молодежной коммунистической организации). Дежурный со специальной комсомольской повязкой на руке следил, чтобы никто не говорил ничего неподобающего. Таким образом, обсуждение в аудитории было, по понятным причинам, ограничено. Однако в частных разговорах студенты выражали благодарность Эллисону, сумевшему так ярко передать то отчуждение, которое они испытывали. Хотя действие «Невидимки» происходит в маленьком южном городке, в колледже, очень похожем на Таскиги, и в Нью-Йорке, хотя это во многом американский роман, решающим образом сформированный расовой историей Соединенных Штатов, грузины откликнулись на универсальное в нем – стремление утвердить свою идентичность в обществе, которое пытается стереть свою индивидуальность.

С тех пор я много раз преподавал «Невидимку» в Соединенных Штатах. Американские студенты были в восторге от литературных достоинств романа, но, пожалуй, не ощущали так остро, что он им насущно необходим – как чувствовали это грузинские студенты в далеком 1980-м[1].

Р. Эллисон откликнулся на письмо С. Келлмана: поблагодарил его и поделился своим опытом преподавания русской литературы:

28 марта 1982 г.

Дорогой мистер Келлман!

Благодарю Вас, что Вы рассказали мне о том, что у меня есть читатели в советской Грузии, и за усилия, которые Вы приложили, чтобы увеличить их число. Это своего рода отложенное удовольствие, вроде того, которое испытываешь, когда узнаешь, что послание в бутылке, брошенное тобой в море, выудил и с радостью прочел участливый читатель на каком-то дальнем берегу. До сих пор все мои размышления о том, может ли какое-либо из моих сочинений найти читателей в России, были похожи на охотничью стрельбу из густого укрытия. Ты стреляешь дробью по какой-то цели, которую ты в лучшем случае лишь смутно различаешь, а о результатах тебе сообщают посредством авторских отчислений – вот, собственно, и все. А если ты промазал, или не услышал падения тела, или не смог сосчитать копейки, все так и останется тайной. Это тайна международного книгоиздания, окутанная,

[1] Steven Kellman to Paul Devlin. Email, 17 Sept 2019. Перевод мой.

к тому же, загадками политики! Благодаря вам эта тайна хотя бы отчасти рассеялась.

Возможно, вас позабавит тот факт, что еще в 1958 году, когда я преподавал в Бард-колледже[1], я рискнул предложить студентам курс о русском романе. Курс оказался довольно популярным, несмотря на то, что я совсем не знаю русского языка и преподавал по переводам. Тем не менее, я с удовольствием читал русских романистов, многое узнал и смог отыскать более или менее приемлемые американские соответствия для привычек, мотивов и проблем их персонажей, и порой самые близкие примеры, которые я мог привести, были из афроамериканского опыта: раб – крепостной, плантатор – русский аристократ. Эти несуразные занятия проходили очень живо, и я многому научился во время наших кратких вылазок в область сравнительной культурологии и антропологии. Поэтому мне очень приятно узнать, что грузинам мои собственные сочинения показались интересными.

Несколько моих друзей-писателей сообщали мне, что они встречались с советскими писателями, которым знаком мой роман, но никто не мог мне сказать, как произошло это знакомство и существует ли издание «Невидимки» на русском языке. Я был заинтригован, потому что еще в 1954 году узнал, что роман проник по ту сторону так называемого «железного занавеса». Это произошло в конце лекционного курса, который я читал в рамках Зальцбургского семинара[2]: одна студентка, несмотря на все мои усилия хранившая молчание в течение нескольких недель, подошла ко мне и моей жене и вручила мне (при этом в ее славянских глазах стояли слезы!) словацкое издание «Невидимки». Поскольку все эти недели я считал ее упорное молчание знаком идейного неодобрения, Вы можете себе представить мое удивление.

И удивлялся я не только тому, что мой роман был переведен на ее язык одновременно с появлением французского и немецкого изданий, но и тому,

[1] Р. Эллисон преподавал в Бард-колледже (г. Аннандейл-на-Гудзоне, округ Дачесс, шт. Нью-Йорк) в 1958–1961 гг.

[2] Зальцбургский семинар по американистике (Salzburg Seminar in American Studies; с 2007 – Salzburg Global Seminar) был создан в 1947 г. по инициативе К.Хеллер, Р. Кэмпбелла, С. Элледжа – двух студентов и преподавателя Гарвардского университета при поддержке Студенческого совета Гарварда. Интердисциплинарный семинар заявил в качестве своей цели гуманитарную миссию: изменение мира к лучшему посредством обучения и общения, которые могут готовить будущих лидеров и общественных деятелей. Семинар проводит программы по образованию, культуре и литературе, финансам, политике, здравоохранению, правам человека, благотворительности, экологии и т.д. Эллисон был приглашенным лектором 34 сессии Зальцбургского семинара (22 августа – 18 сентября 1954).

что идеологический подтекст романа, по-видимому, имел меньшее значение для тех, кто управлял ее страной, чем литературные достоинства, которыми он, надо полагать, обладает. Благодарю Бога за это неожиданное происшествие. Оно напомнило мне о том, что Мальро считал искусство в широком смысле атакой на логику. Возможно, оно является также атакой на идеологию, а потому порой способно передать представление о человеческом опыте, которое стоит над разделениями, существующими в политике. Наверное, что-то подобное произошло с югославами, и Ваше письмо свидетельствует о том, что процесс продолжается – как минимум у грузин. В любом случае, я очень благодарен Вам за Ваше внимание ко мне. Искренне Ваш Ральф Эллисон[1].

О том, как Эллисон «отыскивал американские и афроамериканские соответствия» реалиям русской жизни, запечатленным в русской классике, свидетельствуют маргиналии писателя в книгах его домашней библиотеки[2], а переписка и другие документы, сохранившиеся в его архиве, обнаруживают живой интерес писателя к советской и российской современности, показывают, как чутко старался он уловить малейшие вибрации, доносившиеся «из-за завесы», почувствовать, каким был отклик на его творчество там, куда не достигал его взгляд, но где все же отыскали и прочли отправленное им «послание в бутылке».

Литература

Абросимова В.Н. «Мосты: русско-американские литературные связи» полвека спустя // Литература двух Америк. 2019. № 6. С. 301–302.

Орлова Р.Д. Голоса негритянской революции // Вопросы литературы. 1966. № 1. С. 136–158.

Панова О. Ральф Эллисон и эллисоноведение на Западе и в России // Литература двух Америк. 2018. № 5. С. 10–26.

Рэкман С. Ральф Эллисон и Ф.М. Достоевский: критическое переосмысление эстетики и политики // Литература двух Америк. 2021. № 11. С. 34–81.

[1] R. Ellison – to S. Kellman. 28 March 1982 // The Selected Letters of Ralph Ellison / Eds. John F. Callahan, Marc C. Conner. New York: Random House, 2019. P. 767–768.

[2] См.: *Рэкман С.* Ральф Эллисон и Ф.М. Достоевский: критическое переосмысление эстетики и политики.

Сенкевич Т.К. К проблеме отчуждения в романе Ральфа Эллисона «Невидимый человек» // Сообщения АН ГССР. Тбилиси, 1970. Т. 58. № 2. С. 497–500.

Сенкевич Т.К. Некоторые проблемы современного негритянского романа США (1940–1952) и «Невидимый человек» Ральфа Эллисона. Дисс…. канд. филол. наук. Тбилиси, 1970.

Сенкевич Т.К. Ральф Эллисон и его роман «Невидимый человек» // Труды Тбилисского педагогического института иностранных языков. 1972. Т. 11–12. С. 392–403.

Сурова [*Панова*] *О.Ю.* Творчество Р. Эллисона и развитие негритянской прозы США 50-х-80-х гг. XX века. Дисс…. канд. филол. наук. М., 1991.

References

Abrosimova V.N. "*Mosty: russko-amerikanskie literaturnye sviazi* polveka spustia" ["Raisa Orlova's *Bridges: Russian-American Literary Connections* Half a Century Later"]. *Literatura dvukh Amerik* 6 (2019): 301–302. (In Russ.)

Foley B. *Wrestling with the Left: The Making of Ralph Ellison's "Invisible Man"*. Durham, NC: Duke University Press, 2010.

King D.R. "'A Book One Can with Complete Confidence Call Important': Albert Erskine, Ralph Ellison, and the Publishing of *Invisible Man*." *Journal of American Studies* 56: 3 (July 2022): 483–511.

Orlova R.D. "Golosa negritianskoi revoliutsii" ["Voices of the Negro Revolution"]. *Voprosy literatury* 1 (1966): 136–158. (In Russ.)

Orlova R.D. "Richard Wright: Writer and Prophet." In *Twentieth Century American Literature: A Soviet View*, ed. M. Tugusheva, transl. R. Vroon. Moscow: Progress Publishers, 1976: 384–410.

Panova O. "Ral'f Ellison i ellisonovedenie na Zapade i v Rossii." ["Ralph Ellison and Ellison Studies ini the West and in Russia"]. *Literatura dvukh Amerik* 5 (2018): 10–26. (In Russ.)

Rachman S. "Ral'f Ellison i F.M. Dostoevskii: kriticheskoe pereosmyslenie estetiki i politiki."["Ellison and Dostoevsky: A Critical Reassessment of the Aesthetics and Politics"]. *Literatura dvukh Amerik* 11 (2021): 34–81. (In Russ.)

The Selected Letters of Ralph Ellison, eds J.F. Callahan, M.C. Conner. New York: Random House, 2019.

Senkevich T.K. "K probleme otchuzhdeniia v romane Ral'fa Ellisona *Nevidimyi chelovek*" ["On the Problem of Alienation in Ralph Ellison's Novel *Invisible Man*"]. *Soobshcheniia AN GSSR* [*Scholarly Reports of the Academy of Sciences of the Georgian Soviet Socialist Republic*] 58: 2 (1970): 497–500. (In Russ.)

Senkevich T.K. *Nekotorye problemy sovremennogo negritianskogo romana SShA (1940–1952) i "Nevidimyi chelovek" Ral'fa Ellisona* [*Problems of the contemporary Negro Novel in the USA, 1942-1952, and "Invisible Man" by Ralph Ellison*]. PhD dissertation. Tbilisi State Pedagogical Institute of Foreign Languages, 1970. (In Russ.)

Senkevich T.K. "Ral'f Ellison i ego roman *Nevidimyi chelovek*" ["Ralph Ellison and His Novel *Invisible Man*"].*Trudy Tbilisskogo pedagogicheskogo instituta inostrannykh iazykov* [*Academic Papers of Tbilisi Pedagogical Institute of Foreign Languages*] 11-12 (1972): 392–403. (In Russ.)

Surova [Panova] O. Yu. *Tvorchestvo R. Ellisona i razvitie negritianskoi prozy SShA 50–80-kh gg. XX veka* [*Ralph Ellison and the Blackamerican Literature of the 1950s-1980s*]. PhD dissertation. Lomonosov Moscow State University, 1991. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию:	11.09.2022	Received:	11.09.2022
Дата публикации:	15.12.2022	Published:	15.12.2022

+ 16

ROSSICA. Литературные связи и контакты

Рецензируемый научный журнал

2022 № 3

Основан в 2021 г.
Выходит 2 раза в год

Учредитель, издатель: ООО «Литфакт».

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-81839 от 16 сентября 2021 г.
ISSN 2782-3792

Адрес редакции:
117624, Москва, ул. Скобелевская, д. 20, оф. 122.
Телефон: +7 495 716-73-79
e-mail: litfakt_rossica@mail.ru
сайт: http://lfizdat.ru/

Компьютерная верстка Е.Ю. Дроздовой
Обложка Н.Э. Чайковской

Подписано в печать 15.12.22.
Формат 60 x 90 $^{1}/_{16}$.
Усл. печ. л. 19.
Тираж 500 экз.

Заказ №