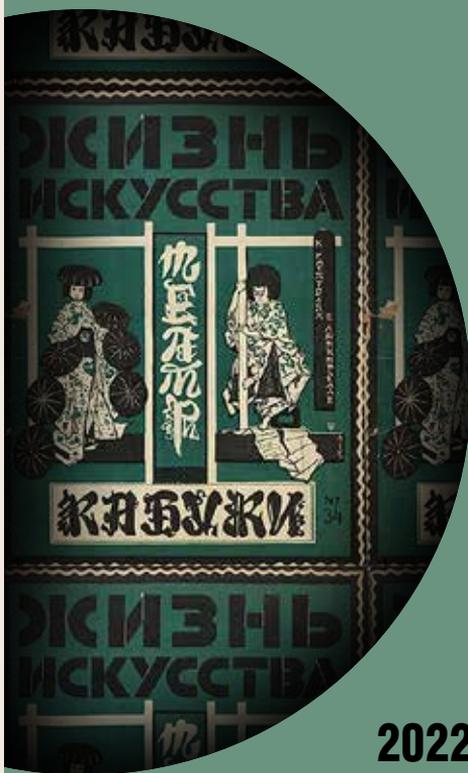


ROSSICA



Литературные СВЯЗИ И КОНТАКТЫ



2022 № 2

ISSN 2782-3792

ROSSICA

ЛИТЕРАТУРНЫЕ СВЯЗИ И КОНТАКТЫ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

2022



№ 2

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»

E d i t o r s:

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, Moscow, Russia) – **editorial secretary, editor**

E d i t o r i a l B o a r d:

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 Schrubba (Milan University, Milan, Italy)

Publisher:

Limited Liability Company *LITFACT*

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	6
--------------------	---

ТРАВЕЛОГИ. ПУТЕШЕСТВИЯ

В. В. Орехов.

«Календарь» путешествий по России супругов Омер де Гелль	7
--	---

ЛИТЕРАТУРНЫЕ КОНТАКТЫ И РЕЦЕПЦИЯ

*НА ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ***М.Э. Баскина (Маликова).**

Кабуки в советской России: между доместикацией и взглядом «советской общественности»	47
---	----

Г.В. Лапина.

Американские паломники в театральной Мекке: Московские театральные фестивали «Интуриста» 1933–1937 гг.	98
--	----

Ю.А. Клейман.

«Бобры всех стран, объединяйтесь!»: Леонид Макарьев и Федеральный театральный проект для детей	133
---	-----

М.М. Гудков, М. Фрис.

Дебют Теннесси Уильямса на советской сцене: «Орфей спускается в ад» в московском театре имени Моссовета и Саратовском драматическом театре имени К. Маркса (1961)	147
---	-----

ЛИТЕРАТУРА И ПОЛИТИКА

Д.М. Цыганов.

Холодная война с «модернизмом»: Международная Сталинская премия в контексте западно-советских литературных взаимодействий периода позднего сталинизма	191
---	-----

Фредерик Х. Уайт.

Эрнест Хемингуэй и НКВД	269
-------------------------------	-----

БИБЛИОГРАФИЯ

В.Э. Молодяков.

Отдельные издания Валерия Брюсова на иностранных языках. Материалы к библиографии. 1904–2021	293
---	-----

IN MEMORIAM

Аминадав Дикман, 1958–2022. (Зоя Копельман)	319
---	-----

CONTENTS

Editor's Note	6
---------------------	---

TRAVELS & TRAVELOGUES

Vladimir V. Orekhov.

Spouses Hommaire de Hell and The Journal of Their Russian Travels	7
---	---

LITERARY CONTACTS AND RECEPTION ON STAGE

Maria E. Baskina (Malikova).

Kabuki in Soviet Russia: Between Domestication and the Point of View of "Soviet Obschestvennost"	47
--	----

Galina Lapina.

American Pilgrims in Theater Mecca: Moscow Theater Festivals of "Intourist," 1933–1937	98
--	----

Yulia A. Kleiman.

"Beavers of the World, Unite!": Leonid Makaryev and Federal Theatre Project for Children	133
--	-----

Maxim M. Gudkov, Michael Freese.

Tennessee Williams' Debut on the Soviet Stage: Orpheus Descending at the Mossovet Theatre and the Karl Marx Saratov Drama Theatre (1961)	147
--	-----

LITERATURE & POLITICS

Dmitry M. Tsyganov.

The Cold War with «Modernism»: The International Stalin Prize in the Context of Late Stalinist Western-Soviet Literary Contacts	191
---	-----

Frederick H. White.

Ernest Hemingway and the NKVD	269
-------------------------------------	-----

BIBLIOGRAPHY

Vassili Molodiakov.

Valery Bryusov Foreign Languages Book Editions, 1904–2021. Materials for a Bibliography	293
---	-----

IN MEMORIAM

Aminadav Dikman, 1958–2022. (<i>Zoya Kopelman</i>)	319
--	-----

ОТ РЕДАКТОРА

Центральная рубрика этого номера – советско-зарубежные театральные связи. Она составилась в основном из материалов, представленных на Третьей регулярной конференции по советско-зарубежным литературным контактам, которая проводится в ИМЛИ РАН с 2019 года. С программой этой и предшествующих конференций, можно ознакомиться по ссылке*. В традиционной рубрике «Травелоги. Путешествия» представлен материал по XIX веку, и мы рассчитываем, что в дальнейшем тематика XVIII–XIX вв. будет в журнале значительно расширена. Новая рубрика «Литература и политика», учитывая ее интерес и значимость для разных периодов культурной и литературной истории, станет регулярной. В этом выпуске появилась также рубрика «Библиография», которая, как мы надеемся, тоже будет постоянной.

С сожалением сообщаем, что весной этого года скончался один из авторов первого выпуска «Rossica», выдающийся израильский филолог Аминадав Дикман.

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

* Первая международная конференция «Западно-советские литературные контакты (1917–1990): исследования и материалы» (16 октября 2019 г.): <http://imli.ru/konferentsii-2019/3782-konferentsiya-zapadno-sovetskie-literaturnye-kontakty-1917-1990-i-memorialnyj-kruglyj-stol-pamyati-f-s-narkirera>

Вторая конференция (27 октября 2020 г.): <http://imli.ru/konf-2020/4216-vtoraya-nauchnaya-konferentsiya-zapadno-sovetskie-literaturnye-kontakty-1917-1990-issledovaniya-i-materialy>

Третья конференция (10-11 ноября 2021 г.): <http://imli.ru/118-seminary-i-konferentsii-2021/4646-tret-ya-nauchnaya-konferentsiya-zapadno-sovetskie-literaturnye-kontakty-issledovaniya-i-materialy>



«Календарь» путешествий по России супругов Омер де Гелль

© 2022 В. В. Орехов

Spouses Hommaire de Hell and The Journal of Their Russian Travels

© 2022 Vladimir V. Orekhov

УДК 82.091

https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_7_46

Информация об авторе:

Владимир Викторович Орехов, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Института филологии Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского (Симферополь). E-mail: v-orehov@mail.ru.

Ключевые слова: Омер де Гелль, М. Ю. Лермонтов, Крым, литературное путешествие, имагология.

Аннотация: Мистификация П. П. Вяземского сделала французскую поэтессу и путешественницу Адель Омер де Гелль популярной героиней биографии М. Ю. Лермонтова. На протяжении века исследователи пытаются отделить здесь факты от вымысла. В статье на основании документальных и литературно-документальных источников восстанавливаются «календарь» и маршруты поездок, совершенных супругами Омер де Гелль по югу России в конце 1830-х – начале 1840-х гг. Это позволяет скорректировать и дополнить общепризнанные данные и определить даты, в пределах которых гипотетически могло произойти знакомство А. Омер де Гелль с Лермонтовым.

Information about the author:

Vladimir V. Orekhov, Doctor of Philology, Professor of Russian and Foreign Literature of the Philological Institute of Vernadsky Crimean Federal University (Simferopol). E-mail: v-orehov@mail.ru.

Keywords: Hommaire de Hell, Mikhail Lermontov, Crimea, literary journey, imagology.

Abstract: P.P. Vyazemsky's mystification made the French poetess and traveler Adele Hommaire de Hell a notable female character in the biography of Mikhail Lermontov. Over the century researchers have been trying to separate fact from fiction here. Based on documentary and literary-documentary sources, this article reconstructs the "timing" and routes of travels made by spouses Hommaire de Hell in southern Russia in the late 1830s and early 1840s. This allows us to correct and supplement the generally accepted data and determine the dates within which A. Hommaire de Hell's acquaintance with Lermontov could occur.

В 1830-х гг. чета французских путешественников – Ксавье (1812–1848) и Адель (1819–1883) Омер де Гелль¹ – довольно долгое время провела в южных областях России. Вернувшись в начале 1840 г. во Францию, и Адель, и Ксавье регулярно помещали в журналах описания своих вояжей по России, а в 1843–1845 гг. выпустили трехтомник «Степи Каспийского моря, Кавказ, Крым и южная Россия» [80]. Кроме того, в 1846 г. Адель опубликовала поэтический сборник «Грезы путника» [70], по большей части состоящий из произведений, написанных в России. Позднее, уже после смерти Ксавье, Адель переработала текст трехтомного «путешествия», сократив объем текста до формата одной книги («Путешествие в степи Каспийского моря и южную Россию»), которую напечатала в 1860 г. [73] и переиздала в 1868 г. [67].

Многие перечисленные публикации были замечены критиками и учеными и сегодня представляют несомненный интерес как литературный и исторический источник. Однако у нынешнего читателя супруги Омер де Гелль ассоциируется не столько с их путевыми записками, сколько с известной литературной мистификацией, которая представила Адель Омер де Гелль в качестве возлюбленной М. Ю. Лермонтова.

Напомним, что П. П. Вяземский подделал более сотни интимных писем Адели Омер де Гелль и в 1887 г. часть из них (лишь лермонтовский «сюжет») опубликовал в «Русском архиве». Вяземский приписал Адели, скажем, такое «откровение», которым она будто бы делилась с подругой:

Оставив позади нас Алупку, Мисхор, Кореиз, Ореанду, мы позабыли скоро все волшебные замки, воздвигнутые тщеславием, и вполне предались чарующей нас природе. Я ехала с Лермонтовым, по смерти Пушкина величайшим поэтом России. Я так увлеклась порывами его красноречия, что мы отстали от нашей кавалькады. Проливной дождик настиг нас в прекрасной роще, называемой по-татарски Кучук-Ламбат. Мы приютились в биллиардном павильоне, принадлежащем, по-видимому, генералу Бороздину, к которому мы ехали. Киоск стоял одинок и пуст; дороги к нему заросли травой. <...>

Лермонтов сидит у меня в комнате в Мисхоре, принадлежащем Ольге Нарышкиной, и поправляет свои стихи. Я ему сказала, что он в них должен непременно упомянуть места, сделавшиеся нам дорогими. А я меж тем пишу мое письмо к тебе.

¹ Встречаются варианты написания: Оммер / Омэр / Гомэр / Гоммер де Гелль. Используем вариант, фиксированный в «Лермонтовской энциклопедии» [12].

Как я к нему привязалась! Мы так могли быть счастливы вместе! <...>
Мы полюбили друг друга в Пятигорске. Он меня очень мучил. <...>
Теперь я счастлива, но ненадолго [19, с. 132–134].

Фальсификация выглядела столь убедительной, что «крымская любовь» Лермонтова надолго вошла в литературоведческие биографии поэта: на основании «писем» было признано, что на исходе лета 1840 г. на минеральных водах Лермонтов сблизился с французской путешественницей, а в октябре того же года инкогнито приезжал в Крым для свидания с нею.

История с подделкой получила громкое продолжение в 1930–х гг., когда в архиве Вяземского были обнаружены остальные «письма» Адели Омер де Гелль. В 1933 г. весь пакет поддельных корреспонденций был опубликован в Советском Союзе в качестве достоверного мемуарного источника [30]. В 1934 г. в том же качестве «письма» были переизданы во Франции [68].

Разоблачение фальшивки произошло почти сразу же. В том же 1934 г. пушкинист Н. О. Лернер сделал в Пушкинском Доме доклад, в котором доказывал, что автором нашумевших «писем» была не Омер де Гелль, а П. П. Вяземский, то есть, говоря прямо, доказывал факт литературной подделки. Доклад Н. О. Лернера остался неопубликованным, но тем не менее стимулировал активные исследования, которые по кирпичику разрушали «историческую панораму», созданную воображением П. П. Вяземского. Среди прочего, выяснилось, например, что Лермонтов никак не мог встречаться с Аделью в Крыму в октябре 1840 г., поскольку в это время принимал участие в боевых операциях на Кавказе.

Разоблачение носило сенсационный характер, а во Франции еще и сопровождалось бурной публицистической полемикой [33, с. 19–33]. В 1935 г. статья П. С. Попова «Мистификация» в «Новом мире» [38] безоговорочно доказала, что письма сочинены П. П. Вяземским и отраженные в них события представляют собой художественную условность в духе авантюрного романа. После этого даже и реальная Омер де Гелль стала восприниматься «полуфантастической поэтессой» [26, с. 102], а вопрос о знакомстве с ней Лермонтова – окончательно закрытым. Однако через три десятилетия новые данные снова заставили к нему вернуться.

В 1963 г. И. А. Гладыш опубликовала архивный текст, который атрибутировала как эпиграмму, написанную Н. С. Мартыновым не ранее мая 1841 г. и адресованную М. Ю. Лермонтову:

В. В. Орехов

Mon cher Michel!
Оставь Adel...
А нет сил,
Пей Элексир...
И вернется снова
К тебе Реброва.
Рецепт возврати не иной
Лишь Эмиль Верзилиной [9, с 136].

Очевидно, что Мартынов перечислял имена женщин, с которыми Лермонтов общался в Пятигорске в 1841 г. Это мотивировало поставить вопрос, кто мог скрываться под именем *Adel*. Поскольку в известном кругу пятигорских знакомств поэта никого с этим именем не было, то И. А. Гладыш оправдано вспомнила об Адели Омер де Гелль и предположила, что встреча Лермонтова с француженкой все же могла состояться [9, с. 137]. Эту точку зрения поддержал и В. А. Мануйлов, отметив, что вопрос о знакомстве Лермонтова и Омер де Гелль «требует еще дополнительного изучения» [20, с. 139].

В дальнейшем этот вопрос нашел своего энтузиаста в лице исследователя из Пятигорска – Л. Е. Сосниной. Ее усилиями в научный оборот введен перевод на русский язык значительного фрагмента из путевых записок А. Омер де Гелль [31] и некоторые документы, позволяющие датировать Каспийскую экспедицию де Геллей [45, с. 32, 35], что, как покажем в дальнейшем, позволяет конкретизировать датировку некоторых других «сюжетов» их «путешествия» по России, но фактов, подтверждающих или опровергающих знакомство Лермонтова с А. Омер де Гелль, пока обнаружить не удастся. Возможно, избран не вполне корректный вектор поисков. Л. Е. Соснина стремится обнаружить доказательства тому, что А. Омер де Гелль бывала в Пятигорске не только в 1839, но и в 1840 г. [45, с. 33; 46]. Очевидно, что 1840 год «подсказан» текстом П. П. Вяземского. Однако зная, насколько свободно мистификатор манипулировал датами, справедливо заключить, что время реальных событий следует искать где угодно, но только не там, куда указывает сочинитель «писем» Вяземский. Думается, что стратегия дальнейших поисков должна базироваться на более прочных основаниях. Цель нашей статьи – реконструировать реальный «календарь» пребывания супругов Омер де Гелль в России и выяснить, допускает ли он возможность встречи А. Омер де Гелль с Лермонтовым.

Для этого в нашем распоряжении ряд источников.

Прежде всего, биографические работы об Адели и Ксавье Омер де Гелль. В свое время мы уже охарактеризовали эти источники подробно [35], сейчас же укажем, что они подразделяются на две категории. Первые – основаны на публикациях супругов Омер де Гелль и, что особенно важно, на сведениях, полученных биографами при личном общении с Аделью и (или) Ксавье. В хронологическом порядке первым идет некролог [85], посвященный Ксавье Омер де Геллю и в 1850 г. опубликованный главным секретарем центрального комитета Французского географического общества Александром Дево де ла Рокеттом, который во многом ссылался на рассказанное Аделью Омер де Гелль. Важное значение имеют биографические очерки и воспоминания Ш. Гуцвиллера [62–64], который с отроческих лет знал Ксавье, был другом семьи Омер де Гелль и продолжал общение с Аделью после смерти Ксавье. И наконец, это очерк об Адели Омер де Гелль географа Р. Кортамбера [58], который, судя по всему, поддерживал контакт с Аделью. Позднейшие биографические работы [55–57, 60] вторичны – представляют собой более или менее добросовестный пересказ перечисленных источников и произведений супругов Омер де Гелль.

Всех биографов объединяет то, что сочинения супругов Омер де Гелль о России они используют как журнал экспедиции, точно отражающий маршрут и хронологию путешествия. Но это не так. И потому подробнее скажем о специфике этих текстов.

Начнем с трехтомника «Степи Каспийского моря, Кавказ, Крым и южная Россия» [80], изданного по свежим следам поездки. Сочинение подписано именем Ксавье, но в предисловии сказано, что «вся живописная часть путешествия» написана его супругой [80, т. 1, р. VII]. Как выделить эту «живописную» часть и что она собой представляет?

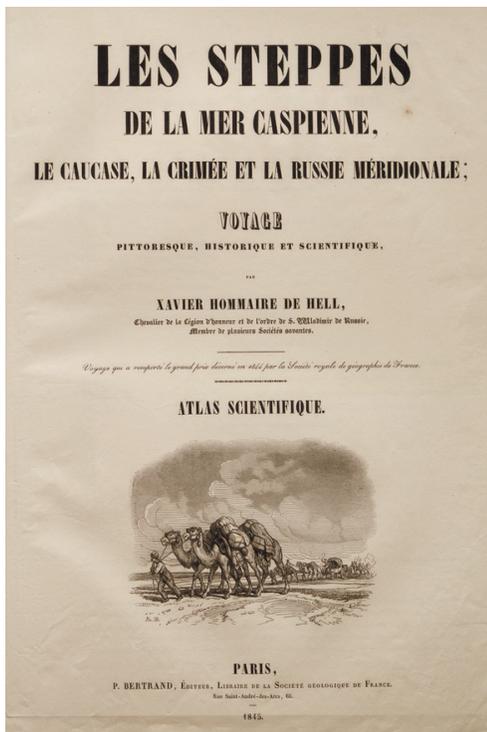
3-й том (1844) «Степи Каспийского моря...» содержит собственно научный результат исследований и явно писался Ксавье. А вот 1-й (1843) и 2-й (1845) тома представляют собой описание путевых впечатлений, одобренное разного рода статистическими, этнографическими, историческими и проч. справками. Очевидно, что эти «справки», которые порою выделены в самостоятельные главы, тоже готовились Ксавье. «Отечественные записки», рецензируя в 1846 г. трехтомник Омер де Геллей, указали на фрагменты, принадлежащие перу Ксавье: «кроме исследований о татарах и казаках, четыре статьи чисто ученого содержания» [47, с. 22]. На самом деле таких фрагментов больше, поскольку Ксавье принадлежат описания тех путевых эпизодов, когда супруга не сопровождала его.



Ксавье Омер де Гелль
(Литография с рисунка Ж. Лорана. Константинополь, 20 января 1847 г.).



Адель Омер де Гелль
(Литография с рисунка Ж. Лорана. 1859 г.)



«Научный атлас» (1845), подготовленный К. Омер де Геллем в качестве приложения к трехтомному сочинению «Степи Каспийского моря, Кавказ, Крым и южная Россия».

литературное, нежели научное. И литературность проявляется не только в выборе объектов описания, яркости и субъективности оценок. Беллетризация влечет за собой «искажение времени и пространства» [25, с. 232]: происходит «монтирование сюжета путешествия» [36, с. 7], характерное для литературы конца XVIII – первой половины XIX в. Принцип такого «монтажа» сами авторы разъяснили на примере крымского фрагмента: «Обстоятельный рассказ обо всех наших прогулках, конечно, был бы монотонным и скучным, и мы предпочли ограничиться тем, что проследили основные маршруты, в которых красоты пейзажа объединились с наиболее замечательными напоминаниями о древности. Мы уже использовали этот принцип при составлении нашего “Путешествия” на Каспийское море: вместо того, чтобы занимать читателя описанием наших многочисленных экскур-

Эти фрагменты зачастую имеют характер вставных рассказов (например, поездка на р. Маныч в 1841 г. [80, т. 1, р. 379–386]), причем читателю далеко не сразу становится понятно, что Адель, от лица которой в основном ведется рассказ, в том или ином фрагменте «передает слово» супругу. А во многих случаях для читателя так и остается загадкой, кому именно из путешественников принадлежит фрагмент текста: авторы постоянно балансируют между обобщенно-личным «мы» и персонифицированным «я» [24, с. 11–14], лишь изредка давая подсказки для идентификации повествователя.

Однако сложность исторической «расшифровки» текста даже не в этом. Дело в том, что 1-й и 2-й тома «Степей Каспийского моря...» – это описание путешествия скорее ли-

сий и сорока или пятидесяти тысяч верст, которые мы проделали в экипаже или верхом, мы сочли за лучшее сделать на основании всех разнообразных наблюдений рассказ об одной единственной экспедиции» [80, т. 2, р. 513–514]. Отсюда следует, что в реальности не было единой экспедиции по югу России, было несколько лет продолжавшееся пребывание в России, в течение которого осуществлялись разные по направлению и длительности научные и частные поездки. А описанная в опубликованных книгах экспедиция – литературная конструкция, дающая об истинной биографии авторов представление не более достоверное, чем «Письма русского путешественника» – о биографии Н. М. Карамзина.

Позднейших читателей могла сбивать с толку научная составляющая, которая настраивает восприятие на документально-дневниковый характер текста. Однако в эпоху создания «Степей Каспийского моря...» грань между научным и литературным дискурсами вообще была зыбкой и проницаемой [33, с. 201–202], так что повествовательная стратегия супругов Омер де Гелль не выглядела необычной. Точно так же поступил, скажем, швейцарский путешественник Ф. Дюбуа де Монпере, посетивший юг России и Кавказ незадолго до супругов Омер де Гелль – в 1832–1834 гг. Издавая свой шеститомный труд [61], он представил в форме одного «линейного» путешествия наблюдения, сделанные в ходе множества научных поездок. Этот прием обусловлен и литературной, и научной прагматикой: сконструированный сюжет позволял удерживать читательское внимание и упорядочить подачу материалов.

«Искусственный» сюжет вынуждал авторов «перекраивать» датировку событий. Но если литературный маршрут удалось «сшить» и подчинить географической логике, то литературный «календарь» экспедиции оказался неполным и противоречивым. Супруги Омер де Гелль крайне неохотно указывают время событий, даты встречаются как бы «брошенными между делом», и это заставляет задаваться вопросом, насколько вообще можно доверять такой информации.

Скажем в целом, что в тексте «Степи Каспийского моря...» и позднее изданного Аделью «Путешествия... по югу России» [73] не заметно намерения фальсифицировать события. Хотя иные эпизоды действительно напоминают анекдоты, выданные автором за реальность. Так, Адель рассказывает о «крымской затворнице» Ж. М. Жакмар: хозяйин соседнего имения застрелил принадлежавших Жакмар свиней, после чего она нарисовала карикатуру, изображавшую соседа в образе «огромной свиньи, которая, опершись на ружье, удовлетворенно созерцала десяток особей той же породы, распростертых на земле. Под рисунком была надпись: “Каин, что сделал

ты с братьями своими?»» [73, р. 386; 32, с. 502]. И – как выясняется – этот случай не вымысел! О нем независимо от Омер де Гелль вспоминал один крымский чиновник той поры: «Случай <...> между Ларгье и девицею Жакмар по поводу убитой первым принадлежавшей ей свиньи. Жакмар, чтобы отомстить, <...> нарисовала Ларгье в позе охотника, убивающего из ружья свинью, и подписала: “Каин, за что ты убиваешь своего брата?”. По получении этой картины, Ларгье подал жалобу на Жакмар <...>» [28, с. 724]. Другой пример – «история» баронессы Аксиньи из Улу-Узени [73, р. 393–407; 32, с. 505–514], где есть и муж-тиран, и убитый в порыве ревности любовник, и отшельничество несчастной героини – все, как любовном романе. Однако факты говорят, что за «персонажами» Адели стоят реальные люди, а за сюжетом – действительно громкий любовный скандал [32, с. 357–380]. Адель лишь «дописала» и усилила некоторые детали, «дотянув» до жанровых канонов любовного романа. То есть автором руководили чисто литературные соображения, а не намерение ввести в заблуждение читателей и историков. И это дает нам возможность корректно оценить «природу» датировок в ее текстах: в каких-то случаях даты служат «подпоркой» литературному сюжету, а где-то – оказываются «следом» поденных записей.

Отделить одно от другого частью помогают публикации самих супругов Омер де Гелль, предпринятые еще в пору подготовки к изданию «Степей Каспийского моря...» и представляющие собой фрагменты или обзоры будущего трехтомника. Таких текстов немало [66, 69, 71, 72, 74–79], и во многих приводятся даты, позволяющие проверить хронологические «указатели», присутствующие в «Степях...». Еще один «хронологический» источник – поэтический сборник А. Омер де Гелль [70], изданный вскорости после издания «Степей...»: многие стихотворения создавались на основе путевых впечатлений и имеют географические и хронологические пометы.

Кроме того, в 1860 г. А. Омер де Гелль издала книгу «Путешествие в степи Каспийского моря и южную Россию» [73]¹, которую переиздала в 1868 г. [67] с незначительными текстовыми изменениями, среди которых – и датировка событий. В этих изданиях порой находим подсказки, позволяющие расставить «хронологические реперы» реального пребывания путешественников в России.

¹ Здесь Адель в интересах повествовательного удобства несколько «скорректировала» крымский фрагмент маршрута: Алушта – бухта Капсель близ Судака – Улу-Узень (имение г-жи Ланг). Нет сомнений, что реальная поездка по Восточному побережью полуострова осуществлялась по линейному маршруту, который был описан в «Степях Каспийского моря...»: Алушта – Улу-Узень (имение г-жи Ланг) – Судак (в частности, дом г-жи Жакмар).

Остается упомянуть, что, делая все расчеты и допущения, необходимо учитывать обстоятельства, имевшие определяющее влияние на ход всех поездок супругов Омер де Гелль по России и, соответственно, приближающие нас к вопросу о возможности встречи Адели с Лермонтовым.

Следует помнить, что Ксавье Омер де Гелль не был академическим ученым¹. Проекты его российских исследований возникали не по заданию какой-либо научной инстанции, а по его собственной инициативе, что называется, на ходу, и целиком зависели от возможности заинтересовать Новороссийского и Бессарабского генерал-губернатора М. С. Воронцова и добиться от него финансовой и организационной поддержки². Когда Ксавье отправлялся в Россию, ему не было и 25 лет (родился 24 ноября 1812 г.); его супруге было около 18. Жизнь Адели была целиком подчинена, с одной стороны, планам и проектам мужа (в которые она вникала с энтузиазмом), с другой – заботе о детях: в Россию они приехали с маленьким сыном, возвращались уже с двумя.

Для начала восстановим «литературный календарь» пребывания супругов Омер де Гелль в России, представленный в трехтомнике «Степи Каспийского моря, Кавказ, Крым и южная Россия». Если исходить из осевого «сюжета» трехтомника, то 15 мая 1838 г. супруги Омер де Гелль отправились из Константинополя в Одессу, откуда переехали в имение генерала К. И. Потье Кларовка (ныне с. Круглоозёрка Херсонской области), где провели зиму 1838–1839 гг.

Весной супруги отправились в научную поездку по берегам Днепра и Азовского моря, планируя добраться до Ставрополя. Однако в имении Дудчаны (Херсонская область) они разделились: Адель осталась гостить у хозяйки имения, а Ксавье продолжил путь в «земли казаков» [80, т. 1, р. 164]. Очередную зиму (получается, зиму 1839–1840 гг.) путешественники снова провели в Кларовке, готовясь к большой экспедиции в Прикаспийские степи, цель которой заключалась в измерении разницы между уровнями Каспийского и Азовского морей.

¹ Именно издание «Степей...» открыло ему путь в научное сообщество; отмечено премией и медалью Французского географического общества [54, р. IV–V; 59, р. 531] и обеспечило звание кавалера ордена Почетного легиона [62, р. 290].

² Каспийская экспедиция была не единственным проектом К. Омер де Гелля. Он явно предполагал найти в России применение своим инженерным навыкам. По словам Ш. Гуцвиллера, в 1838 г. Омер де Гелль, находясь в Херсоне, направил через французского консула в Одессе Шалле записку русскому правительству, где «совершенно свободно рассуждал об арсеналах Николаева и Севастополя» [64, р. 351].



Кларовка на берегу Черного моря. Пасха в России
(Иллюстрация из «Научного атласа» К. Омер де Гелля).



Переправа через разлившийся Дон в долине Маныча
(Иллюстрация из «Научного атласа» К. Омер де Гелля).



Калмыцкие женщины в шатре
(Иллюстрация из «Научного атласа» К. Омер де Гелля).



Ночевка в степях Каспийского моря
(Иллюстрация из «Научного атласа» К. Омер де Гелля).



Казачья застава
(Иллюстрация из «Научного атласа» К. Омер де Гелля).



Черкесские княжны на правом берегу Кубани
(Иллюстрация из «Научного атласа» К. Омер де Гелля).



Бахчисарай, внутренний двор Ханского дворца
(Иллюстрация из «Научного атласа» К. Омер де Гелля).



Карлез в Крыму. Жилище княгини Адиль-Бей
(Иллюстрация из «Научного атласа» К. Омер де Гелля).

Экспедиция началась в мае. К концу лета путешественники добрались до Астрахани, потом двигались вверх по течению Кумы, через Кавказ добрались до Дона и уже поздней осенью вернулись в Одессу, где провели очередную зиму (то есть зиму 1840–1841 гг.)

Следующей весной Омер де Гелли совершили большую поездку в Крым, однако в Судаке они вновь разделились: Адель вернулась в Одессу, а Ксавье через Керчь отправился «на Кавказ и к калмыкам» [80, т. 2, р. 486]. Осенью они снова были в Одессе, готовились к отъезду в Молдавию. В 1842 г. супруги Омер де Гелль вернулись в Париж.

В целом такой «календарь» поездок выглядит реалистично, однако изредка встречающаяся на страницах трехтомника датировка поездок разрушает стройность складывающейся композиции. Как следует из текста, экспедиция на Каспий совершалась в 1839 г. [80, т. 1, р. 470; т. 3, р. 385], но это означает, что путешественники осуществили ее после первой же зимовки в России, а не после второй, как следует из литературно сконструированного маршрута, очерченного выше. Получается хронологическая накладка событий: в путевой сезон 1839 г. супруги Омер де Гелль успели обследовать берега Днепра (где Ксавье обнаружил месторождение железной руды), погостить немалое время в имении Дудчаны, обследовать берега Азовского моря, а потом еще и предпринять очень трудоемкое путешествие на Каспий. Для стольких событий и пространств запаса времени явно недостаточно.

Неувязка между «литературным» и фактическим календарями путешествия, видимо, беспокоила Адель Омер де Гелль, и она решила «затушевать» ее в собственном издании о поездке в Россию, которое, как уже было сказано, вышло в 1860 г. Адель указала здесь, что экспедиция на Каспий началась в мае 1840 г. [73, р. 3], то есть «сдвинула» сроки экспедиции на год. В переиздании книги 1868 г. она вообще отказалась от точной датировки экспедиции [67, р. 3].

Между тем объективные данные (на которые укажем позже) говорят, что экспедиция на Каспий состоялась именно в 1839 г., и это вынуждает нас искать иную «хронологическую разгадку», что требует пересмотра всего «календаря» поездок Омер де Геллей по России.

И начать придется с даты, которую встречаем в первой же фразе «Степей Каспийского моря...» – 15 мая 1838 г. – день отправления Омер де Геллей из Константинополя в Одессу [80, т. 1, р. 1]. Эта дата утвердилась в позднейших источниках на правах неоспоримого факта. В 1850 г. она была внесена Дево де ла Рокеттом в некролог, посвященный К. Омер де Геллю [85, р. 31]. В 1860 г. ее внес в биографический очерк о Ксавье Ш. Гуцвиллер

«Календарь» путешествий по России супругов Омер де Гелль

[64, р. 348], а П. Досси озвучил в докладе на заседании Академии наук [59, р. 531]; в 1866 г. ее зафиксировал Кортамбер в биографическом очерке об Адели Омер де Гелль [58, р. 125], а дальше эта дата продолжила «кочевать» по биографическим трудам [57, р. 25], вплоть до современных [56] и, разумеется, присутствует в биографической справке о Ксавье Омер де Гелле в Википедии [88]. Но простое сопоставление текста «Степей Каспийского моря...» с исторической данностью заставляет усомниться в сроках приезда супругов Омер де Гелль в Россию.

Первым российским городом, увиденным Омер де Геллями, стала Одесса, где они, по собственному признанию, провели несколько месяцев, прежде чем отправиться на зиму в имение генерала Потье. В «Степях Каспийского моря...» описание Одессы занимает четыре главы [80, т. 1, р. 1–67]. Учитывая избранную авторами повествовательную стратегию, материалами для такого обширного очерка послужили впечатления не только этого, но и последующих посещений города. Обнаруживается другое: описаны события, имевшие место ранее приезда супругов Омер де Гелль в Одессу, причем описаны – с позиции очевидцев. Так, авторы посвящают несколько страниц [80, т. 1, р. 25–28] рассказу о визите в город высочайшей фамилии и отмечают, что это событие оказалось для них «настоящей удачей и позволило увидеть многих известных людей» [80, т. 1, р. 25]. Однако общеизвестно, что император и члены его семьи путешествовали по южным губерниям России в августе – октябре 1837 г., то есть несколькими месяцами ранее заявленного в «Степях Каспийского моря...» прибытия самих Омер де Геллей в Одессу. Такой анахронизм можно было бы объяснить желанием авторов выдать чужой рассказ за собственный. Но обратимся к еще одной подобной ситуации.

По словам французских путешественников, проведя несколько месяцев в Одессе, они, по приглашению генерала Потье, провели зиму в имении Кларовка, расположенном в херсонских степях, и 11 января наблюдали мощное землетрясение, которое описали в мельчайших подробностях [80, т. 1, р. 104–107]. «Календарная» логика «Степей Каспийского моря...» принуждает читателя датировать это событие 11 января 1839 г.

И здесь – противоречие. Кларовка расположена неподалеку от берега Черного моря между Джарылгачским и Тендровским заливами. Эта равнинная местность не является зоной постоянной сейсмической активности, а потому всякое заметное землетрясение здесь запечатлевается в истории. И не составляет труда выяснить, что наиболее сильное землетрясение, охватившее пространство от Балкан до Курска [21, с. 69], в этом районе наблюдалось **11 января 1838 г.**: «В 10 часов по полудни,

при северном тихом ветре и 20° морозу», оно выражалось в «подземных ударах», которые сопровождались довольно частым <...> вздрагиванием земли, при чем слышен был глухой подземный шум; после того делалось едва заметное колебание, которое мгновенно усиливалось; небо в это время было совершенно безоблачно, чисто и усеяно звездами» [6, с. 75]. Нет сомнений, что супруги Омер де Гелль рассказали именно об этом землетрясении, однако «сдвинули» его сроки ровно на год: с 11 января 1838 г. – на 11 января 1839 г.

Крайне сомнительно, чтобы авторы научного путешествия описывали «профильное» для геолога Ксавье Омер де Гелля природное явление с чужих слов. Этот очередной анахронизм со всей очевидностью позволяет утверждать, что супруги Омер де Гелль действительно были очевидцами и приезда императора в Одессу, и землетрясения в Кларовке, поскольку прибыли в Россию в 1837 г. – на год раньше обозначенного в «Степях Каспийского моря...» срока. И если признать эту корректировку, то становятся на свои места факты дальнейшего пребывания супругов-путешественников в России, что продемонстрируем чуть позже. Была ли причина, побудившая Омер де Геллей скрыть истинную дату начала российского путешествия? У нас есть только версии. Первая – связана с предысторией поездки в Россию.

Известно, что неудовлетворенный условиями службы на строительстве железной дороги между Леоном и Марселем [55, р. 258] Ксавье Омер де Гелль в поисках более достойной карьеры отправился осенью 1835 г. в Турцию. Об этом находим информацию в очерках Гуцвиллера, где сообщается, что в Турции Ксавье на выгодных условиях получил должность гражданского инженера, что позволило ему начать разработку нескольких амбициозных строительных проектов и перевезти на новое место супругу с новорожденным сыном [64, р. 346–347]. Немаловажно, что начинаниям французского инженера оказывал покровительство влиятельный Мехмед Намык-паша. Однако внезапно карьерные надежды Омер де Гелля пошатнулись. Гуцвиллер объясняет причину этого «одной из революций, столь частых в Стамбуле» [62, р. 289], и «дворцовыми интригами», ввергшими Намык-пашу в опалу [64, р. 348]. Судя по сведениям Гуцвиллера, речь не шла о полной отставке французского инженера, однако его проекты оказались, что называется, «под сукном» [64, р. 348].

Такую интерпретацию событий Гуцвиллер должен был слышать от самих супругов Омер де Гелль, с которыми был близко знаком. Но факты позволяют увидеть ситуацию в несколько ином свете. Мехмед Намык-паша был известен своей европейской просвещенностью и реформаторской де-

тельностью. В момент турецких начинаний Омер де Гелль он только что вернулся в Стамбул после выполнения дипломатической миссии в Лондоне и вполне мог поддержать инженерные новации французского специалиста. Однако уже в апреле–мае 1836 г. его командировали усмирять мятежников в Триполи [86, с. 139]. То есть не было «революции» и «дворцовых интриг», был вынужденный отъезд из столицы куратора инженерных проектов. Эта новая миссия Намык-паши в Триполи затянулась на 15 месяцев [86, с. 139], что делало будущее проектов неопределенным. Допустимо предположить, что, прождав год возвращения Намык-паши, Омер де Гелль в надежде на более твердые перспективы весной 1837 г. отправился в Россию. Вероятно и то, что, направляясь в Россию, он сохранял некие служебные обязательства перед турецкой администрацией, от которых освободился лишь в 1838 г. – когда заручился поддержкой Воронцова, профинансировавшего экспедицию на Каспий. Исходя из всего этого, можно предположить, что Ксавье не желал афишировать свое отсутствие в Турции в 1837 г. – в служебное время.

Впрочем, возможно и другое объяснение. Судя по всему, теплый сезон 1837 г. в России был потрачен супругами Омер де Гелль на знакомство с новыми условиями, налаживание связей, обдумывание проекта водяных мельниц на Днепре (для чего, собственно, генерал Потье и пригласил французского инженера [58, р. 185]), на поиск актуального проекта, способного заинтересовать Воронцова. Научные планы начали складываться и реализовываться лишь в 1838 г., и потому объяснимо, что начало собственно научного путешествия датируется в тексте 1838 г. Вместе с тем литературные задачи текста требовали широкого фона, отдельных отступлений от реальной хронологии. Оказалось, что достойны описания некоторые факты 1837 г., и это обусловило присутствие в тексте фрагментов о визите императора в Одессу и о землетрясении в Кларовке.

Таким образом, реальный календарь поездок супругов Омер де Гелль по России мы должны отсчитывать от 1837 г., и тогда описанные в «Степях Каспийского моря...» факты удастся соотнести с исторической последовательностью событий.

Судя по тексту «Степей Каспийского моря...», проведя зиму (по реальному календарю это зима 1837–1838 гг.) в Кларовке, в мае супруги отправились в совместную поездку по берегам Днепра и Азовского моря с намерением добраться до Таганрога [80, т. 1, р. 164]. Однако почти сразу – по дороге из Херсона в Екатеринослав – им пришлось разделиться: Ксавье продолжил путь, а Адель осталась в имении Дудчаны в Херсонском уезде на берегу Днепра. Почему?

Пребывание Адели в Дудчанах было долгим. Адель совместно с хозяйкой имения даже совершила поездку в Херсон – в эпоху проведения там губернских выборов в дворянское собрание. Она описывает торжества по этому поводу и среди них – скачки [80, т. 1, р. 168]. Информация об этих скачках попала на страницы «Journal des débats», и если верить французской газете, то скачки имели место в начале октября 1838 г. [84, р. 3]. То есть в Дудчанах Адель провела все лето и начало осени. Думается, столь долгое пребывание на месте можно объяснить лишь семейными обстоятельствами.

Кортамбер писал, что к моменту поездки на Каспий в 1839 г. у супругов Омер де Гелль было уже двое маленьких сыновей, которых на время этой экспедиции они оставили на попечение друзей в Кларовке [58, р. 186]. Старший сын Эдуард, как свидетельствуют архивные данные, родился в сентябре 1834 г. [81]. А вот метрик среднего сына Густава обнаружить не удалось, но есть гораздо более поздние – косвенные сведения. Он служил капралом в 3-м полку зуавов. И (как свидетельствует письмо, адресованное Адели Омер де Гелль заместителем командира полка) погиб в 1859 г. в рукопашной схватке с неприятелем в возрасте 21 года [83, р. 431]. Стало быть, Густав Омер де Гелль родился в 1838 г., возможно, в Дудчанах, и именно этим логичнее всего объяснить, почему Адель не смогла сопровождать супруга в поездках этого года.

Что касается Ксавье, то, судя по всему, он тоже не смог осуществить всё, намеченное на сезон. На берегах Днепра ему удалось обнаружить месторождение железной руды [80, т. 1, р. 239]. За это открытие путешественник был удостоен ордена Св. Владимира 4-ой степени [17, с. 222] (в 1843 г. награда была признана французскими властями [82]). Однако продвинуться далеко в сторону Каспия он не смог. Позднее, в 1843 г., отчитываясь на заседании французской Академии наук о своих исследованиях, он заявит, что в 1838 г. предпринял первую попытку измерить разницу между уровнями Азовского и Каспийского морей, однако, «добравшись до Маныча, осознал, что для осуществления этого проекта нужна более подготовленная экспедиция, которая и была предпринята в 1839 г.» [79, р. 737–738]. За этим рассказом вырастает целый сюжет проб и ошибок при первом подступе к решению научной задачи.

Известно, что французскому инженеру удалось заручиться поддержкой М. С. Воронцова в организации этого предприятия. Так что зиму 1838–1839 г. супруги Омер де Гелль (как это следует из текста «Степей Каспийского моря...») и как это было, думается, на самом деле) провели в Кларовке, готовясь к дальнему и долгому пути.

Распоряжением Воронцова супругам Омер де Гелль было предоставлено финансирование [85, р. 32], подорожные грамоты и рекомендательные письма, переводчик, казак в сопровождение, а кроме того, «просторная и прочная бричка» [58, р. 186]. В мае 1839 г. исследователи выдвинулись из херсонских степей в степи Каспия [80, т. 1, р. 228].

Представляется, что текстовая и реальная хронология этой основной поездки совпадают. По какой-то причине маршрут пролег не вдоль черноморского побережья, а через Екатеринослав и колонию меннонитов Молочная в Мариуполь. Отсюда вдоль азовского побережья путешественники добрались до Таганрога, посетили Ростов-на-Дону и Новочеркасск, поднялись по течению Дона и оказались на Волге в районе Сарепты, откуда направились вниз по реке. До Астрахани добрались к концу лета. Эти сроки нам подсказывает стихотворение Адели «Астрахань», датированное в сборнике ее стихов 1839 годом [70, р. 101–105], а в «Степях Каспийского моря...» более точно – 16 августа 1839 г. [80, т. 1, р. 469–470]. Автограф стихотворения Адель преподнесла супруге главного попечителя над калмыцким народом А. М. Фадеева – Елене Павловне Фадеевой, которая увлекалась естественными науками и с которой Адель тесно общалась в Астрахани. Текст сохранился в семейном архиве Фадеевых и датирован 11 сентября 1839 г. [1, с. 332]. Разница в датировке может объясняться, во-первых, разницей между юлианским и григорианским календарями, а во-вторых, разрывом между временем написания и временем вручения текста адресату (супруги Омер де Гелль провели в Астрахани не менее двух недель [80, т. 1, р. 466]).

12 сентября экспедиция добралась до берега Каспийского моря, а 15 сентября начала измерения в районе устья Кумы – эти даты дублируются в «научном» томе «Степей Каспийского моря...» [80, т. 3, р. 385] и в отчете, представленном в Академию наук [79, 738].

Доведя измерения до истоков Маныча, Ксавье намеревался продолжить их до Азовского моря, однако скудость пастбищ и пересыхание русла реки вынудили его перенести исследования на будущие сезоны, а остаток осени 1839 г. посвятить поездке на Кавказ – по пути возвращения в Одессу.

В первой половине октября 1839 г. [80, т. 2, р. 202] Омер де Гелли были уже в Пятигорске, где 8 дней [80, т. 2, р. 200] жили у известного доктора Ф. П. Конради [14, с. 156–157]. К 25 октября через Ставрополь они добрались до Херсона [80, т. 3, р. 37] и уже по первому снегу вернулись в Одессу, где снова провели зиму.

С весны 1840 г. между реальным и текстовым маршрутами снова начинаются заметные нестыковки. В литературном преломлении события выглядят так. В последних числах апреля 1840 г. [80, т. 2, р. 365] супруги

Омер де Гелль из Одессы отправились в Крым на яхте своего близкого знакомого, консула Нидерландов Э. В. Тетбу де Мариньи. Высадившись в Балаклаве, они предприняли путешествие по полуострову, и описанный маршрут вполне соответствует путевым возможностям той поры: Севастополь – Бахчисарай – Симферополь – Бахчисарай – Байдарская долина – Ялта – Улу-Узень – Судак. В Судаке супруги снова на время расстались: Ксавье, осмотрев Феодосию и Керчь, поехал в новое путешествие «на Кавказ и к калмыкам» [80, т. 2, р. 486], а Адель, проведя неделю у Аксиньи Ланг в Улу-Узени, вернулась пароходом из Ялты в Одессу [80, т. 2, р. 486], где супруги совместно провели очередную зиму 1840–1841 гг.

Маршрут по Крыму выглядит вполне целесообразным – позволяет охватить все основные достопримечательности полуострова. Однако даты, встречающиеся в иных сочинениях супругов Омер де Гелль, нарушают эту литературную композицию. Так, в сборнике стихотворений Адели крымские тексты датированы не 1840, а 1841 годом: «Crimée» [«Крым»] (помета: «Бахчисарай, Ханский дворец, 29 апреля 1841 г.» [70, р. 157]), «Le Bouquet inconnu» [«Неизвестный букет»] (помета: «Партенит, Крым, 1841 г.» [70, р. 170]), «Poésie» [«Поэзия»] (помета: «Улу-Узень, Крым, 1841 г.» [70, р. 177]), «Crimée (Paysage)» [«Крым. Пейзаж»] (помета: «Ялта, 2 мая 1841 г.» [70, р. 197]). Кроме того, в 1844 г. Адель опубликовала в «Восточном обозрении» «Фрагмент путешествия в Крым», где описанный путь от Балаклавы до Бахчисарая во многом совпадает с соответствующим пассажем во 2 томе «Степей Каспийского моря...» (1845). Однако в журнальном варианте текста Адель указывает, что путешествие в Крым началось в конце апреля 1841 г. [66, р. 222]. В «Степях Каспийского моря...» также встречаем беглые указания, что Омер де Гелли в Крыму бывали в 1841 г.: описаны корабли и укрепления севастопольской гавани по состоянию на 1841 г. [80, т. 2, р. 387], а также керченские древности, открытые в 1841 г. [80, т. 2, р. 510].

Прежде чем «примирить» эти – разнящиеся в год – даты крымской поездки, попробуем рассчитать необходимое на нее время. Важно здесь не только время в пути. Если верить трехтомнику «Степи Каспийского моря...», то супруги Омер де Гелль во многих населенных пунктах останавливались подолгу. Например, в Улу-Узени они пробыли неделю [80, т. 2, р. 477]. Как правило, сроки остановок характеризуются авторами весьма неопределенно («провели» там-то «несколько дней»), исходя из описанной «программы пребывания», мы все же можем глазомерно прикинуть сроки.

Так, «несколько дней» путешественники пробыли в Георгиевском монастыре [80, т. 2, р. 376], потом в Севастополе [73, 331], в Симферополе

[80, т. 2, р. 412], а также в имени полковника В. В. Олива на Южном берегу [80, т. 2, р. 431]. Если брать минимальные сроки, необходимые для осмотра описанных достопримечательностей в указанных пунктах, то каждая такая остановка должна была занимать 3–4 дня. Что касается Симферополя, то здесь, думается, путешественники должны были пробыть еще дольше.

В крымской столице Омер де Гелли остановились у своих соотечественников де Серров. Известно, что глава семейства профессор-химик Феликс де Серр (Дессер) в начале века по приглашению губернатора А. М. Бороздина переселился в Крым [53, с. 126]. В Симферополе обзавелся домом, развел хорошие сады в долине Салгира [27, с. 232]. У де Серра было четверо детей: «сын Осип (род. 1799), дочери София (род. 1791), Мария (род. 1795) и Эстель (по другим документам Эмилия, род. 1803)» [2, с. 77]. Семейство было известно гостеприимством. В 1820 г. у них останавливался Н. Н. Раевский-старший [8, с. 156] и, с большой долей вероятности, – Пушкин [2, с. 76–77]. Позднее «гостеприимство и любезность» [11, с. 124] де Серров с благодарностью упоминал Ф. Дюбуа де Монпере, изучавший Крым и юг России в 1832–1834 гг.

Супруги Омер де Гелль также встретили в доме де Серров радушный прием, причем вместе с дочерьми химика – дамами Пизани (Pisani) и Лагорио (Lagoriot) [73, с. 350] – совершили «многочисленные экскурсии по окрестностям» города [80, т. 2, р. 414]. С упомянутыми дамами у путешественников сложились столь теплые отношения, что через какое-то время Пизани и Лагорио специально приехали в Ялту, чтобы провести какое-то время с Омер де Геллями [73, с. 350]. Учитывая эти обстоятельства, справедливо предположить, что в Симферополе путешественники оставались дольше, нежели во многих других населенных пунктах – предположим, что не менее недели.

Кроме того, опираясь на подробности «Степей Каспийского моря...», можем заключить, что 2 дня путешественники провели в Балаклаве, не менее 3–4 дней в Бахчисарае, не менее двух дней в Каралезе и не менее 3–4 дней в Ялте. Еще, как минимум, 7–10 дней следует отвести на переезды между перечисленными пунктами.

В целом получается, что такое путешествие от Балаклавы до Судака требовало никак не менее полутора месяцев, и если супруги Омер де Гелль выехали из Одессы в последних числах апреля, то в Судак они должны были оказаться в начале–середине июня.

Нам необходимо выяснить, был ли у них такой запас времени весной 1840 или 1841 г. Для этого придется разобраться в целом комплексе исследовательских перипетий Ксавье Омер де Гелля.

Не забудем, что главным объектом исследований Ксавье Омер де Гелля был не Крым, а пространство между Каспийским и Азовским морями, где он намеревался произвести нивелировку, позволяющую определить разницу между уровнями морей и ответить на вопрос о вероятности водного сообщения между ними. Соответственно, возникала задача поиска водораздела между бассейнами двух морей. Чтобы его обнаружить и зафиксировать его высоту, необходимо было произвести измерения, двигаясь по руслам рек, чьи истоки располагались бы максимально близко один к другому, но принадлежали бы к разным бассейнам. Теоретически оптимально для этого подходили Восточный и Западный Маныч. Однако Восточный Маныч не имеет выраженного устья (его русло теряется, не достигнув Каспийского моря), и, видимо, поэтому французский ученый решил двигаться от Каспия по руслу расположенной поблизости Кумы, а в точке ее максимального сближения с истоком Маныча перенести свои измерения на Маныч [79, р. 737].

Как помним, в 1839 г. экспедиция успела реализовать лишь часть плана – произвести нивелировку по руслу Кумы и до истока Маныча [79, с. 738], а исследования русла Маныча были отложены на следующий сезон.

Однако тексты Ксавье Омер де Гелля свидетельствуют, что в следующем, 1840 г., он по каким-то причинам отказался от первоначального замысла и вернулся к нему лишь в 1841 г. Эта информация представлена ученым в разных источниках сбивчиво и противоречиво, так что обстоятельства исследования Маныча Омер де Геллем выясняются довольно трудно. В свое время эту задачу попытался решить академик К. М. Бэр.

Во время каспийской экспедиции 1853–1857 гг. Бэр исследовал гидрологию низменности между Каспием и Азовом (май 1856 г.) и обратился к результатам своего предшественника – Ксавье Омер де Гелля. Стоит сказать, что вычисления последнего к тому времени уже подвергались критике. Так, в 1851 г. профессор А. Н. Савич в «Вестнике Географического общества» упрекнул французского исследователя за «голословное осуждение русских наблюдателей» и усомнился в корректности его измерений [40, с. 70–71], и что характерно, эту информацию перепечатала газета «Кавказ» [41, с. 259] (издание, созданное М. С. Воронцовым [37, с. 196]).

Бэр изучил «Степи Каспийского моря...» Омер де Гелля и выяснил, что нивелировка французского ученого противоречит его собственным выводам [44, с. 132], которые были вполне очевидны, поскольку основывались на визуальных наблюдениях, сделанных в период половодья: высшая точка Маныча обнаруживалась не там, где ее «находил» пятнадцатью годами ранее Омер де Гелль. Это натолкнуло Бэра на мысль, что французский

исследователь вовсе не посещал верховьев Маныча [15, с. 456]. Бэру удалось разыскать проводника, сопровождавшего Омер де Гелля в этих местах, и выяснить, что инженер-француз бывал лишь поблизости истоков Маныча: в районе реки Гордачи и нынешнего населенного пункта Приютное [15, с. 294], причем «вовсе не вынимал своих инструментов, а только обозрел местность» [5, с. 246]. Таким образом, «Бэр <...> положительно доказывает, что французский ученый не прошел по всей долине Маныча и не мог произвести в ней нивелировки, в чем, кроме собственных сбивчивых разноречивых показаний автора, убедили г. Бэра и положительные подтверждения очевидцев», – сообщали читателям «Вестник Географического общества» [29, с. 3] и «Журнал Министерства народного просвещения» [43, с. 142].

Как бы там ни было, но хотя бы частично Ксавье Омер де Гелль течение Маныча обследовал, и К. М. Бэр полагал, что поездка Омер де Гелля на Маныч состоялась в 1841 г. [5, с. 237]. Выскажем собственные соображения, комментирующие эту датировку.

Работы Омер де Гелля свидетельствуют, что в 1840 г. по каким-то причинам он отказался от намерения исследовать Маныч и вместо того сосредоточился на измерениях русла Кубани. Возможно, Ксавье пытался использовать водораздел между бассейнами Кубани и Кумы (впадающих, соответственно, в Азовское и Каспийское моря) как рубежную точку для дальнейшей нивелировки. Однако в 1841 г. он снова вернулся к исследованию Маныча и поиску водораздела в районе Кумо-Манычской впадины, а «кубанское направление» поисков осталось тупиковым, и ученый явно не стремился его афишировать.

Потому-то в отчете для Академии наук Омер де Гелль вообще не упоминает о своей кубанской поездке, представив дело таким образом, что измерения Маныча производились в 1840 г. [79, р. 739] – то есть сразу же после измерений Кумы. Однако проговаривается, что между исследованиями на Куме и на Маныче прошло... 18 месяцев [79, р. 739]. Именно эта оговорка позволяет нам датировать поездку Ксавье Омер де Гелля на Маныч 1841 г.¹ 1840 же год был посвящен в основном Кубани, и хотя в геодезическом отношении результаты оказались не особенно востребованными, был накоплен «попутный» (этнографический, исторический и проч.) материал, который вошел в публикации ученого. В 1844 г. он опубликовал статью «Экскурсия

¹ Редакция «Бюллетеня Географического общества», реферируя академический отчет К. Омер де Гелля, не обратила внимания на эту оговорку, а потому датировала исследования Омер де Гелля на Маныче 1840 г. [87, р. 35].

на берега Кубани и в Манычские степи к Калмыкам» [76], а в 1845 г. включил «кубанские материалы» во 2-й том «Степей Каспийского моря...», и это позволяет прикидочно и пунктирно проследить маршрут 1840 года¹.

Начнем со статьи «Экскурсия на берега Кубани...». Ее композиция явно искусственна. В самом начале автор заявляет, что весной 1840 г. отправился в Ставрополь, чтобы оттуда произвести нивелировку Кубани, спускаясь по руслу вплоть до его впадения в Черное море [76, с. 77]. Далее описывает свои приключения на пути до Екатеринодара (т. е. – вдоль русла Кубани). А потом заявляет, что из Екатеринодара на перекладных отправился в Новочеркасск, а оттуда на Маныч, который следовало пройти до истоков. Теоретически такой маршрут возможен, но вызывает сомнения, и вот почему.

Начался маршрут в Ставрополе: именно в этом районе расположен водораздел между Кумой и Кубанью. Логично, что далее путь лежал вниз по Кубани. Но почему измерения не были доведены до устья реки? А они, видимо, не были доведены, иначе Ксавье Омер де Гелль не утверждал бы однозначно, что Кубань впадает в Черное море². Резонно предположить, что к внезапному свертыванию кубанского направления исследований послужили некие чрезвычайные обстоятельства. И думается, искать их следует в военной ситуации той поры. Как известно, зимой 1840 г. в Чечне вспыхнуло восстание, в феврале горцами были захвачены форты на чер-

¹ Впрочем, по поводу такой датировки кубанской экспедиции могут возникнуть контраргументы. Дело в том, что в 1844 г. Ксавье опубликовал еще одну статью – «Положение русских на Кавказе», где сообщил, что посещал Кубань в 1841 г. с целью осмотра Кубанской военной линии [78, р. 164]. Во 2-м томе «Степей Каспийского моря...», рассказывая о военной ситуации на Кавказе, он высказался еще конкретнее: «В апреле 1841 г. я обследовал военную линию Кубани» [80, т. 2, р. 233]. Опечатка в дате исключена, поскольку далее автор уточняет, что осматривал Кубанскую линию через 18 месяцев после каспийской экспедиции [80, т. 2, р. 248], т. е. в 1841 г. Описывая поездку по Кубанской линии, автор говорит и о некоторых событиях (перестрелка с горцами между Ставрополем и Екатеринодаром [80, т. 2, р. 233–237]), которые в статье «Экскурсия на берега Кубани и в Манычские степи к Калмыкам» датируются 1840 г. Все это нас заставляет предположить, что на Кубани Ксавье бывал дважды: в 1840 г. – для нивелировки местности, а в 1841 – для осмотра укреплений. Что касается указания на *апрель* 1841 г., то оно создает очередной «конфликт событий»: как уже говорилось, апрелем 1841 г. путешественники датировали отправление из Одессы в Крым и посещение Севастополя. Так что, датируя апрелем кубанскую поездку 1841 г., Ксавье, скорее всего, механически «скопировал» сроки начала путевого сезона 1841 г. (выехали из Одессы в конце апреля).

² Известно, что дельта Кубани обширна и весьма сложно устроена. Ныне Кубань впадает в Азовское море, но в эпоху Ксавье Омер де Гелля река одновременно впадала и в Черное, и в Азовское моря [10, с 46].

номорском побережье. Кубанская линия, которая и в обычных условиях слыла местом опасным [50, с. 102], превратилась в зону потенциально возможных военных операций. Омер де Гелль рассказывает, что по дороге от Ставрополя до Екатеринодара ему пришлось испытать нападение горцев и поучаствовать в перестрелке [76, с. 82–83]. Видимо, все это заставило его отказаться от нивелировки по руслу Кубани и покинуть опасную зону.

Судя по статье «Экскурсия на берега Кубани...», из Екатеринодара Омер де Гелль отправился не перекладных в Новочеркасск, а оттуда – в экспедицию по руслу Маныча. Однако это явно искаженный ход событий. Как уже было сказано, отчет Омер де Гелля в Академии наук заставляет приурочить исследования на Маныче к 1841 г. В тексте «Путешествия...» мы также находим разрозненные неоднократные указания, что Маныч обследовался именно в 1841 г. [80, т. 1, р. 380, 386; т. 2, р. 48; т. 3, р. 316]. То есть в статье «Экскурсия на берега Кубани...» совмещены события разных лет, и она не дает нам ответа, куда на самом деле отправился французский исследователь, покинув Екатеринодар¹. Впрочем, по другим отрывочным «фразам» выясняется, что в том же, 1840 г., он побывал и в Феодосии, где осматривал древности [80, т. 2, р. 501] и посетил военный госпиталь [80, т. 2, р. 269; 78, р. 269], и в Керчи, где «впервые осматривал древности Пантикапея» [80, т. 2, р. 509], и навестил г-жу Жакмар близ Судака [80, т. 2, р. 479], и наблюдал в Таганроге, как укомплектовываются воинские подразделения перед отправкой на Кавказ [80, т. 2, р. 275; 78, р. 271]. В какой последовательности следует располагать эти события, выскажем предположения позже, а пока констатируем одно: поскольку весной 1840 г. Омер де Гелль побывал на Кубани, он не имел времени совершить весеннее путешествие по Крыму длительностью в полтора месяца.

Что касается 1841 г., то здесь приходим к аналогичному выводу. В конце мая 1841 г. Омер де Гелль уже находился на берегах Маныча [80, т. 1, р. 380], и стало быть, должен был покинуть Крым хотя бы в середине мая, а не в середине июня, чего «требует» сконструированный в «Степях Каспийского моря...» «календарь» крымской поездки. Все это убеждает, что в реальности Омер де Гелли посещали Крым дважды, а может быть, и трижды. А теперь выскажем предположения, в какие сроки могли осуществиться эти поездки.

¹ Во всяком случае, он не мог отправиться на перекладных напрямую из Екатеринодара в Новочеркасск, поскольку между этими городами не было почтового тракта. Он мог лишь вернуться в Ставрополь по Кубанскому тракту, а уже оттуда ехать в Новочеркасск по Черкасскому тракту.

Судя по многочисленным подробностям пейзажных описаний, супруги-путешественники посещали Крым в весенне-летний сезон. Вполне вероятно, что впервые они оказались на полуострове в конце апреля 1840 г. В «Степях Каспийского моря...» указано, что в Крым они попали на яхте Э. В. Тетбу де Мариньи, который сделал остановку на полуострове по дороге к кавказским берегам. Эти подробности могут соответствовать истине. Как свидетельствует сообщение Тетбу де Мариньи, направленное в Одесское общество истории и древностей, 1 июня 1840 г. он прибыл в Анапу и осматривал местные древности [49, с. 628]. То есть он вполне успевал, выйдя из Одессы в конце апреля и посетив Крым, добраться до Кавказа.

Поскольку Ксавье Омер де Гелль весной 1840 г. успел добраться до Ставрополя, то крымская поездка французских путешественников вряд ли могла продолжаться более 10–20 дней. Трудно сказать, какие именно пункты они посетили в этот раз. Но с большой долей вероятности можно сказать, что высадились они в Балаклаве или Ялте. Довольно уверенно можно утверждать, что побывали они и в Симферополе. На это есть два косвенных указания. Во-первых, о пребывании в доме де Серров Адель рассказывает так, что складывается впечатление о ее личном знакомстве с главой семейства Феликсом де Серром [73, р. 350]. Между тем известно, что Ф. де Серр ушел из жизни в 1840 г. [18, с. 404], то есть супруги-путешественники должны были познакомиться с ним в том же году незадолго до его смерти. Во-вторых, обратим внимание на стихотворение Адели «France», которое имеет помету «Одесса, 1840» [70, р. 137]. В «Степях Каспийского моря...» оно помещено непосредственно после описания экспедиции на Каспий [80, т. 2, р. 359–364], а потому воспринимается созданным по ее «свежим следам». Но думается, что оно было написано позднее – после поездки 1840 г. в Крым. Дело в том, что в стихотворении упоминаются «странствующие племена», которые встречались автору «на берегах Дона, Волги, Салгира» [80, т. 2, р. 361]. Конечно, уместно вспомнить, что в отечественной литературе той поры «берега Салгира» – поэтическое определение не столько Симферополя, сколько Крыма вообще [48, с. 77]. Однако сомнительно, чтобы Адель мыслила «в русле» русских литературных формул. Во всяком случае, в ее прозаическом тексте выражение «берега Салгира <les bords du Salghir>» прагматично определяет локализацию Симферополя и даже конкретнее – дома де Серров [73, р. 350] в долине Салгира.

Кроме Симферополя, думается, в 1840 г. посетили Омер де Гелли и Бахчисарай. В «Степях Каспийского моря...» сказано, что здесь они побывали дважды, и логично предположить, что эти посещения соответствовали поездкам в Крым 1840 и 1841 гг. На каком-то этапе путешественники

разделились, и Ксавье направился в Судак [80, т. 2, р. 550], Феодосию, где, по его словам, посетил военный госпиталь с полутора тысячами больных [80, т. 2, р. 269; 78, р. 269]. Это могло соответствовать действительности. Кавказские войска сильно страдали от болезней, особенно, от лихорадки [42, с. 83–84]. С зимы 1840 г. больных со всей укрепленной береговой линии Кавказа перевозили в Феодосийский военно-временный госпиталь [4, с. 324]. Весной в Феодосию для подготовки кавказского десанта (начался 10 мая) были стянуты подразделения 5 пехотного корпуса [3, с. 259; 16, с. 328], что также осложняло санитарную обстановку. Словом, в мае французский путешественник вполне мог наблюдать в феодосийском госпитале ситуацию гнетущую. Далее Ксавье отправился в Керчь. Местные древности привлекали внимание путешественников с конца XVIII в. [51, с. 245], и к моменту приезда Омер де Гелля Керчь превратилась в центр зарождавшейся российской археологии [34, с. 92–93]. А вскоре мы встречаем французского путешественника уже в Ставрополе и на берегах Кубани.

Что касается Адели, то она вернулась из Крыма (скорее всего, парходом) в Одессу, где провела лето. Во всяком случае, в «Степях Каспийского моря...» она описывает летнюю бурю в Одессе 1840 г. [80, т. 1, р. 20]. Судя по всему, осень она также провела в Одессе, поскольку подробно описывает гастроли м-ль Жорж, приехавшей в Одессу осенью 1840 г. [7, с. 192]. А вот Ксавье в 1840 г. должен был побывать в Крыму еще раз. Адель, упоминает, что он навещал г-жу Жакмар близ Судака несколькими месяцами ранее поездки в Крым 1841 года [80, т. 2, р. 479] – то есть, надо полагать, летом-осенью 1840 г.

А поездка супругов Омер де Гелль в Крым 1841 г., кажется, была более продолжительной и насыщенной впечатлениями. По крайней мере, она значительно лучше отразилась и в стихотворениях Адели, и в археологических записках Ксавье. И видится нам эта поездка так.

Попасть в Крым путешественники могли опять же на яхте Тетбу де Мариньи, которая в 1841 г. курсировала близ крымских берегов [80, т. 3, р. 42]. Текст «Степей Каспийского моря...» и другие публикации супругов Омер де Гелль (о чем уже говорилось) указывают, что в 1841 г. они посетили Севастополь (апрель), Бахчисарай (29 апреля), Партенит, Улу-Узень, Ялту (2 мая). Из Улу-Узении супруги вместе съездили в Судак, а там их маршруты, как это и описано в «Степях Каспийского моря...», разделились: Адель через Ялту вернулась в Одессу, а Ксавье уже по знакомому пути снова посетил Феодосию и Керчь. Скорее всего, он переправился через пролив и, двигаясь по почтовому тракту «Кубань – Екатеринодар» [21, с. 147], осматривал Кубанскую линию, а уж потом отправился делать измерения на Маныче.

Видимо, исследования на Маныче длились весьма недолго. Во всяком случае, за остаток сезона 1841 г. Ксавье успел совершить еще две поездки. Во-первых, он по поручению Воронцова ездил на реку Грушевка (ныне Ростовская область) и в «иные места к северу от Азовского моря» исследовать залежи каменного угля и подтвердил высокое качество добываемого антрацита [23, с. 340].

Кроме того, Ксавье должен был еще раз приехать в Керчь, поскольку описал в «Степях Каспийского моря...» гробницу, открытую летом 1841 г. [80, т. 2, р. 510]¹. Вероятно, именно во время этой летней поездки он воспользовался гостеприимством соотечественника, г-на Менестриера, и совершил ряд экскурсий по окрестностям города [80, т. 2, р. 506].

Далее, по логике вещей, Ксавье должен был вернуться в Одессу. Адель через много лет вспоминала, что перед отъездом из России Ксавье заключил договор с господарем Молдавии на проведение инженерных и геологических изысканий [65, р. 326]. Де ла Рокетт уточнял, что договор был заключен 10 сентября 1841 г. [85, р. 33]. Однако трудно сказать, когда супруги Омер де Гелль покинули Россию. Сами они указывали на 1841 г. [80, т. 1, р. 49; 75, р. 509]. С этой датировкой соглашался де ла Рокетт [85, р. 33]. Но Кортамбер полагал, что путешественники провели «зиму 1841 г.» в Одессе и лишь потом поехали в Молдавию [58, р. 210]. Так или иначе, но сомнительно, чтобы осенью 1841 г. супруги Омер де Гелль предпринимали какие-то дальние поездки по югу России.

Хотя договор с господарем Молдавии был рассчитан на два года, супруги Омер де Гелль покинули страну ранее срока, поскольку Ксавье был поражен лихорадкой, вынудившей его искать возвращения на родину. В конце 1842 г. путешественники были уже в Париже [85, р. 33].

Вместо заключения. Литературно организованная структура «Степей Каспийского моря...» и все известные сопутствующие источники оставляют пробелы в хронологии поездок супругов Омер де Гелль. О довольно значительных периодах пребывания Адели на юге России, в частности на Кавказе, мы либо ничего не знаем, либо знаем предположительно. Именно эти хронологические лакуны и могут рассматриваться в качестве отрезков времени, когда было возможно знакомство французской путешественницы с М. Ю. Лермонтовым. Укажем на те, которые имеют сколько-то заметную степень вероятности.

¹ Трудно сказать, о какой именно гробнице идет речь: то ли о так называемом «Кургане 1841 г.» (раскопанном А. Б. Ашиком, соответственно, в 1841 г.), то ли об одном из захоронений Рескупоридов (раскопанном опять же Ашиком и в том же 1841 г.) [52, с. 110, 120].

Прежде всего, попробуем допустить, что пути супругов Омер де Гелль и Лермонтова пересеклись в начале лета 1840 года. Ксавье упоминал, что после стычки с горцами на Кубани он на перекладных отправился в Новочеркасск. Здесь он вполне мог встретить Лермонтова, который в начале июня останавливался в этом городе на 3 дня по дороге на Кавказ [20, с. 132]. Однако встреча Лермонтова в Новочеркасске с Аделью крайне маловероятна, поскольку Ксавье, судя по всему, супругу в эту поездку не брал – стычка с горцами и другие подробности описываются от его имени, в то время как все совместно пережитые события в «Степях Каспийского моря...» описываются пером Адели.

Еще одно смелое допущение – что французские путешественники приезжали в Пятигорск в сентябре 1840 г., где могли бы повстречаться с Лермонтовым (эту версию разрабатывал в своей мистификации П. П. Вяземский). Для этого Ксавье следовало бы второй раз за год отправиться на Кавказ, что выглядит немотивированно. Тем более что летом или осенью 1840 г. Ксавье ездил в Крым (визит к м-ль Жакмар). Еще менее объяснимой выглядела бы и поездка Адели на Кавказ. Напомним, что накануне она вернулась из Крыма в Одессу. То есть она должна была, проведя в Одессе почти все лето, в августе очередной раз оставить двоих малолетних детей на чье-либо попечение и отправиться в дальний путь на Кавказ. Эта осенняя поездка тем более не имела смысла, если учесть, что Ксавье планировал поездку на Кубань на весну следующего года.

Наиболее вероятной представляется возможность приезда Омер де Геллей в Пятигорск в начале лета 1841 г. (Лермонтов находился в Пятигорске с 13 мая [20, с. 160]). Это требует, в свою очередь, допустить, что Адель отправилась из Ялты не на пароходе «Святой Николай»¹ в Одессу, как она пишет [73, р. 407], а на проходящем одесском пароходе – «Петр Великий» или «Наследник» [13, с. 48] – в Керчь, а оттуда на пароходе «Митридат» [13, с. 58] – в Таганрог или Ростов-на-Дону. Здесь она могла встретиться с Ксавье, возвращавшимся с Маныча, и вместе с ним к июню поспеть в Пятигорск.

То, что эта поездка (подчеркнем – гипотетически возможная поездка) не выделена в «Степях Каспийского моря...», вполне соответствует общей повествовательной логике: повторное посещение Пятигорска не «встраива-

¹ О существовании такого парохода ничего не известно. Видимо, Адель называет так пароход «Император Николай», но он курсировал не между Одессой и Ялтой, а между Одессой и Константинополем и только до 1840 г. [13, с. 43].

лось» в сконструированный текст экспедиционный маршрут. Объяснимо и то, что в тексте не упомянут Лермонтов. Адель запечатлевала в тексте лишь те типы людей, которые, на ее взгляд, были интересны французской публике: соотечественники (французы и вообще европейцы, например, тот же пятигорский доктор Ф. П. Конради), представители высшего света и администрации (Е. К. Воронцова, генерал П. Х. Граббеи и др.) и, наконец, экзотические личности вроде раввина с Чуфут-Кале. Поскольку Адель нигде не продемонстрировала большого знания русской литературной жизни¹, Лермонтов в ее глазах мог быть личностью, вполне достойной для курортного общения, но не для описания. На том же основании могла не попасть в текст и Н. А. Реброва: она не была столь же примечательной личностью, сколь ее отец А. Ф. Ребров, которого ценил сам А. П. Ермолов [39, с. 16] и у которого супруги Омер де Гелль гостили в 1839 г. в процветающем имении Владимировка [80, т. 2, р. 159–163]. Не удивительно и то, что возможное пребывание Адели в Пятигорске 1841 г. также не запечатлелось в известных нам письменных источниках. Напомним, что никто нигде не упомянул и о ее жизни в Пятигорске в 1839 г. и, что еще более показательно, о ее жизни в Одессе, где она провела не одну зиму. Видимо, она не воспринималась как заметный участник светской жизни. И если действительно имел место факт ее знакомства с Лермонтовым, то их общение, по всей видимости, не преступало черты светского обычая, а потому, как и общение поэта с Н. А. Ребровой или Э. А. Клингенберг (Верзилиной), могло дать повод для подтрунивания в офицерской среде, но не для широкого резонанса.

Итак, наша статья не имела задачей поставить точку в вопросе о знакомстве М. Ю. Лермонтова с Аделью Омер де Гелль. Мы лишь стремились указать направление, в котором с наибольшей долей вероятности можно искать подтверждения или опровержения этого факта. Дальнейшие результаты, думается, могут быть получены, прежде всего, в результате архивных разысканий, нацеленных на поиск дорожных документов супругов Омер де Гелль за май – июль 1841 г.

¹ Впрочем, описывая крымский водопад Джур-Джур, А. Омер де Гелль решилась продемонстрировать некоторое знание русской литературы и заявила, что «Пушкин создал целую поэму о его пенных водах, поэму, которая каждый год привлекает к этому великолепному водопаду множество посетителей» [73, р. 390]. Как известно, Пушкин на Джур-Джуре не бывал.

Литература

1. Автографы известных и замечательных людей (из архива С. Ю. Витте) // Старина и новизна. СПб., 1905. Кн. 9. С. 273–398.
2. *Андрейко Е. В. А. С.* Пушкин в Симферополе // Культура народов Причерноморья. 1998. № 3. С. 76–82.
3. *Андриайнен С. В.* «Войска без знамен»: История 5 пехотного корпуса русской армии в царствование Николая I // Научный диалог. 2021. № 8. С. 249–271. DOI: 10.24224/2227-1295-2021-8-249-271.
4. Архив Раевских: В 5 т. / Изд. П. М. Раевского; Ред. и примеч. Б. Л. Модзалевского. СПб: тип. М. А. Александрова, 1908–1915. Т. 3. 717 с.
5. *Бэр К. М.* Отчет о путешествии на Маньчжун // Вестник императорского географического общества. 1856. Ч. 18. С. 232–254.
6. Военно-статистическое обозрение Российской империи: издаваемое по высочайшему повелению при 1-м отделении Департамента Генерального штаба. 1848–1858. Т. 11. Ч. 1: Херсонская губерния. СПб.: Тип. Деп. Ген. штаба, 1849. – 229, 85 с.
7. *Галяс О. В.* Французы в Одессе = Les Francais a Odessa. Киев: Наш час, 2012. 245 с.
8. *Герарков Г. В.* Путевые записки по многим российским губерниям 1820. СПб.: Тип. Имп. Воспитат. дома, 1828. 172 с.
9. *Гладыш И. А.* К истории взаимоотношений М. Ю. Лермонтова и Н. С. Мартынова (неизвестная эпиграмма Мартынова) // Русская литература. 1963. № 2. С. 136–137.
10. *Данилевский Н. Я.* Исследования о Кубанской дельте // Записки Императорского Российского географического общества по общей географии. Т. 2. СПб, 1869. С. 1–138.
11. *Дюбуа де Монпере Ф.* Путешествие по Кавказу, к черкесам и абхазам, в Грузию, Армению и в Крым. В 6 томах. Париж, 1843, Т. 5, 6. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2009. 328 с.
12. *Завьялова В. К.* Омер де Гелль (Hommairy de Hell) Адель // Лермонтовская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1981. С. 353–354.
13. *Залесский Н. А.* «Одесса» выходит в море: Возникновение парового мореплавания на Черном море, 1827–1855 гг. Л.: Судостроение. 1987. 128 с.
14. *Карташев А. В., Цанко Л. И.* Врач на Кавказе в первой половине XIX в. // История медицины. 2017. Т. 4. № 2. С. 152–160.
15. Каспийская экспедиция К.М. Бэра 1853–1857 гг. Дневники и материалы. Л.: Наука, 1984. 557 с.

16. *Кибовский А. В., Леонов О. Г.* 300 лет Российской морской пехоте: Том I (1705–1855). М.: Русские витязи, 2008. 384 с.
17. *Колли Л. П., Маркевич А. И.* К столетию со дня рождения естествоиспытателя Гоммер-де-Гелля // Известия Таврической ученой архивной комиссии. 1913. Т. 50. С. 222–224.
18. *Коляда Е. М.* Французский след в усадебном строительстве Крыма // Россия – Франция. Alliance культур. Материалы XXII Царскосельской научной конференции: в 2 ч. Ч. 1. СПб., 2016. С. 391–406.
19. Лермонтов и г-жа Гоммер-де-Гелль в 1840 году. Сообщено князем П.П. Вяземским // Русский архив. 1887. Кн. 3. № 9. С. 132–134.
20. *Мануйлов В. А.* Летопись жизни и творчества М. Ю. Лермонтова. М.;Л.: Наука, 1964. 187 с.
21. *Мануйлов В. А.* Роман М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Комментарий. М.;Л.: Просвещение, 1966. 275 с.
22. *Маркевич А. И.* Летопись землетрясений в Крыму // Черноморские землетрясения 1927 года и судьбы Крыма. – Симферополь: Крымгосиздат, 1928. С. 64–73.
23. Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Земли Войска Донского. СПб.: Тип. Департамента генерального штаба, 1863. 596 с.
24. *Милогина Е. Г., Строганов М. В.* Личность автора-путешественника в травелог нового времени // Культура и текст. № 3 (18). 2014. С. 6–19.
25. *Милогина Е. Г., Строганов М. В.* Травелог как документальный жанр. Статья первая // Русский травелог XVIII–XX веков: маршруты, топосы, жанры и нарративы: коллективная монография. Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2016. С. 231–260.
26. *Мозалевский В. И.* Тропинки, пути, встречи (окончание) / Публ. А.Л. Соболева // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 71–108.
27. *Монтандон Ш.* Путеводитель путешественника по Крыму, украшенный картами, планами, видами и виньетами и предваренный введением о разных способах переезда из Одессы в Крым. Киев: Издательский дом «Стилос», 2011. 416 с.
28. Неизвестные воспоминания о деятельности М. С. Воронцова в Крыму, 1836–1845 // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. – М.: Студия ТРИТЭ; Рос. Архив, 2010. Т. XIX. С. 708–736.
29. Общее собрание Императорского русского географического общества 27 октября 1856 года // Вестник Императорского географического общества. 1856. Ч. 18. С. 1–4.

30. *Оммер де Гелль А.* Письма и записки / Под ред. М.М. Чистяковой. М.; Л.: Academia, 1933. 464 с.

31. *Оммер де Гелль А.* Путешествие по Прикаспийским степям и югу России (Главы из книги) // Лермонтов М. Ю. Полное собр. соч.: В 10 т. – М.: Воскресенье, 2002. Т. 10. С. 568–619.

32. *Орехов В. В.* В лабиринте Крымского мифа. – Симферополь; Н. Новгород: «Растр», 2017. 579 с.

33. *Орехов В. В.* Миф о разрушении Херсонеса: эпизод литературного освоения Крыма // Имагология и компаративистика. – Томск, 2021. – № 15. – С. 194–213.

34. *Орехов В. В.* Парижская «Записка...» о Керчи Рафаила де Скасси // Ученые записки Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. Исторические науки. 2018. Т. 4 (70). № 4. С. 84–104.

35. *Орехов В. В.* Путешественники по Крыму супруги Омер де Гелль: опыт биографической реконструкции // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Исторические науки. 2017. Т. 3 (69). № 1. С. 79–104.

36. *Орехова Л. А.* Образ автора и поэтика жанра: Русская лирическая проза XX века. Киев: УМК ВО, 1992. 96 с.

37. *Орехова Л. А., Первых Д. К.* От «Солдатского вестника» – к «Военному листку»: эволюция идеи издания в условиях Крымской войны (1854 г.) // Ученые записки Крымского федерального университета. Филологические науки. Симферополь, 2021. Т. 7 (73). № 4. С. 189–206.

38. *Попов П. С.* Мистификация // Новый мир. Кн. 3. М., 1935. С. 282–293.

39. *Розенфельд Б. М.* Первопоселенец // Кавказские Минеральные Воды в описаниях, очерках, исследованиях за 200 лет. Антология: В 3 т. Ставрополь: Изд-во Ставропольского государственного университета, 2011. Т. 3. С. 16–19.

40. *Савич А. Н.* Замечания о новых определениях замечательнейших мест Кавказского края и об относящихся к тому исследованиях и земном преломлении // Вестник Императорского географического общества. 1851. Ч. 1. Кн. 1. С. 63–72.

41. *Савич А. Н.* Замечания о новых определениях замечательнейших мест Кавказского края и об относящихся к тому исследованиях и земном преломлении (Окончание) // Кавказ. 1851. № 63. С. 259–260.

42. *Салчинкина А. Р.* Эпидемиологическая ситуация в годы Кавказской войны 1817–1864 гг. (По воспоминаниям офицеров Отдельного Кавказского корпуса) // Общество: история, философия, культура. 2019. № 9 (65). С. 83–86.

43. Собрание Императорского русского географического общества 27 октября 1856 года // Журнал Министерства народного просвещения. 1856. Ч. ХСII. С. 139–143.

44. *Соловьев М. М.* Бэр на Каспии: каспийская экспедиция 1853–1856 гг. под руководством акад. К. М. Бэра. М.–Л.: Издательство АН СССР, 1941. 192 с.
45. *Соснина Е. Л.* К вопросу: «М. Ю. Лермонтов – Е. А. Сушкова, М. Ю. Лермонтов – Адель Оммер де Гелль» (Новое прочтение источников) // Вопросы биографии М. Ю. Лермонтова. Москва; Воронеж, 2007. С. 24–37.
46. *Соснина Е. Л.* Тайна встречи еще не раскрыта (Адель Оммер де Гелль и М. Ю. Лермонтов на Кавказе в 1840 г.) // Лермонтов М. Ю. Полное собр. соч.: В 10 т. М.: Воскресенье, 2002. Т. 10. С. 550–552.
47. Степи Каспийского моря, Кавказ, Крым и южная Россия, соч. Ксавье Оммера де-Гелля // Отечественные записки. 1846. Т. 47. С. 20–22.
48. *Строганов М. В.* «Мифологические предания счастливее для меня воспоминаний исторических...» (и не только Пушкин) // Крымский текст в русской культуре: Материалы международной научной конференции (Санкт-Петербург, 4–6 сентября 2006 г.). СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2008. С. 72–88.
49. *Тетбу де Мариньи Э. В.* Находки Древностей на Абхазском берегу и около Кубани // Записки Одесского общества истории и древностей. 1844. Т. 1. С. 628–630.
50. *Филипсон Г. И.* Воспоминания. 1837–1847 // Осада Кавказа. Воспоминания участников Кавказской войны XIX века. СПб.: Звезда, 2000. С. 76–197.
51. *Храпунов Н. И.* Крымские древности глазами западноевропейских путешественников конца XVIII – начала XIX в. // Российская Империя и Крым. Симферополь: ИД КФУ им. В. И. Вернадского, 2020. С. 241–258.
52. *Цветаева Г. А.* Сокровища причерноморских курганов. М.: Наука, 1968. 126 с.
53. *Шушмарев В. Ф.* Романские поселения на юге России. Л.: Наука, 1975. 244 с.
54. *Annuaire des voyages et de la géographie pour l'année 1844, par une réunion de géographes et de voyageurs.* Paris, 1845. 290 p.
55. *Barbier J.-V.* Le rôle de la femme dans la géographie. – Les Voyageuses // Bulletin de la Société de géographie de l'Est. Nancy, 1895. P. 1–87.
56. *Boulain Valérie.* Femmes en aventure. De la voyageuse à la sportive (1850–1936), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012. 358 p. <https://books.openedition.org/pur/113364> (дата обращения: 27.12.2021).
57. *Chevalier A.* Madame Hommaire de Hell // Chevalier A. Les voyageuses au XIXe siècle. Tours: A. Mame et fils, 1889. P. 23–58.
58. *Cortambert R.* M-me Hommaire de Hell // Cortambert R. Les illustres voyageuses. Paris: E. Maillet, 1866. P. 181–214.
59. *Daussy <P.>*. Extrait du voyage en Turquie et en Perse, execute par ordre du Gouvernement français pendant les années 1846, 1847 et 1848 par M. Xavier Hommaire

de Hell // Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences. T. 50. 1860. P. 531.

60. *Dronsart M.* Hommaire de Hell // Les grandes voyageuses. Paris, 1904. P. 12–32.

61. *Dubois de Montpéroux F.* Voyage autour du Caucase, chez les Tcherkesses et les Abkhases, en Colchide, en Géorgie, en Arménie et en Crimée. T. 1–6. Paris: Librairie de Gide, 1839–1843.

62. *Goutzwiller Ch.* Souvenirs d'Alsace, portraits, paysages: à travers le passé. Belfort, 1898. 474 p.

63. *Goutzwiller Ch. X.* Hommaire de Helle // Biographies alsaciennes avec portraits en photographie. Série 3. Livr. 1. Colmar, 1885. P. 29–32.

64. *Goutzwiller Ch. X.* Hommaire de Helle. Étude biographique // Revue d'Alsace. Colmar, 1860. P. 337–355, 385–401, 469–478, 529–554; 1861. P. 145–166.

65. *Hommaire de Hell A.* A travers le monde. La vie orientale. La vie créole. Paris: Didier, 1870. 396 p.

66. *Hommaire de Hell A.* Fragment d'un voyage en Crimée // Revue de l'Orient: bulletin de la Société orientale. T. 5. Paris: Delavigne, 1844. P. 222–237.

67. *Hommaire de Hell A.* Les steppes de la mer Caspienne: voyage dans la Russie méridionale. Paris: Librairie académique, 1868. 367 p.

68. *Hommaire de Hell A.* Mémoires d'une aventurière (1833–1852). Paris: Librairie Plon, 1934. 262 p.

69. *Hommaire de Hell A.* Princesses tatares. Mangoup-Kalé // Annuaire des voyages et de la géographie pour l'année 1844, par une réunion de géographes et de voyageurs. Paris, 1844. P. 164–172.

70. *Hommaire de Hell A.* Rêveries d'un voyageur. Orient, Russie et Moldavie. Paris: Amyot, 1846. 239 p.

71. *Hommaire de Hell A.* Souvenirs d'un voyage dans la Russie méridionale // Revue indépendante. 1843. T. IX. P. 569–594.

72. *Hommaire de Hell A.* Trois femmes célèbres // Le Compilateur: revue des journaux français et étrangers. T. V. 1844. No 34. P. 533–536.

73. *Hommaire de Hell A.* Voyage dans les steppes de la mer Caspienne et dans la Russie méridionale. Paris: L. Hachette, 1860. 411 p.

74. *Hommaire de Hell X.* Coupe d'oeil générale sur la topographie des plaines de la Russie méridionale // Bulletin de la Société de géographie. Séries III. T. II. No X–XI. P. 267–278.

75. *Hommaire de Hell X.* Du commerce et de l'industrie dans la Russie méridionale // Revue indépendante. 1843. T. X. P. 502–526.

76. *Hommaire de Hell X.* Excursion sur les rives du Kouban et dans les steppes du Manitch, chez les Kalmouks <et> Cosaques // Annuaire des voyages et de la géog-

graphie pour l'année 1844, par une réunion de géographes et de voyageurs. Paris, 1844. P. 77–89.

77. *Hommaire de Hell X*. Résumé d'un voyage à la mer Caspienne // Bulletin de la Société de géographie. 1844. Séries III. T. I. No II. P. 81–91.

78. *Hommaire de Hell X*. Situation des Russes dans le Caucase // Revue de l'Orient. T. 4. 1844. P. 150–166; 261–287.

79. *Hommaire de Hell [Hommaire-Dehel] X*. Sur la différence de niveau entre la mer Caspienne et la mer d'Azow // Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences. 1843. No. 13. T. XVI. P. 736–741.

80. *Hommaire de Hell X*, <*Hommaire de Hell A.*> Les Steppes de la mer Caspienne, le Caucase, la Crimée et la Russie méridionale. Vol. 1–3. Paris: Bertrand, 1843–1845.

81. Louis Xavier Antoine Edward Hommaire de Hell // Archives Nationales. Dossier : LH/1307/24. p. 1. http://www2.culture.gouv.fr/LH/LH089/PG/FRDAFAN83_OL1307024v001.htm (дата обращения: 27.12.2021).

82. Le Roi, par ordonnance du 10 juillet... // Journal des débats. 31 juillet 1843. P. 3.

83. Nécrologie // Revue de l'Orient. T. 11. 1860. P. 430–431.

84. On nous écrit d'Odessa // Journal des débats. 17 novembre 1838. P. 3.

85. *Roquette de la*. Notice nécrologique sur M. Hommaire de Helle, membre de la Société de géographie, voyageur français, mort en Perse // Bulletin de la Société de géographie. T. 14. No 79–84. 1850. P. 29–58.

86. *Şehabeddin Akalın*. Mehmed Namık Paşa // Tarih Dergisi. 1953. No 7. S. 127–145.

87. Sur la différence de niveau entre la mer Caspienne et la mer d'Azow, par M. Hommaire de Hell // Bulletin de la Société de géographie. 1843. Séries II. T. XX. No 7. P. 34–35.

88. Xavier Hommaire de Hell. https://en.wikipedia.org/wiki/Xavier_Hommaire_de_Hell (дата обращения: 27.12.2021).

References

Boulain Valérie. *Femmes en aventure. De la voyageuse à la sportive (1850–1936)*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. 358 p.

Dronsart M. Hommaire de Hell. *Les grandes voyageuses*. Paris, 1904: 12–32.

Galjas O. V. *Francuzi v Odesi = Les Francais a Odessa [Frenchmen in Odessa = Les Francais a Odessa]*. Kiev: Nash chas publ., 2012. 245 p. (In Ukr & French)

Gladys I. A. K istorii vzaimootnoshenij M. Ju. Lermontova i N. S. Martynova (neizvestnaja jepigramma Martynova) [Revising the Relationships between M. Yu. Lermontov and N. S. Martynov (An Unknown Epigram of Martynov)]. *Russkaja literature [Russian Literature]*. 2 (1963): 136–137. (In Russ.)

Hommaire de Hell A. *Mémoires d'une aventurière (1833–1852)*. Paris: Librairie Plon, 1934. 262 p.

Hrapunov N. I. Krymskie drevnosti glazami zapadnoevropejskih puteshestvennikov konca XVIII – nachala XIX v. [Crimean Antiquities under Eye of Western European Travelers of the late 18th – early 19th Centuries.]. *Rossijskaja Imperija i Krym [Russian Empire and Crimea.]*. Simferopol': ID KFU im. V. I. Vernadskogo publ., 2020: 241–258. (In Russ.)

Manujlov V. A. *Roman M. Ju. Lermontova «Geroj nashego vremeni»*. *Kommentarij [The Novel «A Hero of Our Time» by M. Yu. Lermontov. Commentary]*. Moscow; Leningrad: Prosveshhenie publ., 1966. 275 p. (In Russ.)

Miljugina E. G., Stroganov M. V. Travelog kak dokumental'nyj zhanr. Stat'ja pervaja [Travelogue as a Documentary Genre. Part 1]. *Russkij travelog XVIII–XX vekov: marshruty, toposy, zhanry i narrativy: kollektivnaja monografija [Russian Travelogue of the XVIII–XX Centuries: Routes, Topoi, Genres and Narratives: a Collective Monograph.]*. Novosibirsk: Izd-vo NGPU publ., 2016: 231–260. (In Russ.)

Mozalevskij V. I. Tropinki, puti, vstrechi (okonchanie) [Paths, Ways, Encounters (Conclusion)] ed. and comment. A. Sobolev. *Literaturnyj fakt [Literary Fact]*. 3 (13) (2019): 71–108. (In Russ.)

Hommaire de Hell A. *Pis'ma i zapiski [Letters and Notes]* ed. M.M. Chistjakova. Moscow; Leningrad: Academia publ., 1933. 464 p. (In Russ.)

Hommaire de Hell A. Puteshestvie po Prikaspijskim stepjam i jugu Rossii (Glavy iz knigi) [Journey through the Caspian Steppes and Southern Russia (Chapters from the Book)]. *Lermontov M. Ju. Polnoe sobr. soch. [Complete Works by M. Yu. Lermontov]* 10 vol. Moscow: Voskresen'e publ., 2002. Vol. 10: 568–619. (In Russ.)

Orehov V. V. *V labirinte Krymskogo mifa [In the Labyrinth of the Crimean Myth]*. Simferopol'; N. Novgorod: «Rastr» publ., 2017. 579 p. (In Russ.)

Orehov V. V. Mif o razrushenii Hersonesa: jepizod literaturnogo osvoenija Kryma [The Myth of the Destruction of Chersonese: An Episode of the Literary Exploration of the Crimea]. *Imagologija i komparativistika [Imagology and Comparative Studies]*. 15 (2021): 194–213. (In Russ.)

Orehov V. V. Parizhskaja «Zapiska...» o Kerchi Rafaila de Skassi [«Note...» about Kerch, Published in Paris by Raffael de Scassi]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V. I. Vernadskogo. Istoricheskie nauki [V. I. Vernadsky Crimean Federal University Bulletin. Historical Sciences.]*. 4 (4) (70) (2018): 84–104. (In Russ.)

Orehov V. V. Puteshestvenniki po Krymu suprugy Omer de Gell': opyt biograficheskoj rekonstrukcii [Spouses Hommaire de Hell As Travelers across the Crimea: An Attempt at Biographical Reconstruction]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Istoricheskie nauki [V. I. Vernadsky Crimean Federal University Bulletin. Historical Sciences]*. 1 (3) (69) (2017): 79–104. (In Russ.)

Orehova L. A. *Obraz avtora i pojetika zhanra: Russkaja liricheskaja proza XX veka [The Image of the Author and the Poetics of the Genre: Russian Lyrical Prose of the XX century]*. Kiev: UMK VO publ., 1992. 96 p. (In Russ.)

Orehova L.A., Pervyh D.K. Ot «Soldatskogo vestnika» – k «Voennomu listku»: jevoljucija idei izdaniya v uslovijah Krymskoj vojny (1854 g.) [From the «Soldier Vestnik» to the «Military List»: the Evolution of the Idea of the Publication under the Conditions of the Crimean War (1854)]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta. Filologicheskie nauki [Crimean Federal University Bulletin. Philological Studies]*. Simferopol': 4 (7) (73) (2021): 189–206. (In Russ.)

Sosnina E. L. K voprosu: «M. Ju. Lermontov – E. A. Sushkova, M. Ju. Lermontov – Adel' Hommaire de Hell» (Novoe prochtenie istochnikov) [Revisiting the Problem: «M. Yu. Lermontov and E. A. Sushkova, M. Yu. Lermontov and Adele Hommaire de Hell» (New Perspective)]. *Voprosy biografii M. Ju. Lermontova [The Problems of M. Yu. Lermontov's Biography]*. Moskva; Voronezh, 2007: 24–37. (In Russ.)

Sosnina E. L. Tajna vstrechi eshhe ne raskryta (Adel' Hommaire de Hell' i M. Ju. Lermontov na Kavkaze v 1840 g.) [The Enigma of the Meeting Has Not Yet Been Revealed (Adel Hommaire de Hell and M. Yu. Lermontov in the Caucasus in 1840)]. *Lermontov M. Ju. Polnoe sobr. soch. [Complete Works by M. Yu. Lermontov] 10 vol.* Moscow: Voskresen'e publ., 2002. Vol. 10: 550–552. (In Russ.)

Stroganov M. V. «Mifologicheskie predanija schastlivee dlja menja vospominanij istoricheskikh...» (i ne tol'ko Pushkin) [«Mythological Legends Make Me Happier than Historical Memories ...» (and Not Only Pushkin)]. *Krymskij tekst v russkoj kul'ture: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii (Sankt-Peterburg, 4–6 sentjabrja 2006 g.) [Crimean Text in the Russian Culture: Proceedings of the International Scientific Conference (St. Petersburg, 4–6 September, 2006)]*. Saint Petersburg: Izd-vo Pushkinskogo Doma publ., 2008: 72–88. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию: 09.12.2021

Received: 09.12.2021

Дата публикации: 20.06.2022

Published: 20.06.2022



Кабуки в советской России: между domestикацией и взглядом «советской общественности»

© 2022 М.Э. Баскина (Маликова)

УДК 82.091

https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_47_97

Kabuki in Soviet Russia: Between Domestication and the Point of View of “Soviet Obschestvennost”

© 2022 Maria E. Baskina (Malikova)

Информация об авторе:

Мария Эммануиловна Баскина (Маликова), к.ф.н., PhD, старший научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, доцент НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург. E-mail: maria.e.malikova@gmail.com

Ключевые слова: театр кабуки, перевод на «советский язык», domestикация, «советская общественность», советско-японские культурные контакты.

Аннотация: Советские гастроли театра кабуки 1928 года рассматриваются как пример «перевода» на «советский», новый язык принимающей культуры. Выделяются несколько модусов этой рецепции: политически мотивированная «организация успеха»; domestикация, т.е. взгляд через привычные отечественные культурные призмы; конструирование рецензентами в своих текстах восприятия «советской общественности». Последний характерно советский способ перевода,

Information about the author:

Maria E. Baskina (Malikova), Ph.D., Senior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences; Associate Professor, Higher School of Economics, St. Petersburg. E-mail: maria.e.malikova@gmail.com

Keywords: kabuki, translation into “the Soviet language”, domestication, “Soviet *obschestvennost*”, Soviet-Japanese cultural contacts.

Abstract: Kabuki 1928 Soviet tour is taken as a test case of “translation” into “the Soviet” as the new target language. It comprises several modes of reception: politically motivated “organization of success”; domestication, i.e. view through familiar cultural lenses; reviewers trying to become a mouthpiece of “Soviet *obschestvennost*”. The latter characteristically Soviet mode of reception – when

когда специалист старается говорить как представитель «советской общественности», неосведомленной и равнодушной к чуждому «нам» «феодалному» театру, рассматривается на примере японских текстов молодого писателя, журналиста и театроведа, знатока и любителя японского театра и культуры Григория Гаузнера.

a specialist strives to speak the language of “Soviet *obschestvennost*”, uninformed and uninterested in the “feudal” theater, is demonstrated on the example of Japanese texts by Grigory Gauzner, a young writer, journalist and theater critic, expert and champion of Japanese theater and culture.

Летом 1928 года традиционный японский театр кабуки впервые за свою трехсотлетнюю историю выехал на полноценные европейские гастроли – в Москву и Ленинград¹. Большая труппа во главе со знаменитым Итикава Садандзи II привезла образцы всех жанров кабуки, программы давали весь август сначала в Москве, потом в Ленинграде. Гастроли подготавливал и сопровождал большой объем заметок в советской печати – когда Бюро газетных вырезок по заказу ВОКС сделало их подборку, получился монументальный подарочный альбом полметра высотой и соответственно широкий и толстый, который был поднесен японским артистам и хранится теперь в Театральном музее имени Цубоуги токийского университета Васэда. Несколько лет назад, познакомившись, благодаря сотруднице этого музея Йоко Уэда, с альбомом, мы описали его содержание²: заметки, статьи и рецензии выходили все время полуторамесячного пребывания японской труппы на советской земле (включая две недели, которые актеры добирались поездом через всю страну, из Владивостока в Москву, с разными неприятными приключениями³) в московской и ленинградской прессе, как профильной (специальные выпуски журналов

¹ О неосуществившихся из-за Первой мировой войны планах европейских гастролей кабуки 1914 г. см.: *Гагеман К.* Игры народов. Вып. 2. Япония / Пер. с нем. С.С. Мокульского, ред. А.А. Гвоздев. Л.: Academia, 1925. С. 69 (Восточный театр: неперидическая серия, издаваемая Разрядом истории театра. Гос. и-т истории искусств); о следующем, после 1928 г., мировом турне кабуки 1961 г., также включавшем Москву и Ленинград, см.: *Гришелева Л. Д.* Театр современной Японии. М.: Искусство, 1977.

² См.: *Маликова М.Э.* Гастроли театра кабуки в Ленинграде в 1928 году // (Не) музыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца / Ред.-сост. А.А. Долинин и др. СПб.: Изд-во Европейского ун-а в Санкт-Петербурге, 2013. С. 360–390.

³ См.: *Майский И.М.* Избранная переписка с российскими корреспондентами: В 2 кн. / Сост. Н.В. Бойко и др. Кн. 1. М.: Наука. 2005. С. 315.

«Жизнь искусства», «Рабочий и театр» и др.), так и в профсоюзных изданиях далеких от культуры отраслей, а также в провинциальных газетах по пути следования поезда и даже в периодике среднеазиатских и закавказских республик, вырезки из которой были обильно представлены в альбоме, – вероятно, задачей его составителей было продемонстрировать широкий, всесоюзный характер успеха кабуки. Основной массив заметок, авторы которых не видели гастрольных спектаклей, был однороден: информировали о приезде японских артистов и сообщали элементарные сведения о кабуки, используя базовый словарь («ханамити»¹, «оннагата», «гидайю» и др.). Все рецензии были выдержаны в безусловно положительном тоне.

Единодушно приветственный тон и само число откликов на такое внезапно и некстати случившееся в советской культуре экзотическое театральное событие коренятся в политическом контексте², поэтому отечественная театральная критика была ангажирована, говоря языком Брехта, организацией их успеха. НКИД дал установку: «театр Кабуки может и должен иметь художественный успех, что, несомненно, реализуется в политический успех»³, ВОКС блестяще выполнило эту задачу,

¹ Отечественные авторы использовали варианты написания: «ханамити», «ханамити», «ханамичи», – мы их везде унифицировали к более распространенному первому варианту.

² После заключения в конце 1925 г. «Пекинской конвенции», дипломатического договора об основах советско-японских отношений, СССР пытался влиять на Японию посредством «мягкой силы», и гастроли кабуки были одним из ряда эпизодов использования культуры в политических целях, см.: *Китamura Ю., Савелли Д.* Оправданная экзотика, или Приезд театра кабуки в Советский Союз в 1928 году / Пер. с фр. О. Сумароковой // Вопросы литературы. 2018. № 5. С. 39–75.

³ Цит. по: *Майский И. М.* Избранная переписка с российскими корреспондентами. Кн. 1. С. 321. Майский также просил генерального секретаря ВОКС Ф. Ф. Линде «подумать о том, чтобы наши театральные рецензенты и критики не наделали каких-либо ляпсусов. <...> Конечно, мы не можем отказаться от права критики, но важно все-таки, чтобы в данном случае формы критики не слишком задевали наших гостей. Ибо нельзя упускать из виду, что визит Кабуки имеет не только большое культурно-художественное, но также и весьма серьезное политическое значение» (Там же. С. 310). Единичные отрицательные рецензии, как, например, антимейерхольдовская по своей направленности статья М.Б. Загорского (*Загорский М.* Из впечатлений. О верных самураях и неверных москвичах // Современный театр. 1928. 12 авг.), сопровождалась редакционным примечанием о том, что она «выражает субъективное мнение автора» и что «даже наиболее критически подошедший к оценке спектаклей рецензент полностью признает высокие художественные достоинства игры японских гостей» (Там же).



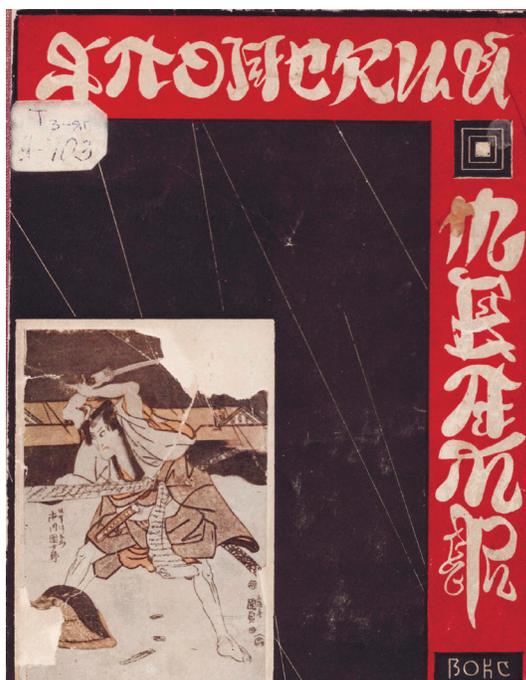
Страница из брошюры
 «Репертуар труппы
 Садандзи»

Афиша спектаклей кабуки
 в Ленинграде (1928)





Обложки тематических «японских» номеров журналов «Рабочий и театр» (1928. № 34), «Жизнь искусства» (1928. № 34) и сборника ВОКС под ред. Н.И. Конрада «Японский театр» (Л.; М.: Academia, 1928).



сопроводив гастроль рекламно-просветительской кампанией¹ и способствовал созданию билетного ажиотажа: все билеты на московские и ленинградские спектакли в самом начале гастролей были «уже проданы. Билеты куплены профессиональными организациями и распределены среди членов профсоюзов»². Ведущий отечественный востоковед Николай Конрад по заказу ВОКС подготовил научно-просветительскую брошюру «Театр Кабуки» и сборник «Японский театр» (оба изд.: М.; Л.: Academia, 1928), которые дали рецензентам базовый словарь для описания кабуки или, по ироническому и упрощающему, но в целом справедливому выражению Михаила Кольцова, готовый «простой рецепт»: «... взять обыкновенное либретто с программками (20 коп.), нашпиговать его придаточными предложениями, упомянуть насчет японского феодализма, насчет своеобразного музыкального сопровождения, прибавить для запаха слова “ханамити”, “гидайю”, “оннагата” и для вкуса – легкий упрек в отсутствии на сцене рабочих и крестьян. Все вместе разболтать и хладнокровно угощать окружающих, особенно не бывавших на спектакле. Вас примут за многолетнего знатока японского театра...»³.

Составленный ВОКС альбом вырезок заканчивается отъездом японской труппы, поэтому о дальнейшем влиянии кабуки на советскую культуру узнать из него невозможно. Судя по объему откликов, по участию в освещении кабуки видных советских искусствоведов и востоковедов Николая Конрада, Давида Аркина, Константина Державина, Стефана Мокульского, Ивана Соллертинского и других, по политически представительному характеру публикации на московской премьере: «председатель Совета Народных Комиссаров тов. Рыков, секретарь ЦИК Союза ССР тов. Енукидзе, нарком по просвещению тов. Луначарский, наркомторговли тов. Микоян, зам. наркома по иностранным делам тов. Карахан и зам. наркома по просвещению тов. Свидацкий. В полном составе на спектакле присутствовали чины

¹ Были переведены и изданы (напечатаны в Токио и доставлены в СССР) либретто спектаклей (Репертуар труппы Итикава Садандзи (Театр «Кабукидза» в Токио), гастрольюющей в августе 1928 г. в Москве и Ленинграде по приглашению Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС). Токио: Типография «Обун-до», 1928); радио целый месяц транслировало передачи о японской музыке, литературе и театре; параллельно с гастрольями проходили показы японского кино с лекциями о нем, в том числе документального фильма «Приезд театра Кабуки в СССР», снятого сопровождавшим труппу японским кинооператором».

² [Б. п.]. Интерес к японскому театру «Кабуки» // Известия. 1928. 8 авг. С. 5.

³ Кольцов М. Перед занавесом // Правда. 1928. 5 авг. С. 4.

дипломатического корпуса в Москве и ответственные работники НКВД и ВОКС во главе с председателем общества О.Д. Каменево. Среди публики находились народные артисты Республики Собинов и Блюменталь-Тамарина, многие партийные и общественные работники, представители иностранной и московской прессы и другие¹, – кажется естественным предположить, что влияние это должно быть. Однако попытавшись найти сведения о том, как развивались анонсированные в дни гастролей научно-исследовательские и театральные проекты, как реализовались постоянно повторявшиеся призывы к советским актерам, режиссерам, музыкантам учиться мастерству у кабуки, – мы обнаружили, что все они ушли в песок. Специально к гастролям при Секции восточного театра ТЕО ГИИИ была организована представительная комиссия под председательством Конрада², которая должна была производить «зарисовки и изучение декораций, костюмов, традиционных поз, жестов и движений японских актеров»³. Во время гастролей члены комиссии действительно сопровождали японский театр, выступая с лекциями перед спектаклями, но дальнейших следов ее деятельности не обнаруживается: в вышедших в 1929 г. изданиях

¹ [Б. п.]. Парадный спектакль «Кабуки» // Известия. 1928, 2 авг. С. 2

² В комиссию вошли глава ТЕО искусствовед А.А. Гвоздев (под редакцией которого в серии ТЕО «Восточный театр» вышла книга немецкого режиссера Карла Гагемана «Игры народов», включая том, посвященный Японии (см. примеч. 1 на с. 48); театроведы К.Н. Державин (в это время уполномоченный ВОКС в Ленинграде, приветствовавший театр кабуки), С.С. Мокульский (переведший том Гагемана о Японии), а также историк театра Н.П. Извеков и режиссер В.Н. Соловьев, имевший опыт постановки японской интермедии («сёсагото», одного из традиционных жанров кабуки) «Веселые поминки» в переводе Конрада. Сам Конрад с середины 1920-х возглавлял секцию восточного театра ТЕО ГИИИ, где в 1925–1927 гг. прочел несколько лекций о японском театре (О театре. Временник Отдела истории и теории театра. [Вып. I]. Л.: Academia, 1926. С. 141; Вып. III. Л.: Academia, 1929. С. 186); в марте 1926 г. Конрад вместе с Театром имени Мейерхольда организовал цикл лекций по сравнительному театроведению «Восток и Запад», в марте 1927 г. – выставку в Академии наук «Театр народов Востока», сопровождавшуюся чтением лекций. Летом и осенью 1927 г. Конрад, находясь в очередной научной командировке в Японии, «произвел наблюдения над современным японским театром (преимущественно жанром “Кабуки”), являясь одним из немногих европейских исследователей, изучивших закулисную жизнь японского театра и быт японских актеров. Конрад собрал значительный материал по иконографии японского театра; по его заказу в Японии были изготовлены деревянные модели японского театра (жанры “Но” и “Кабуки”) с полной сценической обстановкой и с фигурами актеров, одетых в точные театральные костюмы» (Там же).

³ Там же.

ТЕО ГИИИ (первом выпуске серии «Восточный театр» и сборнике «О театре») нет речи о недавних гастролях, что представляется странным, поскольку именно в Ленинграде благодаря деятельности Конрада японский театр еще до приезда труппы кабуки был предметом как научного, так и практического изучения¹.

Наиболее разительный пример полного забвения опыта гастролей кабуки – советская рецепция гастролей Мэй Ланьфана и пекинской оперы в 1935 г.: характер их организации как политически мотивированного восточного театрального события, сопровождавшегося фундаментальной подготовкой и организацией успеха по линии ВОКС, делал их очевидным двойником гастролей кабуки 1928 года. Совпадали также основные пункты рецепции (проблема условного/реалистического театра, ритмическое построение спектакля, техника жеста и движения, исполнение мужчинами женских ролей и др.) и состав ее наиболее заинтересованных и влиятельных спикеров (Всеволод Мейерхольд, Сергей Эйзенштейн и др.²). Однако в советских откликах на Мэй Ланьфана 1935 г. о гастролях кабуки 1928 г. и об усвоении советским театром за прошедшие семь лет уроков восточного театра не было упомянуто ни разу. В принимающей советской культуре между двумя родственными «восточными» театральными событиями был создан политически мотивированный разрыв.

Несмотря на фундаментальную политико-культурную подготовку и широкое освещение в прессе всего Союза, гастроли кабуки оказались изолированной экзотической инкрустацией в советской культуре. Полити-

¹ Ленинградский зритель, как отметил С.С. Мокульский, был лучше московского подготовлен к восприятию кабуки: «... в усвоении техники японского театра» дальше всех пошли «наши передовые театральные режиссеры С.Э. Радлов и В.Н. Соловьев. Оба они сделали попытки постановки настоящих японских пьес в традиционной для японского театра манере. Такого рода попытки были возможны только в Ленинграде, который является крупнейшим в СССР центром востоковедческой науки. Обе упомянутые постановки – “Оба Нобунага” в Театре-студии Ак.-Драмы и “Веселые поминки” в Театральной лаборатории института истории искусств – явились плодом совместной работы режиссеров, заинтересованных теоретическими проблемами японского театра, с ученым востоковедом, профессором Н. И. Конрадом, являющимся крупнейшим у нас знатоком японского театра, который консультировал наших режиссеров во всех деталях их работы над японскими пьесами. <...> В итоге получились в обоих случаях весьма любопытные спектакли, впервые давшие почувствовать нашему зрителю стиль японского театра...» (*Мокульский С.С.* Японский театр и мы // Жизнь искусства. 1928. 19 авг. С. 2). Подробнее см. в нашей статье «Гастроли театра кабуки в Ленинграде в 1928 году». С. 373–379.

² См.: *Ань Сяо*. В.Э. Мейерхольд и визит Мэй Ланьфана в СССР: проблемы рецепции // Временник Зубовского Института. 2020. № 3 (30). С. 165–180.

ческие причины этого, как и причины первоначальной «организации успеха», очевидны: ухудшение отношений между СССР и Японией, связанное с преследованием коммунистов внутри Японии и с начавшимся в 1932 г. противостоянием в Маньчжурии, когда Япония стала восприниматься прежде всего как потенциальный военный противник¹; позже репрессирование, в том числе как «японских шпионов», или ранняя смерть многих из тех, кто писал о гастролях 1928 года и мог способствовать их усвоению в отечественной культуре. Советская рецепция кабуки, как почти всякое явление сталинской культуры, представляется функцией политики. Однако это объяснение не полностью удовлетворительно: культура даже в условиях тоталитарной власти, усваивая идеологию, так или иначе «переводит» ее на свой язык. Вернее, в конце 1920-х как раз происходила кристаллизация этого особого, сплошь модифицированного идеологией, языка советской культуры, а также соответствующей ей фигуры переводчика на «советский язык». Мы используем гастроли кабуки 1928 года как пример, на котором можно показать, как работали в ранне-сталинском «советском языке» механизмы политически предписанной организации успеха, традиционной культурной доместикации и взгляда с точки зрения «советской общности». Мы также попробуем описать, как тотальный характер «советского» как нового языка принимающей культуры захватывал не только собственно «переводимый» объект и его зрителя/читателя, но и решительным образом «формовал»² из «переводчика» «советского субъекта»³.

Привет театру Кабуки: организация успеха

Предварявшие гастроли статьи дипломатических организаторов гастролей, советника полпредства в Токио Ивана Майского и посла Александра Трояновского, помещенные в столичных газетах, задали, вместе с установкой на организацию успеха, идеологическую и риторическую модель

¹ Если в середине 1920-х по-русски выходили в основном разнообразные книги специалистов-востоковедов об экономике, культуре, рабочем движении Японии, то в начале 1930-х это почти исключительно переводы военных уставов и наставлений разных родов войск японской армии, а также исследования о японских вооруженных силах, милитаризме и империализме.

² См.: *Добренко Е.* Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997; *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

³ Интервью с Игалом Халфиним и Йоханом Хелльбеком // *Ab Imperio*. 2002. № 3. С. 217–260.

рецепции: «старая» большая культура традиционного японского театра «нам во многом чужда», однако его «чисто художественные достижения настолько велики, что не могут не очаровать даже советского человека», для которого кабуки ценен прежде всего в области «чисто художественного мастерства»¹. Трояновский дал точно такую же, в том числе в прескриптивных риторических фигурах («не может не...»), установку на отделение «феодального» репертуара кабуки, который «не может удовлетворить нашего зрителя», от мастерства его актеров, которое «не может не поразить нашу театральную публику»². Так советские рецензенты получили разрешение говорить только об искусстве кабуки, т.е. были освобождены от обязанности критиковать «с классовых позиций» его «чуждое нам» «феодальное» содержание и «феодальное» же институциональное устройство, «эстетскую» и «музейную» художественную форму³. О том, что в случае с кабуки эстетическая «внеклассовая» критика была, в виде исключения, разрешена официально, свидетельствует публикация «спецовских» рецензий об отдельных аспектах искусства кабуки в двух главных советских газетах, «Правда» и «Известия». В «Правде» выступили музыковед Евгений Браудо и художественный критик Яков Тугенхольд. Оба, сотрудничавшие еще в «Аполлоне», представили кабуки сквозь доместицирующую призму десятих годов – сравнивали японский театр с японской гравюрой⁴: Браудо увидел на сцене «оживленные талантом исполнителей японские гравюры»⁵,

¹ *Майский И.М.* Кабуки (Впечатления) // Известия. 1928. 26 июля.

² *Трояновский А.* Кабуки // Вечерняя Москва. 1928. 27 июля.

³ О том, что это разрешение, говоря газетным языком того времени, «старого интеллигентского эстетизма» было исключительным и разовым, свидетельствует статья, появившаяся в «Комсомольской правде» сразу после отъезда труппы, когда задача организации успеха перестала быть актуальной: анонимный критик с явным облегчением объявил, что «такой театр нам не нужен» как своим «феодальным» репертуаром («Прочтешь ту брошюру, которая раздавалась на спектаклях театра Кабуки, и оторопь берет. Каков репертуар этого театра? Пьесы, насыщенные феодальными традициями самурайской чести, пронизанные средневековой моралью», да еще в «условно-патриотическом разрезе»), так и «утонченной и изощренной» формой, выработанной внутри «кастового, узко группового театра <...>, где все приемы игры – наследственный капитал, ее место в лучшем случае в «музее», эта «форма еще враждебней нам, чем содержание <...>, потому что она культивирует эстетное обсаживание пустяковых деталей, пассивное любование самодовлеющими достижениями; потому что убивает она основное в театре: чувство сопереживания, эмоциональную зарядку» ([Б.п.]. После гастролей Кабуки // Комсомольская правда. 1928. 26 авг. С. 3).

⁴ См.: *Пунин Н. Н.* Японская гравюра. СПб.: Аполлон, 1915.

⁵ *Браудо Е.* Кабуки в Москве. Первая программа // Правда. 1928. 3 авг. С. 6.

Тугенхольд, напротив, отметил, что реалистический пейзажный задник кабуки «не вяжется с нашим знанием японской живописи, японских гравюр, плоскостных по своему стилю, и с тем изображением театральных сцен, которые оставили нам японские художники прежних веков»¹. Ни Браудо, ни Тугенхольд не искали нового языка для описания непривычного восточного искусства и лишь фиксировали непреодолимость культурных различий: Браудо характеризовал музыку кабуки как «скудную»² и «далекую» от нас; Тугенхольду в японском театре все было «непривычно» и «необычно» («непривычный нам символизм условного грима», «необычная для нас монументальность, почти “статуарность” костюмов»).

«Известия» поместили специальные заметки музыковеда Сергея Чемоданова (который в основном пересказывал, без ссылок, из книги Гагемана, а также призывал «музыковедов-этнографов» изучать кабуки)³ и балетоведа Виктора Ивинга, а также две ценные заметки японского драматурга Икеда Дайго⁴. Ивинг, как Браудо и Тугенхольд, фиксирует непривычность японского танца, лежащего «как бы по ту сторону европейской пластики», однако, в отличие от них, находит для его описания специальный язык, в который встроены доминирующий мотив непонимания. Он прибегает к детальной фиксации увиденного, выступая в функции объективного и как бы безличного «кино-глаза», причем фрагментированность описания адекватно передает отмеченное критиком «строгое расчленение» мимических и танцевальных жестов актеров кабуки: «Извилистые движения шеи, рук, всего тела, по которому словно пробегает какая-то дрожь, одна нога выбрасывается перед другой, затем приседание, поворот и сильное пристукивание ступней об пол, акцентируемое ударными инструментами ор-

¹ Тугенхольд Я. Кабуки в Москве. Первая программа // Правда. 1928. 3 авг. С. 6.

² Ср.: «... я не нахожу японскую музыку столь ужасной, как большинство европейцев и среди них, в особенности, профессиональные музыканты, которые все, как один, упорно считают дальневосточную музыку варварской и потому наотрез отказываются от сколько-нибудь серьезного изучения ее. <...> Конечно, не следует, посредственно или непосредственно, исходить от Бетховена или даже от оркестра Малера, если хочешь правильно оценить японскую музыку и, в особенности, японскую музыкальную драму и насладиться ею. <...> Это, поистине, два разных мира художественной выразительности, не имеющие друг с другом ничего или почти ничего общего. <...> Впрочем, и инструментальная и вокальная музыка японцев одинаково скудны» (Гагеман К. Игры народов. С. 131–133).

³ Чемоданов С. Музыка в театре Кабуки // Известия. 1928. 10 авг. С. 5.

⁴ Драматург Икеда (так! – М. Б.). «Онна-гата» / Пер. с яп. Е.<лены> Т.<ерновской> // Известия. 1928. 1 авг. С. 5; Драматург Икеда Дайго (так! – М. Б.). Советскому зрителю – о театре Кабуки // Известия. 1928. 4 авг. С. 6.

кестра, иногда два-три шага в бок, короткий бег на согнутых ногах, почти на корточках, редко-редко прыжок вверх»¹.

Наконец, образцовые эстетические рецензии на обе показанные в Ленинграде программы кабуки, охватывающие все его основные аспекты, дал в журнале «Жизнь искусства» Иван Соллертинский, молодой энциклопедически образованный искусствовед, профессионально знавший музыку, балет, театр и литературу. Соллертинский также начал с того, что, несмотря на всю подготовительную работу ВОКС («штудировали театроведческие брошюры, заучивали мудреные японские имена, вникали в путаные феодальные распри и героические любовные истории либретто»), реальное знакомство с кабуки «поразило своей неожиданностью». Однако он не ограничился признанием «непохожести» и «странности», как Браудо и Тугенхольд, или объективной фотофиксацией увиденного на сцене, как Ивинг, а воспринял «неподатливость» увиденного для привычного восприятия как вызов привычке – требование «полного переобоснования нашего восприятия театра»².

Кроме того, Соллертинский назвал ту основную доместицирующую призму, сквозь которую столичная театральная публика воспринимала кабуки, – приемы восточного театра во влиятельной интерпретации Всеволода Мейерхольда: «... твердо помнили об “игре с вещами”, “построении спектакля на музыке”, “чистой театральности” ...»³. Именно с Мейерхольдом прежде всего связывалась интродукция на русскую сцену приемов «старояпонского» и «старокитайского», по выражению знаменитого режиссера, театра⁴. Своеобразная терминологическая номенклатура, которой

¹ Ивинг В. О танце и пантомиме артистов «Кабуки» // Известия. 1928. 3 авг. С. 5.

² См. подробнее в нашей статье «Гастроли театра кабуки в Ленинграде в 1928 году».

³ Соллертинский И. Кабуки. Первая программа // Жизнь искусства. 1928. 26 авг. С. 6.

⁴ Не случайно в программном сборнике мейерхольдовского театра 1926 г. «Театральный Октябрь» была помещена статья Конрада о кабуки (описывавшая, впрочем, в основном устройство театрального здания). Условно невидимых «курумбо» – одетых в черное слуг с закрытыми черным лицами, которые в спектаклях кабуки выполняют подсобные функции, как и открытую сцену с необычно полным светом и без занавеса, Мейерхольд использовал еще в 1910 г. в постановке «Дон Жуана»; весьма отдаленное подобие «цветочной тропы» – в финальной сцене «Леса» (1924), где Аксюша с Петром медленно уходят под звуки гармоники по мосту над сценой. Самым свежим театральным достижением Мейерхольда, в описании которого настойчиво использовались «японские» термины, был поставленный в 1925 г. и в 1928 г. еще не сошедший со сцены «Учитель Бубус», имевший жанровое обозначение «спектакль»

Мейерхольд оформил свои «восточные» приемы: «спектакль на музыке», «предыгра», «цветочная тропа», «слуги просцениума» («курумбо»), – благодаря выпускавшимся ТИМом печатным декларациям и широкому публичному обсуждению спектаклей прочно вошла в концептуальный язык театральных критиков и публики¹. Несмотря на то, что Мейерхольд, как известно, весьма вольно адаптировал приемы восточного театра к целям своей театральной эстетики, «прогуливал <...> свое воображение по различным театрам всевозможных стран и эпох <...> везде брал любившиеся ему театральные элементы, никогда не задаваясь целью точной их реконструкции»², идеологи ТИМа, выступая также организаторами рецензии гастролей кабуки, в своих заметках устойчиво пользовались привычной мейерхольдовской терминологией и прямыми аналогиями с театром Мейерхольда³.

на музыке». Также именно в связи с «Бубусом» Мейерхольд переопределил прием пантомимической «предыгры» (излюбленный, по его словам, «в старояпонском и старокитайском театрах»), подготавливающий зрителя к восприятию «словесной реакции», как способ непосредственного, помимо слов, агитационного воздействия на зрителя (*Мейерхольд В. Э.* Статьи. Письма. Речи. Беседы / Сост., ред. текстов и коммент. А.В. Февральского; Общ. ред. и вступ. статья Б.И. Росточкин: В 2 ч. Ч. 2: 1917–1939. М.: Искусство, 1968. С. 93–94). См. также о приемах китайского театра у Таирова в спектакле «Желтая кофта» (1913) и Мейерхольда в постановке оперы И.Ф. Стравинского «Соловей» (1918): *Ань Сяо*. В.Э. Мейерхольд и визит Мэй Лань-фана в СССР. С. 167–168.

¹ Гастролировавшие в Ленинграде актеры мейерхольдовского театра (сам режиссер в это время находился во Франции), выбирая эпизоды для показа на встрече с японской труппой, как кажется, руководствовались соотносительностью использованных в них приемов с приемами восточного театра. Были показаны финал «Леса», где использовалось подобие «ханамити»; часть третьего, последнего, акта «спектакля на музыке» «Учитель Бубус»; «сцена хвастовства» Хлестакова «За бутылкой толсто-брюшки» из «Ревизора», вероятно выбранная как виртуозная музыкально-пантомимическая сцена опьянения, популярная в японском театре; при демонстрации приемов биомеханики был показан этюд «Удар кинжалом», перекликавшийся со сценами поединков в кабуки; кроме того, показали две сцены, в которых ритмически была организована игра ансамбля актеров, – «Столовую» из «Горя уму» и массовую сцену из «Дашь Европу». Рецензент, впрочем, осторожно заметил, что «просмотр вызвал у работников театра Кабуки <...> самые разноречивые отзывы» (*Дрейден Сим*. Кабуки в Ленинграде (от нашего ленинградского корреспондента) // *Вечерняя Москва*. 1928. 7 сент.).

² *Зноско-Боровский Е.А.* Русский театр начала XX в. Прага: Пламя, 1925. С. 317.

³ См.: *Мокульский С.С.* Японский театр и мы; *Державин К.* Японский театр «Кабуки». К гастролям в Ленинграде // *Рабочий и театр*. 1928. 22 июля; *Гаузнер Г.* Кабуки в Москве. Первая программа // *Правда*. 1928. 3 авг. С. 6. Собственно, уже

Отечественный зритель шел на кабуки с набором привычек восприятия, сформированных японской гравюрой и восточными приемами театра Мейерхольда¹. Кроме того, как заметил Конрад, спроси нашего зрителя, что он знает «подлинного о японском театре», он назовет только «два имени: Ганако и Садда-Якко»². Вряд ли ученый полагал, что в актуальной памяти советской театральной публики 1928 года были свежи впечатления о гастролях в России знаменитой японской гейши, актрисы и танцовщицы Сада Якко (1902) и Ганако (1909 и 1913). Однако они в адаптированном переработанном виде вошли в русскую модернистскую, в том числе раннесоветскую культуру, как театральную (прежде всего через Мейерхольда, который и в 1920-е возвращался к своим впечатлениям от

статья Аркина в сборнике под реакцией Конрада «Японский театр» представляла отечественному читателю кабуки в значительной степени сквозь «мейерхольдовскую» призму: Аркин не просто применяет для описания реквизита кабуки «наш ходовой (т. е. мейерхольдовский. – М.Б.) термин» «вещественное оформление» (*Аркин Д.Е. Театр Кабуки. Формы и средства театральной выразительности // Японский театр: Сб. статей / Под ред. проф. Н.И. Конрада. М.; Л.: Academia, 1928. С. 50*), а также «игра с вещью» (Там же. С. 51; то же: *Аркин Д. «Трагедия о сорока семи». Первый спектакль «Кабуки» // Известия. 1928. 3 авг. С. 5*), но придает им то повышенное значение, которое характерно именно для театра Мейерхольда, где подлинные вещи служили подчеркиванию театральной условности, тогда как в кабуки только «настоящие, весьма ценные и изысканно прекрасные вещи» использовались, как писал Гагеман, совсем по другой причине, связанной с национальной эстетикой быта: «... все японцы <...> наделены чрезвычайно развитым ощущением подлинности материала и чистоты художественной работы. И на сцене они хотят видеть еще более изысканные предметы обихода, чем в повседневной жизни. Актер ни в коем случае не должен иметь дело со всякого рода грошовыми вещами. Японский театрал получает особую радость от созерцания прекрасного и ценного театрального реквизита» (*Гагеман К. Игры народов. С. 50*).

¹ Еще одной, помимо мейерхольдовской, актуальной доместицирующей призмой в советском восприятии кабуки была статья С.М. Эйзенштейна «Нежданный стык» (опубл.: *Жизнь искусства. 1928. 19 авг. С. 6–9*), которая, однако, меньше всего говорит собственно о кабуки, забывая его, как выразился Эйзенштейн, аналогичным образом рассказывая о японском кино, «как калошу в трамвае», оставляя «за кадром» (*Эйзенштейн С.М. За кадром // Кауфман Н. Японское кино. М.: Теакинопечать, 1929. С. 90*). Эйзенштейн – хотя он, как известно, хорошо знал восточную культуру, в 1928 г. посетил в Москве спектакли кабуки и встречался с японскими актерами – декларировал подход к японскому театру исключительно с точки зрения заимствования того, что «питает и стимулирует головные проблемы дня», а именно «звучащего кино» и монтажа (*Эйзенштейн С.М. Нежданный стык*).

² *Конрад Н. Первый спектакль «Кабуки» // Известия. 1928. 2 авг. С. 2.*

выступлений Сада Якко и Ганако¹), так и в массовую, даже бытовую: созданные в 1910-е парфюмерным товариществом «А. Ралле и Ко» одеколон, духи, мыло и пудра «Сада Якко» продолжал производить в начале 1920-х советский государственный трест «ТЭЖЭ», а московская фабрика имени Н.А. Семашко – мыло «Ганако».

В целом советская рецепция кабуки представляется исключительно удачно предрасположенной для усвоения этого экзотического театрального явления: она была, по политическим причинам, ориентирована на организацию успеха и поэтому имела общую положительную эстетическую установку, без наведенного ослепления

«классовой» критикой; ее, в рамках организованной ВОКС кампании, подготавливали блестящие специалисты, востоковеды и искусствоведы; отечественный зритель располагал культурными призмами, облегчавшими ему восприятие японского театра. Однако если внимательнее посмотреть на эту, казалось бы, благостную картину, то можно заметить в ней значимые фигуры отсутствия: ни разу, насколько нам известно, не упоминалась недавно переведенная на русский язык книга немецкого режиссера Карла Гагемана о японском театре и, что гораздо более важно и странно, новейший японский травелог «Корни японского солнца» популярного, самого издаваемого советского писателя Бориса Пильняка – при том, что в обеих книгах ярко и подробно, по личным впечатлениям, рассказывалось о кабуки. Если бы организаторы гастролей со стороны ВОКС не заказывали брошюры Конрада, а предписали опираться на книги Гагемана и Пильняка, рецензенты были бы вполне подготовлены к своей задаче.

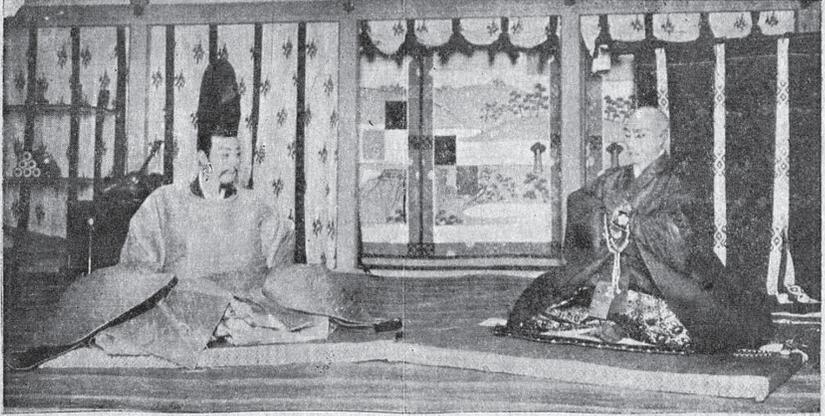


Духи «Сада-Якко» Гостреста ТЭЖЭ.

¹ См.: Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / Сост., подг. текста, коммент. В.В. Забродина. М.: Новое издательство, 2005. С. 117; *Ито Масару*. Мейерхольд и Япония // *Театр*. 2015. № 21–22; *Tian Min*. Authenticity and Usability, or “Welding the Unweldable”: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre // *Asian Theatre Journal*. Vol. 33. No. 2. Fall 2016. P. 310–346.

М. Э. Баскина (Маликова)

Иллюстрации из русского издания книги К. Гагемана «Игры народов.
Вып. 2. Япония» (Л: Academia, 1925)



Актер Итикава Яодзо в роли Киёмори [справа] и актер Накамура Утаэмон
в роли Сигэмори [слева],— в пьесе „Клевета Сигэмори“

[Театр Кабуки]



Актер Мацумото Косиро [справа]—в роли Ватанабэ и актер Оноэ Байко
в женской роли Коюри (слева)



Актер Оноэ Байко в женской роли
[Театр Тэйкоку-дза, 1912 г.]



Актер Итикава Саланджи в роли Дайсаку в пьесе „Хиноки-яма дзинки“
[Театр Хонго-дза, 1914 г.]

В самом общем смысле можно предположить, что для организации политически значимой советской рецепции кабуки приемлемыми считались только официально литованные тексты. Книга Гегемана, при всей ее фактографической ценности, – это точка зрения западного автора, немецкого режиссера, проводившего аналогии между кабуки и операми Вагнера, тогда как в официальной советской рецепции кабуки обыгрывалась идеология промежуточного положения советской России между Востоком и Западом (ср.: мы «в силу нашего прошлого и нашего настоящего, принадлежим к Востоку и Западу, а в силу наших представлений о новых путях мировой жизни являемся действительно людьми нового строя» и поэтому «свободны от европейских предрассудков о превосходстве Запада над Востоком, и в этом наша громадная сила»¹), благодаря которому советские зрители, в отличие от европейских, якобы способны воспринимать кабуки без «империалистической» «экзотизации»: «... именно у нас в СССР существует глубокий интерес и уважение к культурам восточных народов»².

Пильняк – наиболее заметная фигура отсутствия в советской рецепции кабуки: он был прекрасно известен в советской России и в Японии, летом 1928 года находился в Москве и встречался с японскими артистами³, – т.е. был бы, кажется, идеальным для обеих сторон «переводчиком». Однако в гастрольной критике нам не удалось обнаружить ни одного собственного высказывания Пильняка; нашлось единственное довольно странное упоминание о нем: в напечатанной в «Известиях» статье говорилось о некоей статье Пильняка, помещенной в японской газете, в которой писатель восхищался искусством кабуки – вернее, пересказывалась полемика с ней журнала японского общества «Нитиро-Цусин» («Голос Японии»), возражавшего Пильняку: в кабуки «нет ничего того, что могло бы тронуть нас, – представителей эпохи радио, аэропланов и классово-борьбы»⁴. Можно назвать несколько довольно очевидных возможных причин отсутствия Пильняка в публичной рецепции советских гастролей кабуки: его излишне политизированная репутация в Японии, где, как он писал в «Корнях японского солнца», его неотступно сопровождали «ину», шпионы; неполная благонадежность с точки зрения советской власти после запрещения летом 1926-го его «Повести непогашенной луны»; то, что в книге о Японии Пильняк

¹ *Ольденбург С.* Восток и Запад // Запад и Восток. Сб. Всеююзного об-ва культурной связи с границей. Кн. 1–2. М.: Изд. ВОКС, 1926. С. 17.

² *Мокульский С.С.* Японский театр и мы.

³ *Савелли Д.* Борис Пильняк как ключевая фигура советско-японских отношений (1926-1927) / Пер. с фр. Г. Косача // Вестник Евразии. 2002. № 2. С. 18–45.

⁴ *М.* Гастроли японского театра «Кабуки» // Известия. 1928. 20 июля.

выступил не в обычном своем «азиатском» писательском амплуа, а напротив, как и Гагеман, в роли «западного» наблюдателя: «... я, европеец, ничего не понимаю»¹. Что касается собственно японской книги Пильняка, то официального приговора ей, видимо, сформулировано не было: в конце 1927 г. критик Анатолий Бонч-Осмоловский вполне традиционно похвалил ее прозу, «полную художественных образов, метких наблюдений, широких обобщений и глубокой симпатии к описываемой им стране»², и глоссы Кима, «изящные аккорды ученого к лирике Пильняка»³ – тогда как летом 1927-го японист Олег Плетнер, автор влиятельных работ о японском рабочем движении, впоследствии один из авторов приуроченного к московским гастролям кабуки сборника «Японский театр», подверг книгу Пильняка разгромной политической критике в статье, опубликованной в «Правде». Плетнер назвал «Корни» «не только неверной и фальшивой, но и просто вредной» книгой, «играющей на руку японскому империализму»⁴. Эти опасные для Пильняка обвинения Плетнер мотивировал тем, что писатель отнесся к Японии «как к чему-то экзотическому, игрушечному, где все “наоборот”» – т.е. именно тем, что Пильняк занял позицию европейца («На глаз европейца, сына западной культуры, вся страна, весь быт и обычаи японского народа построены по принципу – “наоборот”, – наоборот тому, что принято в Европе»⁵). Направленность критики Плетнера подтверждает наше предположение о том, что «Корни» Пильняка не были востребованы при организации рецензии советских гастролей кабуки именно из-за «европейской» позиции по отношению к Японии их слишком заметного знаменитого автора.

Любопытна реакция на статью Плетнера, вероятно организованная самим Пильняком: Плетнер несколько раз повторил выражение «советская общественность» (он считал своим долгом «обратить <...> внимание “советской общественности”», «осветить перед советской общественностью

¹ Пильняк Б. Корни японского солнца. Л.: Прибой, 1927. С. 47.

² Бонч-Осмоловский А. [Рец.] Пильняк Бор. Корни японского солнца. Р. Ким. Ноги к змее. Изд. «Прибой». Л., 1927 // Печать и революция. 1927. № 8. С. 194.

³ Там же. В 1929 г. этот же критик с одобрением отметил, что в книге Гаузнера «Невиданная Япония» «довольно сильно» чувствуется влияние книги Пильняка (Бонч-Осмоловский А. [Рец.] Г. Гаузнер. Невиданная Япония. Изд. «Федерация». М., 1929 // Новый мир. 1929. Февр. Кн. 2. С. 286). Вернее было бы говорить о сознательном преодолении Гаузнером влияния Пильняка.

⁴ Плетнер Олег. [Рец.]. Б. Пильняк. Корни японского солнца. Изд. Прибой. Ленинград // Правда. 1927. 24 июня. С. 5.

⁵ Пильняк Б. Корни японского солнца. С. 25.

пильняковское восприятие Японии, ибо сам Пильняк рассматривал себя представителем советской общественности в Японии»¹); в политически относительно сильном возращении Плетнеру Бориса Сапожникова, заместителя заведующего подотделом пропаганды Агитпропа ЦК ВКП (б), также помещенном в «Правде», выражение «советская общественность» и его синонимы повторялись еще чаще:

... идеологически Пильняк – довольно далеко от нас стоящий попутчик и т.д. Но Пильняк <...> все же попутчик, а не враг. Он ездил по Японии, чувствуя себя <...> представителем *советской общественности*, не *пролетарской*, конечно, *общественности* и, тем паче, не коммунистической, и все же *советской*. Правда, трудно сказать нам, насколько умело и верно он представлял и отражал в Японии *советскую общественность*. Правда также, что в *японской общественности* он видел и художественно зарисовал не главное, интересующее нас – не *рабочую*, не *крестьянскую*, не *революционную общественность*. Совершенно верно и то, что в зарисовках Пильняка есть большая доля экзотики, увлечения нормами и бытом японской патриархальности и даже феодализма. <...> Пильняк далеко отстоит от *нашей, пролетарской, общественности*. Но Пильняк находится все же в пределах *советской общественности*, и суровая критика его произведения, бичуя недостатки, не должна нарушать «меру»².

Эти два отклика в сущности однородны и, в общем, говорят о том, что в 1927 г. даже такой знаменитый писатель, как Пильняк, пишущий о собственном пребывании в экзотической восточной стране, имел право на это только как представитель советской общественности, выражающий ее позицию. В зависимости от симпатий критика Пильняк либо оказывался самозванцем и не мог претендовать на то, чтобы быть частью советской общественности, либо понятие «советской общественности» расширялось так, чтобы включить писателя-«попутчика» – впрочем, оставалось еще выяснить, «насколько умело и верно он представлял и отражал в Японии советскую общественность».

Здесь, как кажется, мы нащупали обстоятельство, важное для понимания своеобразия доместицирующей советской рецепции гастролей кабуки: критики, конечно, получили окказиональное разрешение гово-

¹ Плетнер Олег. [Рец.]. Б. Пильняк. Корни японского солнца.

² Сапожников Б. Еще о книжке Б. Пильняка // Правда. 1927. 3 июля. С. 6. Курсив наш. – М.Б.

рить только об искусстве актеров кабуки без резкой «классовой» критики «феодального» театра, но одновременно они должны были выступать и говорить как представители «советской общественности». Что же это были за язык и оптика?

Глаза и язык «советской общественности»

Михаил Кольцов, влиятельный политический фельетонист, член редколлегии «Правды», в напечатанной в этой главной советской газете статье, озаглавленной «Перед занавесом», предлагал смотреть не на сцену, где выступает театр кабуки, а повернуть взгляд на 180 градусов и смотреть на зрителей – «сюда, на советскую экзотику»:

По ту сторону занавеса – японская экзотика.

А по эту сторону? Что, если кто-нибудь из приезжих актеров, наделенный даром зрячей наблюдательности, засмотрится в дырочку занавеса сюда, на советскую экзотику? <...>.

Вот этот, в потертом пиджачке человек, не так давно, представляя шестую часть света, произнес в одной из европейских столиц программную речь, надолго потрясшую невозмутимость целого ряда буржуазных министерств.

Вот этот, в велосипедных брюках и с голой шеей, время от времени присутствует на премьерх своих кино-фильм, осаждаемых возбужденной толпой Парижа и Берлина.

Вот этот, в красноармейском френче, с маленькими металлическими значками, недавно совершил блестящий перелет по всей Европе, изумив лучших западных специалистов исключительной отвагой и авиационной квалификацией.

Вот этот, небритый и взлохмаченный, вывозит на сотню триллионов советского сырья за границу и приводит в беспокойство товарные биржи Лондона и Нью-Йорка, отвыкшие от конкурентов из России.

Вот этот, в запыленной толстовке, в литераторских очках, сползающих к концу утиного носа, переведен на десять иностранных языков, служит предметом споров, критических исследований, диспутов и безграничных подражаний¹.

¹ *Кольцов М.* Перед занавесом. Мы смогли опознать в процитированном фрагменте председателя СНК СССР А.И. Рыкова; С.М. Эйзенштейна, только что прославившегося фильмом «Броненосец Потемкин» (1926); летчика Ю.И. Пионтковского, совершившего в 1927 г. мировой рекорд дальности и продолжительности полета, перелетев на легкомоторном самолете из Севастополя в Москву; наркома торговли

Кольцов предписывает не «разевать рот на чужую экзотику», а смотреть на советского зрителя, который составляет сейчас «величайшую, начиненную загадками сенсацию и приманку», в котором сосредоточено «все передовое, интересное, волнующее, привлекающее», «самое интересное сейчас, самое загадочное, сенсационное». Такой зритель, конечно, смотрит на кабуки без особого интереса и со снисходительной насмешкой (и рецензент безусловно разделяет его отношение): «На сцене действуют самураи – японские рыцари, феодальные князья. Какие шелка и одежды! Как пышно шелестят эти широкие штаны с длинными шлейфами! Мы испытываем простодушный восторг перед таким обилием текстильных товаров на сцене». Это равнодушие к японскому искусству мотивировано у Кольцова тем, что кабуки – это прошлое («Вся красота происходящего на сцене старинного японского театра наполовину заключается именно в мертвой исторической законченности изображаемой эпохи. Феодалы кончились, они умерли, их больше не будет, их уклад безвозвратен вообще и особенно безвозвратен здесь, в Стране Советов. Только так, словно наблюдая красивый могильный памятник, можем мы заинтересоваться сюжетом самурайских пьес...»), а советский зритель – будущее («Не хуже, чем талантливые Кабуки, пронизаны мы, и наши книги, и наши театры другой историей, никак не менее интересной, красивой и волнующей. Историей будущих эпох человечества»). «Богатые исторические ценности» кабуки могут дать советскому зрителю только небольшой утилитарно полезный материал («Советские актеры, последите за качеством игры Кабуки. Текстильщики, взгляните на эти прекрасные материи. Мебельщики, посмотрите на японскую мебель») или доставить, как иронически пишет Кольцов, «высоко-культурное удовольствие». Слова «исторический» и «культурный» он употребляет с явной насмешкой, поскольку взгляд советского зрителя не укоренен в культуре и истории – он направлен на будущее и утопичен. Кольцов полностью растворяется в точке зрения «пиджачного, косоворотного» советского зрителя, которому кабуки не интересен, то есть становится органической частью той самой «советской общественности», дающей ему право высказываться.

Если Кольцов действительно мог разделять такой взгляд на кабуки, то Григорий Гаузнер (наст. фамилия Гузнер, 1906–1934), чьи рецензии на три московские программы кабуки также были опубликованы в «Правде», несомненно смотрел в них на сцену не своими глазами. Его рецензии вначале не привлекли нашего внимания, так как ничем не выделялись из обще-

А.И. Микояна и писателя И.Э. Бабеля.

го ряда – именно это, однако, и странно, поскольку Гаузнер хорошо знал японский театр: в 1927 г. он полгода пробыл в Японии как режиссер-стажер театра имени Мейерхольда и изучал там технику японского актера¹ (вероятно, именно поэтому двадцатилетнему начинающему писателю была предоставлена возможность выступать рецензентом гастролей кабуки в «Правде»). Удивительно именно то, что Гаузнер в рецензиях никак не использует свой опыт, хотя он уже был им сформулирован в докладе для Мейерхольда² и статьях для японских журналов³, а выступает так, как будто он – рядовой, впервые видящий спектакль кабуки «пиджачный, косоворотный» и не слишком заинтересованный советский зритель.



Григорий Гаузнер

Рецензию на премьерную программу Гаузнер начинает с непосредственного и поверхностного репортерского взгляда на фасад театра и сцену кабуки, как будто видит их впервые, не выходя за пределы того, что было показано в Москве и о чем писали другие рецензенты, знавшие слова для описания японской сценографии только из брошюр Конрада: «Фасад МХАТ II, выходящий на Театральную площадь, украшен японскими театральными плакатами и традиционными бумажными фонарями <...>. Внутри здания почти через весь зрительный зал пробегает узкие деревянные мостки – знаменитая японская “ханамити” – “дорога цветов”. Трехцветный занавес Кабуки закрывает сцену. Когда он сдвигается в сторону, в глаза бро-

¹ См.: *Ито Масару*. ГосТим и общение между Россией и Японией: Вс. Мейерхольд, Г. Гаузнер и Э. Гарин // *Сцена*. 2014. № 1 (87). С. 8–9; *Ито Масару*. Мейерхольд и Япония.

² *Гаузнер Г.* Техника японского актера. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1184. Л. 12–19 об.

³ См.: *Ито Масару*. Мейерхольд и Япония.

саются два двухэтажных портала, закрытых прозрачными занавесками из тонких пластинок бамбука. Это “геза” или “чобокка” – места музыкантов и певцов, называемых “гидайю”¹. Гаузнер ничем не выдает своей углубленной осведомленности в устройстве зрительного зала и сцены в историческом токийском театре Кабуки-дза, которое он описывал в докладе для Мейерхольда² (прежде всего, в Москве не был устроен один из ключевых элементов сценографии кабуки – вращающийся круг на сцене, о чем Гаузнер, как и все рядовые рецензенты, не упоминает – в отличие от Аркина, как и Гаузнер, знавшего, какой должна быть сцена кабуки³, а также выступившего в «Известиях» японского драматурга Икеда Дайго, рассказавшего об истории и функции вращающейся сцены в кабуки, но не сообщившего, что московские зрители ее не увидят⁴).

Далее в первой рецензии Гаузнер подробно пересказывает содержание исторической трагедии «47 самураев», наиболее известного произведения классического репертуара кабуки, со сцен из которого труппа Садандзи начала гастроль. Гаузнер излагает сюжет, с сокращениями, точно по доступному всем рецензентам и зрителям русскому тексту либретто:

¹ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа // Правда. 1928. 3 авг. С. 6.

² В докладе для Мейерхольда Гаузнер описал устройство сцены в Кабуки-дза: «Под сценой шесты, с помощью которых рабочие вращают движущийся круг сцены. <...> Середину сцены и часть авансцены занимает вращающийся круг. На авансцене несколько люков для появления из-под сцены»; кроме того, рассказал, что используются две «дороги цветов»: «хон-ханамити (большая, настоящая) и кари-ханамити (маленькая, временная). Ханамити находятся на высоте спинок кресел. Под хон-ханамити устроена рампа с электролампочками под синими стеклами. Обе ханамити кончаются у задней стены зрительного зала “агемаку”, занавесом с разрезами. Здесь же, поблизости от кари-ханамити, находится комната режиссера. Круглое окошечко ее выходит в зрительный зал. На столе стоит телефон, соединенный со сценой» (Гаузнер Г. Техника японского актера. Л. 14 об.). В докладе Гаузнер рассказывал еще о своеобразном шумовом оформлении спектаклей: «... веера, с привешенными к ним на нитках камушками, завернутыми в бумажки. Когда нужен шум дождя, веера трясут, камушки бьют по веерам – очень похоже. Для ливня пускается в ход большой вращающийся барабан с камушками внутри. Есть приборы для воспроизведения треска цикад, шума листвы во время бури...» (Там же. Л. 14 об.–15 об.), – в рецензии же о нем не упоминает, так что мы не знаем, использовалось ли оно на московских гастролях.

³ Аркин Д.Е. Театр Кабуки. Формы и средства театральной выразительности. С. 47.

⁴ Драматург Икеда Дайго. Советскому зрителю – о театре Кабуки.

Это наиболее популярная в Японии драма <...> написана знаменитым Такедо Идзумо, преемником «японского Шекспира» Цикамацу Мондзаемон, в 1748 г. В основу пьесы положено действительное происшествие, случившееся в начале XVIII века¹.

Эта драма, пользующаяся совершенно исключительным успехом в Японии, написана в 1748 г. Автором ее является известный драматург Такеда Идзумо, считающийся преемником «японского Шекспира» – Цикамацу Мондзаемон. В основу пьесы возможно положено подлинное происшествие, имевшее место на рубеже XVIII века, в самом начале военной диктатуры дома Токугава².

Гаузнер ни словом не упоминает о том, что в Москве, судя по рецензии Конрада, «47 самураев» предварялись любопытным оммажем происхождению кабуки из театра марионеток: «Как бы для того, чтобы окончательно вырвать зрителя из сферы привычных ассоциаций, перед самым началом спектакля у занавеса показалась марионетка, исполнившая особую театральную прелюдию: приветствие зрителям. Пьеса “Сорок семь верных” когда-то показывалась только на сцене театра марионеток. Потом Театр Актера похитил ее оттуда, но, признавая приоритет марионетки, создал эту прелюдию»³. Гаузнер, в отличие от других рецензентов, не мог не понять смысла этого вступления к спектаклю, поскольку в Японии он видел «47 самураев» и в кабуки, и в древнем японском театре марионеток Дзёрури, причем в последнем пьеса произвела на него даже большее впечатление: «...кукольный театр не только не показался мне игрушечным, а произвел на меня гораздо большее впечатление. Секрет здесь, конечно, в высоком мастерстве кукольников, которое гораздо труднее и сложнее мастерства актеров»⁴. Однако в московской рецензии Гаузнер выступает как рядовой зритель, не обладающий этим знанием.

Рассказ о «47 самураях» Гаузнер резюмирует следующим образом: «Четко выраженная феодальная мораль этой пьесы, вполне чуждая нам, прославилась в Японии средневековья. Сейчас эту пьесу можно воспринимать, только целиком отвлекаясь от ее, уже смешного нам, смысла»⁵. Тут он воспроизводит общую для советской рецепции риторическую структуру: установку на то, что «феодальный» репертуар кабуки «не может удовлетворить нашего зрителя»⁶, и описание «феодального» в японском театре как

¹ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа.

² Репертуар труппы Итикава Садандзи.

³ Конрад Н. Первый спектакль «Кабуки» // Известия. 1928, 2 авг. С. 2.

⁴ Гаузнер Г. Техника японского актера. Л. 14 об.

⁵ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа.

⁶ Трояновский А. Кабуки.

«чужого» и «смешного». Делая акцент на чуждости «нам» «феодалного» содержания пьесы «47 самураев», Гаузнер использует определение «феодалный» так, как оно постоянно применялось в заметках о кабуки – не в культурно-историческом, а в оценочном смысле, в значении «чужое» и «смешное» (ср. у Браудо о японской музыке: она «так же далека от нас, как и идеология пьесы “47 самураев”, построенная на прославлении феодалной верности»¹), тогда как общее европейское представление о чуждости «нам» пьес кабуки фокусировалось не на их «феодалном» содержании, а на драматургической ничтожности. «Драматическое построение их, – писал Гагеман, – страдает отсутствием концентрации действия и сценической целевой установки. Поставленные в них проблемы однообразны и удивительно примитивны. В чисто поэтическом отношении они также по большей части оставляют желать лучшего»². Трафаретность и примитивность, с точки зрения западного зрителя, пьес кабуки связаны с тем, что «самая пьеса не играет в японском театре главной роли, как у нас. Здесь всецело господствует искусство актера...»³. О «47 ронинах» Гагеман также заметил, что эта «знаменитая и наиболее излюбленная японцами национальная драма <...> особыми художественными достоинствами <...> не отличается. Но это довольно растянутое, скорее эпическое произведение содержит в себе действительно блестящие эпизоды, равно любезные актерам и публике»⁴. В докладе для Мейерхольда Гаузнер воспроизвел именно это общее место европейской рецепции (а не советский мотив «феодалного» содержания) – пересказав содержание нескольких пьес кабуки, он резюмировал: «И вот на материале таких пьес, убожество которых может сравниться только со сценариями стандартных американских кинофильм, японские актеры строят изумительнейшую игру»⁵.

Реакция смеха («уже смешного нам смысла»⁶) поразительно неадекватна рецензируемой исторической трагедии⁷, которую даже самый непод-

¹ Браудо Е. Кабуки в Москве.

² Гагеман К. Игры народов. С. 37–38. Ср. о том же в рецензии Аркина: «Сюжет “Любви самурая” мелодраматичен и наивен, как и полагается любовной бытовой пьесе репертуара Кабуки», игра актеров «показывает нам, как мало в сущности значит в искусстве Кабуки литературная, драматургическая сторона: наивная мелодрама – лишь отправная точка для развертывания изумительно точной и тонкой сценической “записи” эмоций» (Аркин Д. «Трагедия о сорока семи»).

³ Гагеман К. Игры народов. С. 31.

⁴ Там же. С. 58–60.

⁵ Гаузнер Г. Техника японского актера. Л. 18.

⁶ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа.

⁷ Мотив смеха (невольного и подлежащего преодолению) обычно возникал при описании впечатления европейцев о музыке кабуки: Гагеман замечает, что большинство

готовленный зритель едва ли мог воспринять как «смешную»: несмотря на то, что «бесконечно далеки от нас (да и от нынешних японцев) эти рыцарские идеалы умерших времен, – писал Аркин, – история их носителей, бесстрашных сорока семи, производит и по сей день потрясающее впечатление. <...> Она полна пафоса, она изобилует множеством острых драматических ситуаций, в ней бьется учащенный пульс трагического действия. <...> драматические сцены производили поистине потрясающее впечатление, доходя до зрителя через все преграды, создаваемые незнанием языка и необычностью общего стиля и манеры игры»¹. Гаузнер, впрочем, так же неуместно и, вероятно, безосновательно приписывает советскому зрителю реакцию смеха на старинную драму «Наруками»: «Пьеса “Наруками”, написанная в середине XVII века, <...> у нас могла бы быть поставлена в театре “Безбожник”. Наш зритель принимает как антиклерикальную эту пьесу о жреце Наруками, которого соблазнила и обманула придворная дама, пьесу, в которой выведены комические плутоватые монахи. Для советского зрителя это почти комедия. Но эта пьеса написана не для советского зрителя. Садандзи играет в этой пьесе одну из лучших своих ролей. <...> с какой силой, с каким драматическим темпераментом играет Садандзи гнев обманутого святителя. Великолепный фейерверк поз, мизансцен, движений в этой сцене всегда зажигает японский зрительный зал, вскакивающий, аплодирующий, кричащий»². Определение «комедия» применительно к «Наруками» совершенно неадекватно – Аркин гораздо точнее называет ее «гротеском», лишенным всякого комизма: «Величественное благообразие жреца сменяется (путем peregrimirovki и переодевания здесь же, на сцене) диким обезьяньим ликом: вместо спокойных светлых одежд на павшем священнике – диковинное одеяние в огненных зигзагах; вместо гладкой прически монаха – колоссальная шапка вздыбившихся, острых, как иглы, волос; две кровавые полосы перерезывают лоб; все лицо – условная маска гнева и падения. Резко изменились и движения пробудившегося священника: обезьянья звериная повадка вместо

европейцев, не будучи в состоянии ассоциировать с чем-нибудь привычным музыкально-вокальное сопровождение спектаклей Но и «весьма своеобразные восклицания», «находят их смешными» (*Гагман К. Игры народов. С. 12*); представитель ВОКС Д.И. Новомирский опасался на советских гастрольных спектаклях кабуки «неожиданного смеха, который мог бы породить настоящий скандал», прежде всего из-за «ужасной и местами невыносимой музыки» (*Майский И.М. Избранная переписка с российскими корреспондентами. Кн. 1. С. 323*).

¹ Аркин Д. «Трагедия о сорока семи».

² Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Вторая программа // Правда. 1928. 8 авг. С. 5.

спокойной походки жреца...»¹. Гаузнер же, как кажется, конструирует реакцию непросвещенного зрителя, реагирующего смехом на все непривычное, и для этого использует свое впечатление от совсем другой, виденной им в Японии и действительно комической по жанру, интермедии театра Но, которая «у нас явно сошла бы за инсценировку для комсомольского рождества. Она высмеивает плутовство жрецов»².

Переходя к описанию актерской игры как «самому важному в театре Кабуки» и ставя на первое место «конечно, Итикава Садандзи»³, Гаузнер также воспроизводит данную советской критике упрощающую установку на то, что мастерство актеров «не может не поразить нашу театральную публику»⁴ и первым из них является премьер и спикер труппы Садандзи. Эта установка не была, конечно, строго обязательной: так, Соллертинский обратил больше внимания на виртуозное искусство танцора-оннагата и певца-рассказчика (гидайю), а Эммануил Бескин критически заметил, что «Садандзи уж очень модернизирован. У него уже большой уклон в тот психологический импрессионизм, которого японское искусство не терпит. <...> Нельзя безнаказанно играть сегодня Ваську Пепла в “На дне”, а завтра Юраноске в “47 самураях”»⁵. Гаузнер, однако, и в оценке искусства актеров остается строго в рамках предписанных общих мест, ничем не выдавая своего специального знания техники японского актера, которую он изучал в Японии и о которой сделал доклад у Мейерхольда. В рецензии для характеристики игры актеров кабуки Гаузнер прибегает к аналогии с европейским балетом и музыкой (актеры кабуки двигаются по сцене, «охваченные музыкальной стихией и повинуются музыкантам в момент исполнения сложной драматической сцены так же полно, как повинуются им европейский певец или танцовщик»⁶), при этом подчеркивая сходство, как Браудо, а не различие, как Ивинг и Соллертинский. В докладе же для Мейерхольда Гаузнер использовал совсем другой способ описания, гораздо лучше выполнявший задачу, которую он пометил себе в дневнике: «Описание спектаклей <...> театра Кабуки так, чтобы их можно было повторить по моим описаниям»⁷, – способ фрагментирующей остраивающей фиксации:

¹ Аркин Д. «Трагедия о сорока семи».

² Гаузнер Г. Техника японского актера. Л. 13 об.–14.

³ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа.

⁴ Трояновский А. Кабуки.

⁵ Бескин Эм. После Кабуки // Новый зритель. 1928. 2 сент. С. 6.

⁶ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа.

⁷ Гаузнер Г. Дневник [1927–1934]. РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1036. Л. 24 об.

...на хашикагари появляется персонаж Оноо (т.е. театра Но. – *М.Б.*) в серебряном кимоно и краснопарчевом хаками, в белой маске улыбки и в сложном головном уборе с большой красной розой и бронзовыми подвесками. Она стоит в профиль. С невероятной медленностью (30 сек.) она поворачивает голову из профиля в фас и обратно. Скользящей поступью, опираясь на всю ступню, делает шаг и снова медленный поворот головы (25 сек.). Теперь вступает вторая группа музыкантов и певцы. Третий певец поет по книге. Вступают два цуцуми в первой группе музыкантов. Персонаж Оноо очень медленно двигается по прямым и диагоналям относительно квадрата сцены. На каждой остановке плавный и медлительный поворот вокруг собственной оси. Третий певец вручает ей книгу. Она идет к заднику, становится на колени спиной к зрительному залу, прислужники ее передевают. Она встает и поворачивается лицом. Теперь она в золотом кимоно. Она плавно идет к авансцене. Остановка. Поворот вокруг своей оси на пятках. Движение рук. Повороты. Кругообразные движения раскрытым веером. Руки и суставы тела как будто на тугих шарнирах, так что их трудно двигать. Медленность и затрудненность движений. Смена ракурсов и коротких переходов продолжается 35 минут. Затем персонаж Оноо медленно уходит по хашигакари. За ним уходит третий певец. Прислужник уносит деревцо. Уходят певцы и музыканты. На этом кончается первый танец Оноо. Он продолжался 1 час. 10 мин.¹

¹ Гаузнер Г. Техника японского актера. Л. 12 об.–13. Тут Гаузнер говорит об исполняющем женскую роль актере поразившего его больше, чем кабуки, театра Но (Гаузнер в докладе пишет «Оноо»). Основные приемы игры актера кабуки Гаузнер описывает также отстраненно и фрагментировано: «1) Падение от движения руки в воздухе, изображающего толчок. 2) Молниеносная смена нескольких поз и застывание в последней. 3) Уход по ханамити сначала медленно, потом все быстрее и быстрее. 4) Под занавес всегда группа или статуя. 5) Пантомимическое изображение прошлого под пение и музыку» (Там же. Л. 18 об.). Фрагментированный метод описания в докладе соединяется с более аналитическим, в частности, так Гаузнер характеризует танец актера Но на пятках в противоположность европейскому классическому танцу на носках: «Танцор Оноо комбинирует свои па из винтообразных поворотов на пятках и из скольжений на всей ступне, причем пятка не отрывается от пола. Эта техника танца создает впечатление нереальности, сказочности представления и полностью соответствует сказочным сюжетам Оноо» (Там же. Л. 14) – и роль танца в драматургии кабуки: «...кульминационные пункты игры приходятся всегда на тот момент, когда игра переходит в танец» и в этом «нет ни малейшей доли танцевальной игрушечности, которая свела бы на нет драматичность момента. Напротив, драматическое воздействие игры от этого только усиливается» (Там же. Л. 18–18 об.).

Такой же метод остраляющего фрагментирования, соответствующий самому характеру «расчлененного, прерывистого, разбитого паузами жеста» актера кабуки, унаследованного от кукольного театра¹, использовали рецензенты, выступавшие в амплуа знатоков и специалистов – уже цитировавшийся балетовед Ивинг и театровед Аркин, который наглядно описал знаменитую сцену с участием Садандзи в роли Юраноске в «47 самураях»: «Быстрыми шагами пробегает он по “ханамити” – и вдруг застывает у самого стыка ее со сценой: он увидел своего умирающего господина, он понял все, и бешеный гнев, тоска, ужас пробегают мимическим волнением по его лицу. Но вся эта буря эмоций разрядилась... медленным, торжественным, церемониальным поклоном до пола»². Гаузнер же, который в докладе для Мейерхольда выступал именно как знаток, специалист, изучавший в Японии технику игры японского актера, в рецензиях этим специализированным опытом не пользуется, ограничивая свои реакции кругозором обычного мало понимающего советского зрителя, который в кабуки видит «чужое» и «смешное», а слушая «поневоле речь Садандзи как заумную, не может уловить тонкость изменений оттенков смысла и воспринимает только внешние перемены голоса»³. В последней, третьей, рецензии Гаузнер довольно откровенно переходит на язык этого непросвещенного и скучающего советского зрителя, следующим образом излагая содержание написанной для кабуки драмы современного режиссера Окамото Кидо «Мастер Масок»:

... одна из обычных в Кабуки пьес о честолюбивых молодых людях, детях честных бедняков, скучающих под родительской соломенной кровлей, мечтающих о богатстве и знатности, неожиданно получающих желаемое и убегающих из дома с каким-нибудь князем. Потом наказанных за гордость и нежелание честно и мирно трудиться, возвращающихся умирать на родительский порог, где их ждет престарелый отец и добродетельная, трудолюбивая сестра (или брат). Совершенно ясен социальный заказ на пьесы, поучающие, что надо честно трудиться и не завидовать богатым и знатым⁴.

Гаузнер, пусть не в такой декларативной степени, как Кольцов, смотрит не только на сцену, но делает предметом описания восприятие совет-

¹ Аркин Д. «Трагедия о сорока семи».

² Там же.

³ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа.

⁴ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Третья программа // Правда. 1928. 14 авг. С. 8.

ских зрителей (что, конечно, нисколько не помогает пониманию кабуки – в отличие от восприятия японского зрителя, которое описали в рецензиях Аркин и Конрад)¹: «... зрительный зал – русский зрительный зал! – притих так, что всем сомневающимся стала понятна интернациональность подлинного искусства»², «советские зрители, попавшие в непривычную им атмосферу японского театра <...> – блестяще сдали этот нетрудный экзамен на право именоваться культурными зрителями»³, «актеры Кабуки в последний раз проходят парадом перед советским зрительным залом. Теперь они уже знакомы нашему зрителю. Имена актеров из фамилии Итикава больше не безразличны для нас. Мы помним каждое из этих имен. <...> Все эти имена для нас больше не простой набор звуков на “дзи” и “ро”»⁴.

¹ Аркин, занявший, в отличие от Гаузнера, позицию «спеца», напротив, плодотворно использует описание японской рецепции для того, чтобы донести до отечественного зрителя своеобразие кабуки, где «воспроизведение традиции» является ключевым и для игры актера, и для восприятия зрителя: европейский зритель, конечно, «не сумеет ничего получить от этой стороны японского театра» (он «устремит все свое внимание на богатейшую технику представлений Кабуки, на впечатляющую силу игры его актеров»), однако «без учета указанного специфического момента, занимающего выдающееся место и в творчестве, и в восприятии японского театра тогда, когда он действует в своей природной обстановке, т.е. среди зрителей-японцев, – без учета этого момента нельзя полностью понять всех ее средств и приемов, всего ее своеобразного и законченного стиля» (Аркин Д.Е. Театр Кабуки. Формы и средства театральной выразительности. С. 46). В рецензии на премьерный московский спектакль Аркин также отмечает, что русскому зрителю необходимо хотя бы в малой степени научиться смотреть на сцену, как японец: «... нужна некоторая “привычка”, некоторое приспособление зрителя к японским особенностям “смотрения на сцену”» (Аркин Д. «Трагедия о сорока семи»). Аналогичным образом, через японскую рецепцию, Конрад характеризовал другую своеобразную и чуждую отечественному зрителю черту кабуки – его принципиальную анахроничность и эстетизм (Конрад Н.И. Театр Кабуки, его история и теория // Японский театр: Сб. статей / Под ред. проф. Н.И. Конрада. М.; Л.: Academia, 1928. С. 27–28). Конрад, выступавший, как и Аркин, в амплу специалиста, упомянул в своей рецензии о восприятии советских зрителей – но только с тем, чтобы показать, какими средствами японские актеры старались «вырвать зрителя из сферы привычных ассоциаций» (Конрад Н. Первый спектакль «Кабуки» // Известия. 1928. 2 авг. С. 2).

² Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа.

³ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Вторая программа. Кольцов откликнулся на Гаузнера, попеняв ему (не называя по имени) за слова об «экзаменуемом» советском зрителе: «Один из московских рецензентов даже похвалил московских зрителей за их чуткость и объявил, что мы выдержали экзамен на культурность» (Кольцов М. Перед занавесом).

⁴ Гаузнер Г. Кабуки в Москве. Первая программа.

Наконец, Гаузнер не избегает и другого общего места советских рецензий на кабуки – аналогии с театром Мейерхольда. Конечно, для самого Гаузнера как режиссера-стажера ТИМа и автора статей и докладов о театре Мейерхольда¹, эти аналогии имели смысл. Однако и тут Гаузнер в рецензиях никак не использует материал своей специальной, написанной именно в «японской» перспективе, статьи «Театр Мейерхольда»². В рецензиях Гаузнер делает акцент на самых общих чертах сходства приемов актерской игры у Мейерхольда и в кабуки³, тогда как в японской статье (вообще компилятивной, в основном опирающейся на выступления самого Мейерхольда) не только воспроизводит известный ряд декларировано «японских» приемов Мейерхольда («ханамити» в «Лесе», «спектакль на музыке» в «Учителе Бубусе»), но и делает несколько основанных на собственном знакомстве с кабуки наблюдений. Поясняя цитатами из статьи Мейерхольда («холодная чеканка слов», «внешний покой при вулканическом переживании», «трагизм с улыбкой на лице»⁴) сущность работы актеров в «условном театре», придуманном Мейерхольдом в 1900-е годы в противовес традиционному «реалистическому», Гаузнер добавляет: «Не правда ли, это похоже на игру актеров Кабуки»⁵. Говоря, что в спектакле Мейерхольда «Велико-

¹ См.: *Гаузнер Г., Габрилович Е.* Портреты актеров нового театра (Опыт разбора игры) // Театральный Октябрь. М.; Л.: [Театр. Октябрь], 1926. Сб. 1.

² *Гаузнер Г.* Театр Мейерхольда. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 1184. Л. 2–11 об. См. об этой статье: *Ито Масару.* ГосТим и общение между Россией и Японией. С. 9–10, 12, прим. 37.

³ «Как одухотворены у Садандзи традиционные приемы японских актеров – вплетение ритма в ткань игры, переходящей почти в танец; все приемы как будто создаются Садандзи заново, по внезапному вдохновению, а ведь он выполняет их математически точно. Нашим актерам надо ходить учиться к спектакли Садандзи и это будет только продолжение учебы, потому что очень многое из перенесенного на нашу почву из приемов японских актеров Мейерхольдом уже привилось и дало ростки» (*Гаузнер Г.* Кабуки в Москве. Первая программа); «Простота, целесообразность, экономия, конструктивизм. Все это можно отнести и к игре японских актеров, сравнив ее с новейшими устремлениями советского левого театра. Игра японских актеров конструктивна. Воспитанная столетиями, она достигла истинной простоты, той трудной простоты, которой добиваются сейчас и Мейерхольд, и Станиславский, и Таиров. В этом японские актеры встречаются с советскими. В этом японский театр близок нам» (*Гаузнер Г.* Кабуки в Москве. Вторая программа).

⁴ Ср.: *Мейерхольд В.Э.* О театре. СПб.: Просвещение, 1913. С. 42.

⁵ *Гаузнер Г.* Театр Мейерхольда. Л. 3. Ср. в рецензии Соллертинского об «удивительном совмещении громадного внутреннего напряжения и размеренного покоя. Японский актер не переигрывает никогда: секрет его обаяния – в том, что в каждую минуту на сцене при сильной игре он не дает всего, что может дать; таким образом,

душный рогоносец» (1922) «душевные переживания изображаются акробатикой», Гаузнер замечает: «актерам Кабуки этот прием тоже известен»¹. Мейерхольдовские актеры в «Тресте Д.Е.» (1924) по роману Эренбурга, «как актеры Кабуки, играли каждый несколько ролей. Актер Гарин, например, играл 7 ролей в течение 10 минут»². В «Мандате» (1925) по пьесе Эрдмана «Мейерхольд ввел вращающуюся сцену, как в японском Кабуки. Эту вращающуюся сцену он использовал необыкновенно остроумно. Например, под одним из действующих лиц, напившимся пьяным, сцена вдруг начинает двигаться, увозя его. Он страшно удивлен, пробует удержать ее, качается, плачет, но она увозит его за кулисы медленно и неотвратно. Это пример ирреального остроумия Мейерхольда»³.

Почему Гаузнер, специалист и знаток, вероятно, именно в этом качестве приглашенный писать в «Правду», в своих рецензиях, в отличие от Конрада и Аркина, занял позицию рядового советского зрителя? Подробное рассмотрение формовки Гаузнера, его превращения в советского писателя, лежит за пределами настоящей работы. Нужно заметить только, что, несмотря на то, что Гаузнер использовал для описания своего пути от Литературного Центра Конструктивистов к коллективному труду «Бело-морско-Балтийский канал имени Сталина: История строительства, 1931–1934 гг.»⁴ целый репертуар метафор насильственной социо-антропологиче-

потенциальная, скрытая сила всегда – больше действующей. Это позволяет владеть в совершенстве выразительными средствами даже в моменты кажущегося полного иступления. Вот почему, при всей психологической верности изображаемых героев, актер Кабуки всегда сохраняет дистанцию между натуралистической действительностью и сценической игрой: он не имитирует физиологию, он не неврастеничен ни в коей мере; всякий сценический поступок всегда облечен у него в законченную художественную форму <...> Это позволяет владеть в совершенстве выразительными средствами даже в моменты кажущегося полного иступления» в игре японских актеров (*Соллертинский И.* Кабуки. Последняя программа // Жизнь искусства. 1928. 2 сент. С. 10).

¹ Гаузнер Г. Театр Мейерхольда. Л. 4 об. Ср. в статье Гаузнера об искусстве актера Кабуки Оноуэ Кикугоро, напечатанной в японском журнале «Тайё» (1927. № 12): «Кикугоро на сцене танцевальным движением создает паузы, либо длинные, либо короткие. Паузами, которые актер создает между жестами, он выражает разные чувства – грусть, радость, удивление и т. д. Это персонификация музыки. Музыка тоже паузами и движением звука выражает психическое настроение и разные чувства. Именно поэтому говорят, что танец Кикугоро является психологическим» (цит. по: *Ито Масару.* Мейерхольд и Япония).

² Там же. Л. 5–5 об.

³ Там же. Л. 5 об.–6.

⁴ Литературный путь Гаузнера начался в 1920-е в Литературном Центре Конструктивистов (см.: *Габрилович Е.И., Гузнер* (так! – М.Б.) *Г.О.* Остров дружбы.

ской метаморфозы писателя под идеологическим давлением власти: «Мне заказали видеть его (советского читателя. – М.Б.) глазами»¹, «чужие руки (имеется в виду заказ газеты. – М.Б.) управляли моей наблюдательностью, пренебрежительно оставив меня самого в стороне»², «мы собрались вокруг них (чекистов – руководителей Беломорстроя. – М.Б.) в качестве анатомов и препараторов человеческих душ, а они взвешивали качество нашей работы»³ и проч., вплоть до планов автобиографического романа под заглавием «Превращенный» (РГАЛИ. Ф. 1064. Ед. хр. 1041), которое сейчас невольно прочитывается как кафкианское⁴ или через аналогию с известными словами из «Смерти Вазир Мухтара» (1927–1928) Юрия Тынянова «Как страшна была жизнь *превращаемых*, жизнь тех из двадцатых годов, у которых перемещалась кровь! Они чувствовали на себе опыты, направляемые чужой рукой, пальцы которой не дрогнут» (курсив Тынянова), – эти аналогии описывают только часть картины. Они возникают по инерции «либерального» пост-советского взгляда на литературу сталинской эпохи – так,

Несостоявшаяся жизнь сэра Джона Осберна: [Рассказы]. М.: Московский Парнас, 1923; ср.: *Абдуллаев Е.В.* Мена всех. О конструктивистском периоде Корнелия Зелинского // Вопросы литературы. 2016. № 4. С.258–292; продолжился в Театре имени Мейерхольда; далее был связан с Японией и достиг своей высшей точки и финала в начале 1930-х в коллективных производственных писательских трудах по написанию истории завода Красное Сормово, созданию по материалам коллективной командировки картины современного Узбекистана (*Гаузнер Г.* Таджик-куча // Узбекистан: Альманах / Сост. В. Ермилов. М.: Гослитиздат, 1934) и, прежде всего, в книге «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина: история строительства, 1931–1934 гг.», где Гаузнер не только был одним из авторов, но и деятельно участвовал в составлении ее плана (*Гаузнер Г.* Беломорстрой // История заводов. 1934. № 3 / 4 (11–12)) и осмыслении как нового литературного жанра и писательского опыта (*Гаузнер Г.* Мой опыт обогатился // Рост. 1934. № 5). 4 августа 1934 г. 28-летний Гаузнер скоропостижно скончался в Гаграх от воспаления мозга. Оставшиеся от него материалы: стихотворения, поэмы, рассказы и очерки, дневники и записные книжки, отрывок из романа «Превращенный» и др., – сохранились в архиве К.Л. Зелинского (РГАЛИ. Ф. 1604. Оп. 1. Ед. хр. 1035–1046).

¹ *Гаузнер Г.* 9 лет в поисках необыкновенного. М.: Советская литература, 1934. С. 59–60.

² Там же. С. 61.

³ *Гаузнер Г.* Беломорстрой. С. 113.

⁴ Рассказ Франца Кафки «Превращение» (впервые на нем.: 1915) был известен некоторым советским читателям уже в 1930-е: в архиве переводчика А.А. Франковского сохранился выполненный им полный перевод этого рассказа (*Маликова М.Э.* О переводчике Адриане Антоновиче Франковском по материалам его архива // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2016 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. С. 37–100).

например, описала метаморфозу Гаузнера Наталья Громова на основании его дневника: «...с 1927 года в молодого человека, очень талантливого, склонного к философии и литературе, с началом дружбы с чекистами словно вселяется кто-то другой. Все последующее время – эта дружба и общение с чекистами, которая подтачивает талант, характер и, видимо, жизнь. Роковая дата смерти приближается»¹. Мы, говоря далее о Гаузнере, будем придерживаться другого взгляда на ранне-сталинскую культуру (которой ограничена писательская судьба Гаузнера, умершего через три дня после завершения Первого съезда советских писателей), представленного в работах Игала Халфина и Йохана Хелльбека. На основании дневников и автобиографий советских людей они описали «советский субъект» как место сложного взаимодействия идеологии с субъективными аспектами жизни конкретной личности при ее искреннем стремлении к идеологизации собственной частной жизни как способе сделать ее «осмысленной и значительной», превратить в «воплощение твердого, внутренне согласованного и тотального мировоззрения»². Превращение Гаузнера в «советского писателя», судя по его печатным текстам и дневникам, представляло собой именно такое глубокое и искреннее (при этом, конечно, при взгляде из сегодняшнего дня жуткое) гибридизирование с советской идеологией³.

В рецензиях на кабуки Гаузнер не впервые смотрел не своими глазами, а глазами «советской общественности» и говорил ее языком. Аналогичным образом он выступил годом ранее в очерках о Японии, выходявших с лета 1927-го до января 1928-го в «Нашей газете», органе профсоюза совторгслужащих, которая, по уже цитированной формулировке Гаузнера, «заказала» ему смотреть на Японию «глазами» советского читателя⁴.

¹ Громова Н. Узел: Поэты. Дружбы. Разрывы. Из литературного быта конца 1920-х – 1930-х годов. М.: Corpus, 2016.

² Интервью с Игалом Халфиным и Йоханом Хелльбеком // *Ab Imperio*. 2002. № 3. С. 245.

³ Ср. новейшее исследование, в сущности выдержанное в этом ключе, но на гораздо более сложном материале жизни и творчества О.Э. Мандельштама: Морев Г.А. Осип Мандельштам: Фрагменты литературной биографии (1920–1930-е годы). М.: Новое издательство, 2022.

⁴ Гаузнер Г. 9 лет в поисках необыкновенного. С. 59–60. На спектакле кабуки Гаузнер мог в самом буквальном смысле оказаться в общем ряду с читателями «Нашей газеты», которая, как с гордостью сообщала газета «Пищевик» (1928. 8 авг.), выкупила все билеты на один из спектаклей. Одновременно, напомним, Гаузнер смотрел на Японию и японский театр профессиональными глазами режиссера-стажера мейерхольдовского театра. Можно предположить, что у Гаузнера были и третьи



Страница из «Нашей газеты»
с заметкой Г. Гаузнера и его портретом

«глаза»: длительная заграничная командировка двадцатилетнего начинающего писателя и театроведа могла быть как-то связана с тем, что его отец Осип Гузнер (1880–1938) был агентом-осведомителем ОГПУ и работал по заданию Романа Кима с приезжавшими в Москву японцами (*Просветов И. В.* Крестный отец Штирлица. М.: Вече, 2015). Во всяком случае, это обстоятельство, вероятно, влияло на оптику Гаузнера; ср. его дневниковую запись 1928 г.: «О Байроне современники думали, что он сам плывал с пиратами; современный советский писатель, пишущий о загранице, должен быть подозреваем в том, что он был секретным агентом Коминтерна» (*Гаузнер Г.* Дневник. Л. 11).

Бегло наметим вектор дальнейшей эволюции Гаузнера, точкой на котором стали рецензии на гастроли кабуки, чтобы таким образом лучше их понять. В 1929-м заметки, которые Гаузнер посылал из Японии в «Нашу газету», с дополнениями, были собраны в книгу очерков «Невиданная Япония»¹. В 1934-м вышел новый сборник очерков Гаузнера, «9 лет в поисках необыкновенного», в который писатель включил свои ранние японские заметки, значительно их переработав – по выражению автора советской энциклопедической статьи о писателе, новая книга показывала его приход к «отказу от надуманной интеллигентской романтики и открытию “необыкновенного” в советских буднях»². Тут довольно очевидно внешнее сходство траекторий Гаузнера и Пильняка, от «Корней японского солнца» (1927) к, по выражению Виктора Шкловского, «антикорням»³ – книге очерков о Японии «Камни и корни» (1934), в которой, приводя пространные цитаты из книги 1927 года, Пильняк снабдил их резкой самокритикой и декларациями полного отказа от себя прежнего: «Писатель Пильняк 1932-го года <...> уничтожает свои “Корни”» и предлагает «писателей порядка Пьера Лоти, Клода Фаррера, даже Келлермана <...> и, само собою, Пильняка “Корней японского солнца”» «привлечь к суду за диффамацию» и «лишить права публиковать свои вещи впредь до обретения грамотности»⁴. Если первая книга Пильняка была проникнута удивлением перед экзотикой и ее основной мотив составляла невозможность для него как современного писателя-европейца понять Японию («Я иду по тишине тропинок. И я – ничего не понимаю. <...> я, европеец, ничего не понимаю»⁵), то описывая в книге 1934 года свое возвращение в Токио в 1932-м, Пильняк видит японцев уже «без философского тумана <...> – люди и люди». Однако если Пильняк «перестраивался» вынужденно и откровенно двусмысленно, то на примере

¹ Книга, вероятно, имела успех: первое издание, в «Федерации», вышло небольшим тиражом в 3000 экземпляров (издание датировано 1929 г., однако в экземпляре РНБ стоит штамп обязательного экземпляра от 1928 г.) и уже на следующий год было переиздано «Молодой гвардией» под заглавием «Студент Нагата» (1930) тиражом в 7100 экземпляров. В том же году режиссер Малого театра Н. О. Волконский поставил радиокomпозицию «Путешествие по Японии» по книге Гаузнера, «своеобразный культурфильм в эфире» (*Гарин Э.П.* С Мейерхольдом: Воспоминания. М.: Искусство, 1974. С. 219), в которой роль рассказчика сыграл знаменитый мейерхольдовский актер Эраст Гарин.

² *Калмановский Е.С.* Гаузнер Григорий Осипович // Краткая литературная энциклопедия / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1964. Т. 2. Стб. 84.

³ *Шкловский В.* Что мы знаем об Японии? // Знамя. 1934. № 9. С. 253.

⁴ *Пильняк Бор.* Камни и корни. М.: Гослитиздат, 1935.

⁵ *Пильняк Б.* Корни японского солнца. С. 47 и passim.

Гаузнера эту социо-антрополого-оптическую метаморфозу – то, как, отвечая на «заказ», писатель смотрит через «очки» советского читателя и они становятся его собственными «глазами», писательское «я» уничтожается и превращается в «мы», – можно проследить в ее искреннем и при этом от-рефлектированном самом «превращаемым» развитии.

Связность эволюции Гаузнера от очерков для «Нашей газеты» до книг 1934 года (не только сборника «9 лет в поисках необыкновенного», но и коллективного труда «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина») отметил Виктор Шкловский в статье «Что мы знаем об Японии» (1934). Начав с решительного, но туманного утверждения: «То, что у нас робко и нерешительно в книге о “Беломорстрое” делал Григорий Гаузнер, ныне мертвый <...>, – нужно сделать уверенно», – Шкловский в качестве объяснения добавляет:

Григорий Гаузнер, ныне покойный, написал рассказ «Гаузнер у японцев» (рассказ из книги 1934 г. «9 лет в поисках необыкновенного». – М.Б.). Он пережил этот японский дух, ходил по гибким японским полам, восхищался тем, что в японской фразе глагол на конце, восхищался всеми теми второстепенностями, которыми заменяют для иностранцев или для собственного обывателя знание страны. Потом Гаузнер рассердился и узнал, что самое простое понимание страны, то понимание, которое ему давал корреспондентский билет «Нашей газеты», выше этого знания японского духа¹.

Таким образом Шкловский отмечает точки эволюции Гаузнера от корреспонденций 1927 г. в «Нашей газете» к рассказу начала 1930-х «Гаузнер у японцев» (между которыми находятся интересующие нас рецензии на советские гастроли кабуки) и к коллективному труду о строительстве Беломорско-Балтийского канала. Попробуем подробнее описать эту метаморфозу молодого писателя и таким образом понять смысл и вектор позиции, занятой им в рецензиях на кабуки, – позиции не специалиста, каким он являлся и поэтому, казалось, должен был выступать в социальной роли «спеца», а рядового «косоворотного» «советского зрителя».

В рассказе «Гаузнер у японцев» писатель ретроспективно дал уже цитированное нами описание своей работы в 1927 году для «Нашей газеты», когда его понимание Японии, по словам Шкловского, было обеспечено корреспондентским билетом (т.е. «заказом») газеты и по этой причине превосходило всякое иное «знание японского духа». Первую заметку

¹ Шкловский В. Что мы знаем об Японии? С. 252–253.

о Японии Гаузнер писал «не для себя. Она не была дневниковой записью. Я, записывая, как бы надел очки. Я ее адресовал советскому читателю. Мне заказали видеть его глазами. Я сделал запись механически, не вдумываясь, справедлива ли она»¹. Однако через несколько дней он с удивлением обнаружил, что теперь сам пишет так же, но уже «искренне». Более того, обратившись к своим первым дневниковым заметкам, он заметил, что и они бессознательно были сделаны через советскую оптику: «заказ» газеты «направил мою наблюдательность, которой я сам не доверял», она «опередила меня самого, выхватив в ослепивших меня явлениях заданные ей линии. Чужие руки управляли моей наблюдательностью, пренебрежительно оставив меня самого в стороне»².

Судя по газетным корреспонденциям Гаузнера, процесс прирастания советских «очков» к собственным глазам происходил поэтапно. В первых заметках пассажи, полные традиционного писательского («пильняковского») удивления перед японской экзотикой только переслаивались заказанной «советской» перспективой взгляда, явно трафаретной. Так, в очерке «Токио» рикши сначала увидены удивленными глазами молодого европейского литератора:

У них старояпонские огромные, как колесо, шляпы, парящие над головой, как парашют. Они не надеты на голову, а укреплены на проволочных подставках, охватывающих череп. Это собственно не шляпы, а зонты, и назначение их в том, чтобы предохранять от дождя и солнца. В Японии все на подставках: шляпы на подставках, обувь на подставках, возвышающихся на три вершка над землей, дома на подставках, – это страна дождя. У рикш короткие трусики, голенастые лошадиные ноги и копыта. Да, копыта. Японские чулки «таби» с выделенным большим пальцем удивительно похожи на копыта. А рикши носят их без обуви, чтобы легче было бегать³.

К этому экзотизирующему описанию присоединено несколько фраз «классовой критики»: «Одни говорят, что рикшу изобрел один старый паралитик из Киото, другие доказывают, что честь изобретения принадлежит английскому миссионеру по имени Гобль. Я сторонник второго мнения. Достаточно взглянуть на самодовольные лица англичан, когда они катятся в рикшах по улицам Токио, чтобы увидеть, что они гордятся своим изобретением». Точно так же сочный натюрморт японских лавок: «Фруктовые

¹ Гаузнер Г. 9 лет в поисках необыкновенного. С. 59–60.

² Там же. С. 61.

³ Гаузнер Г. Токио // Наша газета. 1927. 17 июля. С. 2.

с грудями бананов желтых, как масло, и чешуйчатых ананасов с Формозы. Обувные с фантастическими связками “гэта”, деревянных башмаков. Гастрономические, где на витринах сверкает вся фауна и флора Японского моря, – рыбы, крабы, осьминоги, ракушки, водоросли», – смонтирован с плакатными образами бедняков – «старой женщины», которая «покупает четыре ракушки и сушеную рыбку. Это вместе с чашкой риса составит обед ее семьи», и «коренастого рабочего» «с голыми шарами мускулов»: он «останавливается вытереть пот и якобы равнодушно поглядывает на витрину фруктовой лавки, полную свежих фруктов»¹. Может показаться, что Гаузнер тут не скрывает вынужденность, неорганичность для него как писателя надетых по «заказу» «очков» советского читателя, однако это наша, современная перспектива взгляда – сам Гаузнер старательно и, вероятно, искренне ищет способы сделать эти пока для него чужие, но «правильные» «глаза» органически своими.

В последующих очерках он вводит новый прием для мотивировки «советской» оптики: не просто описывает трафаретные фигуры представителей японского «рабочего» и «угнетенного» класса, но дает им голос – сначала только короткие фразы. В финале подробного описания традиционного «бумажного» японского дома, восхищающего Гаузнера своей конструктивностью, возникают фигуры девушки, прислуги хозяина дома, и ее жениха, рабочего с цементного завода (куда также собирается переходить девушка): жених-рабочий «делает презрительный жест в сторону бумажного домика – не заскучаешь по своим толстопузым? Нет, она не заскучает»².

¹ Гаузнер Г. Токио // Наша газета. 1927. 17 июля. С. 2.

² Гаузнер Г. Люди в бумажном доме // Наша газета. 1927. 23 июля. С. 2. Аналогичным образом устроена главка, посвященная девятиэтажному японскому универсальному магазину. В основной части текста Гаузнер использует богатый репертуар образов, подсказанных культурной традицией, связанной с этим образом европейской модерности (универмаг - это «целый город, город, построенный вертикально, поднятый на дыбы», в нем «есть все», например, «в часовом отделении <...> столько часов <...>, что если сложить все пройденное ими время, то получится вечность», а в огромном отделе тканей для кимоно прилавки завалены грудями тканей – «крапчатых, будто попавших под чернильный дождь, полосатых, как спина высушенного, бледно-зеленых, будто натертых свежей травой», «покупатели плывут вверх на автоматических лестницах. <...> и кажется, что люди плывут в небо <...> похожие на выставку восковых кукол» (Гаузнер Г. Люди и вещи. По японским универсам // Наша газета. 1927. 30 июля. С. 2)) – в финале же редуцирует его к точке зрения продавца, представителя эксплуатируемого класса (труд продавца «ничем не легче труда рабочего на заводе»): «Покупатели мелькают перед ними (продавцами. – М.Б.), как на конвейере, пущенном с эксплуататорской скоростью» (Там же).

Отметим, как Гаузнер прибегает тут к откровенно фикционализированной «советизации» речи «классово близких» японцев, создавая «советскую» перспективу взгляда через введение в документальный, по конвенции жанра, газетный очерк элементов вымысла.

В самых последних опубликованных в «Нашей газете» очерках Гаузнер усвершенствуется в «советском» / «интернациональном» взгляде, по-прежнему используя для его мотивировки литературно откровенно шаблонные и вымышленные фигуры. Описание порта Йокогама дано с точки зрения международной тройцы матросов: «плосконосый негр, раскосый малаец и голуболицый индус»¹, как будто сошедшей со страниц ориентального романа приключений (Гаузнер сам с насмешкой поминает в этом очерке «почтенную традицию ориентального романа»). Этот ходячий беллетристический трафарет функционирует как «интернациональный» рабочий взгляд, которому соответствует интернациональная – то есть советская – манера речи и жеста: «Откуда, японцы?» – спрашивает малаец зашедших в харчевню японских рабочих. – «С доков! А ты с какого корыта?» – шутит в ответ один из них; а «пожилой рабочий», у которого «седьмой ребенок родился, а кормить-то его чем?», ведет себя как персонаж Эйзенштейна или раннего Максима Горького: «... вдруг вскакивает, рвет на себе блузу, грохает чашку об пол: – Ух, разнести бы все к черту!»; в портовом кабаке в пригороде Йокогама на одном из столов «иероглифами вырезан “Интернационал”»².

В последнем очерке газетного цикла, «Остров на острове», советский взгляд Гаузнера находит для себя советский объект, инкрустированный в Японию как «остров на острове»: годовщину Октябрьской революции писатель отмечает в советском торгпредстве, тут происходит переключение в привычный газетно-бюрократический регистр советской речи: «– Дайте ресконтро. – Вы в местком внесли, Гаврилов? – Семенов, дайте гроссбух. – Товарищи, комиссия по охране труда заявила...», а посольский сотрудник Гольдберг с характерным советско-еврейским фельетонным юмором изъявляет готовность любому уступить «сказочную Японию» «по себестоимости»³. В финале этого очерка вновь возникает мотив «Интернационала»: «Чувство локтя пружинит всех. Все остро чувствуют, что сближает их <...>. Речи гремят одна за другой. А потом: “Мы наш, мы новый мир построим! Кто был ничем, тот станет всем!” Гимн революции вырыва-

¹ Гаузнер Г. Йокогама // Наша газета. 1927. 30 нояб. С. 2.

² Там же.

³ Гаузнер Г. Остров на острове // Наша газета. 1928. 5 янв. С. 2.

ется в распахнутые окна. С улицы видно белое здание полпредства – остров на острове». Если в процитированной первой редакции этого рассказа точка зрения автора свободно перемещается между интерьером, где сплоченно поют «Интернационал», и улицей, с которой видно здание полпредства, то в редакции из книги 1934 г. «9 лет в поисках необыкновенного» при коллективном пении «Интернационала» происходит экстатическая утрата Гаузнером своего «я», в том числе грамматического, растворение в «мы»: «Я почувствовал электрический удар. Мои силы прибавились. Вдруг я исчез. Мы испытывали страшный восторг. Мы пели вместе. Мы хотели приказаний. Наша мысль помутилась. Мы превратились в свою песню»¹, – то есть именно то, к чему он пришел как участник «литературного колхоза», книги об истории строительства Беломорско-Балтийского канала, принципиально лишенной индивидуального авторства, личного писательского стиля и грамматических форм первого лица единственного числа.

Входил ли в сознательный замысел Гаузнера в очерке 1927 года о советском полпредстве в Японии сатирический эффект бюрократического языка в духе рассказов Зощенко, «Растратчиков» Катаева и «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова? Есть ли металитературная ирония в использовании в главе о троице матросов в Июкогаме штампа морского приключенческого романа с неубедительным «красным» финалом в духе «красного пинкертона» (текст «Интернационала», вырезанный на столе в японской портовой харчевне)? Критиковал ли Гаузнер, переходя в рецензии на кабуки на дидактический советский язык («Совершенно ясен социальный заказ на пьесы, поучающие, что надо честно трудиться и не завидовать богатым и знатым») его примитивность? Есть ли типологическое сходство между описанием Гаузнером утраты собственного «я» при пении «Интернационала» и изображенной теми же грамматическими средствами картиной растворенного в общих мнениях провинциального мещанского сознания в романе Леонида Добычина «Город Эн» (1934) («Простившись с мадамзель Горшковой, мы поговорили про нее. – Воспитанная, – похвалили ее мы и замолчали, выйдя на большую улицу») или все это эффекты нашей рецепции? – Вероятно, последнее. Работа речевыми, идеологическими, литературными клише – это черты, вообще свойственные ранне-советской литературе как паралитературе, т.е. литературе «жанровой», сознательной «работе “штампами”»². Для Гаузнера, судя по его литературному дневнику,

¹ Гаузнер Г. 9 лет в поисках необыкновенного. С. 78.

² Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе: 1914-1933 / Предисл. А.П. Чудакова. Комм. и подг. текста А.Ю. Галушкина. М.: Советский писатель,

начатому (или во всяком случае сохранившемся) сразу после возвращения из Японии, сознательная работа по выработке своего языка как советского заключалась, прежде всего, в избавлении от «“интеллигентных” и ненастоящих слов»¹, отказе от «своего» индивидуального писательского стиля² и освоении разных «локальных» советских диалектов. В «локальном многообразии строения фраз» в прозе Гаузнер видел будущий «настоящий реализм техники прозы. <...> Тогда прозаики получают в руки сильнейшее орудие преодоления материала, тогда каждому необязательно будет вырабатывать свою манеру фразы и все-таки каждый будет художником, тогда материал прозы будет также ощущаться, как материал поэзии»³ и объяснял его, в духе архаичной эстетической нормативности советского «классицизма», по аналогии со связью жанра и размера в поэзии: «Ведь нельзя же писать шансонетки гекзаметром. Почему же Пильняк пишет о Японии теми же расейскими фразами, как про мешочников. Теперь нельзя оправдываться: я пишу “своим” стилем. Мы окончили очень большую формальную школу. Русская проза должна прыгнуть вперед». ⁴ Предвари-

1990. С. 391. Ср.: Krauss R.E. Poststructuralism and the Paraliterary // The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1985. P. 291–295 (впервые: 1980). Это постмодернистское *avant la lettre* качество советской литературы, «преодолевшей» модернизм, представляет собой, как уточняет Евгений Добренко, «постмодернизм минус модернизм» (Добренко Е. Формовка советского писателя. С. 9), т.е. черты постмодернизма в рамках искусственно созданной домодернистской эстетики.

¹ Гаузнер Г. Дневник. Л. 14 об. Ср. написанное тогда же, летом 1929 г., письмо товарища Гаузнера по ЛЦК К. Л. Зелинского: «Гаузнер <...> подписал договор с “Молодой гвардией” на очерки по соцсоревнованию. Парнишка дико и с энтузиазмом полевел. На всех нас он смотрит с презрением: “интеллигенты”. Он человек XXI века и не знает наших слабостей. Габри (Габричевский. – М.Б.) он считает “предателем революции”. Женя пугается, но, понятно, не верит» (письмо адресовано В.А. Луговскому, находится в семейном архиве Луговского-Седова, цит. в книге Н. Громовой «Узел»).

² Гаузнер Г. Дневник. Л. 1 об.

³ Там же. Л. 4.

⁴ Там же. В качестве образцов «локального многообразия строения фраз» Гаузнер ориентировался на драматургию («Как у Шекспира – низкий язык для низких, высокий для благородных» (Там же. Л. 5 об.), «Против Толстого – за Шекспира. Против натурализма, против стилистического однообразия. Благородное – благородным, низкое – низким» (Там же. Л. 6)); на рассказы Бабеля как образец «локальности языка иностранцев» (Там же. Л. 1) (ср.: «В толпе – иудеи, скифы, пещерные, девятнадцативековые. Раскрашеннее» (Там же. Л. 2)); на романное разноречие, как оно было описано Б.А. Грифцовым в «Теории романа» (1927): «Нисколько не ограничена тематика романа: ни героичностью, ни дидактизмом, ни лиризмом, ни комизмом. Он может

тельно и схематично Гаузнер попытался достичь локального многообразия стилей советских персонажей в написанном в 1927 г. и опубликованном в сборнике ЛЦК рассказе «Вилла в Аттами», фикционально варьирующем газетный очерк о советском полпредстве в Японии «Остров на острове»: «В торгпредстве играли в волейбол. Петров здорово бил мяч по роже. Аркадьев любезно, но метко отстранял мяч. Урванцева будто боялась, что мяч упадет на землю и разобьется, как горшок. Хорошая хозяйка, она давала пасы и смотрела с испугом на партнера, принимающего мяч. Каверин работал усердно и честно, как в канцелярии. Вальков нервно швырял мяч, как бомбу, краснея, вздрагивая»¹. Однако результатом он был недоволен: «... слог в “Вилле” нелокален, потому что я говорю за советского человека слишком литературным слогом»², «я не могу описывать героев третьем лице. <...> Писать повести – фальшиво»³, персонажи сделаны «слишком кукольно <...>, слишком “беллетристично” <...> получилась грубая схема»⁴.

В газетных очерках о Японии Гаузнер решает эту задачу – говорить от первого лица разными «советскими» (т.е. интернациональными, пролетарскими и проч.) диалектами – созданием полувывымышленных персонажей с советским взглядом. Это уже упоминавшиеся откровенно трафаретно, плакатно выдуманные представители рабочих и угнетенных слоев Японии (нищая старуха, рабочий, прислуга, продавец в универсальном магазине, матросы) и, прежде всего, двое молодых японцев, переводчик Иосида и студент Нагата, фигуры которых организуют несколько глав книги 1929 г.⁵ (последний настолько важен, что при переиздании книга «Невиданная Япония» была названа по его имени: «Студент Нагата» (М.: Молодая гвардия, 1930)). Точнее, Гаузнер создает двойную фигуру: реальный режис-

на своем бескрайнем протяжении поочередно быть то тем, то другим, то третьим. Не прозаическим ли его существом обусловлена бескрайность романа» (выписано Гаузнером в дневнике (л. 4 об.)); на форму журнала (комбинацию стилей, разного литературного материала и разной тематики в рамках одного текста) как образец для нового романа, предложенный в статье Виктора Шкловского «Журнал как литературная форма» (1925).

¹ Гаузнер Г. Вилла в Аттами // Бизнес. Сборник Литературного Центра Конструктивистов / Под ред. К. Зелинского и И. Сельвинского. М.: ЛЦК, 1929. С. 153.

² Гаузнер Г. Дневник. Л. 1 об.

³ Там же. Л. 9 об.

⁴ Там же. Л. 11–11 об.

⁵ Очерки, в которых центральную роль играют Иосида и Нагата, в «Нашей газете» не печатались, однако можно предположить, что до появления в книге «Невиданная Япония» они выходили в другой газете, которую нам пока не удалось обнаружить.

сер и переводчик Иосида¹ фигурирует самостоятельно – и одновременно как прототип вымышленного студента Нагата². Исключительно важный для Гаузнера полувымышленный Нагата – «японец нового поколения и именно из тех его небольших отрядов, которые маршируют в ногу с нами»³ – снабжен сугубо идеологизированной биографией⁴ и соответствующим взглядом на Японию – не «ориенталистским» и не «интеллигентным», а интернациональным и советским⁵. Его двойник Иосида дает Гаузнеру «правильную» идейную и словесную реакцию на традиционный японский театр – по поводу старинного осакского театра марионеток, вызвавшего большой интерес самого Гаузнера⁶, Иосида

¹ См. о нем.: *Ито М.* Мейерхольд и Япония. С. 10.

² «Я хочу быть честным. Нагата не существует. Он составлен мною из двух молодых японцев по праву журналиста, которому позволяется так облегчать свою работу. Первый из них прислал мне открытку, второго я здесь описал. Его зовут Иосида, и я буду еще о нем говорить» (*Гаузнер Г.* Невиданная Япония. М.: Федерация, 1929. С. 47).

³ Там же. С. 38.

⁴ Нагата родился в семье преподавателя императорского лицея «среди патристических и моральных наставлений отца и ласковых забот робкой матери» (Там же. С. 39), под влиянием статьи в социалистическом журнале бежал из дома, жил в трущобах Осака («Здесь, в самом сердце нищеты, несправедливости, бед, его детский бунт осмыслился и получил закалку. Когда его, наконец, разыскала полиция и возвратила отцу, то отец не узнал своего сына. Вместо послушного японского мальчика он получил новояпонского юношу, да еще самой левой формации» (Там же. С. 40)); в университете Нагата «познакомился со студентами в русских косоворотках и кепках, читавшими Ленина и Кропоткина и насмехавшимися над национальными святынями» (Там же).

⁵ Перспектива взгляда Нагата, который «мыслит политическими образами. <...> Улица для него – галерея социальных типов» (Там же. С. 46), мотивирует появление тех окрашенных классовых восприятием трафаретных фигур, о которых мы уже писали, – бедной «старой женщины», которая «покупает четыре ракушки и сушеную рыбку. Это вместе с чашкой риса составит обед ее семье», «коренастого рабочего» «с голыми шарами мускулов» (*Гаузнер Г.* Токио), рабочего с цементного завода, который делает «презрительный жест» в сторону «бумажного домика» (*Гаузнер Г.* Люди в бумажном доме), продавца универсального магазина, перед которым поднимающиеся по эскалатору покупатели мелькают «как на конвейере, пущенном с эксплуататорской скоростью» (*Гаузнер Г.* Люди и вещи).

⁶ Гаузнер рассказывал о виденном им представлении этого театра в докладе для Мейерхольда: «... я видел очень интересный спектакль с маленькими четырехвершковыми куклами. Это <...> жанр более древний, чем жанр больших кукол. <...> Куклами управляли лучшие кукольники Осакского кукольного театра. Техника японского кукольного театра совершенно своеобразна и ничем не напоминает кукольные театры других народов. <...> Ловкость их так велика, что куклы кажутся живыми, несмотря на то, что кукольники возятся с ними и хлопочут около них на виду у зрителей. Кукольник, например, берет куклу в руку, поводит ее рукой, и она делает совершенно живой и естественный жест» (*Гаузнер Г.* Техника японского актера. Л. 14).

отзывается вульгарным советским просторечием: «“Буза”, – ответил он равнодушно»¹.

Фигуры Нагата и Иосида не только дают Гаузнеру советскую оптику для описания Японии, но и позволяют ему подверстать самого себя к этой полувымышленной «интернациональной» фигуре: «Нагата – сын нашего десятилетия, интернациональный комсомолец», Иосида «кажется мне таким знакомым и понятным. Он настоящий сын нашей эпохи», актеры японского пролетарского театра «Зенгей-за» – «студенты, похожие на Иосида <...> из той боевой породы, которая возникла в кочевые годы революции в театре Мейерхольда и отсюда распространилась по пролетарским театрам всего мира вместе с конструкциями, биомеханикой и самой идеей революционного театра. <...> несмотря на то, что я вижу их в первый раз, меня вдруг охватывает <...> то радостное чувство, которое испытываешь, когда встречаешь на чужбине соотечественников. Это, в сущности, мои соотечественники. Мы – уроженцы одной родины во времени; одного десятилетия, которое сделало нас такими, каковы мы есть»². В позднем рассказе «Гаузнер у японцев» писатель находит более экономное решение этой задачи: он отчасти выдумывает и превращает сначала в «японца», а потом в «советского парня» в Японии самого себя, «Гаузнера». Воспроизводя в начале рассказа пассажи из своей книги 1929 года о том, как Япония «удивила» его «зрение, вкус, слух, кожу и обоняние»³, Гаузнер далее придумывает, будто женился на дочке японца, у которого жил, прекрасно выучил японский язык, вошел в торговое дело ее отца, стал своим среди японцев. Потом «понемногу удивление прошло»⁴, японцы оказались скучными чеховскими мещанами⁵.

¹ Гаузнер Г. Невиданная Япония. С. 122.

² Там же. С. 40, 114, 65-67.

³ Гаузнер Г. 9 лет в поисках необыкновенного. С. 37.

⁴ Там же. С. 43.

⁵ Поразивший Гаузнера в начале «бумажный» японский дом повернулся к нему «будничной стороной» (Там же. С. 44): «желтые обыватели в калошах напомнили мне мещан со Второй мещанской. И прежде мне было известно из учебников, что общество этого класса одинаково везде. Но кто этому мог поверить? Так вот куда я попал! К этим-то обывателям я бежал, несчастный, из нашего Союза. Вот где я ищу необыкновенного!»; его «перестал удивлять» японский язык, который он якобы «уже хорошо изучил»: «Сначала для меня перестал существовать необычный звук слов. Потом и строение предложения ушло из поля моего внимания. Речь японцев лишилась своих праздничных одежд. Разговаривая с Томико (своей японской женой. – М.Б.), я стал замечать, что моя жена говорит пошлости <...>. Прежде построение предложение украшало его смысл. Теперь я автоматически понимал обороты японской речи и смысл обнажился. Он стал для меня равен разговору московской мещанки. <...>

Избавившись от удивления и интереса к Японии и японцам, «Гаузнер» превращается в «советского парня» с соответствующей речевой манерой и жестами: «Через семь месяцев мои привычки советского парня вырвались наружу. Я здорово скучал со своими буржуями. Они чужие мне на все сто. Поэтому я сдружился в конторе у Мори с боями. Это все хороший народ, вроде нашего»¹. В финале рассказа «Гаузнер» бежит в советское полпредство, для чего переодевается из кимоно в свой старый советский костюм, причем галстук именуется жаргонно «гаврилкой» – переодевание в советскую одежду как будто непосредственно производит антропологическую, идейную и речевую метаморфозу в «интернационального комсомольца».² Это откровенно вымышленное превращение выражает желание реального Гаузнера, который записывает в те же годы в дневнике: «Я только отщепенец мелкой буржуазии и я присоединюсь к пролетариату в его борьбе за социализм», «В конце концов мировоззрение писателя это только его рабочая гипотеза и если приходится заменить ее другой, то это только закон мира в его непрерывном движении вперед», «я не хочу, я боюсь посориться с веком»³, причем, как уточняет Гаузнер в финале рассказа, желание во

Понемногу ее чудесный язык превратился в мещанскую болтовню. <...> Итак, во что я влюбился? 1) В способ откидывать спину назад при ходьбе; 2) в звук японской речи; 3) в строение предложения, где сказуемое стоит после подлежащего; 4) в особенности японской женской одежды. Удивительная Томико сложилась из таких частей. Они стали мне привычны. Потом они ушли из поля моего внимания. Вместе с ними исчезла мнимая Томико. Осталась неуклюжая сплетница. Мое удивление украсило ее» (Там же. С. 48).

¹ Там же. С. 52.

² Этот же мотив антропологической метаморфозы и переодевания настойчиво использовался Гаузнером в описании Нагата и Иосида: Нагата «одевается, как московский комсомолец» (*Гаузнер Г. Невиданная Япония. С. 38*), «он купил себе косоворотку и кепку и перестал быть японцем», «между кепкой и рубахой эти неправильные (бугристые, как у японцев. – М.Б.) челюсти перестают быть национальной особенностью японского лицевого угла и становятся интернациональными челюстями плебея, челюстями гроссовского пролетария, челюстями мооровского партработника» (вероятно, имеются в виду фигуры на агитационных плакатах Дмитрия Моора), «у него ухватки русского комсомольца, те ухватки, которые у нас считают национальными целиком». Переводчик Иосида также маркирован советской одеждой и жестами: «студент в косоворотке и советской кепке. <...> совсем нашим жестом взялся за козырек, по-рабочему подняв локоть на уровень кисти» и, кроме того, речевой манерой: он выговаривает «русские слова с уверенным и тяжелым советским выговором, неуклюжим и простым, как наша одежда и наши обычаи...».

³ *Гаузнер Г. Дневник. Л. 25 об., 26, 16.* В рассказе этот новый «Гаузнер»-«советский парень» хамски скандалит (во время чайной церемонии говорит жене хозяина: «Давай поскорей. Тогда Ясуда меня переспросил. Я ему объяснил

фрейдовском смысле подсознательное: «Начиная от сватовства, здесь все вымышлено. Но это не простой вымысел. Freud говорит, что сны суть исполнения желаний. Искусство отчасти устроено так же».

Окончательно решение этих социально-литературных задач, принявших характер тотальной речевой и антропологической метаморфозы, сопровождаемой переодеванием, к которому Гаузнер шел через интерес к романной гетероглоссии, конструирование полувывымышленных персонажей с правильной оптикой и биографией, имитацию языка и поведения «советского парня» и восприятия «советской общественности», Гаузнер нашел в растворении своего писательского «я» в книге об истории строительства Беломорско-Балтийского канала. Рецензии на кабуки лета 1928 года, в которых Гаузнер сознательно отказывается от своих «глаз» специалиста и надевает «очки» рядового советского зрителя, говоря с ним от единого «мы», – один из шагов на этом пути.

Случай Гаузнера, который мы здесь описали только редким пунктиром, позволяет, как кажется, лучше понять, почему гастроли кабуки 1928 года были полностью забыты в советской культуре: изменилось не только политическое отношение к Японии, но, прежде всего, соответствующее «превращение» произошло с самими «переводчиками» кабуки на советский язык: буза, – сказали они равнодушно.

Литература

Абдуллаев Е.В. Мена всех. О конструктивистском периоде Корнелия Зелинского // Вопросы литературы. 2016. № 4. С.258–292.

Ань Сяо. В.Э. Мейерхольд и визит Мэй Ланьфана в СССР: проблемы рецепции // Временник Зубовского Института. 2020. № 3 (30). С. 165–180.

по японски, что я не понимаю, для чего нужно разводить такие долгие церемонии, чтобы выпить чаю. <...> что вообще не могу понять, для чего нужно с натянутой рожей ломаться друг перед другом. <...> Я не могу понять, почему он обиделся на меня. Однако я уже стал прежним советским парнем» (*Гаузнер Г.* 9 лет в поисках необыкновенного. С. 52–53)), потом вообще отказывается смотреть на Японию и общаться со своим японским семейством – он запирается в комнате, целый день поет «красноармейские песни, чтобы вспомнить Союз» и пишет письма «будто бы школьным друзьям. В них я вспоминал наше боевое детство. Я им писал: “Помните, ребята, как мы издавали стенгазету? Мы клеймили в ней старый быт. Мы боролись с учителями. Помните, ребята, как мы создали учком? Помните наши митинги про Третий Интернационал? Помните, ребята, наш веселый суп из конины? Помните боевые субботники? Когда мы грузили картошку?”» (Там же. С. 56).

Гришелева Л. Д. Театр современной Японии. М.: Искусство, 1977.

Громова Н. Узел: Поэты. Дружбы. Разрывы. Из литературного быта конца 1920-х – 1930-х годов. М.: Corpus, 2016.

Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997.

Добренко Е. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

Интервью с Игалом Халфиним и Йоханом Хелльбеком // *Ab Imperio*. 2002. № 3. С. 217–260.

Ито Масару. ГосТим и общение между Россией и Японией: Вс. Мейерхольд, Г. Гаузнер и Э. Гарин // *Сцена*. 2014. № 1 (87). С. 8–9.

Ито Масару. Мейерхольд и Япония // *Театр*. 2015. №21–22. С. 38–48.

Калмановский Е. С. Гаузнер Григорий Осипович // *Краткая литературная энциклопедия* / Гл. ред. А.А. Сурков. М.: Сов. энцикл., 1964. Т. 2. Стб. 84.

Китamura Ю., Савелли Д. Оправданная экзотика, или Приезд театра кабуки в Советский Союз в 1928 году / Пер. с фр. О. Сумароковой // *Вопросы литературы*. 2018. № 5. С. 39–75.

Маликова М.Э. Гастроли театра кабуки в Ленинграде в 1928 году // (Не) музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца / Ред.-сост. А.А. Долинин и др. СПб.: Изд-во Европейского ун-а в Санкт-Петербурге, 2013 С. 360–390.

Маликова М.Э. О переводчике Адриане Антоновиче Франковском по материалам его архива // *Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2016 год*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2017. С. 37–100.

Морев Г.А. Осип Мандельштам: Фрагменты литературной биографии (1920–1930-е годы). М.: Новое издательство, 2022.

Савелли Д. Борис Пильняк в Японии: 1926 // *Пильняк Б. Корни японского солнца*. М.: Три квадрата, 2004. С. 165–328.

Савелли Д. Борис Пильняк как ключевая фигура советско-японских отношений (1926-1927) / Пер. с фр. Г. Косача // *Вестник Евразии*. 2002. № 2. С. 18–45.

Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе (1914–1933) / Предисл. А.П. Чудакова; комм. и подг. текста А.Ю. Галушкина. М.: Советский писатель, 1990.

Эйзенштейн о Мейерхольде: 1919–1948 / Сост., подг. текста, коммент. В.В. Забродина. М.: Новое издательство, 2005. С. 117.

References

Abdullaev E.V. Mena vseh. O konstruktivistskom periode Korneliia Zelinskogo [Mutual Exchange. On Constructivist Period of Cornelius Zelinsky's Artwork]. *Voprosy literatury [Problems of Literature]* 4 (2016): 258–292. (In Russ.)

An' Siao. V.E. Meierkhol'd i vizit Mei Lan'fana v SSSR: problemy retseptsii [Meyerhold and Mei Lanfang's Visit to the USSR: Problems of Reception]. *Vremennik Zubovskogo Instituta [Zubosky Institute Bulletin]* 3 (2020): 165–180. (In Russ.)

Grisheleva L. D. *Teatr sovremennoi Iaponii [Modern Japanese Theatre]*. Moscow: Iskusstvo publ, 1977. (In Russ.)

Gromova N. *Uzel: Poety. Druzhyby. Razryvy. Iz literaturnogo byta kontsa 1920-kh – 1930-kh godov [The Knot: Poets, Friendships, Splits. From Literary Lifestyle of the Late 1920s]*. Moscow: Corpus publ., 2016. (In Russ.)

Dobrenko E. *Formovka sovetskogo chitatelia: Sotsial'nye i esteticheskie predposylki retseptsii sovetskoi literatury [The Making of the Soviet Reader: Social and Aesthetic Contexts of the Reception of Soviet Literature]*. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt publ., 1997. (In Russ.)

Dobrenko E. *Formovka sovetskogo pisatel'ia: Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoi literaturnoi kul'tury [The Making of the Soviet Writer: Social and Aesthetic Origins of Soviet Literary Culture]*. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt publ., 1999. (In Russ.)

Eizenshtein o Meierkhol'de: 1919–1948 [Eisenstein about Meyerhold: 1919–1948], ed. V.V. Zabrodina. Moscow: Novoe izdatel'stvo publ., 2005. P. 117. (In Russ.)

Interv'iu s Igalom Khalfinym i Iokhanom Khell'bekom [The Interview with Igal Halfin and Jochen Hellbeck]. *Ab Imperio* 3 (2002): 217–260. (In Russ.)

Ito Masaru. GosTim i obshchenie mezhdru Rossiei i Iaponiei: Vs. Meierkhol'd, G. Gauzner i E. Garin [Meyerhold's Theatre and Cultural Exchange Between Russia and Japan: V. Meyerhold, G. Gauzner and E. Garin]. *Stsena [The Stage]* 1 (87) (2014): 8–9. (In Russ.)

Ito Masaru. Meierkhol'd i Iaponiia [Meyerhold and Japan]. *Teatr [Theatre]* 21/22 (2015): 38–48. (In Russ.)

Kalmanovskii E. S. *Gauzner Grigorii Osipovich. Kratkaia literaturnaia entsiklopediia [Gauzner Grigory Osipovich. Brief Literary Encyclopedia]*, ed. A.A. Surkov. Moscow: Sov. entsikl. publ., 1964. Vol. 2. Stb. 84. (In Russ.)

Kitamura Iu., Savelli D. Opravdannaiia ekzotika, ili Priezd teatra kabuki v Sovetskii Soiuz v 1928 godu [Justified Exoticism, or the Kabuki Theater in the Soviet Union in 1928], trans. from French by O. Sumarokova. *Voprosy literatury [Problems of Literature]* 5 (2018): 39–75. (In Russ.)

Krauss R.E. Poststructuralism and the Paraliterary. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1985: 291–295.

Malikova M.E. *Gastrol'i teatra kabuki v Leningrade v 1928 godu* [Kabuki Theater Tour in Leningrad in 1928]. (*Ne*)*muzykal'noe prinoshenie, ili Allegro affettuoso: Sb. statei k 65-letiiu Borisa Aronovicha Katsa [(Un)musical Offering, or Allegro affettuoso: The Collection of Articles Dedicated to the 65th Anniversary of Boris Aronovich Katz]*, eds A.A. Dolinin and others. Saint Petersburg.: Izd-vo Evropeiskogo un-a v Sankt-Peterburge publ., 2013: 360–390. (In Russ.)

Malikova M.E. O perevodchike Adriane Antonoviche Frankovskom po materialam ego arkhiva [About translator Adrian Antonovich Frankovsky on the Materials from his Archive]. *Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma na 2016 god [2016 Year-book of the Pushkin House Manuscript Division]*. Saint Petersburg: Dmitrii Bulanin publ., 2017: 37–100. (In Russ.)

Morev G.A. *Osip Mandel'shtam: Fragmenty literaturnoi biografii (1920–1930-e gody)* [*Osip Mandelstam: Fragments of his Literary Biography (1920–1930s)*]. Moscow: Novoe izdatel'stvo publ., 2022. (In Russ.)

Savelli D. Boris Pil'niak v Iaponii: 1926 [Boris Pilnyak in Japan, 1926]. *Pil'niak B. Korn'i iaponskogo solntsa* [*Boris Pilnyak. The Origins of the Japanese Sun*]. Moscow: Tri kvadrata publ., 2004: 165–328. (In Russ.)

Savelli D. Boris Pil'niak kak kliuchevaia figura sovetско-iaponskikh otnoshenii (1926-1927) [Boris Pilnyak as a Key Figure in Soviet-Japanese Relations (1926-1927)], trans. from French by G. Kosach. *Vestnik Evrazii [Eurasia Bulletin]* 2 (2002): 18–45. (In Russ.)

Shklovskii V. B. *Gamburgskii schet: Stat'i – vospominaniia – esse: 1914-1933* [*Hamburg Reckoning: Articles - Memories - Essays: 1914-1933*], introd. A.P. Chudakova, ed. A.Iu. Galushkina. Moscow: Sovetskii pisatel' publ., 1990. (In Russ.)

Tian Min. Authenticity and Usability, or “Welding the Unweldable”: Meyerhold’s Refraction of Japanese Theatre. *Asian Theatre Journal* XXXIII: 2 (Fall 2016): 310–346.

Дата поступления в редакцию: 13.01.2022

Received: 13.01.2022

Дата публикации: 20.06.2022

Published: 20.06.2022



Американские паломники в театральной Мекке: Московские театральные фестивали «Интуриста» 1933–1937 гг.

© 2022 Г.В. Лапина

American Pilgrims in Theater Mecca: Moscow Theater Festivals of “Intourist,” 1933-1937

© 2022 Galina Lapina

УДК 82.091

https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_98_132

Информация об авторе:

Галина Васильевна Лапина, кандидат филологических наук, почетный старший лектор, университет штата Висконсин, США. E-mail: gvlapina@wisc.edu

Ключевые слова: Московский театральный фестиваль, «Интурист», репертуар, советская драматургия.

Аннотация: С 1933 по 1937 год в Москве проходил организованный «Интуристом» театральный фестиваль. Его устроители ставили перед собой как финансовую (получение иностранной валюты), так и идеологическую (пропаганда советского эксперимента) задачу. За пять лет фестиваль смог собрать в советской столице немало иностранных гостей, причем большинство из них -- драматурги, театроведы, критики, импресарио, актрисы, режиссеры и студенты -- приехали в «театральную Мекку» из Соединенных Штатов. В статье рассматриваются их разноречивые отзывы о фестивале в советских и американских газетах и журналах, в монографиях и мемуарах. В то время как просоветски, прокоммуни-

Information about the author:

Galina Lapina, PhD, Emeritus Senior lecturer, University of Wisconsin, Madison, USA. E-mail: gvlapina@wisc.edu

Keywords: Moscow theater festival, “Intourist”, repertoire, Soviet drama.

Abstract: Moscow theater festivals, organized by “Intourist” were held from 1933 to 1937. Its organizers set both financial (acquiring foreign currency) and ideological (propaganda of social experiment) goals. Most of the guests who converged in “Theater Mecca” during this period were Americans: playwrights, theater critics and directors, actors, producers, and college students. The article discusses their discordant views of the festival made public in Soviet and American newspapers, magazines, memoirs, and books. While pro-Soviet, pro-communist guests (Henry Dana, Barbara Bement, etc.) approved of propagandistic character of Soviet drama, more sophisticated theater-goers, mostly professionals (e.g. Blanche Yurka, Brooks Atkinson, Halstead Welles) criticized its primitive ideological clichés and praised

стические настроенные гости фестиваля (Генри Дана, Барбара Бемент и др.) одобряли пропагандистский характер советской драматургии, более искусственные театральные деятели, профессионалы (например, Брукс Эткинсон, Бланш Юрка, Холстед Уэллс) отдавали предпочтение классическому репертуару и критиковали примитивные идеологические штампы советских пьес. В статье фестиваль рассматривается в контексте политических изменений в СССР в 30-е годы, которые в конечном счете привели к его закрытию и репрессиям против его организаторов и участников.

productions of classical repertoire. The article places the festivals in the political context connecting them to changes in Soviet foreign and internal policies of the 1930s that eventually put an end to the project and led to repressions against its organizers and participants.

Принятые сокращения

BG – *Blanche Yu. Bohemian Girl. Blanche Yurka's Theatrical Life.* Athens, OH: Ohio University Press, 1979.

ДЕБ – *Дневник Елены Булгаковой.* М.: Книжная палата, 1990.

В апреле 1933 года газета «The New York Times» разместила на своих страницах рекламу «эпохального события», к которому желающие скоро получат возможность приобщиться. Этим эпохальным событием обещал стать первый московский театральный фестиваль: в течение десяти дней с 1 по 10 июня гостям фестиваля будут продемонстрированы «наиболее важные достижения советской драмы, балета и оперы»¹. Организатором театральной декады, как и рекламной кампании, развернутой на страницах американских и европейских газет и журналов, был «Интурист», государственное акционерное общество, одна из задач которого состояла в привлечении «как можно большего числа иностранцев, располагающих значительными суммами в валюте»². Очевидно, в начале тридцатых годов дела у «Интуриста» шли неважно. В январе 1933 года представитель «Интуриста» в Нью-Йорке Г. М. Меламед высказал наркомку иностранных

¹ Moscow Theater Festival June 1st to June 10th // The New York Times. 1933. April 16.

² Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 300.

дел М. М. Литвинову серьезные опасения, что «план туризма на текущий год, предусматривающий значительные валютные поступления, может быть сорван». Американские туристы, побывавшие в СССР, сообщил он, в письмах и в прессе жаловались на «условия транспорта, на плохое несвоевременное питание, на неаккуратную и нечеткую работу “Интуриста”, но, главным образом, на грязь и насекомых как в гостиницах, так и в вагонах». По оценке Меламеда, «число недовольных туристов» составляло 95, если даже не 100 процентов. Получив от представителя «Интуриста» эти «тревожные сведения», Литвинов направил подробное письмо Сталину «об обслуживании американских туристов», которое было разослано членам коллегии НКВД СССР, а также президенту «Интуриста» (и члену ВЦИК с 1931 г.) Вильгельму Курцу¹. Реакция на письмо последовала незамедлительно. Уже 7 февраля «Интурист» благодаря слиянию с акционерным обществом «Отель» получил в свое распоряжение несколько гостиниц в Москве и Ленинграде. Были закуплены легковые автомобили марки «Линкольн», а также грузовики и экскурсионные автобусы класса люкс с открытым кузовом. Все это должно было улучшить качество обслуживания и предотвратить отток иностранных туристов². Надо полагать, и фестиваль, идея которого возникла весной того же 1933 года, имел целью не допустить «срыв плана валютных поступлений». Согласно рекламным объявлениям фестиваля, которые помещали на своих страницах крупнейшие американские газеты, стоимость советской визы, проживания в гостиницах «Интуриста», питания, посещения театров, услуг гидов-переводчиков, составляла (в зависимости от класса) от 50\$ до 150 \$ (1000\$ -3000\$ по курсу 2021г.)

Уже в первых публикациях о предстоящем фестивале Москву стали называть театральной Меккой. Хотя в 1933 году организаторы фестиваля не могли сразу ожидать большого количества гостей, сомневаться в его дальнейшем успехе они себе не позволяли. «Фестиваль должен стать ежегодным событием московской культурной жизни, – заявил редактор журнала «Интурист», начальник отдела печати во Внешторге Леонид Блок. – Москва должна стать театральной Меккой, не уступающей по своему куль-

¹ Письмо народного комиссара иностранных дел СССР М. М. Литвинова генеральному секретарю ЦК ВКП(б) И. В. Сталину об обслуживании американских туристов // Советско-американские отношения 1927–1933 гг. Годы непризнания. М.: Международный фонд «Демократия», 2002. С. 666.

² Еще одним результатом письма Литвинова была командировка Курца осенью 1933 г. в Нью-Йорк для изучения работы отелей и в целом туристической системы. Kurz, Here, Gives Soviet Travel Aim // New York Times. 1933. November 22.

турному значению Мекке музыкальной – зальцбургскому музыкальному фестивалю»¹.

На театр возлагалась надежда как на «сферу советского превосходства», ибо именно в театре, по словам Левит-Ливента, референта ВОКС и сотрудника иностранного отдела НКВД, «мы имеем колоссальное влияние. <...> Пискатор, который основал в Берлине три театра, целиком находится под нашим влиянием»². Успех фестиваля рассматривался как «победа советского театра на фронте культуры» и шире – как «победа, которую нельзя сбрасывать со счетов международной политики»³.

Можно сказать, что с экономической задачей «Интурист» справился. Фестиваль проводился пять лет и за это время смог собрать в советской столице немало иностранных гостей. «В 1933 году, на первом показе достижений советского театра присутствовало 60 иностранных туристов из 11 стран. <...> На втором фестивале, который состоялся в 1934 году, присутствовало уже 234 иностранных гостя из 18 стран; в 1935 году приехало 310 человек из 26 стран, а в прошлом году было 602 человека из 26 стран мира. Таким образом, число иностранных гостей за короткий срок выросло в десять раз»⁴, – отчиталась газета «Правда» за четыре фестивальных года. Большинство служителей и адорантов театра – театроведы, критики, импресарио, актрисы, режиссеры и студенты – приехали в «театральную Мекку» из Соединенных Штатов. Некоторые из них поделились своими впечатлениями в советских и американских газетах и журналах, в монографиях и мемуарах.

Интерес к московскому фестивалю объясняется известностью, которой тогда пользовался в мире советский театр, наследник традиций театра русского. Не так давно с большим успехом прошли американские гастроли МХАТ во главе со Станиславским (1923–1924 г.) и Музыкальной студии при МХАТ Немировича-Данченко (1925 г.). В Европе с не меньшим успехом гастролеровали театры Таирова (1923, 1925, 1930 гг.) и Мейерхольда (1930 г.). «Моя жизнь в искусстве» Станиславского, вышедшая первым из-

¹ *Ashleigh Ch.* June Theater Festival Draws Eyes of World // Moscow Daily News. 1933. May 27.

² *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. С. 327.

³ *Семенов Л.* Крупная победа советского театра. Закончился второй театральный фестиваль // Литературная газета. 1934. 14 сентября.

⁴ Пятый советский театральный фестиваль // Правда. 1937. 31 августа. Национальный и социальный состав гостей фестиваля детально рассматривается в содержательной диссертации *Morris M. L. K.* The Socialist Construction of the Moscow Theater Festival 1933–1937. Master of Arts Thesis. Tufts University, 2012.

данием на английском языке в 1924 г., успела стать классикой. Систему Станиславского пропагандировали в США бывшие актеры Художественного театра Мария Успенская и Ричард Болеславский, чья книга «Искусство актера: первые шесть уроков» (1933 г.) основана на работе Станиславского с актерами. Труды западных, в том числе американских, театроведов о русском и советском театре, вышедшие в конце 1920-х–начале 1930-х, до сих пор продолжают переиздаваться.

В начале 1930-х Станиславский, Мейерхольд, Таиров еще царили в Москве – каждый возглавлял свой театр. Организаторы фестиваля, желая привлечь в «театральную Мекку» как можно больше паломников, включили в программу «празднества» «беседы с режиссерами, актерами, посещение репетиций и т. д.»¹. Их расчет оправдался: неформальное общение с великими режиссерами, их «щедрость, доступность, любезность» произвели на иностранных гостей сильное впечатление. «Станиславский стоит и объясняет, как шла работа над декорациями, – вспоминала американка Темпл Эллисон, посетившая Москву в 1934-м, – Мейерхольд и Таиров пускают на репетиции и позволяют увидеть процесс рождения спектакля. Режиссеры щедро дают интервью»².

Американский театровед Норрис Хьютон, который проведет в Москве шесть месяцев и напишет книгу о «золотом веке советского театра», впервые увидел Станиславского во время фестивальной декады 1934 года. Когда в антракте его и других иностранцев пригласили за кулисы, чтобы представить знаменитой Книппер-Чеховой («полной пожилой даме с улыбкой Моны Лизы»), неожиданно из-за кулис появился Станиславский, поразивший Хьюза «величественным благородством» своей внешности («высокий, больше шести футов роста, человек с идеально прямой спиной, седой шевелюрой и густыми седыми бровями»). После окончания спектакля режиссер вышел на поклон, и все зрители в зале стоя приветствовали его долгой овацией – они видели великого Станиславского!³

Бланш Юрке, известной американской актрисе чешского происхождения, посчастливилось не только увидеть Станиславского, но и побеседовать с ним. Она на всю жизнь запомнит эту встречу и подробно расскажет о ней в своей автобиографической книге. В антракте дневного спектакля «Женитьба Фигаро», которым 10 сентября заканчивался фестиваль

¹ Международная театральная декада // Советское искусство. 1933. 20 мая.

² Allison T. Views of the Theatre in the USSR // Players Magazine. 1935, March–April. P. 9.

³ Houghton N. Entrances and Exits. A Life in and Out of the Theatre. New York: Limelight Editions, 1991. P. 78.

1934 года, к ней подошла приятная пожилая дама и сказала по-французски, что «месье Станиславский почтет за честь принять ее после спектакля». На машине Юрку привезли в Леонтьевский переулок и провели в дом, сразу понравившийся ей своей «просторной опрятностью», царившим в нем духом «уютного простора» и «спокойного достоинства». Она обратила внимание на слуг – «такие вполне могли выйти прямо из чеховской пьесы». Уже знакомая ей пожилая дама, секретарь режиссера («не секретарь, а настоящее сокровище»), провела Юрку в необыкновенно «просторный и торжественный кабинет»: «Первое впечатление – тысячи книг. Книги повсюду. Толстые книги, тонкие книги, рукописи, журналы, и все в идеальном порядке. Тишина, спокойствие, ощущение приятной отстраненности от внешнего мира, охваченного мучительными переменами». Короткая пауза, и в кабинет, словно на сцену, выходит «высокий, изысканно-галантный и благообразный мужчина: “Что за человек! Какие ясные глаза, какое мягкое достоинство”» (BG 201–202)¹. Кроме Бланш приглашения в тот день удостоился еще один гость фестиваля – итальянский режиссер Гвидо Сальвини, внук «короля трагиков» Томмазо Сальвини, которым в молодые годы восхищался Станиславский.

С Бланш Станиславский познакомился во время американских гастролей своего театра. 1 февраля 1923 г. в нью-йоркском Гаррис-театре для актеров МХАТ давали «Гамлета» в постановке Артура Хопкинса. Гамлета играл знаменитый Джон Барримор, королеву Гертруду – Бланш Юрка. «Она была очень хороша собой, – обратился Станиславский к Сальвини, – младше своего сына» (Юрка-Гертруда была моложе Барримора - Гамлета на 7 лет).

Два часа продолжалась беседа. Говорили о самых разных проблемах театра. Станиславский рассказывал, как революция поменяла зрителей, как ему пришлось учить «первобытного в отношении искусства зрителя» вести себя в театре. Его собеседнице показалось, что Станиславский находит стимул в необходимости устанавливая контакт с новой аудиторией, как бы сильно ему не хватало прежней публики, утонченной, нарядной. Американка, с интересом наблюдавшая в московских театрах за непосредственной реакцией зрителей, которые живо реагировали на происходящее на сцене, подумала, что, быть может, энтузиазм людей в грубых свитерах способен доставить режиссеру и актерам большее удовлетворение, чем восторги дам в бриллиантах, поскольку «радость художника от результата

¹ По приезду в Москву Бланш Юрка послала Станиславскому рекомендательное письмо американского сценариста и режиссера Роберта Миллера.

своей работы находится в прямой зависимости от готовности зрителей принять эту работу» (BG 203).

Речь зашла о влиянии, которое книги Станиславского оказали на театральные деятели во всем мире, и особенно в Америке. «Но ведь большинство людей – режиссеров и актеров, – сказал он, – не понимают, что в этих книгах я не диктовал им метод, который они должны использовать, чтобы играть так, как играем мы. Вся работа вашего театра устроена иначе; у вас нет того времени, которым мы располагаем. Вы должны найти свой подход». Станиславский признался, что в последние год-два он стал работать иначе: «Прежде актеры много недель читали пьесу, анализировали мотивы персонажей, их внутреннюю жизнь, так сказать, экспериментируя с различными интерпретациями, обсуждая, обсуждая, обсуждая». «Все это, – сказал он, – обычно приводило к своего рода умственному запору. Сейчас я чувствую, что лучше гораздо раньше встать из-за стола и приступить к репетиции» (BG 203–205). Беседа Станиславского с талантливой американской актрисой, должно быть, была интересна и самому хозяину. В официальную программу «мероприятий» она не входила и, хотя обо всех событиях фестиваля подробно рассказывала советская пресса, прием в доме режиссера не попал в поле зрения журналистов. В «Летописи жизни и творчества Станиславского» он тоже не зафиксирован. Приводится только текст письма Бланш Станиславскому с выражением благодарности за прием: «Несколько минут или один час, проведенный с таким исключительным человеком, дает нам на всю жизнь глубокое и волнующее вдохновение»¹.

Что касается Мейерхольда, то он часто и подолгу выступал перед иностранными гостями. В 1934-м после спектакля его театра «Дама с камелиями» группу американских зрителей пригласили на встречу с «великим революционным режиссером». «Он сидел за столом, худощавый, слегка сутулый, из-за чего голова выдавалась вперед, большой патрицианский нос казался еще больше. Редущие седые волосы словно стояли дыбом. Он много жестикулировал, двигался и говорил очень быстро. Говорил о своем новом театре <...> и о своих теориях», – вспоминал Норрис Хьютон². Лекции Мейерхольда продолжались два дня по три часа каждая и, по признанию присутствовавшей на ней молодой американки Барбары Бемент, стали для нее «одним из самых драматических спектаклей всего фестива-

¹ *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. Т.4.1928–1938. М.: ВТО, 1976. С.297.

² *Houghton N.* Entrances and Exits. P. 78.

ля». Бемент недавно закончила Вассарский колледж свободных искусств, где студенческим экспериментальным театром руководила энтузиастка советского театра и советского эксперимента Холли Флэнаган. Газета колледжа часто писала о театральных постановках, и три подробные статьи вассарской выпускницы, побывавшей в московских театрах и своими глазами видевшей Мейерхольда, не могли не вызвать интереса. В статье, посвященной Мейерхольду, Бемент описывает его внешность, манеры и подробно пересказывает лекцию, которую она, вероятно, законспектировала. «Говорить сидя Мейерхольд не может: он проживает то, о чем говорит, – рассказывает она. – Его жесты, мимика, каждое его движение ритмичны, красивы, изысканны и драматичны. Он увлекает за собой слушателей, заставляя их почти физически следовать за ходом мысли». Режиссер поделился мечтой о таком театре, который «соединит черты цирка, греческого и шекспировского театров. Сцена будет состоять из трех вращающихся сцен – достаточно больших, чтобы на них мог поместиться целый полк или самые разные животные. <...> Лошади, коровы и даже слоны смогут свободно входить на сцену с улицы. <...> Зрители смогут въезжать в зал на своих автомобилях». Мейерхольд преодолел многочисленные препятствия, и наконец «видит, как начинают осуществляться его мечты»: «он получил неограниченные средства для строительства своего нового театра»¹.

Как известно, мечтам Мейерхольда о новом театре не суждено было осуществиться. Однако он не расставался с ними и после того, как его единомышленники, молодые архитекторы-конструктивисты, отказались от дальнейшей работы над проектом под руководством назначенного Моссоветом академика Щусева². Как вспоминал А. К. Гладков, работавший в 1934–1937 гг. в театре Мейерхольда, «Всеволод Эмильевич любил водить на строительство здания своих друзей: он приглашал на строительство даже гостей Международного театрального фестиваля и, карабкаясь по огромным каменным ступеням гигантского амфитеатра, сам показывал его им»³.

¹ *Bement B.A.* Meyerhold's Constructivism. Use of Stage Levels to Make Vertical Not Horizontal Plane Described in Second Article on Russian Theatre // *The Vassar Miscellany News*. 1934. December 12. P. 1, 5.

² См. об этом: *Кожевников А. М.* Несбывшаяся мечта Всеволода Мейерхольда. Конструктивистский проект ГОСТИМА Михаила Бархина и Сергея Вахтангова // *Будущее памятников архитектуры конструктивизма. Материалы научно-производственной конференции*. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств, 2017. С.59–68.

³ *Гладков А. К.* Мейерхольд: В 2 т. Т. 2: Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. М.: СТД РСФСР, 1990. С.162.

О посещении гостями фестиваля строительства нового здания театра Мейерхольда писала в сентябре 1936 г. газета «Советское искусство». Мейерхольд рассказал им, что главный для него «принцип оформления теперь – принцип театра Шекспира: главное – человек и свет, при минимальных вспомогательных средствах-аксессуарах»¹. (По свидетельству Гладкова, режиссер собирался открывать новое здание «Гамлетом»). В этот же день Мейерхольд пригласил иностранных гостей на своего рода мастер-класс – репетицию чеховского «Юбилея». Задача репетиции, как он ее объяснил, состояла том, чтобы показать новой исполнительнице, которую он вводит в спектакль, основные мизансцены. Репетиция стала одним из выдающихся событий фестиваля, о котором подробно писали газеты. Во время мастер-класса Мейерхольд давал указания актрисе по-русски, а переводчицы «Интуриста» переводили их на французский и английский языки. Увлекаясь, режиссер «вскакивал, взбегал на сцену, изменял мизансцены», и когда его «творческие поиски стала тормозить процедура перевода», он предложил обойтись без переводчиков. Зрители, по словам критика Д. Кальма, автора статьи в «Известиях», «не раз приветствовали Мейерхольда аплодисментами, когда мастер советского театра показывал актеру пример, то мгновенно перевоплощался в легкомысленную вертлявую бабенку, то виртуозно направлял движение персонажей»².

Наиболее авторитетным из присутствовавших на показе американцев был театральный критик Брукс Эткинсон. К 1936 году он уже больше десяти лет писал театральные рецензии для «New York Times», и лучше всех американских гостей фестиваля знал и понимал театр со всеми его достоинствами и проблемами. За свою долгую профессиональную жизнь он напишет 3000 рецензий на театральные постановки и завоюет репутацию «наиболее влиятельного критика своего времени», «идеального театрального критика», «прогрессивного мыслителя и писателя». Его будут называть «совестью театра», его именем назовут один из бродвейских театров, а Артур Миллер скажет о нем: «Невозможно представить другого такого театрального критика, как Брукс Эткинсон, мнению которого доверяло бы столь много любителей театра»³. Посмотрев спектакль «Горе уму» и репетицию чеховского «Юбилея», Эткинсон на правах, по его выражению, «старого театрального критика» позволил себе рассказать о постигшем

¹ Пять дней театрального фестиваля // Советское искусство. 1936. 5 сентября.

² Кальм Д. На репетиции у Мейерхольда // Известия. 1936. 4 сентября.

³ Shepard R.F. Brooks Atkinson, 89, Dead. Times Drama Critic 31 Years // New York Times. 1984. January 14.

его разочаровании. Критик пришел к выводу, что «системы Мейерхольда», о которой он много слышал и читал, на самом деле не существует. По его словам, «весь блеск, вся живость и изобретательская смелость», которыми режиссер поражал зрителей репетиции и спектакля, – это приемы «глубоко чувствующего и остро мыслящего художника; это средства остроумнейшего и, пожалуй, неповторимого режиссера, но они все же не представляют самостоятельной и оригинальной театральной системы». Мейерхольд – «бездонный кладезь эрудиции, художественного чутья и мысли», режиссер «тонко чувствующий и остро мыслящий», «каждое указание которого во время репетиции, каждый жест, показанный им актеру, компоновка мизансцен говорят о неиссякаемом таланте этого мастера», однако он «не стремится раскрыть сущность задачи, стоящей перед каждым актером» и «навязывает исполнителю свою, им самим продуманную и прочувствованную схему игры»¹. В статье для «New York Times» Эткинсон дает гораздо более резкую оценку «бедному», как он его называет, Мейерхольду. «Горе уму» в Театре Мейерхольда он считает «невыносимо скучным старомодным спектаклем», критикует актеров за вялую, ленивую игру, а режиссера за несовременные, устаревшие приемы. «Много лет имя Мейерхольда гремело во всем мире, угрожая поколебать космос. Красный террор искусства, разрушитель формы, боец, демон, пророк» показал спектакль с точки зрения режиссуры «тягучий и тяжеловесный»², – написал он.

Перед организаторами фестиваля стояли две задачи. Во-первых, необходимо было убедить представителей западной интеллигенции в том, что пролетарская революция не несет гибель культуре, что большевики не варвары и «не отвергают всего лучшего, что дала буржуазная культура». На открытии фестиваля 1935 года председатель правления «Интуриста» В.А. Курц заверил иностранцев, что марксизм «не отказывается от достижений буржуазной эпохи»³, а по завершении фестиваля о роли классики в культурной политике Советского Союза взялся рассказать гостям секретарь ЦИК СССР И. А. Акулов, о чем сообщали три газеты. «Наш театр ставит Островского, ставит и иностранных классиков – Шекспира, Мольера, Шиллера, – сказал он. – Наше правительство, Коммунистическая партия

¹ Брукс Эткинсон. Драматург и театровед (США). Московские впечатления // Советское искусство. 1936. 11 сентября.

² Atkinson B. Moscow Nights: Being a Report on Part One of the Fourth Annual Dramatic Festival // The New York Times. 1936. September 13.

³ Kurts Greets Guests at Opening of Moscow Theater Festival // Moscow Daily News. 1935. September 2.

хотят сделать достоянием масс сокровищницу мировой культуры»¹. В фестивальные программы входили многие пьесы классического репертуара: «Адриенна Лекуверр» Скриба (Камерный, 1933), «Севильский цирюльник» (Оперная студия Станиславского, 1934), «Египетские ночи» (Камерный, 1935), «Король Лир» (ГОСЕТ, 1935), «Горе уму» (ГОСТИМ, 1936), «Гроза», «Анна Каренина» (МХАТ, 1936, 1937), «На всякого мудреца довольно простоты» (Малый, 1937) «Много шума из ничего» (Театр им. Вахтангова, 1937) и т.д. Большой, как правило, открывавший программу, показал балеты «Лебединое озеро» (1933), «Спящая красавица» (1937), оперы «Псковитянка» (1933), «Князь Игорь» (1934), «Садко» (1935), «Евгений Онегин» (1936), «Руслан и Людмила» (1937).

Вторая – и главная – задача фестиваля состояла в том, чтобы показать иностранным гостям «мощные пьесы о новых и важных проблемах, возникающих в устремленной вперед жизни социалистического государства»². В 1933 году такими «мощными пьесами» были «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова на сцене МХАТ, «Черный Яр» Афиногенова о борьбе с кулаками (Центральный детский театр) и «Мятеж» Фурманова в МОСПС, Театре им Моссовета (премьеры этих спектаклей состоялись в 1926–1929 гг.).

Для организаторов важно было также продемонстрировать многообразие многонациональной советской культуры, заботу о национальных меньшинствах. С этой целью на фестивале показывались спектакли Еврейского театра (ГОСЕТ) под руководством Михоэlsa, Цыганского театра Ромэн, Театра Грузии им. Шота Руставели под руководством Александра Ахметели. В 1937-м в программу входила поездка в Харьков, где предполагалось посещение Украинского театра драмы. Последний, пятый фестиваль открывался большим концертом мастеров национального искусства. «Нанец, грузины, украинцы, молдаване, русские, узбеки. Представители разных национальностей, входящих в наш Союз. Они показывали свое искусство. Великолепный парад! <...> Этот вечер национального нашего искусства будет воспринят иностранцами как доказательство расцвета нашей жизни. Доказательство радостью, песней, пляской»³, – восторгался вполне в стилистике времени Юрий Олеша.

¹ Прием участников театрального фестиваля тов. И. А. Акуловым // Правда. 1935. 10 сентября; Участники театрального фестиваля у тов. Акулова // Известия. 1935. 10 сентября; Гости фестиваля на приеме у секретаря ЦИК СССР И. А. Акулова // Советское искусство. 1935. 11 сентября.

² Третий театральный фестиваль // Литературная газета. 1935. 15 сентября.

³ Олеша Ю. Праздник. На открытии театрального фестиваля // Советское искусство. 1937. 5 сентября.

Благоприятное впечатление на американцев произвели спектакли «Негритенок и обезьяна» (1934) и «Сказка о рыбаке и рыбке» (1935) Московского театра для детей под руководством Наталии Сац. Бланш Юрка в интервью «Литературной газете» сказала, что ее «особенно тронула забота советского правительства о юных зрителях», их эстетическом воспитании⁴. Детскому театру, «подобного которому нет в Америке», Барбара Бемент посвятила одну из своих статей в университетской газете⁵.

О том, как именно составлялся репертуар первого фестиваля, рассказала своим англоязычным читателям газета «Московские новости». В апреле 1933 г. – всего за два месяца до начала фестиваля – президент «Интуриста» Вильгельм Курц собрал в своем кабинете главных режиссеров ведущих московских театров. Не прошло и двух часов, как общими усилиями они отобрали «выдающиеся спектакли» для фестивальной программы. Такое, с гордостью пишет автор статьи, возможно только в Москве, ибо «Мекка театралов всего мира – это социалистический город, где культурные мероприятия можно планировать, как планируется строительство и промышленность»⁶. Очень вероятно, что и остальные фестивали планировались таким же образом. О преимуществах планирования в сфере культуры сообщала читателям «The New York Times» корреспондентка этой газеты Белла Кашин. «Московский театральный сезон – истинное дитя пятилетки формируется в соответствии с планом, – писала она. – В стране пятилеток плотность советской драматургии в сезоне планируется почти с той же тщательностью, что и производственные показатели в текстильной или консервной промышленности»⁷.

В преддверии Первого съезда советских писателей «правительство потребовало от драматургов произведений, насыщенных большими социальными идеями, пьес, утверждающих новый общественный строй и новые общественные отношения»⁸. В результате в репертуаре театров и в программе фестиваля 1934 года появились новые пьесы советских драматургов: «Оптимистическая трагедия» в постановке Камерного театра и «Интервенция» Л. Славина в театре Вахтангова. Третья советская пьеса, «Любовь Яровая», не сходила со сцены Малого с 1926 г.

⁴ Актер и зритель. Бланш Юрка, актриса американских драматических театров // Литературная газета. 1934. 8 сентября.

⁵ *Bement B.A.* Moscow Children's Theater Described in Bement's Third Article on Russia // *The Vassar Miscellany News*. 1934. December 15.

⁶ The Story of the June Theater Festival // *Moscow Daily News*. 1933. April 5.

⁷ *Kashin B.* Drama and the Five-Year Plan // *The New York Times*. 1934. December 9.

⁸ Борьба за пьесу // Советское искусство. 1933. 2 июня.

Любопытно, что все эти три советские пьесы были вычеркнуты из «идеальной» программы фестиваля, составленной американцем Джейм Лейдой. В будущем известный киновед, автор монографии о советском кино, в 1930-е Лейда учился во ВГИКе у Эйзенштейна. Следуя совету своего учителя, он «пересмотрел все спектакли московских театров»¹ и незадолго до второго московского фестиваля написал статью, в которой «возразил против объявленной “Интуристом” программы московской театральной олимпиады» 1934 года. По его мнению, выбор пьес был неудачным, «программа составлена с расчетом на самый малокультурный тип туриста», а фестиваль для его организаторов – это лишь «средство привлечения в Союз богатых туристов». Отвечая на вопрос, каким должен быть театральный фестиваль, Лейда предложил свой вариант программы. Вместо «Оптимистической трагедии» он включил в нее «Машиналь» Софи Тредуэлл, вместо «Интервенции» – «Егора Булычева», а вместо «Любови Яровой» – пьесу Б.Ромашова «Бойцы»².

Словно в ответ на критику Лейды та же «Литературная газета» поместила после завершения фестиваля статью «Крупная победа советского театра», в которой утверждалось, что именно не понравившиеся ему «Интервенция» и «Оптимистическая трагедия» произвели на зрителей наиболее сильное впечатление. Это, по мнению автора статьи, «свидетельствует о правильном понимании иностранными гостями тех причин, которые вызвали успех советского театра. Западные гости искали в наших спектаклях не только мастерства, но и отражения нашей борьбы – этого основного материала, над которым работает наш театр»³. Утверждение, что среди иностранных зрителей «наибольшим успехом пользовались пьесы с революционным сюжетом: “Интервенция”, “Оптимистическая трагедия”, “Любовь Яровая”», стало общим местом публикаций в советских газетах и журналах⁴. Так московский фестиваль, «дитя пятилетки» отчитывался о выполнении задачи, поставленной перед театром, репертуар которого «должна определять советская пьеса».

¹ Лейда Д. На съемках «Бежина Луга» // Эйзенштейн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1974. С. 262.

² Лейда Д. Каким должен быть театральный фестиваль? // Литературная газета. 1934. 22 августа.

³ Семенов Л. Крупная победа советского театра.

⁴ Богомазов С. Московский театральный фестиваль // Огонек. 1934. № 19. С. 17.

Проблемам советской драматургии придавалось особое значение на Первом съезде писателей, который, кстати, закончился 1 сентября, в день открытия театральной декады 1934 года. Итоги обсуждения этих проблем подвела в своей редакционной статье газета «Правда». Хотя страна еще ждет новых «художественных шедевров», пишет «Правда», советская драматургия уже достигла больших успехов: «наиболее запоминающиеся спектакли в лучших театрах Москвы <...>, наиболее обсуждаемые и любимые спектакли – советские спектакли, построенные на революционной тематике наших дней. Это факт, который никто не в силах отрицать»¹. Устроителям фестиваля и авторам статей о нем в советских газетах ничего не оставалось, как согласиться с этим «фактом». Отношение иностранных зрителей, любителей или знатоков театрального искусства к советской драматургии было, однако, гораздо более сложным.

«Средневековыми» назвал советские пьесы молодой американский режиссер (а впоследствии еще и сценарист) Холстед Уэллс (Halsted Welles), сравнивший советских драматургов с проповедниками и авторами моралити. «Советский драматург остается средневековым в своей дидактичности, в бесформенном (несмотря на строгий контроль) плетении небылиц и в наивности аллегорических персонажей, – написал он по возвращении на родину. – Ни в одной из трех советских пьес сентябрьского репертуара – будь то “Любовь Яровая”, “Интервенция” или “Оптимистическая трагедия” – невозможно найти персонажа, который бы не являлся рупором определенной добродетели или порока. Легкомысленная Белая Дамочка, Коварный Казак или Отважный Молодой Крестьянин из Омска – все они марионетки, а текст, который они произносят, столь же пылок, как “Путь Паломника”». Надежду на будущее советского театра Уэллс усмотрел в булгаковских «Днях Турбиных». «Если появится больше писателей, подобных Булгакову, – заявил он, – и ситуация в Советском Союзе будет налаживаться, мы сможем стать свидетелями некоего феномена, похожего на Елизаветинскую эпоху»². Заметим, что пьесу он знал не только как зритель мхатовского спектакля, но и как режиссер: несколькими месяцами ранее в студенческом театре Йельского университета (Yale Dramatic Association или Yale Dramat) с успехом прошли «In the Days of the Turbins» в его постановке³.

¹ Чего мы ждем от советской драматургии // Правда. 1934. 29 августа.

² Welles H. Red Theatres and the Green Bay Tree // The Yale Review. 1934–1935. Winter. Vol. XXIV. No 2. P. 348.

³ Об истории постановки «Дней Турбиных» на сцене студенческого театра см.: Мишуровская М. «Дни Турбиных» в Йельском университете. История американской постановки пьесы // Библиотечное дело. 2012. №12 (174). С.24–28.

В Москве, куда Уэллс приехал задолго до фестиваля, он познакомился и с самим автором пьесы. Первая встреча произошла у Булгаковых 15 августа. «Вельс» – именно так Елена Сергеевна транслитерирует фамилию Уэллса – «молод, мил, жизнерадостен <...> М.А. ему явно понравился» (ДЕБ 61). Потом были другие встречи (в том числе в театре на «Днях Турбинных»), а 17 сентября «Вельс» пришел к Булгаковым прощаться (ДЕБ 69). Американца неизменно сопровождал Эммануил Львович Жуховицкий – как показала М.О. Чудакова, секретный сотрудник НКВД, который «специализировался на иностранцах и их связи с культурной московской средой»¹. Именно Жуховицкий позвонил 26 марта 1935 г. Булгаковым и сообщил о выходе статьи Уэллса о московском театральном фестивале. Исказив мысль автора статьи, он, как следует из дневниковой записи Елены Сергеевны, сказал: «Там он пишет примерно так, что советский театр, оставив агитацию, перешел на другие рельсы, <...> Если бы таких драматургов, <как Булгаков>, было несколько, можно было бы сказать, что существует советская драма» (ДЕБ 86). Так или иначе, о статье Уэллса Булгаков узнал.

С критикой советской драматургии в статье Уэллса не согласилась гостя фестиваля Темпл Эллисон – университетская преподавательница, руководившая в одном из американских колледжей театральной студией. Решив, что ее оппонент не понимает, как смотреть и оценивать советский театр, она предложила зрителям свои рекомендации: чтобы «не удивляться тому, что критик “Yale Review” Уэллс называет средневековым характером российской драмы», необходимо «уяснить себе, что все в СССР поставлено на службу марксистской идеологии». Нужно понимать, что советский театр – это «оружие пропаганды в борьбе с врагами коммунизма и инструмент для обучения граждан принципам марксистской философии, воспитания в них любви и верности Советскому Союзу», что его интересуют не психологические проблемы отдельной личности, но классовые конфликты. Без этого понимания иностранный зритель, по ее словам, «придет в такое раздражение или замешательство от увиденного, что не в силах будет вынести и одного театрального сезона». По ее логике, только пойдя на уступки и признав ту роль, которую отводит искусству советское государство, можно оценить достижения советского театра, «поистине самого интересного и необычного театра в Европе». Если постановка таких «средневековых» пьес как «Интервенция» и «Оптимистическая трагедия» Уэллсу мало инте-

¹ Чудакова М.О. Осведомители в доме Булгаковых в середине 1930-х гг. // Седьмые Тыняновские чтения: Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995–1996. С. 393.

ресна, то Эллисон хвалит их оформление и сценографию. Однако, как бы она ни старалась закрыть глаза на пропагандистский характер советского театра, ей это не вполне удалось. В конце концов, ей ничего не оставалось, как принять точку зрения Уэллса. «Триумф “хороших большевиков” с красными знаменами и поражение “злых буржуа” почти во всех советских пьесах, – пишет она, – слишком напоминают детские сказки, если не средневековые религиозные аллегории, чтобы заинтересовать или убедить иностранного зрителя»¹.

Так же, как до него Уэллс, Брукс Эткинсон сравнивал «наивные и бесхитростные», «нудные и гнетущие» советские пьесы со средневековым мистериям или моралите. Если «марксизм – это религия, способная доводить массы до экстаза», то советская драматургия – это «опиум для народа», заявлял он, вспоминая антирелигиозные лозунги, которые он видел в Москве². Критик приехал в «театральную Мекку», искренне надеясь, как он писал в своей первой московской статье, «увидеть лучшее, что происходит в русском театре»³. Увы – московский театральный фестиваль этой радости ему не доставил. Советские пьесы, по мнению Эткинсона, представляют собой «не исследование характера или отношения человека ко вселенной, но отчеты об успехах в распространении советской веры». Их авторы, изолированные от остального мира, как он считает, «утратили представление о художественной гармонии», им не идет на пользу отсутствие честной критики в свободной прессе и лесть заезжих гостей.

Эткинсона не могло не интересовать, насколько свободны советские драматурги в своем творчестве. Понимая, что Россия живет при «временной» (как он наивно предполагал) диктатуре, а «диктатура и искренность несовместимы», он тем не менее пришел к выводу, что советские драматурги занимаются пропагандой по своей воле, поскольку «священник, который не верит в Бога, уходит из церкви или хранит молчание»⁴. Литераторы, с которыми ему удалось поговорить, уверяли его в том, что государство не контролирует советский театр, а «цензура – это лишь трусость

¹ *Allison T.* Views of the Theatre in the USSR. P. 5–6; 31.

² *Atkinson B.* Drama in Moscow Fails to Impress: Acting, Directing and Scene Designing Surpass Writing in Russian Festival. Propaganda in Blames. Insistence on Spreading Soviet Faith Held to Render Art Achievement Impossible // *The New York Times*. 1936. September 13; *Atkinson B.* Moscow Nights.

³ *Atkinson B.* Drama Festival Opens in Russia. Fourth Annual Moscow Event Presents Best Soviet of Today Can Offer // *The New York Times*. 1936. September 2.

⁴ *Atkinson B.* Drama in Moscow Fails to Impress.

слабовольных людей, опасаящихся говорить то, что у них на уме»¹. Если, как утверждали его собеседники, цензуры не существует, то он не мог найти оправдания «пьяным от патриотизма драматургам». «В результате того, что советские драматурги вот уже несколько лет герметично закрыты от внешнего мира, они утратили представление о художественной соразмерности, – пишет критик. – Они не подвергаются честной критике в свободной прессе, и их перехваливают потворствующие им заезжие гости»². В Америке ответ на статьи критика не заставил себя долго ждать. Уже в октябрьском номере левого журнала «New Theatre», Эткинсона, якобы «поразительно невежественного в политических вопросах», упрекали в том, что он критикует драматургов, еще не успевших освоить двадцатилетний советский опыт, и не понимает, что «советский театр пользуется величайшей свободой»³. Эткинсон предвидел, что те из его читателей, которые не принимали никакой критики Советской России, могут обвинить его в предвзятости, и предупредил, что его оценка – «это не мнение какого-то антисоветчика, но общее мнение английских и американских гостей фестиваля». «Наш лайнер, – уверяет он, – гудит от стенаний возвращающихся домой иностранцев, которых русский театр привел в крайнее раздражение. Патриотизм – хорошее оружие во времена внутренних потрясений или войн, но он вызывает тошноту у зрителей, которые просто хотят пойти в театр»⁴.

Справедливости ради надо сказать, что не все иностранцы, оказавшиеся в незнакомой стране в театре, где им показывали спектакли на чужом языке про чужую жизнь, были в состоянии распознать пропагандистскую ложь, тем более что актерам и режиссерам часто удавалось прикрывать дурную драматургию. По остроумному наблюдению Холстеда Уэллса, на оценку фестивальных спектаклей могли повлиять «или языковой барьер, или пан-славянский, пан-советский пыл, который охватывает большинство добрых американцев на третий день пребывания в Москве, или политический сплин, а нередко обилие выпитой водки»⁵. Разумеется, среди гостей были неискушенные, страдающие недостатком вкуса или падкие на проявления гостеприимства зрители, которых объединяло отсутствие иммунитета к воздействию пропаганды. Однако подобным «иммунодефицитом»

¹ Ibid.

² *Atkinson B.* The Moscow Art. Two Excellent Productions There Make Up for a Dull Festival // *The New York Times*. 1936. September 27.

³ *Burke J.* Atkinson on the Soviet Theatre // *New Theatre*. 1936. October. P. 24.

⁴ *Atkinson B.* The Moscow Art.

⁵ *Welles H.* Red Theatres and the Green Bay Tree. P. 348.

страдали и многие американские интеллектуалы, которые, даже распознав пропаганду, одобряли ее. Одним из самых последовательных и горячих защитников советского театра был профессор Генри Уодсфорт Лонгфелло Дана. Внук знаменитого Лонгфелло, выпускник Гарварда, принадлежавший к бостонской элите, он рано увлекся социалистическими идеями. С тех пор, как в 1917-м его уволили за пропаганду пацифизма из Колумбийского университета, где он несколько лет преподавал, его взгляды еще больше радикализировались. В Советской России он видел пример социалистического будущего для всего мира. С 1927 по 1935 г. Дана регулярно приезжал в СССР, где посмотрел, судя по его дневниковым записям, 600 спектаклей и кинофильмов. Результатом этих поездок стал вышедший в 1938 г. справочник, в который он включил подробные списки советских театров, пьес, опер, балетов и фильмов. Посетив европейские театральные столицы – Лондон, Париж, Вену и Будапешт, Дана пришел к выводу, что именно советские театры в настоящее время – лучшие в мире. «В Москве люди ходят в театр не для того, чтобы отвлечься от своих повседневных проблем, а для того, чтобы уяснить их себе. Каждая проблема, встающая перед Советским Союзом, рано или поздно целиком, свободно и художественно отражается на советской сцене. <...> Советская драма тем и велика, что она объединяет пропаганду и искусство. Советская сцена – это поле идеологической битвы», – утверждал он в статье, напечатанной в «Правде»¹. Дана оказался крайне полезным иностранцем – он говорил ровно то, что хотели услышать советские пропагандисты и организаторы фестиваля, ровно то, что нужно было внушить американским гостям (дважды, в 1934-м и 1935-м, он приезжал на фестиваль во главе группы американцев, не принадлежавших к людям театра и нуждавшимся в разъяснениях).

По его логике, тогда как «Интервенция» и «Любовь Яровая» помогают уяснить события Октябрьской революции и гражданской войны, в репертуаре фестиваля не хватает пьес, «касающихся проблем последнего десятилетия Советского Союза: пьес, например, о социалистической реконструкции, о пятилетнем плане или о колхозах»². На его слова можно было сослаться как на общее мнение иностранных гостей. Подводя итоги фестиваля 1934 года, журнал «Огонек» писал: «Не случайно иностранцы говорили: “Мы читаем о колхозах, об ударниках, о пятилетке во всех газетах мира. Покажите нам колхозника, ударника, строителя пятилетки на

¹ Иностранцы о советском искусстве. Гарри Дана. Американский профессор, театровед. Москва–театральная Мекка // Правда. 1934. 12 сентября.

² Там же.

сцене вашего театра!» Недостаточное отражение этой тематики является главным программным пробелом фестиваля»¹.

Московские театры и организаторы фестиваля работали над «заполнением пробелов», увеличением «плотности» советских пьес в репертуаре. В 1935-м в программу театральной декады вошли «Бойцы» Б. Ромашова в Малом театре (пьеса о быте советских воинов) и «Город Ветров» В. Киршона (о подвиге 26 бакинских комиссаров) в театре Совета Профсоюзов (МГСПС), в 1936-м – «Умка – белый медведь» Сельвинского в Театре Революции; наконец, в 1937-м – «Любовь Яровая» во МХАТе, «Слава» по пьесе В. Гусева в Малом, «Год девятнадцатый» И. Прута в Центральном театре Красной армии.

Начиная с 1934-го, во все фестивальные программы входили «Аристократы» Погодина – трижды в постановке Н. Охлопкова в Реалистическом театре (1934, 1935, 1937) и один раз в постановке Б.Е. Захавы в театре Вахтангова (1936). В пик репрессий пьеса должна была рассказывать, как благодаря «тактичному и твердому руководству ЧК» удалось не только построить Беломорканал, но и перевоспитать «уголовников, убийц, провокаторов и других». «Это подлинная история, которую знают во всем мире», – убеждала иностранных гостей газета «Moscow Daily News»². Погодин написал эту пьесу после посещения Беломорканала, который строился заключенными ГУЛАГа, причем больше половины из них были осуждены по политическим статьям. На строительстве он увидел «человеческую пестроту – от ссыльных шаманов до чекистов», но предпочел не заметить политических. Героями пьесы драматург сделал уголовников: процесс их перековки завершался, по его замыслу, «победой одной силы над другой без результатов порабощения»³. Режиссер Н. Охлопков подхватил идею драматурга и задумал «спектакль-карнавал», который должен был «возбудить у зрителей радостный и гордый пафос участника и очевидца крупнейших исторических побед партии и рабочего класса в деле перековки сознания людей»⁴. Падкий на циничную пропаганду Дана с восторгом отозвался об «Аристократах» – по-видимому, он нашел, что пьеса верно отражает современные проблемы. В одной из своих статей для левого журнала «New Theatre» он писал: «Чуть ли не единственная пьеса, большинство героев которой – про-

¹ Богомазов С. Московский театральный фестиваль. С. 17.

² В.В. Festival Guests See Brilliant “Aristocrats” // Moscow Daily News. 1937. September 6.

³ Социалистическое раскрытие образа. Из доклада Н. Погодина // Советское искусство. 1934. 29 августа.

⁴ Охлопков Н. Создание «спектакля-карнавала» // Известия. 1935. 16 января.

летарии, странным образом называется “Аристократы”. “Мораль” в ней не навязчива, не груба и настолько искусно введена, что аудитория ее почти не замечает. Советский театр знает, что только хорошее искусство является хорошей пропагандой»¹.

Брукс Эткинсон придерживался другого мнения, утверждая, что и пьеса, и спектакль «Аристократы», который он посмотрел в 1936-м в театре Вахтангова, в «свободной стране» искусством бы не были. Правда, пока он оставался в несвободной стране, критик избегал столь резких оценок, считая, что после «великолепного приема, оказанного гостям, это было бы дурным тоном»². В заметке, напечатанной в «Правде», он похвалил режиссера и актерскую игру, ничего, однако, не сказав о самой пьесе³.

Если пьесы советских драматургов снискали похвалы «розовых» или «покрасневших» американцев, то подлинные люди театра, профессионалы, отметили спектакли, далекие от советской тематики и не входившие в обязательную фестивальную программу. Когда послушные гости фестиваля отправились в Ленинград, где, согласно официальной программе, им предстояло посмотреть «Гибель эскадры» А. Корнейчука, а также оперу «Тихий Дон» И. Дзержинского, Эткинсон остался в Москве, чтобы пойти во МХАТ. Инсценировка Н. Векстерн «Пиквикского клуба» убедила его, что МХАТ – «великолепный театр», а булгаковская версия «Мертвых душ» в постановке Станиславского – «пример великолепного, страстного театра». «Даже после посещения антирелигиозного музея, – написал он, – ваш корреспондент не может удержаться, чтобы не сказать: “Слава Богу, что на свете есть Московский Художественный театр!”»⁴.

Мнение критика совпало с мнением двух других американских знаменитостей театра. Один из них – театровед, автор книг о русском и советском театре Оливер Сейлер, гость первого фестиваля 1933 года. Станиславский считал его едва ли не главным инициатором американских гастролей Художественного театра, который был во многом обязан ему, его книгам и выступлениям своей «известностью и популярностью в интеллигентных кругах Нового Света»⁵. Сейлеру была близка идея новых гастролей МХАТ – он

¹ A Letter from H.W.L. Dana // *New Theatre*. 1935. November. P. 8.

² *Law A.H.* The Fourth Theatre Festival in Moscow and Leningrad. 1936 // *Slavic and East European Performance*. 1998. Summer. Vol. 18. No. 2. P. 52.

³ *Аткинсон Брукс.* Три спектакля // *Правда*. 1936. 11 сентября.

⁴ *Atkinson B.* The Moscow Art.

⁵ *Станиславский К. С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания (1917–1938). М.: Искусство, 1959. С. 269.

был убежден, что такие гастроли прошли бы «весьма успешно». «Одна Ваша постановка “Мертвых душ” Гоголя достаточно необыкновенна, чтобы убедить меня в этом»¹, --написал он Станиславскому перед отъездом из Москвы.

Через два года после Сейлера фестиваль посетил знаменитый антрепренер Морис Гест, организатор американских гастролей МХАТ в 1923–1924 гг., избранный по предложению Станиславского почетным членом Художественного театра как «пионер, показавший Америке русское искусство». Побывав в Москве в 1935-м, он убедился, что театр Станиславского, которого он боготворил, остается «храмом искусства». Гесту, как и Сейлеру, особенно понравились «Мертвые души», по его словам, настоящая «симфония актерской игры»².

Тогда как советские пьесы из фестивальной программы оставили актрису Бланш Юрку равнодушной, два спектакля произвели на нее сильное впечатление – булгаковские «Дни Турбиных» во МХАТе и «Машиналь» Софи Тредуэлл в Камерном театре. В обоих случаях перевод ей был не нужен: она недавно видела «Машиналь» на Бродвее, а текст «Дней Турбиных» знала наизусть: несколько месяцев назад она сыграла Елену на сцене студенческого театра Йельского университета в спектакле, поставленном уже известным нам Холстедом Уэллсом. Спектакль, по мнению драматурга Элмера Райса, не уступал мхатовскому, который он видел в Москве: в нем «не было ничего непрофессионального; постановка, игра актеров, работа режиссера – все почти безупречно»³.

Кроме Юрки и Уэллса гостями фестиваля 1934 года были Йельские актеры-студенты Ричард Хокинс (Алексей Турбин) и Эдвард Хэмблтон⁴ (Лариосик). Днем «нью-хейвенские Турбины» гуляли по Москве и даже зашли в мавзолей Ленина, а вечером вместе смотрели «Дни Турбиных» во МХАТе. «Оказаться перед простым серым занавесом со знаменитой чайкой, следить за каждым словом в диалогах и даже испытать на мгновение гордость за то, как Хол [Холстед Уэллс] поставил одну из сцен! Мы улыбались от удовольствия, постоянно подталкивали друг друга локтями», –

¹ *Виноградская И. Н.* Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Т. 4. С. 258.

² Soviet Stage a Labor of Love – Morris Gest // Moscow Daily News. 1935. September 12.

³ Critics United in Praise of American Premiere of “Days of the Turbins” // Yale Daily News. 1934. No.123. March 8.

⁴ Эдвард Хэмблтон навсегда связал свою жизнь с театром. Он стал известным театральным продюсером и основал вместе с другим гостем московского фестиваля Норрисом Хьютоном, театр «Феникс».

записала Юрка в своем московском дневнике. Не удержалась и добавила: «Актрису, игравшую мою роль, сильно портил металлический вставной зуб, который своим блеском обращал на себя внимание каждый раз, когда она открывала рот. Я ей посочувствовала» (BG 195–196).

Американские Турбины сидели во втором ряду, а в шестом – Булгаковы. Елена Сергеевна с интересом разглядывала американку. «Немолодая, некрасивая, но заметная, худая, длинная, крашенная блондинка» (ДЕБ 65), – набросала она ее портрет в своем дневнике. После спектакля Булгаковы и американцы пошли ужинать. И Юрка, и Елена Сергеевна рассказали об этом в своих дневниках, но рассказали по-разному. «После спектакля мы были приглашены в гости к автору на ужин, который, боюсь, стоил ему многих последующих обедов», – написала Юрка. Угощение она нашла слишком обильным для России: она знала, что хороших продуктов в обычных магазинах нет, а цены в торгсине «астрономические» (BG 196). Елена Сергеевна оставила следующую запись: «После спектакля – настойчивое приглашение Жуховицкого ужинать у него. Пошли американские Турбины (трое) и мы. Круглый стол, свечи, плохой салат, рыба, водка <...>» (ДЕБ 65). Очевидно, Юрка не поняла, что хозяином дома, где они провели вечер, был не автор «Турбиных», а тот самый осведомитель Э. Жуховицкий, о котором шла речь выше. В дом Булгаковых она не попала и за их гораздо более щедро накрытым столом не посидела. Булгаковы принимали американских гостей, в том числе «московских Турбиных, американских Турбиных», в последний день фестиваля 10 сентября, когда Юрка уже уехала в Лондон (ДЕБ 67).

«Как бы мне хотелось работать в таком театре!» – воскликнула Бланш Юрка после посещения Камерного. Ей понравился этот театр, представлявший, по ее мнению, «счастливый компромисс между реалистической традицией Московского Художественного и гротескным экспериментаторством некоторых новых театров». Понравились Таиров – «обаятельный и энергичный человек, в котором сочетается высокая культура и новаторство» и Алиса Коонен – «единственная подлинная звезда» из всех московских актрис. Понравился зрительный зал с «простыми серыми стенами, мягким непрямым освещением, авансценой без каких-либо излишеств, отличной видимостью, сценой приятной глубины» (BG 197–200). Юрка выбрала из репертуара «Машиналь» – «американскую трагедию» Софи Тредуэлл в постановке Таирова. Юрка, видевшая «Машиналь» на Бродвее, справедливо рассудила, что, «зная пьесу, легче анализировать приемы постановки». Таировский спектакль произвел на нее сильнейшее впечатление, особенно трагический финал. Она боялась разрыдаться на людях, вышла

из зала и спряталась за дверью, которая вела за кулисы. Там заплаканную Бланш увидел помощник Таирова и привел в кабинет режиссера, которого не могла не тронуть реакция американской актрисы. Чтобы ее успокоить, вспоминала Бланш, «прибегли к помощи водки», а когда она оправилась «от приступа *Weltschmerz*» (мировой скорби), долго беседовали об искусстве и литературе. После спектакля к ним присоединилась Алиса Коонен. «Пили русский чай и говорили о театре, о жизни, о религии так, как могут говорить между собой только славяне» (BG 198–199).

Паломники уезжали на родину из «театральной Мекки», обогащенные разным опытом и разными впечатлениями. Однако все они, как правило, сходились на том, что театр в СССР «здоровый», в отличие от американского, сильно пострадавшего во времена депрессии, жертвами которой стали все люди театра – от продюсеров до билетеров. «Театр в Америке в настоящее время в тяжелом состоянии. В Нью-Йорке не закрылись только четыре или пять театров. Если пьеса не обещает финансового успеха, практически невозможно найти продюсера, – сказала Софи Тредуэлл в интервью газете «*Moscow Daily News*». – Многие потеряли работу. Создаются благотворительные организации помощи актерам»¹. Одной из таких благотворительных организаций стала открытая в Нью-Йорке по инициативе знаменитой актрисы Селены Ройл столовая «*Actors' Dinner Club*», где безработные актеры могли получить тарелку горячей еды за 1 доллар, причем тех, у кого совсем не было денег, кормили бесплатно. В то время как американские актеры бедствовали, советским, писала Бланш Юрка, присваивали почетные звания, и «актерская работа обретала столь необходимый ей авторитет» (BG 201).

Психологически закономерно, что путешественники за границей обращают внимание прежде всего на то, чего нет в их стране, поэтому, как заметил один исследователь, «восприятие советской реальности иностранцами было в большой степени обусловлено их нуждами»². Именно положение их советских коллег, привилегии, которыми они пользовались, вызывали у американских профессионалов, особый интерес, а иногда и зависть. Так, драматург Элмер Райс позавидовал драматургам советским. «Театр процветает в Советском Союзе», – написал он в статье 1936 г. и в доказательство «процветания» сослался на разговор с советским коллегой:

¹ “*Machinal*” Author is Pleased by Staging // *Moscow Daily News*. 1933. May 28.

² *Feuer L.S.* American Travelers to the Soviet Union. 1917-1932: The Formation of a Component of New Deal Ideology // *American Quarterly*. 1962. Summer. Vol. 14. No 2. Part 1. P. 121.

Мой друг Афиногенов, один из ведущих русских драматургов, сказал мне, что его последняя пьеса «Далекое» [1935] входит в репертуар 400 театров! У него гигантские гонорары: возможно, он один из самых богатых людей в Советском Союзе. (Между прочим, Советское правительство только что завершило строительство двадцати пяти дач для своих ведущих драматургов, писателей и поэтов. Очаровательные современные дома с теннисными площадками, гаражами и т. д. в прекрасном хвойном лесу примерно в 15 милях от Москвы предоставляются правительством писателям бесплатно. Эй, вы там, в Вашингтоне, обратите, пожалуйста, внимание!¹).

Спасение американского театра многие в то время видели в его реорганизации с использованием советского опыта. Как сделать так, чтобы актеры годами играли вместе и получали постоянное жалованье, чтобы билет в театр можно было купить за 25 центов? Для того, чтобы найти ответ на эти вопросы, по убеждению Уэллса, и «стоило совершать паломничество в Москву»². Преподавательница Темпл Эллисон объясняла читателям (как, вероятно, и студентам), что своими достижениями советский театр обязан правительству, которое финансирует театры и театральные учебные заведения, а за успехи в работе раздает бесплатные билеты³. Выпускница Вассара Барбара Бемент призывала «предоставить каждому американцу такие же возможности культурного и художественного роста, как в Советском Союзе», где «театры подчиняются Комиссариату образования, <...> и финансируются государством». Наивная Барбара считала, что в Советском Союзе «режиссеры пользуются более широкими возможностями для экспериментов и могут не бояться ставить новые пьесы». Принимая на веру то, что ей рассказывали в Москве, она утверждала, что «сегодня в русском театре почти не существует никакой цензуры», что «можно поставить любую пьесу, кроме контрреволюционной»⁴. Барбара не знала, что государственная организация театрального дела, которой так гордились хозяева фестиваля, стоила театру свободы. Она не могла знать, что прежде, чем она увидела «Интервенцию» в театре Вахтан-

¹ *Rice E.* The Theatre in Moscow: Note on the Theatre in Moscow // New York Times. 1936. October 11. Афиногенов открывал список первых резидентов дач в Переделкино, строительство которых началось в 1934 г.

² *Welles H.P.* Red Theatres and The Green Bay Theatre. P. 353.

³ *Allison T.* Views of the Theatre in the USSR. P. 32.

⁴ *Bement B.A.* Alumna at Moscow Theatre Festival Describes Drama Changes That Have Taken Place; Interviews Meyerhold on Constructivism; Reports on Children's Theatre // The Vassar Miscellany News. 1934. December 8. P. 8.

гова, пьесу изучила и внесла поправки (например, отвергла ее первоначальное название «Иностранная коллегия») комиссия политбюро ЦК ВКП(б) в составе таких «знатоков» драматургии как Енукидзе, Ворошилов и Бубнов¹.

Идею государственного финансирования театров, которая в Соединенных Штатах приобрела особую актуальность в годы депрессии, разделяли не только гости московских фестивалей. Холли Флэнаган, профессор Вассарского колледжа, не приехала на фестиваль, хотя в 1935-м получила специальное приглашение от «Интуриста». К этому времени она уже дважды успела посетить Советской Союз – в 1926-м и 1930-м – и пришла к убеждению, что нашла здесь «своего рода творческий рай». Вскоре Флэнаган предоставилась возможность создать такой «рай» у себя на родине. В 1935-м она возглавила Федеральный театральный проект, предусматривавший государственное финансирование театра. В течение четырех лет она работала над тем, чтобы, по словам исследовательницы Линн Молли, «не только вернуть на сцену безработных актеров, но и расширить зрительскую аудиторию американского театра». «По чрезвычайной широте диапазона, – пишет Молли, – проект не имел себе равных – за исключением Советского Союза» и осуществлял такие программы, как классический театр, театр на иностранных языках, экспериментальный, политический и детский театры. Именно «знакомство Флэнаган с организацией культурных практик в Советском Союзе сформировало ее эстетические взгляды и определило те фундаментальные принципы, которые легли в основу Федерального Театрального проекта»². Директором нью-йоркского отделения проекта был назначен другой энтузиаст советского театра, упомянутый выше драматург Элмер Райс. Правда, уже в 1936-м он ушел в отставку в знак протеста против государственной цензуры (о существовании которой в советском театре Райс предпочел не знать). В 1939-м, после того, как Флэнаган не без основания обвинили в коммунистических симпатиях, проект прекратил свою деятельность.

Хозяева московского фестиваля старались внушить гостям представление о том, что привлекавшие их достоинства советского театра – «госу-

¹ Записка комиссии Политбюро ЦК ВКП(б) «По вопросу о постановке театром им. Вахтангова пьесы Л. И. Славина «Иностранная коллегия» // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 2002. С. 188.

² *Mally L. Hallie Flanagan and the Soviet Union New Heaven, New Earth, New Theater // Americans Experience Russia. Encountering the Enigma, 1917 to the Present. New York; London: Routledge, 2013. P. 39–40, 32–33.*

дарственная организация театрального дела, огромный размах театральной сети, полные залы, радостные зрители, <...> полное отсутствие безработицы среди актеров, <...>, замечательное актерское мастерство – все это является продуктом советской системы»¹. В достижениях системы иностранцам предстояло убедиться и за стенами театров. «Интурист» подготовил для них насыщенную программу: «объезд Москвы», посещение Мавзолея, Музея революции, антирелигиозного музея, женского профилактория, трудкоммуны, прогулка в Парке культуры им. Горького, прием в Наркомпросе и т.д. Наконец, второй и последующие фестивали начинали свою работу 1 сентября, в день празднования Международного юношеского дня, когда по московским улицам «стекалась к центру молодая веселая жизнь», что должно было создать у гостей «ощущение энергии и свежести»².

Информацию иностранцы, главным образом, получали из «Moscow Daily News» – по определению Эткинсона, «приторно-слащавой газетенки, которая каждый день начинает с лицемерных восторгов»; «чем на самом деле дышит Москва, оставалось только догадываться». «Если бы успехи были такими внушительными, какими их описывает газета, – замечает Эткинсон, – в России уже давно наступил “пролетарский рай”»³. Однако в отличие от Эткинсона, многие из гостей принимали на веру то, что писали «Московские новости». Основанную в 1930 г. по инициативе американской коммунистки Анны Луизы Стронг англоязычную газету возглавлял коммунист, бывший заместитель директора ТАСС Михаил Бородин. Как вспоминал один из американцев, работавших в газете в 1930-е, каждая публикация подвергалась строгой цензуре, а «новостное содержание никогда не выходило за рамки его источника – официального агентства ТАСС»⁴. «Московские новости» подробно писали о фестивале, излагали мнения иностранных гостей. Общий тон, разумеется, был более чем благостный – особенно если речь шла об успехах советской власти. Именно в таком тоне выдержана, например, статья Чарльза Эшли, британского коммуниста, заместителя

¹ *Боярский Я.* Четвертый советский театральный фестиваль // Правда. 1936. 1 сентября.

² *Богомазов С.* Московский театральный фестиваль. С. 17.

³ *Atkinson B.* To Red Square and Back to Times Square. A Traveler Sees Moscow and Returns to Doubt that America is Living under Dictatorship // New York Times. 1936. November 1.

⁴ *Gruilow L.* Working for a Soviet Newspaper in the Stalinist Era. US Journalist Remembers Time as a Staff member of “Moscow News” // Christian Science Monitor. 1987. November 25.

главного редактора газеты, в которой он пишет о своем разговоре (в уютной гостиной отеля «Савой») с Оливером Сейлером. Последний, кстати, счел нужным заметить, что газета «Moscow Daily News» – «это счастье и благо для всех англоязычных туристов в Москве»¹. Американский театровед, знаток и ценитель русского театрального искусства Сейлер в вопросах политики продемонстрировал чрезвычайную наивность. Поделившись воспоминаниями по поводу фестиваля и сделав некоторые замечания по его организации («хорошая, конструктивная критика», – комментировал Эшли), он высказал свое мнение о пятилетке. «Нас очень поразила мощная и искренняя поддержка Второй пятилетки и в целом советского строя, которую демонстрируют беспартийные», – цитирует его автор статьи. Энтузиазм, по мнению Сейлера, захватил всех в Советском Союзе, и даже его знакомые интеллигенты, которые раньше критически относились к советской власти, сейчас горячо ее поддерживают. Он не догадывался, насколько сильно изменилась ситуация в стране по сравнению с прошлым его визитом в 1924 году, и насколько опасно было его знакомым вести искренний разговор на политические темы с наивным иностранцем.

Гостей не оставляли своими заботами переводчицы «Интуриста», не позволяя подвергать сомнению ту картину, которую рисовали пропаганда, их работодатели и инструкторы из органов безопасности. Когда переводчица Люда с гордостью показывала американцам новые дома для рабочих, Бланш Юрка заметила, что такие же дома строят в Америке, причем «средний американский рабочий воспринимает их как нечто само собой разумеющееся». В ответ бдительная Люда сказала холодно: «Я знаю, мадам, что вы лжете» (BG 193).

Трудно было бы ожидать, чтобы все иностранцы, которые находились под неусыпной опекой «Интуриста», каждый вечер проводили в театрах, каждый день – на экскурсиях, могли понять, что происходит в стране, столь гостеприимно их принимающей. Театральный фестиваль последних двух лет пришелся на пик террора. По замечанию американской исследовательницы, «свидетельств творившихся репрессий было достаточно, просто большинство американских театральных деятелей не хотели их замечать. Кроме того, подобная позиция всячески поощрялась»². Просоветски, прокоммунистически настроенные американцы отказывались прозреть. Как

¹ *Ashleigh Ch.* Saylor Oliver M. USA Theater Expert Tells the Story of Moscow Playgoing // *Moscow Daily News*. 1933. June 26.

² *Canning Ch.M.* On the Performance Front. *US Theatre and Internationalism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2015. P. 94.

справедливо заметил Брукс Эткинсон, «для приехавших коммунистов Москва – святой город, что логично. Сколько бы крови и страданий ни было в прошлом, и каковы бы ни были страдания в настоящем, верховенство пролетариата достигнуто».

Сам Эткинсон считал диктатуру «отвратительной силой», «предельной деградацией человеческого духа». Он видел плохо одетых, мрачных прохожих на улицах Москвы, царящие убожество и грубость, гигантские портреты Маркса, Ленина и Сталина, которые занимали почетное место во всех учреждениях, смотрели из витрин магазинов и не позволяли забыть о том, кто стоит у власти. Произошла революция, и она победила – это несомненно, заключает он; «за нее всем пришлось заплатить страшную цену, и победители намерены достичь цели во что бы то ни стало»¹.

Если театральный критик Брукс Эткинсон попытался приоткрыть глаза своим «порозовевшим» соотечественникам на суть советской диктатуры в статьях для «New York Times», то драматург Софи Тредуэлл, гостя первого московского фестиваля, рассказала правду о «земле обетованной» в своей пьесе, написанной по впечатлениям от пребывания в советской столице². Как и все гости фестиваля, она ходила на театральные просмотры и не пропускала экскурсии, однако невосприимчивость ко всему фальшивому и ложному не позволила ей поддаться на пропаганду.

Для другой американской писательницы Лилиан Хеллман, посетившей фестиваль в 1937-м, Советский Союз остался «землей обетованной». Автор нашумевшей пьесы «Детский час», которая с 1934 по 1936 гг. с успехом шла на Бродвее, в Лондоне и Париже, она была, пожалуй, самой важной гостьей Москвы. Своими восторгами Хеллман поделилась с корреспондентом «Moscow Daily News», сообщив, что «театральный фестиваль оживил интерес к театру, который она было потеряла» (вероятно, «оживил» настолько, что она после этого написала с десятков пьес). В советских пьесах, по словам Хеллман, ее особенно привлекал «реализм». «Аристократы» она назвала блестящим спектаклем. Понравилась ей и «очень милая и веселая» постановка шекспировской комедии «Много шума из ничего» в театре Вахтангова. Как и некоторые другие ее соотечественники, Хеллман сокрушалась, что подобные спектакли невозможны в Америке, где отсутствует государственная поддержка, якобы нет хороших актеров, а репетиции не

¹ Atkinson B. Moscow Nights; To Red Square and Back to Times Square.

² Подробнее см.: Лапина Г. «Земля обетованная». Американка о коммуналке // Новый мир. 2019. № 9. С. 134–156; мой перевод пьесы: Иностранная литература. 2020. № 12. С. 108–193.

могут продолжаться дольше недели. Она восхищалась не только советским театром, но и советским кино и считала фильм «Последняя ночь» (1936) (о вооруженном восстании рабочих в Москве в 1917-м) лучшим из всех виденных ею за последнее время¹.

Годы спустя в автобиографической книге «Незавершенная женщина» («An Unfinished Woman», 1969) Хеллман сочла нужным изменить свое мнение о фестивальных спектаклях, которые, оказывается, ей не понравились. Можно допустить, что за тридцать лет она забыла свои театральные впечатления. Гораздо важнее сделанное ею признание о том, что она «даже не знала, что оказалась в Москве в разгар отвратительнейших репрессий». «Я часто спрашиваю себя, как это могло случиться»², – пишет она. Вопрос уместен: на самом деле не узнать про аресты и казни было практически невозможно. К сентябрю 1937-го прошли два московских процесса, жертвами которых стали бывшие руководители коммунистической партии, соратники Ленина. По замечанию биографа Хеллман, «процессы вызвали ужас и часто обсуждались в ее кругу; она не могла о них не знать. Ее утверждение о том, что она приехала в Москву в полном неведении, неуклюже и просто невероятно»³. «И процессы прошлого августа и января этого года были лишь началом», «красный террор все шире», «невозможно спастись от террора, охватившего всю страну»⁴, – сообщали американские журналисты, рассказывавшие о повсеместных арестах «вредителей».

Хеллман, однако, полагалась на мнение других журналистов, которое она могла услышать от них самих. В Москве, пишет Хеллман, она «встречалась с дипломатами и журналистами, но все они за исключением Уолтера Дюранти и Джозефа Барнса несли такую белиберду, что невозможно было отличить подлинные обвинения от дикой ненависти»⁵. Назвав имена Дюранти и Барнса, Хеллман невольно выдала себя, поскольку и от них она не могла не услышать о том, что процесс над группой Каменева-Зиновьева в августе 1936-го завершился казнью шестнадцати человек, а процесс над Карлом Радеком и другими подсудимыми в январе – еще тринадцати. Однако, не скрывая результатов процессов, оба они их оправдывали. Уолтер

¹ Playwright Finds Drama Realistic, Well Produced // Moscow News. 1937. September 15.

² Hellman L. An Unfinished Woman. New York: Barnes & Noble, 2001. P. 53.

³ Gallagher D. Lillian Hellman: An Imperious Life. New Heaven, CT: Yale University Press. 2014. P. 58.

⁴ McCormick A. What is Simmering Under the Surface of Russia? // New York Times. 1937. June 7.

⁵ Hellman L. An Unfinished Woman. P.53.

Дюранти, освещавший в 1937-м процесс «Параллельного антисоветского троцкистского центра», не сомневался в виновности подсудимых, и цинично определял судилище как «болезнь роста». «Поразительно быстрый прогресс от <...> детства к зрелости от отсталой аграрной страны к современной индустриальной, – писал он в одной из статей, – невозможно осуществиться без такого огорчительного явления как прыщ на носу у подростка или более серьезного нарыва как, например, “троцкистский” процесс»¹. Единомышленник Дюранти, корреспондент «New York Herald Tribune» Джозеф Барнс, не скрывая размаха репрессий, представлял их как «крестовый поход за марксистскую ортодоксальность», имевший целью выявить «еретиков»- троцкистов, и одобрял «кампанию демократизации партии»². Позиция этих журналистов была, вероятно, особенно близка Хеллман, поскольку она не позволяла сомневаться в успехе советского эксперимента, оправдывала репрессии или преуменьшала их. Симптоматично, что через год она подпишет «Заявление прогрессивных американцев по поводу московских процессов»³ в защиту сталинской политики.

Что же касается «белиберды», которую Хеллман якобы слышала в разговорах с дипломатами, то скорее всего так она называет страшную правду о терроре, захлестнувшем страну, – правду, о которой она не хотела слышать и которую не могли не знать честные журналисты и дипломаты, работавшие в Москве. Временно исполняющий обязанности посла в Москве Лой Гендерсон выражал мнение большинства своих коллег, когда в июне 1937-го (незадолго до приезда Хеллман в Москву) сообщал в Вашингтон: «Волна увольнений и арестов захлестнула все сферы советской государственной, политической, технической и культурной жизни»⁴.

Жертвами волны террора стали и те, кому фестиваль во многом был обязан своим успехом. Александр Ахметели, в 1924–1935 гг. главный ре-

¹ *Duranty W.* Suspicion in Soviet Sharp since Trial // *New York Times*. 1937. February 4. Подробнее об освещении Дюранти московских процессов см.: *Heilbrunn J.* “The New York Times” and the Moscow Show Trials // *World Affairs*. Winter 1991. Vol. 153. No. 3. P. 87–101.

² *Barnes J.* Soviet Spy Scare 2d-Rate News to Red Masses // *New York Herald Tribune*. 1937. June 20; *Barnes J.* Russians Hail Trend of Party to Democracy // *New York Herald Tribune*. 1937. March 14; *Barnes J.* Soviet Prepares for Democracy // *New York Herald Tribune*. 1937. April 4.

³ “Statement by American Progressives on the Moscow Trials” // *Daily Worker*. 1938. April 28; *The New Masses*. 1938. May 3. P. 19.

⁴ *Foreign Relations of the United States: Diplomatic Papers. The Soviet Union 1933–1939* / Eds E.R. Perkins, R.P. Churchill, J.G. Reid. Washington, DC: United States Government Printing Office, 1952. P. 380.

жиссер театра Грузии, чей спектакль входил в программу первого фестиваля, был арестован 19 ноября 1936 г. как враг народа и расстрелян в июле 1937-го. Наталия Сац, возглавлявшая детский театр, которым восхищались иностранные зрители, была арестована 3 ноября 1937 г. как «член семьи изменника родины». Театр В. Э. Мейерхольда будет «ликвидирован» приказом Комитета по делам искусств, а режиссер арестован и 2 февраля 1940 г. расстрелян.

Сама идея проведения фестиваля с целью привлечения иностранных туристов, представлявшаяся весьма плодотворной в 1933-м, в обстановке нарастающей шпиономании 1937 года несла в себе опасность: под видом туристов, под личиной театральных паломников в страну могли проникнуть «агенты иностранных разведок, шпионы и диверсанты»¹. На место интернационализма приходит патриотизм, и контакты с иностранцами отныне считаются подозрительными. На пути потенциальных «шпионов» выстраиваются преграды: в 1937-м отказы в предоставлении советской визы получили в три раза больше туристов, чем годом раньше. Случалось, что их не впускали в страну даже при наличии визы². Это не могло не привести к резкому сокращению численности гостей фестиваля. Если в 1936-м фестиваль собрал шестьсот зарубежных гостей, то в 1937-м – всего двести.

Развертывается и кампания против советских граждан, соприкасавшихся по роду своей деятельности с иностранцами. О ее широте можно судить по донесению американского дипломата Гендерсона от 20 сентября 1937 г.: «Практически все советские врачи, дантисты, юристы, священники и т.п., которые обслуживали иностранцев в Москве, <...> исчезли в ходе кампании против иностранцев. Учителя иностранных языков, парикмахеры и спортивные тренеры, имевшие контакты с иностранцами, также были арестованы»³. Под подозрением оказались и сами работники «Интуриста», и организаторы фестиваля, и даже сотрудники НКВД, работавшие с иностранцами. В январе 1937 г. по обвинению в контрреволюционной троц-

¹ Постановление Правления ВАО «Интурист» «О повышении политической бдительности работников «Интуриста» при работе с иностранными туристами (26 мая 1937 г.) // АГС. Ф. П–250. Оп. 3. Д. 2. Л.38–38об. Цит. по: Орлов И. Б., Попов А. Д. Сквозь «железный занавес». See USSR! Иностранцы туристы и призрак потемкинских деревень. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. С. 410.

² Russia Forbade 13 to Quit Cruise Ship // The New York Times. 1937. June 30; Soviet Bars Doors to Many Tourists // New York Times. 1937. July 29; 543 Angry Tourists Back from Soviet // The New York Times. 1937. August 23.

³ Foreign Relations of the Unites States: Diplomatic Papers. P. 392.

кистской деятельности был арестован Л.А. Блок, редактор журнала «Интурист», рекламировавший фестиваль. В 1937-м был расстрелян Эммануил Львович Жуховицкий.

2 июля 1937 года – за два месяца до открытия пятого фестиваля – Комиссия партийного контроля в письме председателю Совнаркома СССР В. М. Молотову докладывала:

Произведенной по вашему поручению проверкой установлено, что положение с кадрами в системе «Интуриста» находится в преступном состоянии. Несмотря на неоднократные сигнализации с мест о засоренности аппарата и многочисленные аресты ответственных работников, руководство «Интуриста» до сих пор абсолютно ничего не сделало для проверки своих кадров. Вся система ВАО «Интурист» сверху до низу продолжает быть засоренной чуждыми враждебными советской власти людьми, особенно в части непосредственно соприкасающейся с иностранцами. Расстановка людей была сознательно произведена таким образом, что на наиболее ответственных участках работы оказались шпионы, вредители, троцкисты или заведомо не внушающие доверия люди¹.

Сообщалось также, что у «просмотренных» гидов-переводчиков оказались родственники за границей, или родные, осужденные по политическим делам.

«Положение с кадрами», на которое указывалось в письме, очень скоро было «исправлено». Как следует из того же донесения Лоя Гендерсона, «согласно сообщениям, поступившим в посольство от надежных источников, за последние несколько месяцев были арестованы десятки гидов-переводчиков и множество чиновников “Интуриста”»².

Характерно, что в письме Комиссии партийного контроля упоминался и фестиваль. Бдительные сотрудники Комиссии усмотрели признаки саботажа в рекламе театрального фестиваля 1937 года: вместо золотой рамки в английском варианте проспекта якобы «была сделана черная – траурная». Большая часть письма посвящена разоблачению председателя правления «Интуриста» (и организатора фестивалей) Вильгельма Курца как «не за-

¹ Письмо Комиссии партийного контроля председателю Совнаркома СССР В. М. Молотову // РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 163; Протоколы заседаний политбюро ЦК РКП (б). Дело 27. Л.45–46. Цит. по: *Артамонов А.Е.* Госдачи Кавказских Минеральных Вод. Тайны создания и пребывания в них на отдыхе партийной верхушки и исполкома Коминтерна. От Ленина до Хрущева. М.: Центрполиграф, 2017. С.466–467.

² Foreign Relations of the United States: Diplomatic Papers. P. 391.

служивающего политического доверия»¹. Пятый фестиваль Курцу все же дали провести. Его арестовали через два месяца – 3 ноября 1937 года. В 1938-м он был расстрелян.

На этом история московского театрального фестиваля закончилась.

Литература

Артамонов А.Е. Госдачи Кавказских Минеральных Вод. Тайны создания и пребывания в них на отдыхе партийной верхушки и исполкома Коминтерна. От Ленина до Хрущева. М.: Центрполиграф, 2017.

Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись: В 4 т. М.: ВТО, 1977–1976.

Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б)-ВКП(б), ВЧК-ОГПУ-НКВД о культурной политике. 1917–1953 / Сост. А. Артизов, О. Наумов. М.: Международный фонд «Демократия», 2002.

Гладков А. К. Мейерхольд: В 2 т. М.: СТД РСФСР, 1990.

Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

Кожевников А. М. Несбывшаяся мечта Всеволода Мейерхольда. Конструктивистский проект ГОСТИМА Михаила Бархина и Сергея Вахтангова // Будущее памятников архитектуры конструктивизма. Материалы научно-производственной конференции. Новосибирск: Новосибирский гос. ун-т архитектуры, дизайна и искусств, 2017. С. 59–68.

Лапина Г. «Земля обетованная». Американка о коммуналке // Новый мир. 2019. № 9. С. 134–156.

Мишуrowsкая М. «Дни Турбиных» в Йельском университете. История американской постановки пьесы // Библиотечное дело. 2012. №12 (174). С.24–28.

Орлов И. Б., Попов А. Д. Сквозь «железный занавес». See USSR! Иностранные туристы и призрак потемкинских деревень. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018.

Советско-американские отношения 1927–1933 гг. Годы непризнания. М.: Международный фонд «Демократия», 2002.

Чудакова М. О. Осведомители в доме Булгаковых в середине 1930-х гг. // Седьмые Тыняновские чтения. Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995–1996. С. 385–463.

¹ *Артамонов А.Е.* Госдачи Кавказских Минеральных Вод. С.466–467.

References

Artamonov A.E. *Gosdachi Kavkazskikh Mineral'nykh Vod. Tainy sozdaniia i prebyvaniia v nikh na otdykhke partiinoi verkhushki i ispolkoma Kominterna. Ot Lenina do Khrushcheva [State Dachas at the Caucasian Spas. Secrets behind Their Creation and the Stay of Top-level Party Members and the Officials of the Executive Committee of the Communist International. From Lenin to Khrushchev]*. Moscow: Tsentrpoligraf publ., 2017. (In Russ.)

Canning Ch. M. *On the Performance Front. US Theatre and Internationalism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Chudakova M. O. Osvedomiteli v dome Bulgakovykh v seredine 1930-kh gg [Whistle Blowers in the Bulgakovs' House in the Middle of the 1930s]. *Sed'mye Tynianovskie chteniia. Materialy dlia obsuzhdeniia [The Seventh Tynyaniv's Conference. Discussion Materials]*. Riga; Moscow, 1995–1996: 385–463. (In Russ.)

David Fox M. *Vitriiny velikogo eksperimenta. Kul'turnaia diplomatiia Sovetskogo Soiuzu 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., 2014. (In Russ.)

Feuer L.S. American Travelers to the Soviet Union. 1917–1932: The Formation of a Component of New Deal Ideology. *American Quarterly* XIV: 2 (summer 1962): 119–149.

Foreign Relations of the United States: Diplomatic Papers. The Soviet Union 1933–1939, eds E.R. Perkins, R.P. Churchill, J.G. Reid. Washington, DC: United States Government Printing Office, 1952.

Gallagher D. *Lillian Hellman: An Imperious Life*. New Heaven, CT: Yale University Press, 2014.

Gladkov A. K. *Meierkhol'd [Meyerhold]*. 2 vols. Moscow: STD RSFSR publ., 1990. (In Russ.)

Gruilow L. Working for a Soviet Newspaper in the Stalinist Era. US Journalist Remembers Time as a Staff member of *Moscow News*. *Christian Science Monitor* (November 25, 1987).

Heilbrunn J. *The New York Times and the Moscow Show Trials*. *World Affairs* CLIII: 3 (winter 1991): 87–101.

Houghton N. *Entrances and Exits. A Life in and Out of the Theatre*. New York: Limelight Editions, 1991.

Kozhevnikov A. M. Nesbyvshaiasia mechta Vsevoloda Meierkhol'da. Konstruktivistskii proekt GOSTIMA Mikhaila Barkhina i Sergeia Vakhtangova [Vsevolod Meyerhold's Shattered Dream. Mikhail Barkhin and Sergey Vakhtangov's Constructivist Project GOSTIM]. *Budushchee pamiatnikov arkhitektury konstruktivizma. Materi-*

aly nauchno-proizvodstvennoi konferentsii [The Future of Constructivist Landmarked Buildings. Proceedings of the Conference on Research and Production]. Novosibirsk: Novosibirskii universiteta arkhitektury, dizaina i iskusstv publ, 2017: 59–68. (In Russ.)

Лапина Г. “Zemlia obetovannaia”. Amerikanka o kommunalka [“The Promised Land”. America’s View on Communal Flats]. *Novyi mir [New World]* 9 (2019): 134–156. (In Russ.)

Law A.H. The Fourth Theatre Festival in Moscow and Leningrad. 1936. *Slavic and East European Performance XVIII*: 2 (summer 1998): 52–55.

Mally L. Hallie Flanagan and the Soviet Union New Heaven, New Earth, New Theater. *Americans Experience Russia. Encountering the Enigma, 1917 to the Present*. New York; London: Routledge, 2013: 31–49.

Mishurovskaia M. Dni Turbinykh v Iel’skom universitete. Istoriia amerikanskoi postanovki p’esy [The Days of the Turbins in Yale University. American Staging of the Play]. *Bibliotечноe delo [Library Science]*. 12 (174) (2012): 24–28. (In Russ.)

Morris M. L. K. *The Socialist Construction of the Moscow Theater Festival 1933–1937*. Master of Arts Thesis. Tufts University, 2012.

Orlov I. B., Popov A. D. Skvoz’ “zheleznyi zhanes”. See *USSR! Inostrannye turisti i prizrak potemkinskikh dereven’ [Through the Iron Curtain. See USSR! Foreign Tourists and the Ghost of Potemkin Villages]*. Moscow: Izd. dom Vyssei shkoly ekonomiki publ., 2018. (In Russ.)

Sovetsko-amerikanskii otosheniia 1927–1933 gg. Gody nepriznaniia [Soviet-American Relations 1927-1933. The Years of Disavowal]. Moscow: Mezhdunarodnyi fond “Demokratiia” publ., 2002. (In Russ.)

Vinogradskaia I. N. *Zhizn’ i tvorchestvo K. S. Stanislavskogo. Letopis’ [K.S. Stanislavsky: Life and Works. Timeline]*. 4 vols. Moscow: VTO publ., 1977–1976. (In Russ.)

Vlast’ i khudozhestvennaia intelligentsiia. Dokumenty TsK RKP(b)-VKP(b), VChK-OGPU-NKVD o kul’turnoi politike. 1917–1953 [Power and Artistic Intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RKP(b) — VKP(b), the Cheka — OGPU — NKVD on Cultural Policy. 1917–1953], eds A. Artizov, O. Naumov. Moscow: Mezhdunarodnyi fond “Demokratiia” publ., 2002. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию: 03.02.2022

Received: 03.02.2022

Дата публикации: 20.06.2022

Published: 20.06.2022



«Бобры всех стран, объединяйтесь!»:
Леонид Макарьев и Федеральный театральный проект для детей

© 2022 Ю.А. Клейман

“Beavers of the World, Unite!”:
Leonid Makaryev and Federal Theatre Project for Children

© 2022 Yulia A. Kleiman

УДК 82.091

Doi https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_133_146

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, Леонид Макарьев, Ленинградский Театр юных зрителей, Оскар Саул, Луи Лантц, Федеральный театральный проект, Великая депрессия, «Восстание бобров».

Аннотация: Возникший в недрах Федерального театрального проекта спектакль «Восстание бобров» (1937) по пьесе Оскара Саула и Луиса Лантца стал примером единственного в театральной истории США спектакля для детей, последовательно исповедовавшего марксистскую идеологию. Спектакль родился под очевидным влиянием деятельности советских ТЮЗов и, прежде всего, драматурга, актера и педагога Леонида Макарьева, с которым его создатели состояли в переписке. Пьеса и спектакль проблематизировали условия труда рабочих и справедливость капиталистиче-

Information about the author: Yulia A.

Kleiman, PhD, Associate Professor of the Russian State Institute of Performing Arts, 191028, Saint-Petersburg, Mokhovaya, 34. e-mail: spbgati@mail.ru ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9425-0013> Researcher ID: G-5447-2017

Keywords: American culture and theatre, Leonid Makariev, Leningrad Theatre of Young Spectators, Oscar Saul, Lou Lantz, Federal Theatre Project, Great Depression, *Revolt of the Beavers*.

Abstract: The production of *The Revolt of the the Beavers* (1937) based on the play by Oscar Saul and Lou Lantz, which emerged in the framework of the Federal Theater Project, became an example of the only play for children in US theater history that consistently adhered to the Marxist ideology. The play was born under the obvious influence of the activities of the Soviet Theatres for Young Spectators, and, above all, the playwright, actor and teacher Leonid Makariev, with whom its creators were in correspondence. The play and performance put forward such problems as

ской системы, отражая происходившую в реальности борьбу не только за права взрослых труженников, но и за права детей-рабочих. «Восстание бобров» вызвало скандал, его обвинили в разжигании ненависти между социальными классами и после семнадцати показов, несмотря на зрительский успех, постановку закрыли. «“Бобры всех стран, объединяйтесь!” – вот скрытый смысл пьесы <...> Новая авантюра ФТП должна улучшить наши дипломатические отношения с Советской Россией», – писал о спектакле влиятельный критик Б. Аткинсон. Статья посвящена анализу идеологии Ленинградского ТЮЗа 1930-х годов и ее влиянию на американский театр для детей в эпоху Великой Депрессии.

the conditions of workers and the fairness of the capitalist system, and mirrored the ongoing struggle not for the rights of both adult and child workers. *The Revolt of the the Beavers* caused a scandal and was accused of fostering hatred between social classes, so after seventeen shows, despite the success, the production was closed. ““Beavers of the world, unite!” is the unspoken sense of the drama <...> The newest adventure of the WPA theatre ought to improve our diplomatic relations with Soviet Russia”, wrote Bruce Atkinson. The paper analyses the ideological influence of the Leningrad Theatre for Young Spectators over the American theatre for children in the 1930s during the Great Depression.

Принятые сокращения

Макарьев – *Макарьев Л.* Творческий путь Ленинградского театра юных зрителей. 1922–1932. Л.: ТЮЗ, 1932.

ROB – *Saul O., Lantz L.* *The Revolt of the Beavers: A fantastic comedy.* Federal Theatre Project Archive. Library of Congress. PS3537.A87 R4 1936 OVERFLOWASS

К моменту появления Детского отделения Федерального театрального проекта в США (1935) театр для детей в Советской России успел пройти через самые разные этапы: адаптацию сказок и классики, игро-спектакли, полный отказ от сказок на целое десятилетие (1925–1935) и, наконец, появление новых советских, идеологически безупречных, сказочных историй. Насколько подробно эти перипетии были известны в США, сказать трудно. По многочисленным свидетельствам эпохи известно, что советский театральный опыт в целом вызывал в «красное десятилетие» самый живой интерес, что привело к попыткам адаптировать к американской действительности разные практики: «Живые газеты»; театр как постоянную труппу единомышленников (театр «Group»); советские пьесы и театр для детей как отдельный феномен.

В 1934 году на английском языке – очевидно, на экспорт – был издан альбом с фотографиями «Московский театр для детей»¹. Прекрасно иллюстрированное издание предварялось вступительной статьей Наталии Сац,

¹ The Moscow Theatre for Children. Moscow: Iskra Revolutsii, 1934. 105 p.

где она рассказывала о принципах работы своего театра: метод психологического реализма для актерской игры (что бы это ни значило применительно к детским спектаклям), разделение спектаклей по зрительским возрастам, задача «обучать посредством театра не наблюдателей, но бойцов и строителей»¹. В альбоме также оговаривался приоритет реалистического репертуара перед сказочным – театр как будто извинялся за то, что не сразу изгнал сказку со своих подмостков (сказка вернулась в театр Сац в 1936-м), однако очень подробно в фотографиях воссоздавал свою историю, включавшую «Жемчужину Адальмину», «Пиноккио», «Гайавату», «Робин Гуда» и «Негритенка и обезьяну» и другие сюжеты. В январе 1935-го журнал левого фронта «New Theatre» – здесь ежемесячно публиковались аналитические статьи и репортажи о советском кино, театре, танце, а январский номер и вообще вышел с подзаголовком «советский выпуск» – сразу после восторженной статьи «Советский театр сегодня», в количественных показателях утверждавшей за советским театром его огромную культуртрегерскую значимость, опубликовал полосу «Театр для юных зрителей». На ней в окружении фотографий спектаклей Московского театра для детей («Сказка о царе Салтане» и «Адвокат Патлен») и Ленинградского ТЮЗа («Хижина Дяди Тома», «Разбойники», «Ундервуд»), был напечатан следующий текст: «Ленинградский Театр юных зрителей и Московский детский театр больше напоминают цирк (курсив мой. – Ю.К.), чем театр. Здесь нет просцениума и все действие окружено активно участвующими юными зрителями»².

Важно отметить, что к середине 1930-х идеологические задачи театров для детей в Советской России дали основательный крен в сторону «правильного» воспитания человека нового социалистического общества. Этот поворот неуклонно развивался с 1923 года, а печально известное постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) окончательно закрепляло за художниками задачи социалистического строительства, отвергая все остальные как чуждые. Впрочем, вопрос о театре для детей как орудии идеологической пропаганды недвусмысленно заявлялся уже на Первой Всероссийской конференции работников театров для детей 1930 года и последовавшей за ней статьей В. Смирнова, где он утверждал: «Нам нужен не бытовой психологический театр, а театр идеологический»³. Показательно жесто-

¹ Satz N. [Introduction] // Ibid. P. 8.

² Theatre for Young Spectators // New Theatre. 1935. January. P. 7.

³ Смирнов В. К Всероссийской конференции работников театров для детей // Искусство в школе. 1930. № 2–3.

чилась риторика режиссера Ленинградского ТЮЗа, драматурга, а позднее знаменитого педагога Леонида Макарьева от 1929-го к 1932 году. В 1929-м он прежде всего обосновывает необходимость внедрения игро-спектакля (зритель должен стать «органическим и активным участником спектакля <...> создание которого должно рождаться от взаимно обусловленных коллективных волей»¹) и тесного взаимодействия театра и школ через Делегатские собрания. В 1932-м Макарьев углубляет свои тезисы об отказе от иллюзионистского искусства (отказ от рампы, трехсторонняя открытость сцены, конструктивность оформления, графическая четкость игры: «причудливость откровенной театральной игры и техники» (Макарьев: 23), и педалирует идеологическую направленность театра для детей, движение «от классической сказки с ее символической романтикой к политически-актуальному спектаклю, отражающему героико и будни наших дней социалистического строительства» (Макарьев: 21). Собственно, сомнению подверглась возможность постановки любых произведений, не только сказок, – кроме современных. К этому времени театр для детей виделся в первую очередь как орудие коммунистического воспитания: отражая советскую действительность и, прежде всего, наделяя персонажа-школьника активной ролью в процессе социалистического строительства, ТЮЗ стремился активизировать юного зрителя, вовлечь его в участие в жизни социума (с 1930 года пионеры активно участвуют в коллективизации), дав ему непосредственный пример жизнестроительства:

Творческое участие детей в политической жизни страны дает богатейший материал <...> Пионер и школьник должен явиться не объектом внешнего показа, а классовым субъектом активного поведения, несущего в себе весьма сложный комплекс противоречивых мотивов (Макарьев: 53).

Макарьев и сам создавал такие пьесы (собственно, первой пьесой на современную тему на сцене ТЮЗа стал в 1925 году его «Тимошкин рудник» о борьбе за народное хозяйство в эпоху Гражданской войны), и завершил книгу воззванием к писателям принять участие в формировании репертуара театра. Показательно, что попутно режиссер отстроился от «мейерхольдовского экспериментаторства», как усложнившего «процесс классовой борьбы на театре» (Макарьев: 5), и от ФЭКСа – источника «педагогически вредных театральных влияний» (Макарьев: 17). В другой тюзов-

¹ Государственный театр юных зрителей. Задачи и организация / Сост. Л. Макарьев. Л.: ТЮЗ, 1929. С. 30.

ской брошюре 1932 г. подытоживались результаты работы по включению искусства в общий процесс борьбы за социалистическую реконструкцию хозяйства и экономики, требовавшего превращения «искусства в орудие коммунистической агитации и пропаганды», объявлялась борьба «за повышение идейно-политического качества продукции»¹. В 1930-м состоялись две масштабные конференции руководителей театров для детей, которые послужили началом «принципиальной перестройки художественной работы этих театров как орудия коммунистического воспитания»², а постановление V пленума ВЦСПС еще и утверждало необходимость контроля за продукцией театров со стороны низовых профсоюзных ячеек. Согласно брошюре, в театре должны появиться бригады качества и развернуться социалистические соревнования и ударничество. Помогать выполнять промфинплан должны были разъездные бригады (в том числе с программами литмонтажа на заводах), а эффективность театра измерялась в количестве обслуженных зрителей. В брошюре образца 1935 года указывалось, что театры для детей находятся под контролем государственных органов народного образования, и утверждалось, что «репертуар сейчас строится в соответствии с основной задачей советского театра для детей – быть оружием коммунистического воспитания средствами художественного изображения жизни и классовой борьбы»³. Между прочим, там же утверждалось, что Ленинградский ТЮЗ часто посещают иностранцы – немаловажный факт, учитывая, что в том же году в США стартовал Федеральный театральный проект.

В инструкциях, сформулированных для Федерального театрального проекта директором Холли Фланаган, детскому отделению уделялось особое внимание. Фланаган подчеркивала, что в детском театре должны играть взрослые актеры, и спектакли «не должны ориентироваться на нередко грешившие сентиментальностью постановки прошлого. Их содержание должно быть значительным, а воплощение – простым, выразительным и образным, соответствуя реакции современного ребенка на окружающий мир. Там, где это возможно, участники детского проекта должны писать свои собственные пьесы, отталкиваясь от истории и фольклора, легенд и местных преданий, а также современных изобретений и открытий, ко-

¹ Зандберг В., Ландис В., Кильнио Б. В борьбе за промфинплан // Театр юных зрителей. 1922–1932. На путях творческой перестройки. Л.: ТЮЗ, 1932. С. 58, 60.

² Там же. С. 58.

³ Ласточкин Н. [Текст] // Государственный театр юных зрителей. Л.: ТЮЗ, 1935. С. 7.

торые интересны детям»¹. Почти все пьесы и инсценировки действительно создавались участниками ФТП специально для постановок. Появились и написанные коллективом авторов произведения на темы национального фольклора: «Прибытие пилигримов» (*The Landing of the Pilgrims*, 1938) и «Коренной американец» (*Native American*, 1939), оба были поставлены в г. Тампа, шт. Флорида. Там же в 1939-м появился спектакль «Награда» (*Reward*) – адаптация книги Иды Каминити о приключениях девочки-эмигрантки из Венгрии. Появившийся в самом конце 1936-го «Полет» (*Flight*) Оскара Саула и Льюиса Ланца (скандально известным этот тандем сделала пьеса «Восстание бобров», о которой речь впереди) стал единственной попыткой создать спектакль специально для подростковой аудитории. Как и во «взрослых» «Живых газетах», спектакль об истории авиации был целиком основан на документальном материале. Его нарратив увязывал воедино чертежи Леонардо да Винчи, осуществленный в долине Китти Хок первый в мире полет и трансатлантический перелет 1927 года, предпринятый Чарльзом Линдбергом. Но это были скорее исключения: большую часть репертуара детского отделения ФТП занимали инсценировки волшебных сказок.

История спектакля «Восстание бобров» (*The Revolt of the Beavers*) по пьесе Оскара Саула и Луиса Ланца (преьера состоялась 20 мая 1937 года в Нью-Йорке, реж. Льюис Леверетт и Петер Хюн) показала, что делать откровенно политический театр для детей в США тридцатых не получится – во всяком случае, за государственные деньги. До премьеры в редакции ряда изданий были направлены пресс-релизы, разъяснявшие намерения создателей и указывавшие источники вдохновения. Так, недвусмысленно устанавливалась взаимосвязь американского и советского театров для детей: участники ФТП состояли в переписке с Леонидом Макарьевым и вслед за ним провозглашали необходимость создания пьес на остросоциальные темы, а также решения педагогических задач по воспитанию гражданина нового общества. Также указывалось, что пьеса является ответом на серию сидячих забастовок и «ясным отображением конфликтов современного общества»². Драматурги Саул и Ланц и режиссер Петер Хюн ранее сотрудничали с Рабочим Лабораторным театром (*Workers Laboratory Theatre*),

¹ *Flanagan F.* Instructions. Federal Theatre Projects. Washington, DC. Works Progress Administration. October, 1935. <https://www.loc.gov/item/farbf.00010002/>

² *Frost L.E.* Dreaming America. Popular Front Ideals and Aesthetics in Children's Plays on the Federal Theatre Project. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2013. P. 45.

«Бобры всех стран, объединяйтесь!»

FEDERAL **USA** WPA THEATRE
MEET THE CHIEF!



at
“REVOLT of the BEAVERS”
BY OSCAR SAUL & LOU LANTZ

ADELPHI THEATRE
54 ST EAST of 7TH AVE
MATINEES ONLY
WED'S-THUR'S-FRI'S AT 4
SATS AT 2:30 PRICES 25¢ 15¢

A CHILDRENS THEATRE PRODUCTION

REPRODUCTION BY NYU DEPT. OF THEATRE DIV. N.Y.C.

Афиша спектакля «Восстание бобров».
Театр Адельфи, Нью-Йорк (1937). Источник: Библиотека Конгресса США.
<https://www.loc.gov/item/ihas.200216619/>

другой режиссер Льюис Леверетт был актером театра «Group»¹ и был занят в остросоциальных спектаклях по пьесам К. Одетса «В ожидании Лефти» и «До того дня, пока я не умру». В театрах левого толка (например, в шок-труппах – мобильных подразделениях Рабочего лабораторного театра) ранее работали и многие занятые в «Восстании бобров» актеры, и технический персонал. Так что спектакль, несомненно, был заряжен актуальной политической повесткой и на уровне содержания, и на уровне актерского существования, не прервавшего связи с эстетикой пролетарского театра пропаганды. Л. Фрост справедливо отмечает, что спектакль «Восстание бобров» поднимал вопросы об условиях труда рабочих, справедливости капиталистической системы и отражал происходившую в реальности борьбу (не такую успешную, как в пьесе) не только за права взрослых тружеников (летописью этой борьбы станет Живая газета «Судебный запрет предоставлен»), но и за права детей-рабочих. Первый Закон о справедливых условиях труда был принят в 1938 года в рамках Нового курса Рузвельта и стал ключевым для американского трудового законодательства, устанавливая и минимальный размер оплаты труда, и выплаты за сверхурочную работу, и запрет на использование несовершеннолетних в индустриальном труде. Так что пресс-релиз не зря давал понять, что спектакль «адресован детям, однако это эзопова басня, которую оценят взрослые»².

По сюжету дети Пол и Мэри, оказавшись в царстве бобров, помогали диссиденту Оклифу и свергали власть зловредного Чифа (Шефа), отбиравшего у своих подчиненных всю добытую кору. Первые реплики девятилетних героев намекали на то, что персонажи сказки страдают от тех же обстоятельств, что и их ровесники в зале (они идут в лес за дровами, потому что дома холодно), и давали понять, что именно дети обладают интуитивным чувством справедливости. Так, Мэри заявляла, что если она найдет волшебный камень, то вначале пожелает большой кусок шоколада, а потом – чтобы «отец получил работу» (РОВ 1-1-2). А Пол, получив вожеленные синий свитер и пару роликовых коньков, сделал бы всех девятилетними: «Потому что потом я пойду в кондитерский магазин и – просто представь – мистеру Бергеру тоже будет девять» (РОВ: 1-1-2), – и конечно, если у Пола не будет денег, ставший девятилетним владелец кондитерской даст ему конфеты бесплатно. Ну а уж потом Пол желал быть свободным, как ветер.

¹ Изначально ставить спектакль должен был Элиа Казан, но по неизвестной причине он в последний момент отказался.

² Цит. по: *Frost L.E. Dreaming America. P. 54.*

В лесу Пол и Мэри встречали нерешительного профессора-бобра и Оклифа, волей Чифа изгнанного за пределы бобриной страны: Оклиф был основателем «Клуба насвистывания», созданного на радость бобрам, что Чифу совсем не нравилось. (Между прочим, именно к премьере «Восстания бобров» было приурочено открытие Детского театрального клуба Управления промышленно-строительных работами – WPA.) Роль профессора-конформиста была столь же противоречивой, сколь и вообще позиция интеллигенции с точки зрения приверженцев леворадикальных взглядов. Так, в пьесе очевидно, что Профессор не только не использует свой интеллектуальный потенциал для помощи рабочим, но и трусливо поддерживает борьбу Рабочих бобров против Обездоленных бобров¹ – потенциальных конкурентов за рабочие места. Узнав, что Чиф лишает его соплеменников работы, меняя их на бобров-люмпенов, потому что труд последних дешевле, Оклиф возвращался и при помощи детей поднимал восстание. Вмешательство Пола и Мэри решало дело: бесправные, нищие и грустные в начале пьесы, в финале все бобры – и Рабочие, и Обездоленные – распевали радостные песни о том, как они будут «каждый день работать и играть, работать и играть, работать и играть» (РОВ 3-1-4). Главная интенция Мэри и Пола – избавить всех от грусти: в тексте на аудиальном уровне противопоставляются слова *sad* (грустно) и *glad* (радостно); дети в пьесе «Восстание бобров» – прежде всего носители освобождающей энергии, борцы за будущее, в котором все будут, как дети, – радостные, щедрые справедливые.

Заметим, что в советских театрах для детей с самого начала сложилась традиция, согласно которой мальчиков играли актрисы-травести. В «Маугли» роль Маугли играла Е. Спендиарова, в «Щелкунчике и мышином царе» роль Фрица – М. Бабанова, в «Томе Сойере» роль Тома – В. Алексеева-Месхиева, а Бена Роджерса – М. Бабанова, в «Кольке Ступине» роль Кольки – Н. Иванова, в «Негритенке и обезьяне» роль мальчика Нагуа – Т. Верлюк и Л. Чернышова, в спектакле «Про Дзюбу» роль Васи – К. Коренева, спектакле «Тимошкин рудник» роль Тимошки – К. Пугачева. В США 1930-х кросс-кастинга не было (исключения – редки, примечательны и рассчитаны на комический эффект), и роль мальчиков неизменно играли актеры-мужчины. Так, в «Восстании бобров» роль Пола сыграл Сэм Боннелл.

¹ В тексте пьесы «Barkless» – букв. «Лишенные коры».



«Бобры всех стран, объединяйтесь!»



ROSSICA Literary contacts & Connections № 2 2022



«Восстание бобров». Сцены из спектакля. Нью-Йорк (1937). Источник: Библиотека Конгресса США. <https://www.loc.gov/item/musftpnegatives.12310229/>

Актеры, исполнявшие роли Рабочих бобров были одеты в объемные шаровары на подтяжках, высокие ботинки, рубашки и обтягивающие шапочки с ушками – не исключено, что в их облике угадывалась аллюзия на униформу красноармейцев времен Гражданской войны. Рабочие бобры действовали как коллективное тело: слушая ли чтение Профессора или воинственно махая флагом, они всегда стояли плечом к плечу друг к другу. Подобные мизансцены очевидным образом отсылали к плакатной эстетике шок-труп. Одетый в ярко-синий свитер босс Чиф перемещался по сцене на роликах, служивших эмблемой роскоши и беззаботности. Кроме него на роликах передвигался Винди (Ветер) – персонаж, переносивший детей в Царство бобров. Декорации из ткани представляли собой прихотливое переплетение изогнутых линий, создававших образ волшебного леса. Главным конструктивным элементом – и единственным объемным – было огромное колесо, которое должны были приводить в движение Рабочие бобры (метафора эксплуатации). Знаменитый критик Брукс Аткинсон отмечал «причудливые декорации» и «сделанные с фантазией костюмы» художника Сэмюэля Лева, «игровой стиль», «красочность», «компетентность исполнителей», но упрекал спектакль за прямолинейность урока классовый борьбы: «“Бобры всех стран, объединяйтесь!” – вот скрытый смысл пьесы <...> Новая авантюра ФТП должна улучшить наши дипломатические отношения с Советской Россией»¹.

По итогам спектакля анкетирование детей показало, что урок социальной справедливости был ими воспринят очень опосредованно: «Мне понравился Чиф, потому что он меня смешил, но мне не нравилось, как он поступал с бобрами»², – свидетельствовала одна из зрительниц. Результаты проведенного психологами опроса показали, что дети воспринимали спектакль как сказку о хороших и плохих бобрах, не считывая более сложные социально-экономические смыслы³. Напротив, взрослыми зрителями этот урок был воспринят однозначно и по большей части остро. В одной из газет утверждалось, что Федеральный театральный проект учит бедных детей убивать богатых⁴. Цитируемая выше статья Аткинсона недвусмысленно называлась «“Восстание бобров”, или Матушка Гусыня Маркс под покровительством ФТП»; ей вторил заголовок репортажа в журнале «Life»:

¹ *Atkinson B.* «The Revolt of the Beavers» or Mother Goose Marx, Under WPA Auspices // *The New York Times.* 1937. May 21.

² *Mother Goose Joins the Union*// *Life.* 1937. June 21. P. 78.

³ *Mathews J.D.* *Federal Theatre, 1935-1939: Plays, Relief, and Politics.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967. P. 116.

⁴ *Ibid.* P. 117.

«Матушка Гусыня вступает в профсоюз. ФТП ставит фантазию левого толка». То, что спектакль был восторженно принят рецензентом органа компартии США «Daily Worker» («Детское отделение ФТП увлекает малышей фантазией Биверлэнда, богатой социальным содержанием – блестящий спектакль, поставленный с энтузиазмом»¹), только подлило масло в огонь. Слово Аткинсона оказалось решающим – разумеется, у каждого конгрессмена был экземпляр «New York Times» – и последствия это вызвало самые разные. Для начала было отозвано 1400 бесплатных билетов, выделенных Полицейской атлетической лиге, что стало лишь началом масштабной травли, которая в итоге привела к закрытию ФТП в результате обвинений в коммунистической пропаганде (тем более, что создатели спектакля во всеулышание заявили о его политическом подтексте еще до премьеры). Пока же спектакль заклеямили как пропаганду марксизма за государственные деньги, и после семнадцати спектаклей, несмотря на зрительский успех, его пришлось закрыть.

Попытка создать идеологическую драматургию по советскому образцу предпринималась и до возникновения ФТП. Так, Международный союз революционного театра еще в сентябре 1934-го объявил конкурс имени революционера Феликса Кона на создание пьесы для детского театра «о жизни детей рабочих в СССР и в капиталистических странах»². Первым призом была бесплатная поездка в СССР на три недели, вторым – поездка в СССР на десять дней. Победителем в сентябре 1935-го была объявлена пьеса Рут Бурк «Пионер Джек и бобовый стебель» (*Pioneer Jack and the Beanstalk*). Однако о дальнейшей судьбе пьесы и ее автора ничего не известно.

После «Восстания бобров» стало ясно, что детские спектакли с чрезмерно артикулированной марксистской повесткой для ФТП – путь тупиковый. Спектакли для детей были преимущественно нацелены против жадности на протяжении всего недолгого существования проекта (кто знает, насколько «Восстание бобров» ускорило его смерть!), но их политический меседж больше ни разу не был таким прямолинейным.

¹ Цит. по: *Heard D.B. Children's Theatre in the Federal Project // Spotlight on the Child: Studies in the History of American Children's Theatre/ Eds by R.L. Bedard, C.J. Tolch Westport, CT; London: Greenwood Press, 1989. P. 111.*

² *Children's Theatre // New Theatre. 1934. September. P.9.*

Литература / References

Frost L.E. *Dreaming America. Popular Front Ideals and Aesthetics in Children's Plays on the Federal Theatre Project*. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2013.

Heard D.B. Children's Theatre in the Federal Project. *Spotlight on the Child: Studies in the History of American Children's Theatre*, eds by R.L. Bedard, C.J. Tolch. Westport, CT; London: Greenwood Press, 1989.

Mathews J.D. *Federal Theatre, 1935–1939: Plays, Relief, and Politics*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1967.

Дата поступления в редакцию: 01.12.2021

Received: 01.12.2021

Дата публикации: 20.06.2022

Published: 20.06.2022



**Дебют Теннесси Уильямса на советской сцене:
«Орфей спускается в ад» в Московском театре
имени Моссовета и Саратовском драматическом театре
имени К. Маркса (1961)**

© 2022 М. М. Гудков, М. Фрис

**Tennessee Williams' Debut on the Soviet Stage:
Orpheus Descending at the Mossovet Theatre and the Karl Marx
Saratov Drama Theatre (1961)**

© 2022 Maxim M. Gudkov, Michael Freese

УДК 82.091

https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_147_190

Информация об авторах:

Максим Михайлович Гудков, старший преподаватель, Санкт-Петербургский государственный университет. E-mail: m.gudkov@spbu.ru.

Майкл Фрис, независимый исследователь, США. E-mail: freese.mchl@gmail.com.

Ключевые слова: Т. Уильямс, американская драматургия, советский театр, холодная война, 1960-е гг., Театр имени Моссовета, Саратовский драматический театр имени К. Маркса, «Орфей спускается в ад».

Аннотация: В центре настоящей статьи – первые постановки пьесы «Орфей спускается в ад» Т. Уильямса на советских подмостках, которые были осуществлены в 1961 г. Театром имени Моссовета и Саратовским драматическим театром имени К. Маркса. Дается краткая сценическая история этой пьесы в американском театре (на Бродвее

Information about the authors:

Maxim M. Gudkov, Senior lecturer, Saint Petersburg State University, Russia. E-mail: m.gudkov@spbu.ru.

Michael D. Freese, independent researcher, USA. E-mail: freese.mchl@gmail.com.

Keywords: Tennessee Williams, American drama, Soviet theatre, Cold War, 1960s, Mossovet State Theatre, Karl Marx Saratov Drama Theatre, *Orpheus Descending*.

Abstract: The article focuses on the first productions of Tennessee Williams' play *Orpheus Descending* on the Soviet stage, which took place in 1961 at the Mossovet State Theatre and the Karl Marx Drama Theatre, as well as the reasons for such a late appearance of the American writer on the Russian stage and the peculiarities of the first translation into Russian. A brief stage history of this play in American theater (on Broadway and off-Broadway) is provided, as well as in Europe.

и за его пределами), а также в Европе. Анализируются причины ее появления на отечественной сцене и особенности первого перевода на русский язык. Судьба уильямсовского произведения на отечественных подмостках исследуется в рамках социально-политического и культурного советско-американского макроконтекста холодной войны. На основе редких материалов, находящихся в музеях Государственного академического театра имени Моссовета и Саратовского государственного академического театра драмы имени И.А. Слонова, а также в фондах Российского государственного архива литературы и искусства (РГАЛИ), дается анализ сценического воплощения произведения американского писателя и его рецепции советской критикой и зрителем. Данное исследование позволяет расширить представления о театральной судьбе пьес заокеанского автора в Советском Союзе.

Авторы статьи выражают глубокую признательность заместителю директора по репертуару и связям с общественностью Санкт-Петербургского государственного драматического театра на Васильевском Татьяне Федоровне Цветковой за помощь в обнаружении редких материалов о постановке Театра имени Моссовета, а также заведующей труппой Саратовского государственного академического театра драмы имени И.А. Слонова Елене Вячеславовне Чуевой за щедро предоставленные документы по саратовскому спектаклю.

Within the framework of the political and cultural Soviet-American macro-context during the Cold War, the theatrical history of Williams' work in the USSR is analyzed. The article is based on rare materials from the museums of the Mossovet State Academic Theatre and the I.A. Slonov Saratov State Academic Drama Theatre, as well as funds of the Russian State Archive of Literature and Arts (RGALI, Moscow). It focuses on the reception of the play and its production in the Soviet Union and is aimed at reconstructing the theatrical history of Williams' plays in the USSR.

Acknowledgements: The authors of the article express their deep gratitude to Tatiana Tsvetkova, Deputy Director for repertoire and public relations of the St. Petersburg State Drama Theater on Vasilievsky Island, for her help in finding rare materials about the production at the Mossovet Theater, as well as Elena Chueva, Head of the troupe of the I.A. Slonov Saratov State Academic Drama Theater, for generously providing documents on the Saratov performance.

Принятое сокращение:

Орфей ИЛ – *Уильямс Т.* Орфей спускается в ад / Перевод Ю.А. Осноса // Иностранная литература. 1960. № 7. С. 54–106.

В мае 1960 г., в период «хрущевской оттепели» и продолжавшейся, несмотря на десталинизацию СССР, «холодной войны», в США впервые после долгого перерыва приехал представитель-практик советского драматического театра Юрий Александрович Завадский (1894–1977) – ученик К.С. Станиславского и Е.Б. Вахтангова, крупнейший отечественный режиссер, педагог и актер – знаменитый Святой Антоний и первый принц Калаф в вахтанговских постановках «Чудо святого Антония» (1921) и «Принцесса Турандот» (1922), а также граф Альмавива во мхатовской «Женитьбе Фигаро» (1927). В начале шестого десятилетия XX в. он уже был народным артистом СССР и главным режиссером одного из старейших театров Москвы, который в 2023 г. будет отмечать свое 100-летие – Московского государственного ордена Трудового Красного знамени драматического театра имени Моссовета. По другую сторону Атлантики, в Нью-Йорке Ю.А. Завадский ставил в Институте усовершенствования актерского мастерства (Institute for Advanced Studies in the Theatre Arts – IASTA) чеховский «Вишневый сад»¹, на показе которого присутствовали в том числе американский драматург А. Миллер и находящийся тогда в США английский актер Д. Гилгуд. Кроме непосредственной работы над постановкой Чехова, нескольких встреч за круглым столом, семинаров и открытых лекций Завадский активно посещал нью-йоркские спектакли – как на Бродвее, так и за его пределами. Один из них ему запомнился особенно: это была постановка современной американской пьесы с необычным, слишком поэтическим для советской драматургии названием «Орфей спускается в ад» (*Orpheus Descending*), автор которой, Теннесси Уильямс, был тогда почти неизвестен в Советском Союзе. Как и можно было бы ожидать, советскому режиссеру увиденная постановка не понравилась:

Я смотрел спектакль «Орфей спускается в ад» Теннесси Уильямса <...>. Меня неприятно поразил натурализм этой постановки, <...> эротика².

Однако, как потом станет ясно, Завадскому не по душе пришлось именно сценическое воплощение, а сама пьеса Уильямса его все-таки заинтересовала.

¹ См. об этом, например, *Завадский Ю.А. Об искусстве театра*. М.: ВТО, 1965. С. 292–302; *Любомудров М.Н.* Р. Симонов. Ю. Завадский. М.: Молодая гвардия, 1983 (Серия «Жизнь замечательных людей», Выпуск 19). С. 340–346; *Сибиряков Н.Н.* Мировое значение Станиславского. М.: Искусство, 1974. С. 126–127; *Edwards Ch.* The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre. New York: New York University Press, 1965. P. 307–309.

² Цит. по: *Егоров И.* В гостях у Ю. Завадского // Советская молодежь (Рига). 1961. 26 июля. № 146 (4101). С. 3.

«Орфей» был написан в 1957 г. и представляет собой пятый вариант переделки самой первой многоактной пьесы тогда еще начинающего драматурга – «Битва ангелов» (*Battle of Angels*, 1939), поставленной знаменитым бродвейским театром «Guild» (режиссер Маргарет Уэбстер; премьера 30 декабря 1940), провалившейся в Бостоне и так и достигшей Нью-Йорка. Спустя почти два десятилетия в новом варианте и уже под названием «Орфей спускается в ад» пьеса все-таки оказалась на бродвейской сцене (режиссер Гарольд Клерман, в роли Леди – Морин Стэплтон, в роли Вэла – Клифф Робертсон; премьера 21 марта 1957). И опять пьесу Уильямса ожидал сокрушительный провал: через два месяца (18 мая) постановка была снята с проката, выдержав всего 68 представлений. Как позже писал драматург, «увы, “Орфей” был не только переписан, но и не до конца понят дорогим мне человеком и тонким критиком – Гарольдом Клерманом»¹. Однако причины провала драмы Уильямса не сводились к узко профессиональным просчетам:

Эпоха маккартизма оставила свой отпечаток <...> на судьбе пьесы «Орфей спускается в ад», постановка которой была едва ли не разгромлена американской критикой – и именно потому, что она не вписывалась в затхлую атмосферу эпохи, отравленной ядом подозрительности, дышала протестом против навязываемых обществу новых ценностей – смирения перед властью и бездумного приятия настоящего².

Как явствует из хронологии, Ю.А. Завадский весной 1960 г. видел не эту бродвейскую постановку «Орфея», а другую. В 1959 г. уильямсовская драма с мифологическим названием, шедшая уже на сценах Европы – в Лондоне и Париже, – вернулась в Нью-Йорк: осенью 1959-го к ней обратился офф-бродвейский театр «Gramercy Arts Playhouse» (режиссер Андриан Холл). Сценическое возобновление получило более благоприятные критические отзывы, нежели премьера на Бродвее, и показывалось до конца театрального сезона – до лета 1960-го. Вот этот-то спектакль и не понравился советскому режиссеру своим «натурализмом» и «эротикой».

В том же 1960-м к пьесе Уильямса обратился уже кинорежиссер Сидни Люмет, сняв по ней фильм под названием «Из породы беглецов» (*The*

¹ Уильямс Т. Мемуары / Пер. с англ. А. Чеботаря. М.: Авантитул: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. С. 234.

² Коренева М.М. Творчество Теннесси Уильямса в контексте американской драмы // Теннесси Уильямс в русской и американской культурной традиции. СПб.: Янус, 2002. С. 16.

Fugitive Kind, премьера 14 апреля 1960). Несмотря на то, что в кинокартине принимал участие сильнейший актерский состав (в роли Леди – Анна Маньяни, в роли Вэла – Марлон Брандо, в роли Кэрол – Джоанна Вудворд)¹, успеха она не имела – ни у критики, ни у зрителя. Разочаровала она и исполнительницу главной роли, талантливейшую итальянскую актрису:

Анна Маньяни, следуя за Теннесси Уильямсом, создавала личность яркую, исключительную, трагическую. Но каково же было ее изумление, когда она увидела на экране вместо реалистического произведения тривиальную мелодраматическую картину, в которой все было смазано: и поэзия, и глубокая философская мысль, и острота социального звучания, так восхищавшие ее в пьесе. Сусальная история о любви немолодой и страстной итальянки к красивому парню, сыгранному самой модной «звездой» американского кино Марлоном Брандо, завершавшаяся смертью обоих, была рассчитана на того самого недалекого обывателя, против которого была направлена пьеса².

По другую сторону Атлантики – в Советском Союзе – пьесы Т. Уильямса до 1960 г. широкому кругу граждан страны были неизвестны, никогда не переводились и не публиковались, не говоря уже о театральных постановках. В позднесталинскую эпоху советские критики и исследователи уильямсовскую драматургию не жаловали, рассматривая ее исключительно сквозь призму идеологии и политической конъюнктуры. Критические суждения сводились к череде оскорбительных комментариев и доказательству заведомой ущербности идеологически чуждого драматурга³. В качестве образца подобного рода суждений об уильямсовской драматургии приведем выдержку из одной академической статьи 1952 г. с красноречивым названием «Театр США – орудие воинствующей реакции»:

Высшую премию, присуждаемую в США за лучшие литературные и драматические произведения – премию Пулицера (т. е. Пулитцеровскую премию. – М. Г., М. Ф.), в сезоне 1947/48 г. получила пьеса Теннесси Уильямса «Трам-

¹ В этом фильме также снимались и два участника бродвейской постановки «Орфея» 1957 г.: роль шерифа Толбота и там, и там играл Р.Дж. Армстронг, а актриса М. Стэйплтон, исполнявшая на Бродвее роль Леди, в фильме играет уже роль жены шерифа – Ви Толбот.

² Алова Л.А., Боброва О.Б. Анна Маньяни и ее роли. М.: Союз кинематографистов СССР, 1990. С. 75.

³ См.: Гудков М.М. Теннесси Уильямс в советской критике 1940–1960-х годов // Литература двух Америк. 2021. № 10. С. 163–206.

вай «Желание»). Пьеса «Трамвай “Желание”» – одно из наиболее типичных проявлений упадочничества, господствующего в американском буржуазном театре. И другие пьесы Вильямса – «Стеклянный зверинец», «Летний чад» (имеется в виду пьеса «Лето и дым» (*Summer and Smoke*, 1948). – М. Г., М. Ф.) были в изобилии наполнены декадентскими мотивами, но в этом премированном опусе автор превзошел самого себя. <...> Пьеса, сочетающая в себе все элементы распада современного буржуазного быта: душевную надломленность и опустошенность, извращенность и животные инстинкты. <...> Обращение к узко личной тематике, а через нее пропаганда «вечных» законов жизни – таков сознательный прием, используемый литераторами-эскепистами, находящимися на услужении у неофашистов¹.

С приходом «оттепели» наместились позитивные перемены в советско-американских отношениях, а также желание наладить конструктивный диалог между супердержавами:

В 1956 году даже закоренелые пессимисты признавали, что международная политическая ситуация начала проявлять признаки, позволяющие надеяться на хотя бы некоторую нормализацию взаимоотношений СССР и США².

Идеологизированная, клишированная критика начала постепенно смягчаться, и стало возможно – пусть и с невероятными усилиями – добиться издания драматургии Уильямса. В 1960 г. в журнале «Иностранная литература» в июльском номере (т. е. уже после возвращения Завадского из США) был напечатан «Орфей» в переводе Ю. Осноса, а следом он вышел малотиражным стеклографическим изданием отдела распространения драматических произведений Всесоюзного управления по охране авторских прав (ВУОАП)³. Случилось это во многом, благодаря усилиям

¹ Белоголова К. Театр США – орудие воинствующей реакции // Буржуазный театр на службе империалистической реакции (Сб. ст.). М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. С. 36–37. К сожалению, эта статья оказалась нами найдена уже после того, как был опубликован наш Библиографический указатель «Советская критика о Т. Уильямсе (1947–1969 гг.)», представляющий собой попытку создания максимально полного списка советских критических статей о творчестве Т. Уильямса в 1940–60-е гг., поэтому работа К. Белоголовой не вошла в него. См.: Гудков М.М. Теннесси Уильямс в советской критике 1940–1960-х годов. С. 190–201.

² Иванян Э.А. Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007. С. 323.

³ Уильямс Т. Орфей спускается в ад (Певец и ночь) / Перевод Ю.А. Осноса. М.: ВУОАП, 1961.

замечательного литературоведа-американиста Раисы Давыдовны Орловой (1918–1989), – «одного из первопроходцев на пути к вновь и заново узнаваемому разностороннему миру, в частности, современной американской литературы»¹.

О сложностях «пробивания» Уильямса в советскую печать можно судить по воспоминаниям самой Р.Д. Орловой:

После долгих лет отрезанности к нам стали возвращаться старые и появляться новые произведения зарубежных писателей. Это происходило с трудом, каждое писательское имя приходилось пробивать, доказывать, часто не без хитростей и всяких дипломатических уловок, что эти писатели «прогрессивны», а то и близки советской идеологии. Находили несколько фраз, скажем, в защиту мира – значит, можно издавать. К тому же мы доказывали, что каждая такая публикация укрепляет престиж СССР².

О том, что именно Р.Д. Орлова была причастна к первой в нашей стране публикации Уильямса, свидетельствует ее признание 1965 г., сохранившееся в РГАЛИ:

В свое время я рекомендовала ее (пьесу «Орфей спускается в ад». – М. Г., М. Ф.) журналу [«Иностранная литература»]³.

Так что, когда в середине 1970-х Р.Д. Орлова без ложной скромности писала Т. Уильямсу, что «делала все возможное, чтобы они (его пьесы. – М. Г., М. Ф.) стали известны у нас»⁴, – то в этом она ничуть не погрешила против истины.

Автором первого перевода, по которому и будет позже поставлен «Орфей» в Театре имени Моссовета и Саратовском театре имени К. Маркса, выступил видный советский литературный и театральный

¹ Гончар Н.А. К публикации статьи Р.Д. Орловой «Драматургия Сарояна» // Вестник Ереванского университета. Серия «Русская филология». 2018. № 2. С. 43–44.

² Орлова-Копелева Р.Д. Двери открываются медленно. М.: Независимая газета, 1994. С. 8.

³ Стенограмма беседы Р.Д. Орловой с актерами о творчестве У. Теннесси. РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 26. Ед. хр. 55. Л. 28.

⁴ Раиса Орлова. Мосты (русско-американские литературные связи) / вступ. ст., публ. и коммент. В.Н. Абросимовой // Науч.-образоват. центр «Эрудит»: [сетевое издание]. М., 2021. <http://erudyt.ru/library/doc/449.html> (дата публикации: 27.02.2021). С. 329.

критик, литературовед, переводчик и драматург Юрий Александрович Оснос (1911–1978).

Изначально Ю. Оснос перевел название пьесы Уильямса как «Орфей *в аду*», и только после редакторской правки машинописной рукописи перевода синими чернилами с пометкой «клише»¹ оно стало таким, каким и вошло в русскоязычную историю американской драматургии и театра. Видимо, редактор журнала «Иностранная литература» из отдела художественной литературы капиталистических стран не хотел, чтобы уильямсовскую драму путали с опереттой французского композитора Жака Оффенбаха «Орфей в аду» (*Orphée aux Enfers*, 1858). Надо признать, что проблема адекватного перевода названия данной пьесы остается актуальной и сегодня. Так, еще до первого ее советского издания известный литературовед, переводчик и критик Георгий Павлович Злобин (1927–2014) дал в своей статье 1959 г. буквальный перевод заглавия – «Орфей *нисходящий*»², а под конец жизни – в 2010 г., – не удовлетворившись существующими вариантами, издал свой новый перевод под названием «Орфей *сходит* в ад»³.

В рукописном переводе Ю. Осноса изначально «коряво» звучали имена некоторых героев пьесы Уильямса – например, Беула (Beulah, ставшая после правки редактора Бьюлой) и Кутрир (Cutrere – Катрир). Но даже отредактированный перевод Ю. Осноса, опубликованный в «Иностранке», был далек от совершенства. Прежде всего, в нем странным образом оказался изменен один из основных образов произведения. В оригинале у Т. Уильямса значит:

SCENE: The set represents in nonrealistic fashion <...> part of a connecting “confectionery” in a small Southern town. <...> *The confectionery*, which is seen partly through a wide arched door, is shadowy and poetic as *some inner dimension of the play* (езде курсив наш. – М. Г., М. Ф.)⁴.

Как видим из авторской экспозиционной ремарки, именно кафе-кондитерская (confectionery) является «некой скрытой сущностью

¹ Уильямс Т. «Орфей спускается в ад». Драма в 3 действиях. Пер. с англ. Ю. Осноса. 1960 г. РГАЛИ. Ф. 1573. Оп. 3. Ед. хр. 407.

² См.: Злобин Г.П. Орфей с Миссисипи // Иностранная литература. 1959. № 5. С. 258–260.

³ Уильямс Т. Орфей сходит в ад / Перевод Г.П. Злобина // Уильямс Т. «Орфей сходит в ад» и другие пьесы. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 95–199.

⁴ Williams T. Orpheus Descending. In Williams, Tennessee. [Plays. Selections.] [Vol. 2]: Plays 1957–1980, 1–97. New York: The Library of America, 2000. P. 9.

пьесы»¹. Но у Ю.А. Осноса кондитерская стала «залом готового платья» («конфекция» – ложный друг переводчика), и главная героиня по имени Леди Торренс, у которой двадцать лет назад члены местного Ку-клукс-клана сожгли кафе-сад с виноградником, а вместе с ним и ее отца, теперь лелеет мечту заново создать утилитарный, прозаический зал готового платья, а не романтическое прекрасное кафе. В переводе Осноса дело доходит до абсурда, когда героиня одержимо делится со своим бывшим, некогда предавшим ее возлюбленным Дэвидом Катриром своей идеей фикс:

А вон тот зал я ремонтирую. Это зал готового платья. Весной он будет готов, сюда будет приходить вся молодежь города. И знаешь, как мне его отремонтируют? <...> Так, чтобы он напоминал мне наш виноградник. И те хмельные ночи, что я проводила тогда с тобой. Это было самое прекрасное и в твоей жизни, Дэвид! (Орфей ИЛ: 82).

Трудно поверить в то, что зал готового платья может стать равноценной заменой кафе с виноградником и быть заветной мечтой уильямсовской героини. А ведь, как замечает Г.П. Злобин, образ сада в поэтике пьесы занимает крайне существенное место:

У истосковавшейся по живому существу, задыхающейся в спертой атмосфере лицемерия и стяжательства Леди появилась прекрасная мечта – устроить для молодежи в лавке кондитерскую с искусственным садом, какой был у отца на Лунном озере. Такое скромное, казалось бы, желание стало *одной из главных пружин драматического действия* (курсив наш. – М. Г., М. Ф.)².

Некоторые изъяны первого перевода пьесы отмечает и Р.Д. Орлова:

Одна из важнейших реплик драмы, одна из кульминаций: Вэл говорит: «Все мы заперты в одиночной камере своей шкуры»³. Русский перевод очень неплохой, но в данном случае переводчик не нашел адекватного выражения в русском языке. Если перевести это место буквально, там говорится: каж-

¹ Уильямс Т. Орфей спускается в ад / Перевод Я.А. Березницкого // Уильямс Т. Пьесы. М.: Гудьял-Пресс, 1999 (серия «Театр»). С. 476.

² Злобин Г.П. По ту сторону мечты (Страницы американской литературы XX века). М.: Художественная литература, 1985. С. 113.

³ В оригинале: «We're all of us sentenced to solitary confinement inside our own skins, for life! <...> We're under a lifelong sentence to solitary confinement inside our own skins for as long as we live on this earth!» (Williams T. Orpheus Descending. P. 42–43).

М. М. Гудков, М. Фрис

дый из нас заперт в одиночной камере своей кожи, – а там (у переводчика Ю. Осноса. – *М. Г., М. Ф.*) сказано – кожи¹.

Поскольку в начале 1960-х Советский Союз еще не присоединился к Всемирной конвенции об авторском праве (это произойдет лишь в 1973 г.), копирайт не мог уберечь пьесу Уильямса ни от огрехов перевода, ни от вмешательства цензуры. Судя по всему, вопрос о печати «Орфея» в русском переводе решался (если он вообще решался) редакцией журнала «Иностранная литература» не с самим драматургом, а с руководством нью-йоркского издания «Theatre Arts», на страницах которого в сентябрьском номере 1958 г.² и появилась впервые пьеса Уильямса, – именно с этой публикации делался перевод Ю. Осноса.

Тот факт, что американские пьесы на советских подмостках подвергались существенным искажениям, красноречиво свидетельствует и А. Миллер. После просмотра спектакля по своей драме «Вид с моста» (*A View from the Bridge*, 1955) в Московском драматическом театре (режиссер А.А. Гончаров, премьера 1959), драматург в разговоре с К.М. Симоновым недоумевал:

– Константин, я не узнаю своих пьес, <...> я прихожу их смотреть, они похожи, но это не мои пьесы. <...> Я действительно не знаю русского языка, но эти пьесы писал я, и я знаю, про что я их писал. У меня в пьесе написано о трагической и противоестественной любви человека к собственной дочери, которая приводит его к распаду личности и предательству, а я вижу спектакль про штрейкбрехера, который предал своих товарищей по классу, – уж настолько-то я по-русски понимаю!³

И далее автор цитированных воспоминаний, сын К.М. Симонова Алексей Кириллович справедливо заключает:

Увы, Миллер был прав. Это вообще беда наших переводов, по крайней мере, с английского. И постановок пьес про заграничную жизнь. <...> Олби, Теннесси Уильямс, О’Нил – каждый из них, боюсь, был бы в не меньшем недо-

¹ Стенограмма беседы Р.Д. Орловой с актерами. Л. 27. В переводе Ю. Осноса эта реплика Вэла звучит так: «Каждый человек заперт в своей коже – наглухо... Все равно как в тюремной одиночке. И пожизненно. <...> Заперт в своей коже, как в тюремной одиночке, и пожизненно!» (Орфей ИЛ: 75).

² *Williams T. Orpheus Descending // Theatre Arts (New York), no. 9 (1958). P. 26–55.*

³ Цит. по: *Симонов А.К. Послесловие переводчика // Театр. 1989. № 9. С. 171.*

умении при виде наших «остросоциальных» разоблачительных спектаклей по своим пьесам¹.

Действительно, как мы увидим ниже, в Театре имени Моссовета уильямсовский «Орфей» превратился в «остросоциальную» историю в духе риторики «холодной войны». Ю.А. Завадский не без гордости заявлял:

В нашем театре «Орфей спускается в ад» <...> решен совсем иначе (чем в офф-бродвейском спектакле, который Завадский видел в мае 1960 г. – М. Г., М. Ф.). Мы, разумеется, пренебрегли эротикой, но зато выдвинули на первый план самого Орфея, показали его как народного певца, несущего радость людям².

Неожиданно выходящая на первый план в этом заявлении связь главного героя пьесы Уильямса «с народом» коррелируется с советской идеей «народности» в искусстве. О том, что авторы моссоветовского «Орфея» постарались притушить характерное для уильямсовской драматургии внимание к сексуальности, свидетельствует и рецензент:

Честная, жестокая пьеса американского драматурга омрачена пессимизмом. Театр прочел ее взволнованно, серьезно и очистил от налета животного натурализма, с которым она идет в самой Америке³.

Таким образом, комплекс совершенно разных причин – общая атмосфера «оттепели» в нашей стране и смягчение театральной цензуры; поездка Ю.А. Завадского в США; «зацепившая» его новая пьеса Уильямса, которую он увидел на сцене в Нью-Йорке; ее первое издание на русском языке в журнале «Иностранная литература» после невероятных усилий Р.Д. Орловой по ее «пробиванию» – привел к тому, что вскоре уильямсовский «Орфей» появился на сцене театра, руководимого Завадским, – Театра имени Моссовета.

Одной из особенностей освоения советским театром драматургии Уильямса является то, что оно началось достаточно поздно, – когда вся Западная Европа уже пятнадцать лет как с успехом ставила его пьесы. В Ита-

¹ Там же.

² Цит. по: *Егоров И.* В гостях у Ю. Завадского.

³ *Макарова О.* Порабощенные (Гастроли Театра им. Моссовета в Риге) // Ригас Балс (Голос Риги). 1961. 27 июля. № 176 (1176). С. 6.

лии Лукино Висконти в 1947 г. воплотил на сцене «Стекланный зверинец», а в 1949-м – «Трамвай “Желание”», и в том же году эту пьесу поставили в Англии Лоуренс Оливье, а в Швеции – Ингмар Бергман.

Позднее появление драматургии Уильямса на советских подмостках особенно явно на фоне обращения отечественного театра к пьесам его современника А. Миллера. Будучи моложе Уильямса всего на четыре года, Миллер начал свою драматургическую карьеру в одно и то же время с ним, и его пьесы с огромным успехом шли на Бродвее параллельно уильямсовским. Однако советский театр начал воплощать миллеровские драмы еще в конце 1940-х гг.: «Все мои сыновья» (*All My Sons*, 1947) в 1948-м были поставлены в Московском театре имени Е.Б. Вахтангова и Ленинградском БДТ имени А.М. Горького, а в 1957-м в Московском драматическом театре; в 1955-м – «Салемские колдуньи» (*The Crucible*, 1952) в Ленинградском театре имени Ленинского Комсомола; в 1959-м – «Смерть коммивояжера» (*Death of a Salesman*, 1949) в Ленинградском театре драмы имени А.С. Пушкина (ныне Александринском), а 1960-м во МХАТе; и уже упомянутый «Вид с моста» – в 1959-м в Московском драматическом театре.

Другая отличительная черта сценической судьбы Уильямса в СССР (которую в свое время справедливо подметил В.Я. Вульф¹) заключается в том, что в 1960–1980-е гг. почти никто из крупнейших советских режиссеров – таких, как Г. Товстоногов, Н. Охлопков, О. Ефремов, М. Захаров, Л. Хейфец, Г. Волчек и Ю. Любимов – его не ставил. Вероятно, основной причиной подобной ситуации является «репутация “шокирующего” драматурга, отпугивающего своей откровенностью, патологичностью и жестокостью»². Симптоматично высказывание Товстоногова:

Мне близок мир драмы Т. Уильямса, который по-своему продолжает чеховские традиции. Порой, правда, его пьесы отталкивают меня патологичностью некоторых героев³.

При этом американский драматург сыграл особую роль в формировании молодой режиссуры России:

Уильямс оказался школой тончайшего психологизма (в отличие от чеховского не обремененного традицией). Такие режиссеры, как Е. Падве, Л. Додин,

¹ См.: Любимов Б.Н. Театральный мост: Об американской драме на московской сцене (Интервью с В.Я. Вульфom) // Литературное обозрение. 1988. № 10. С. 78.

² Там же.

³ Товстоногов Г.А., Джексон Н. Рампа светит миру (Беседу вел В. Потемкин) // Советская культура. 1988. 21 апреля. № 48 (6460). С. 5.

К. Гинкас, Г. Яновская и другие усвоили уроки этой школы с немалыми для себя приобретениями¹.

Примечательно также и то, что первая встреча советского театра с американским драматургом² состоялась отнюдь не с самой ранней его пьесы: до «Орфея» Уильямс уже создал, как потом показало время, свои лучшие произведения – «Стеклозверинец», «Трамвай “Желание”», «Татуированную розу» (*The Rose Tattoo*, 1950) и «Кошку на раскаленной крыше» (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1955).

Постановщиком моссветовского «Орфея» выступил не сам Ю.А. Завадский, а та, которую он благодарно называл «моя “правая рука”, мой помощник, друг»³ – Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф (1906–1972), его бывшая жена. Дочь замечательной провинциальной актрисы и антрепренера Павлы Леонтьевны Вульф, она была ученицей К.С. Станиславского, окончила Школу при МХАТе, где с 1925 г. работала сначала как актриса, а потом как ассистент режиссера. С 1946 г. И.С. Анисимова-Вульф начала служить в Театре имени Моссовета, в котором поставила немало спектаклей по русской и зарубежной классике, а также современной советской драматургии; параллельно театру она активно занималась педагогикой в ГИТИСе. Один из моссветовских актеров Е.Ю. Стеблов ярко характеризует ее:

Опытный режиссер, педагог, стратегический соратник Завадского, какое-то время их связывали и близкие отношения. Человек изысканный, даже эстетствующий, Ирина Сергеевна была верна своим пристрастиям. Если любила – то любила. Если не любила – то не любила. «Человек человеку – вульф» (похоже на «волк» по-немецки), – говорили те, кого Анисимова не принимала⁴.

¹ Цимбал И.С. Т. Уильямс. «Трамвай “Желание”» (Заметки на полях статьи) // Теннесси Уильямс в русской и американской культурной традиции. СПб.: Янус, 2002. С. 76.

² Отметим, что именно в том же 1961 г. советский театр открывает для себя драматургию и другого крупнейшего американского писателя – Уильяма Сарояна, старшего современника Уильямса. К пьесе «В горах мое сердце...» обратился Армянский драматический театр имени Г. Сундукуяна (Ереван), а в 1962-м пьеса Сарояна оказалась на московской сцене – в Театре имени В.В. Маяковского. См. об этом: Гудков М.М. «Люди неопределенного бытия»: первые советские постановки пьесы У. Сарояна «В горах мое сердце...» // Литература двух Америк. 2020. № 9. С. 208–235.

³ Завадский Ю.А. Учителя и ученики. М.: Искусство, 1975. С. 331.

⁴ Стеблов Е.Ю. Против кого дружите? М.: Алгоритм; Ростов н/Д.: Феникс, 2010 (серия «Актёрские истории»). С. 168.

Пожалуй, справедливо утверждать, что И.С. Анисимова-Вульф (естественно, с подачи главрежа театра Завадского) ставила «Орфея» в качестве бенефиса примы Театра имени Моссовета, его «хозяйки» (как нередко и не без обиды называли актрису сами моссоветовцы) и также бывшей жены Завадского, в юности игравшей в вахтанговской «Принцессе Турандот» – Веры Петровны Марецкой (1906–1978).

К работе над уильямсовской драмой театр приступил не раньше весны 1961 г. По крайней мере, еще в середине марта Ю.А. Завадский в своем интервью говорит об этой постановке в будущем времени:

В ближайших планах драма «Орфей спускается в ад». Ее автор Теннесси Вильямс рассказывает о судьбе простого человека в США. <...> Ставить будет И. Анисимова-Вульф¹.

Согласно первоначальному календарному плану выпуска спектакля, премьеры «Орфея» должна была состояться 20 мая 1961 г.². Однако по новому плану она вышла чуть позже – 25 мая³. Именно этот день считается официальной датой премьеры⁴. Тем не менее, правильней утверждать, что в конце мая произошла лишь сдача спектакля художественному совету театра во главе с Ю.А. Завадским. Обычный зритель не увидел тогда спектакля, а работа над ним продолжилась и дальше. И моссоветовский директор, и главный режиссер в своих интервью неоднократно заявляли, что премьеры «Орфея» состоялась уже в Риге во время летних гастролей театра⁵.

¹ Цит. по: *Вершинина И.* Над нами небо высокое // Огонек. 1961. 19 марта. № 12 (1761). С. 15.

² См.: Календарный план выпуска спектакля «Орфей спускается в ад». РГАЛИ. Ф. 2921. Оп. 3. Ед. хр. 232. Л. 13.

³ Там же. Л. 11.

⁴ Эта дата значится на официальной странице Театра имени Моссовета на платформе «ВКонтакте» (https://vk.com/wall-67539040_2311) и в «Краткой летописи жизни и творчества В.П. Марецкой». См.: Воспоминания о Вере Марецкой: Сб. ст. / Сост. О. Васильева; под ред. К. Рудницкого. М.: ВТО, 1985. С. 233. Такую же дату премьеры автору статьи подтвердила и руководитель литературно-драматургической части Государственного академического театра имени Моссовета Алла Донатовна Михалева: *Михалева А.Д.* Письмо М.М. Гудкову, 10 июня 2020. Электронный архив автора статьи.

⁵ См.: [Б. н.]. Премьера в первые дни сезона // Вечерняя Москва. 1961. 19 августа. № 196 (11481). С. 3; *Никонов М.С.* Снова в Риге // Ригас Балсс (Голос Риги). 1961. 6 июля. № 158 (1158). С. 5; [Б. н.]. «Орфей спускается в ад». Первый новый спектакль

В столицу Латвийской ССР театр приехал в полном составе, включая прославленных актеров – В.П. Марецкую, Л.П. Орлову, Н.Д. Мордвинова, Р.Я. Плятта и С.Г. Бирман¹. Большие – в течение целого месяца (с 14 июля по 14 августа) – рижские гастроли состояли из 13 названий и 64 представлений (они игрались параллельно на двух площадках – Государственного академического театра оперы и балеты Латвийской ССР, а также Государственного театра музыкальной комедии). Приезд москвичей в Ригу был обставлен – что называется – «в лучших советских традициях»: на перроне их приветствовали представители Министерства культуры Латвийской ССР во главе с министром культуры В. Калпином, заместитель председателя Рижского горисполкома О. Рейхманис, артисты рижских театров и члены Театрального общества Латвии, представители заводов и фабрик, школьная молодежь.

Еще накануне приезда, 6 июля, директор театра Михаил Семенович Никонов на страницах одной из рижских газет делился подробностями предстоящих гастролей, включавших и уильямсовскую пьесу, которая «рассказывает о судьбе простого человека в Америке, наглядно разоблачает пресловутый американский образ жизни»².

Двумя днями позже – 8 июля – начальник отдела театров Московского управления культуры М. Мирингоф выступил в главном печатном органе советской братской республики – газете «Советская Латвия» – с объемной статьей, в которой пьесе «Орфей спускается в ад» посвятил такие строки:

Известный прогрессивный американский драматург Теннесси Уильямс <...> правдиво и страстно рисует жестокую, полную высокого драматизма жизнь современной одноэтажной Америки, гнетущие будни жителей маленьких коттеджей, удаленных на сотни, тысячи километров от фешенебельных нью-йоркских и вашингтонских небоскребов. Это – Америка без театральных румян и белил. Мы видим, как в этом капиталистическом аду, в затхлой мещанской трясине гибнут чистые, возвышенные души орфеев – простых

театрального сезона // Московский комсомолец. 1961. 29 августа. № 171 (7171). С. 2; *Миригоф М.* Театр жизненной правды (К гастролям Московского театра имени Моссовета) // Советская Латвия. 1961. 8 июля. № 160 (5144). С. 4.

¹ Известная актриса Ф.Г. Раневская, более четверти века служившая в Театре имени Моссовета (1949–1955 и 1963–1984), после конфликта с Ю.А. Завадским в это время (1955–1963) работала у Б.И. Равенских в Московском драматическом театре имени А.С. Пушкина.

² *Никонов М.С.* Снова в Риге.

американцев, людей из народа, как здесь в своем зародыше умерщвляются благородные человеческие порывы, как увядают молодость и красота, как уничтожается человеческая личность, лишенная элементарного права на счастье и свободу¹.

У себя дома – в Москве – постановка впервые была сыграна 27 августа на открытии нового театрального сезона. Накануне московской премьеры уже упомянутый директор театра М.С. Никонов в интервью газете «Вечерняя Москва» свел сюжет пьесы Уильямса к заурядной антикапиталистической истории:

Действие происходит в наши дни в небольшом американском городе. Автор рассказывает о том, как жестокий, бессердечный бизнес капиталистов ломает человеческие судьбы, топчет души, растлевает сердца².

Пресса на постановку была на редкость немногочисленной, – вышло всего шесть рецензий. Причем, только половина из них появилась в московских изданиях и была полностью посвящена спектаклю³; четвертая рецензия вышла в «братской» Латвийской ССР во время гастрольных показов в Риге⁴; а пятая и шестая – обзорные по итогам прошедшего театрального сезона столиць⁵. Еще появилась пара безликих заметок-сообщений, щедро одобренных клишированной риторикой холодной войны, – в «Московском комсомольце» и «Правде»:

Страшная жизнь возникает перед зрителями спектакля. Исполнители, режиссер И. Анисимова-Вульф, художник А. Васильев тонко подчеркнули социальное звучание драмы Уильямса, ту гнетущую удушающую атмосферу провинциальной Америки, которая знакома советским людям по романам Драйзера. В затхлом мирке мещанства, человеконенавистничества, расиз-

¹ *Мирингоф М.* Театр жизненной правды.

² Цит. по: [Б. н.]. Премьера в первые дни сезона.

³ *Образцова А.Г.* Тенниси Уильямс осуждает (Спектакль Театра имени Моссовета) // Вечерняя Москва. 1961. 11 сентября. № 215 (11500). С. 3; *Соловьева И.Н.* «Орфей спускается в ад» // Театр. 1961. № 12. С. 83–85; *Петрейков Л.* Свет и тьма // Московская правда. 1961. 30 сентября. № 234 (12674). С. 4.

⁴ *Макарова О.* Порабощенные. С. 6.

⁵ *Якубовский А.* Зарубежный мир глазами театров // Советская культура. 1962. 17 февраля. № 21 (1357). С. 3; *Бахметьева С.* Театр – это тоже политика // Молодой коммунист. 1962. № 6. С. 108–112.

ма задыхаются простые, чистые сердцем люди – такие, как Леди (артистка В. Марецкая) и Вел (артист Г. Некрасов)¹.

Как выглядит в действительности хваленый западный «свободный мир», рассказывает пьеса американского драматурга Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад», включенная в репертуар Московского театра им. Моссовета. Рассказывает без всяких прикрас жестокую правду этого мира².

К сожалению, этот спектакль не был заснят на видеопленку. Однако сохранилась его аудиозапись (а точнее – радио-версия, значительно сокращенная и с голосом «от автора», озвучивающим слушателю невидимые ему ремарки)³, да многочисленные фотографии постановки, которые вкупе с редкими рецензиями и воспоминаниями позволяют частично реконструировать моссоветовский «Орфей». Мы постарались собрать воедино все возможные свидетельства, отзывы и материалы об этой постановке и представить их в данной работе.

Первое, что явно бросается в глаза, когда видишь фото спектакля, так это уже не молодой, а вполне солидный возрастной состав исполнителей. Так, В.П. Марецкая в свои пятьдесят пять играла героиню, которой «можно дать тридцать пять лет, но можно и все сорок пять» (Орфей ИЛ: 63). Тридцатилетний американский Орфей-Вэл исполнялся 43-летним актером.

Спектакль оказался лишен поэзии, образности и условности особого художественного мира американского драматурга, моссоветовцы решали уильямсовскую пьесу традиционно «соцреалистически», как бытовую драму:

Театр недостаточно ясно передал некоторые существенные художественные особенности творческой манеры драматурга, например, склонность Уильямса к поэтическим символам, приподнятости и условности обобщений. Обытовлены, приземлены такие эпизоды, как рассказ о прошлом Леди, своего рода ввод в пьесу, появление Вэла. Не понята и не сыграна своеобразная роль дядюшки Плезанта – колдуна с Голубой горы⁴.

¹ [Б. н.]. «Орфей спускается в ад». Первый новый спектакль театрального сезона.

² [Б. н.]. Премьеры московских театров // Правда. 1961. 14 сентября. № 258 (15748). С. 6.

³ Аудиозапись спектакля, сделанная в 1962 г., была издана в формате цифровой аудиокниги. Кроме того, она доступна здесь: Теннесси Уильямс «Орфей спускается в ад». Аудиоспектакли онлайн (Коллекция радиоспектаклей и литературных произведений). <https://teatr.audio/tennesi-uilyams-orfev-spuskaetsya-v-ad> (дата обращения: 11.04.2021).

⁴ *Образцова А.Г.* Теннесси Уильямс осуждает.

М. М. Гудков, М. Фрис

Спектакль «Орфей спускается в ад». Московский театр имени Моссовета (1961).
Источник: Музей Государственного академического театра имени Моссовета.



Леди Торренс – В.П. Марецкая,
Дэвид Катрир – А.Т. Зубов



Сиделка Портер –
С.Г. Бирман.



Ива Темпл – С.Я. Брегман, Джейб Торренс – С.С. Цейц,
Леди Торренс – В.П. Марецкая.



Вэл Ксавье – Г.К. Некрасов, Ви Толбот – В.В. Сошальская.



Сцена из 3 акта.

Слева направо: Леди Торренс – В.П. Марецкая (в кресле), Джейб Торренс – С.С. Цейц, сиделка Портер – С.Г. Бирман, Вэл Ксавье – Г.К. Некрасов.

Об этой опасности, имея в виду в том числе и моссоветовского «Орфея», говорила впоследствии Р.Д. Орлова:

Мне кажется, что неправильно было бы ставить эту драму как бытовую драму. Это опасность реальная. Я говорю о ней не умозрительно, потому что во многих спектаклях, которые я видела, эта бытовая сторона страшно давит, театры ею очень увлекаются и немного причесывают Тенниси под традиционного реалиста, нам близкого¹.

А ведь сам Уильямс в начале своей пьесы сообщает именно об «условном [курсив наш. – М. Г., М. Ф.] ключе, определяющем все последующее сценическое решение спектакля» (Орфей ИЛ: 56).

Видимо, потому что основные столичные критики проигнорировали постановку (Р.Д. Орлова была убеждена, что для Марецкой Леди «просто не ее роль. Внутренне не ее. <...> Спектакль в театре им. Моссовета мне кажется средним»²), за него заступился в печати сам моссоветовец – актер и режиссер Л.М. Петрейков:

Многогранный талант В. Марецкой придал образу Леди новые черты, лишь мельком намеченные писателем. Мужественностью, стремлением к свету, верой в лучшее будущее отмечена игра актрисы. Она сыграла масштабно, вдохновенно, с глубокими подтекстами, со вторым планом, чудесными психологическими оттенками. В этом – большая победа одной из лучших актрис страны³.

История сохранила некоторые подробности «актерской кухни» В.П. Марецкой над созданием образа Леди. Спустя почти полвека после этой постановки их поведал знаток советского театра К.Л. Рудницкий:

В 1961 году, на каком-то вечере в Доме актера, мы с ней [В.П. Марецкой] стояли в фойе, она с юмором рассказывала об очередной своей заграничной поездке, и вдруг остановилась, замерла, напряглась, провожая взглядом высокую хмурую женщину лет сорока, шествовавшую мимо нас. В женщине угадывалось что-то властное. Она была хороша, знала себе цену. У нее было смуглое лицо, темные глаза, красиво изогнутые полные губы. Тем не менее,

¹ Стенограмма беседы Р.Д. Орловой с актерами. Л. 22.

² Там же. Л. 36, 39.

³ *Петрейков Л.* Свет и тьма.

ее никак нельзя было назвать красавицей: грубый нос, тяжелый подбородок. «Знакомая?» – спросил я. «Хорошо бы...» – странно пробормотала Вера Петровна. Потом глянула на меня и рассмеялась:

– Мне вот это самое сейчас нужно. Если прилично называть – тоска по любви. Понимаете? Есть одна роль...

Какая роль не сказала. Но скоро стало известно, что И.А. Анисимова-Вульф (здесь Рудницкий ошибочно указывает отчество режиссера. – *М. Г., М. Ф.*) впервые на советской сцене ставит пьесу Теннесси Уильямса «Орфей спускается в ад», и что в этой пьесе Марецкая играет главную женскую роль – Леди Торренс¹.

Поразительны та смелость, честность и независимость актрисы, зававшейся целью воплотить в своей героине зов плоти, сексуальную неудовлетворенность женщины, – «если прилично называть – тоску по любви», в эпоху советского ханжества, когда говорить о физиологической стороне человеческой природы было просто невозможно. И это притом, что и Завадский, и режиссер спектакля Анисимова-Вульф старались, наоборот, убрать «эротичку». Однако некоторые рецензенты все-таки ее разглядели:

Образ Леди в исполнении В. Марецкой «насытился живой плотью». Мужественной, стремящейся к свету, с верой в лучшее будущее, – такой играла Леди В. Марецкая².

Отечественного театрального критика З.В. Владимирову особенно поразила финальная сцена спектакля, когда Леди-Марецкая погибает от пули мужа:

Мне нравилось, как она играла Леди, но по прошествии лет образ ушел из моей памяти. А незабвенным осталось одно: как героиня Марецкой умирала. Справа была лестница, на ее верхней площадке стоял муж с револьвером в руках, из которого вылетала роковая пуля; а внизу Леди, схватившись за грудь и пошатнувшись, делала несколько шагов вперед, по направлению к убийце. Только несколько шагов и взгляд, устремленный кверху, больше ничего не было. Непостижимо, как удавалось Марецкой буквально за секунду сценического времени столько сказать. Тут было, прежде всего, глубочай-

¹ Воспоминания о Вере Марецкой. С. 153–154.

² *Ходунова Е.М.* Зарубежная драматургия на советской сцене в сезонах 1972–1973 и 1973–1974 гг.: обзорная информация. М.: Гос. б-ка им. В.И. Ленина, 1975. С. 29.

М. М. Гудков, М. Фрис

шее изумление самим фактом: один человек отнимает жизнь у другого – вот так, запросто, среди бела дня, вскинув револьвер, когда ему вздумалось. Изумление от того, что это сделал он, он, за которым она ходила так долго и так безропотно. Что именно он счел себя вправе карать ее за грехи, в то время, как она ни о чем подобном и не помышляла, даже когда узнала, что этот человек, называвший себя ее мужем, во времена оны подлейшим образом расправился с ее отцом. Что в один миг так жестоко, так варварски было нарушено нравственное равновесие¹.

К.Л. Рудницкий зафиксировал в исполнении Марецкой (выражаясь профессиональным актерским языком) «перспективу роли», развитие ее образа:

Не берусь утверждать, что ее Леди выглядела истой американкой, да еще и итальянского происхождения, что в ней чувствовалась хотя бы изредка «девичья мягкость», о которой упоминает драматург. Мягкости не было. Была – с самого начала – остро ощутимая усталость. Марецкая играла женщину, у которой есть все – и богатство, и власть, и сильный ум, – но для которой жизнь лишилась вкуса, цвета и запаха, женщину, которая пережила свои желанья, разлюбила мечты. Эту тему существования инертного, бесцельного, машинального актриса длила вплоть до первой встречи Леди с Вэлом. <...> Леди-Марецкая от сцены к сцене словно оттаивала. <...> В сценах с Вэлом у Марецкой были слышны не только счастливые, но и грозные, мстительные интонации. Проснулась и заговорила плоть (вот здесь, очевидно, актриса реализовывала в своей героине «если прилично называть – тоску по любви». – *М. Г., М. Ф.*), вскипела и вышла наружу сдерживаемая, загнанная внутрь ненависть к проклятому городу, магазину, мужу – «мерзавцу, купившему меня на дешевой распродаже», к самой себе, какой она, Леди, была еще вчера².

И далее авторитетный критик делает очень важное для нашего исследования заключение:

Тут, вырвавшись на трагедийную дорогу, Марецкая была в своей стихии. Я почти не помню спектакля, не помню ни декораций, ни ее партнеров, она все это как будто оттеснила, оставила за спиной. Помню только Леди, ее возбужденное лицо расшалившейся девчонки, руку, нежно прикоснувшуюся к курт-

¹ Воспоминания о Вере Марецкой. С. 93–94.

² Там же. С. 154–155.

ке Вэла, хрипотцу вызывающе дерзкой речи, улыбку, скользющую по губам, и это воспоминание хотел бы сбредить...¹.

Роль американского Орфея-Вэла явилась первой актерской работой в Театре имени Моссовета Геннадия Константиновича Некрасова (1918–1987), только что перебравшегося в столицу СССР из Минска и имевшего звание заслуженного артиста БССР. В отличие от большинства моссоветовцев, он не являлся учеником Завадского, однако имел сильную актерскую школу – учился в Ленинградском государственном театральном институте на курсе одного из лучших отечественных театральных педагогов XX в. Б.В. Зона (курс 1935–1941 гг.)². После прихода в театр к Завадскому в 1960 г. Г.К. Некрасов проработал в нем до самого ухода на заслуженный отдых в 1985 г.

Критика доброжелательно встретила московский дебют актера:

Вэл в исполнении Г. Некрасова – обаятельный парень с горячим и честным сердцем³.

С большой сердечностью показаны Г. Некрасовым естественность и чистота помыслов Вэла, который не желает быть товаром в обществе, где все или продают себя или покупают других, который хочет в сущности весьма немногого – честно работать и свободно петь свои песни⁴.

Роль мужа Леди Джейба Торренса изначально предназначалась (как утверждает отечественный автор Л. Ягункова) Р.Я. Плятту, «предусмотрительно отказавшемуся играть»⁵ этого страшного героя. О причинах отказа можно теперь только гадать. Возможно, актер, которого в то время связывали с Марецкой-Леди очень близкие отношения (тщательно скрываемые от

¹ Там же. С. 155.

² См., например: Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства: Страницы истории, 1779–2009 / [сост. Т.Е. Кузовлева; редкол.: А.П. Кулиш и др.]. СПб.: Береста, 2009. С. 212; Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры / Сост. В. Львов. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. С. 277. Кстати, однокурсником Г.К. Некрасова оказался будущий известный актер Н.Н. Трофимов. Из мастерской Б.В. Зона вышли режиссеры А.А. Белинский, З.Я. Корогодский, С.В. Гиппиус, Л.А. Додин и поистине выдающиеся артисты – А.Б. Фрейндлих, З.М. Шарко, Н.М. Тенякова, Э.Г. Виторган, В.А. Костецкий и Л.П. Мозговой.

³ *Петрейков Л.* Свет и тьма.

⁴ *Образцова А.Г.* Теннесси Уильямс осуждает.

⁵ *Ягункова Л.* Вера Марецкая. Народная не только по званию. М.: Эксмо, 2003. С. 427.

окружающих, ведь оба имели семью), не хотел играть на сцене ее убийцу. Возможно, Плятт побоялся примеривать на себя роль смертельно больного, обреченного героя из-за актерского суеверия. А быть может, была и другая какая-то причина. Факт остается фактом, в итоге эту роль исполнял Сергей Сергеевич Цейц (1918–1994), – актер «острый, яркий, графичный и страстный»¹. Потомок обрусевших немцев, он получил актерское образование в Студии Завадского, а с 1943 г. служил в Театре имени Моссовета, широкому кругу зрителей он известен озвучиванием заглавного героя цикла мультфильмов «Приключения Мюнхгаузена» (1972–1974). Исполнение актером уильямсовского героя отмечалось критиками: «Самый отрицательный из всех персонажей пьесы – Джейб, и С. Цейц сыграл человека, а не карикатуру на него, поэтому образ приобретает не только реалистически собирательный характер, но и вырастает до символа»².

Жену шерифа Ви Толбот исполняли две актрисы: Варвара Владимировна Сошальская (1907–1992) – одна из ближайших подруг режиссера И.С. Анисимовой-Вульф, в Театре имени Моссовета с 1950 г. и до конца жизни, и Нина Владимировна Бутова (1908–1978) – рыжеволосая и голубоглазая жена Р.Я. Плятта. Про исполнение В.В. Сошальской один из рецензентов писал:

Артистка лепит образ своей героини мягко, сочувственно, с состраданием, стараясь смягчить нелепость и карикатурность положений, в которые попадает Ви. Ее героиня несчастна, а не смешна³.

Жена шерифа – глубоко страдающий, чистый, честный, но забитый, раздавленный человек, ставший психически неполноценным⁴.

Однако главной победой моссоветовского «Орфея» оказалась небольшая роль сиделки Портер в исполнении Серафимы Германовны Бирман (1890–1976)⁵ – выдающейся актрисы, режиссера и театрального педагога,

¹ Стеблов Е.Ю. Против кого дружите? С. 170.

² Якубовский А. Зарубежный мир глазами театров // Советская культура. 1962. 17 февраля. № 21 (1357). С. 3.

³ Макарова О. Порабощенные. С. 6.

⁴ Якубовский А. Зарубежный мир глазами театров.

⁵ Свою единственную книгу воспоминаний «Путь актрисы» С.Г. Бирман написала еще до моссоветовского «Орфея» – в 1959 г. (Бирман С.Г. Путь актрисы. М.: ВТО, 1959. 392 с.), – поэтому в ней ничего не говорится о работе актрисы над созданием уильямсовского образа сиделки Портер. Во втором дополненном издании книги

соратницы (как и худрук театра Ю.А. Завадский) Е.Б. Вахтангова, но еще по Первой студии МХТ вместе с М.А. Чеховым и А.Д. Диким. Об особом мастерстве актрисы ходили легенды:

Бирман доводила свои сценические создания до блеска замечательных метафор, философских символов, иносказаний. Ее оружием была удивительная сила воображения. Недаром Сергей Эйзенштейн писал – «Есть такие актрисы, которые облакаются в оперение райских птиц собственного воображения, хватая их на лету и беспощадно разбирая на перышки. Такова Серафима Бирман». <...> Надо сказать, что Бирман <...> страдала от обвинений в излишней эксцентричности, резкости, в формализме – обвинение, весьма опасное в эпоху «социалистического реализма», <...> попала в перечень актеров, объединенных в статье «Смерть эксцентрической школы». Статья эта принесла Бирман, по ее словам, горе пополам с ужасом¹.

Кандидат филологических наук А. Дубинская в своей статье, представляющей собой творческий портрет С.Г. Бирман, написанный к 75-летию юбилею актрисы, характеризует ее работу в уильямсовской пьесе следующим образом:

Словно острым скальпелем, сумела она обнажить ханжество и черствость мнимо «милосердной» сиделки Портер².

Ее хладнокровный взгляд и спокойный тон на фоне разгорающейся трагедии выдавали леденящий душу цинизм. Портер-Бирман нравилось наблюдать за страданиями других людей. Режиссер Б.А. Львов-Анохин обратил внимание на такую парадоксальность образа:

Сиделка – существо, как будто бы призванное охранять, защищать, спасать человеческую жизнь, она на самом деле полна презрительной недоброжелательности ко всему живому, человеческому, свободному. В ее зорком взгляде свинцовая тяжесть убежденного человеконенавистничества. Когда она по-

в 1962 г. (*Бирман С.Г.* Путь актрисы. М.: ВТО, 1962. 292 с.) также не упоминается эта роль актрисы, дается лишь единственная фотография ее в образе сиделки во вклейке между С. 256 и 257.

¹ *Львов-Анохин Б.А.* Магия и величие гротеска // Эcran и сцена. 1994. 3–10 февраля. № 4 (212). С. 14.

² *Дубинская А.* Талант воинствующий, негасимый // Вечерняя Москва. 1965. 8 сентября. № 212 (12722). С. 3.

М. М. Гудков, М. Фрис

является на сцене, ведет больного, «ласково» приговаривая: «Шажок... передохнули... шажок... передохнули...», – вы сразу чувствуете убийственное равнодушие этой женщины; в механической заученности ее интонации есть мертвенное безразличие хорошо оплаченной, чисто профессиональной заботливости¹.

Актриса мастерски находила детали-«приспособления» (которых нет в пьесе Уильямса) для выявления сути своей героини:

Сбросив накрахмаленный белый халат, она, не глядя в зеркало, деловито подкрашивает узкие губы на пергаментном лице и сразу становится другой – исчезает вся «стерильность» образцовый сиделки, наружу вылезают ужасающий цинизм, грязное, злобное любопытство, беспощадная, угрожающая наглость².

Сама С.Г. Бирман в интервью для украинской газеты так однажды отозвалась о своей роли:

В мисс Портер <...> мне хотелось показать человека в своей бесчеловечности. Слепую к свету жизни, жестокую ко всем, кроме себя. Равнодушную ко всему, кроме своего «реноме»³.

А ранее актриса поделилась новыми подробностями своей работы над образом мисс Портер:

В каком-то зарубежном журнале я увидела фотографию из постановки этой пьесы в Нью-Йорке⁴. Сиделка – молодая, очаровательная девушка с прелестными ногами и роскошной прической. Я сразу поняла, что этот «мотылек в белом» совсем не относится к идее пьесы. Где же каменное, бесстраст-

¹ Львов-Анохин Б.А. Серафима Бирман // Труд актера (Библиотека «В помощь художественной самодеятельности»). 1967. Выпуск XV. М.: Советская Россия. С. 23.

² Там же.

³ Цит. по: Андрійченко І. Не залишатись вчорашнім! (У Києві на гастролях) // Вечірній Київ. 1962. 31 серпня. № 206 (5535). С. 4 (на укр. яз.).

⁴ Скорей всего, речь здесь идет о фото не бродвейской постановки 1957 г., где роль сиделки исполняла возрастная и отнюдь не «очаровательная» актриса Вирджилия Чю (Virgilia Chew, 1905 г. р.), а офф-бродвейской, которую видел Завадский (именно он, похоже, и привез американский журнал с этой статьей в Москву и познакомил с ним С. Бирман).

ное лицо сиделки? <...> Спасибо режиссеру И. Анисимовой-Вульф, которая с чуткостью женщины-режиссера помогла мне найти правильные краски для этого образа¹.

Автор этой статьи М. Миглане называет героиню в исполнении Бирман «худой, мужеподобной сиделкой с ледяными глазами, которые ненавидят все живое, чистое, свободное»².

Современный исследователь творчества Бирман И.Ю. Шестова причисляет этот уильямсовский образ к лучшим достижениям актрисы:

Зловещая фигура сиделки Портер по степени художественного обобщения и выразительности формы напоминала образы, созданные Бирман во МХАТ Втором. «Оттепель» возвращала, казалось бы, навсегда утраченную творческую свободу³.

Однако в целом, несмотря на участие ярких актеров, спектакль не получился. В этом были единодушны все критики. Так, К.Л. Рудницкий утверждает:

Анисимова-Вульф была, мне кажется, превосходный режиссер-педагог, но слишком уж осторожный и неуверенный постановщик. В данном случае ей одной – без Завадского – предстояло найти сценическую форму, выгодную для тогда еще неведомого в России, но, бесспорно, необыкновенно талантливого и очень своеобразного писателя. <...> Почти никому не удастся его разгадать: ускользает атмосфера чувственности, без которой этого автора нет, возникают грубые, с нажимом, обличительные мотивы, которые ему чужды⁴.

Этому мнению вторит авторитетный советский театровед Б.Н. Любимов:

Сейчас, в парадоксальной ситуации повышенного спроса на актерские имена и дефицита ролей <...> кажется невообразимым представить себе, как мо-

¹ Цит. по: *Miglāne M. Darbs spite gadiem // Cīņa (Борьба, Рига). 1961. 13 Augustā. № 191 (6255). L. 4.* (на латыш. яз.). Перевод с латышского на русский принадлежит самому автору из Риги – М. Миглане, который специально был выполнен для С.Г. Бирман, выслан ей по почте и хранится в Фонде С.Г. Бирман в РГАЛИ: Альбом С.Г. Бирман со статьями. РГАЛИ. Ф. 2046. Оп. 3. Ед. хр. 24. Л. 11.

² Там же.

³ *Шестова И.Ю.* Становление художественного метода актрисы С.Г. Бирман. Дисс... на соиск. уч. ст. канд. искусствовед. СПб., 2012. С. 127.

⁴ Воспоминания о Вере Марецкой. С. 154.

жет не иметь большого успеха спектакль, где заняты В. Марецкая, Р. Плятт¹, С. Бирман (пятнадцать – двадцать лет спустя наличие таких имен обеспечивало длительный успех спектаклю в самой скромной режиссерской трактовке). А вот поди ж ты, спектакль не удержался ни в репертуаре, ни в памяти, за исключением, пожалуй, роли Серафимы Бирман. <...> Драматургию Т. Уильямса <...> нельзя играть как драму одной героини, нельзя эту пьесу ставить «на актрису». И если следующим поколениям наших «звезд» придется встретиться с Лейди Торренс, надо всерьез подумать и о том, кто будет играть Вэла Ксавье².

Постановка грешила крайним упрощением философских проблем произведения Уильямса и превратилась в примитивную, вульгарно-социологическую критику «буржуазной» Америки, где главные герои пьесы Леди, Вэл и Кэрол выступали мятежниками политического строя США:

В ней с большой остротой и последовательностью звучит <...> тема беспощадного и страстного обличения современного буржуазного общества, зверски уродующего, калечащего судьбы и души людей, стала главной в этом спектакле³.

Соответствующим образом решалось финальное событие спектакля – режиссер «после их [Леди и Вэла] смерти возлагает ту же ответственность [активной борьбы за человечность] на Кэрол. Кэрол выпрямляется, смело идет, ее обливают светом одобрительный прожектор»⁴. Такое решение вызывало у рецензентов вопросы:

Хочется поспорить с театром относительно трактовки финала. Финал устрашающ и почти натуралистичен в пьесе. Растерзанного Вэла увлакивает разъяренная толпа воинствующих обывателей, чтобы линчевать тут же, немедленно, под оглушительный лай собак и душераздирающие крики казнимого. Театр сгладил, смягчил отчаянный, беспросветный трагизм сцены.

¹ Здесь память театрального критика подвела, – напомним, Р.Я. Плятт отказался участвовать в этой постановке.

² Любимов Б.Н. Театральный мост: Об американской драме на московской сцене (Интервью с В.Я. Вульфом). С. 79.

³ Образцова А.Г. Тенниси Уильямс осуждает.

⁴ Соловьева И.Н. Линчевание Орфея // Соловьева И.Н. Спектакль идет сегодня. М.: Искусство, 1966. С. 153.

Торжественно и как будто даже победоносно, с курткой Вэла в руках и его песней уходит со сцены ставшая похожей на скромную школьницу Кэрл-Чернова¹.

Об искажении авторского замысла в моссоветовской постановке заявляет и современный автор:

Театр, направляемый реперткомом, прочитал его [Т. Уильямса] пьесу как антиамериканскую по своей направленности. Согласно этому прочтению, бродяга-гитарист Вэл Ксавье и полюбившая его Лэди Торренс должны были стать активными выразителями протеста против капиталистического общества, чуть ли не борцами, заплатившими за этот протест жизнью².

Поразительно, но даже такая идеологически выдержанная, социально заостренная трактовка не до конца устраивала некоторых рьяных, «ортодоксальных» критиков:

Театр должен подойти к пьесе со своим критерием, своей оценкой. В праве режиссера и театра по-своему расставить акценты, в его силах выделить в пьесе то, что в ней заложено подспудно, что выражено автором по тем или иным причинам вполголоса, а то и шепотом. Его обязанность сделать спектакль интересным и нужным советскому зрителю. <...> Театр, в сущности, не разоблачает философии Вэла, рисуя его этаким невольным мучеником. В то же время в спектакле не подчеркнута и то, чем Вэл привлекателен, – его резкое неприятие окружающей действительности, его своеобразный бунт. Разоблачение нравов современной капиталистической Америки ослабляется утрировкой до неправдоподобия отрицательных персонажей – таких, как шериф Толбот, Джейб, Бьюла и Долли с мужьями. Вот и получилось, что спектакль, который мог стать интересным и нужным, мало что говорит зрителю³.

Сценическая жизнь моссоветовского «Орфея» оказалась недолгой – всего через три года, в 1964-м его сняли с репертуара. Об этом свидетельствует письмо директора-распорядителя театра В.М. Школьникова и глав-

¹ *Образцова А.Г.* Теннесси Уильямс осуждает.

² *Ягункова Л.* Вера Марецкая. С. 423.

³ *Бахметьева С.* Театр – это тоже политика // Молодой коммунист. 1962. № 6. С. 110.

ного бухгалтера Л.В. Шестаковича заместителю начальника управления культуры исполкома Моссовета Н.К. Сапетову от 12 января 1967 г. с просьбой разрешить по разным причинам снять с репертуара шесть спектаклей, в том числе, спектакль «Орфей спускается в ад». В письме приведено следующее обоснование: «спектакль нуждается в коренной переработке, оформление изношено. Не включался в репертуар с 1964 г.»¹.

И все же моссоветовский спектакль не был самым первым обращением советской сцены к «Орфею»: за два дня до официальной даты его премьеры – 23 мая 1961 г. – пьеса Уильямса была поставлена в Саратовском государственном драматическом театре имени К. Маркса. Этот театр является одним из старейших в России – он основан в 1803 г., имя Маркса носил с 1918-го по 1990-й, затем по решению общего собрания коллектива театра назывался просто Саратовский государственный академический театр драмы, а в 2003 г. в честь 200-летия театра ему было присвоено имя российского актера, режиссера и педагога Ивана Артемьевича Слонова (1882–1945).

Парадокс состоит в том, что саратовская постановка «Орфея» оказалась на порядок лучше московской, однако объем документальных свидетельств и материалов о ней обратно пропорционален².

Постановщиком выступил главный режиссер театра, заслуженный деятель искусств РСФСР Николай Автономович Бондарев (1907–1976). Постановка «Орфей спускается в ад» принадлежит к одним из самых значительных его режиссерских работ³, а в истории саратовского театра – к его лучшим спектаклям⁴.

В роли Леди выступила известная театральная и киноактриса, прославившаяся ролью Ларисы Огудаловой в фильме Я.А. Протазанова «Бесприданница» (1936), заслуженная артистка РСФСР Нина Ульяновна Алисова⁵.

¹ Переписка Исполкома Моссовета о снятии с репертуара устаревших спектаклей «Катрин Лефевр», «Король Лир», «Орфей спускается в ад» и др. РГАЛИ. Ф. 2921. Оп. 3. Ед. хр. 62. Л. 1.

² Именно поэтому мы сочли целесообразным дать полностью в конце данного исследования воспоминания об этом спектакле ныне художественного руководителя Саратовского государственного академического театра драмы имени И.А. Слонова Г.А. Ардакова.

³ См.: Дьяконов В.А., Смирнов Н.А. Бондарев Николай Автономович // Энциклопедия Саратовского края: в очерках, событиях, фактах, именах. Саратов: Приволжское книжное издательство, 2002. С. 545.

⁴ Там же. С. 534.

⁵ Нина Ульяновна Алисова (1918–1996) – родилась в Киеве, в 1938 г. окончила Всесоюзный государственный институт кинематографии в Москве. В Саратовском

Именно ее исполнение главной героини в уильямсовском «Орфее» признает наиболее точным Р.Д. Орлова: «Артистка саратовского театра Нина Алисова сумела сильно передать и трагедию, и торжество Леди»¹. Таковую же высокую оценку игре актрисы она повторит и чуть позже – в 1965-м, сравнивая ее с исполнением Марецкой:

Алисова в Саратовском театре понравилась больше! Марецкая – меньше. В случае с Марецкой это не совпало, это просто не ее роль. Внутренне не ее! А Алисова – это ее. У нее сильнее Леди, любящая, страдающая. Это, по моему, очень сильная актерская роль².

Масштаб дарования и личности актрисы способствовал тому, что ее героиня Леди Торренс являлась центром спектакля, который по сути становился историей о судьбе одной женщины:

Любовь Леди к Вэлу Ксавье – это нечто гораздо большее, чем просто любовь женщины к мужчине. Для Леди Н. Алисовой этот бродячий музыкант – кусочек светлого, человеческого мира, он для нее сама жизнь. <...> Когда Леди просит Вэла не уходить, говоря, что не может без него жить, мы остро чувствуем весь трагизм ее положения, понимаем, что жить по-старому она теперь уже не может, что потеря Вэла означает для нее потерю последней надежды³.

Судя по крайне немногочисленным критическим отзывам на саратовский «Орфей», можно заключить, что авторов спектакля меньше всего заботил (и это им комплимент!) его антиамериканский пафос, им важнее было почувствовать и воплотить на сцене неповторимый и столь непривычный для советского зрителя, воспитанного на соцреализме, поэтический мир Уильямса. Рецензент саратовской газеты «Коммунист» в соответствии с официально признанной и единственно узаконенной эстетикой, констатировал:

театре драмы работала в 1960–1963 гг., параллельно преподавала в Саратовском театральном училище имени И.А. Слонова.

¹ Орлова Р.Д. Ад и Орфей // Орлова Р.Д. Потомки Гекльберри Финна (Очерки современной американской литературы). М.: Советский писатель, 1964. С. 263.

² Стенограмма беседы Р.Д. Орловой с актерами. Л. 36.

³ Щербина Г. Сегодня у саратовцев // Театр. 1962. № 1. С. 162.

М. М. Гудков, М. Фрис

Спектакль «Орфей спускается в ад». Саратовский драматический театр имени К. Маркса (1961). Источник: Музей Саратовского государственного академического театра драмы имени И.А. Слонова.



Джейб Торренс – А.Г. Василевский, Леди Торренс – Н.У. Алисова,
Вэл Ксавье – Я.И. Янин.



Сцена «Приезд Джейба из больницы».
I акт. Вэл Ксавье – Я.И. Янин (крайний справа),
Леди Торренс – Н.У. Алисова (внизу лестницы слева).

Многое в этом сложном и противоречивом произведении вызывает сомнение и недоумение, многое оказывается неприемлемым для зрителя, воспитанного в здоровых традициях реалистического искусства. <...> Условность и символика пьесы, отсутствие четко намеченных характеров [т. е. или «прогрессивных», или наоборот, «реакционных» – М. Г., М. Ф.], а значит, и последовательной логики действия – все это создает известный водораздел между зрительным залом и сценой¹.

Именно оттого, что саратовский театр подошел к пьесе Уильямса не со стороны идеологии, а раскрыл человеческую историю, критик пенял:

Но, кажется нам, и Н. Алисовой, и Л. Шутовой [исполнявшей роль Кэрол. – М. Г., М. Ф.] есть смысл подумать еще и над тем, как ярче показать одновременно и извечную ограниченность их героинь, избравших далеко не лучшие формы протеста².

¹ Явчуновский Я. Раненая совесть Америки // Коммунист. 1961. 3 июня. № 130 (12559). С. 4.

² Щербина Г. Сегодня у саратовцев // Театр. 1962. № 1. С. 162.

Удачей саратовского «Орфея» было признано и исполнение роли Джейба актером Андреем Германовичем Василевским (1905–1972):

Образ больного, полумертвого старика со злыми, горящими глазами до сих пор остается в памяти. Скуп рисунок роли, но весь облик Джейба полон выразительности. Особенно глаза. В них, как по книге, читаешь его затаенные мысли. То садистская озлобленность, то вдруг какая-то злая радость¹.

Актер вместе с Н. Алисовой были, пожалуй, единственными исполнителями, почувствовавшими и раскрывшими глубокий авторский замысел пьесы, достигнув в своей актерской игре символов и условных обобщений.

После московского и саратовского спектаклей «Орфей» обошел многие сцены провинции. Приведем внушительный список его постановок²:

1961 г. – Ростовский драматический театр имени М. Горького, Астраханский драматический театр, Камчатский областной драматический театр.

1962 г. – Горьковский театр драмы имени М. Горького, Ленинградский областной театр драмы и комедии, Читинский драматический театр, Таллинский русский драматический театр (Эстонская ССР), Калининградский областной драматический театр, Тбилисский драматический театр имени А.С. Грибоедова (Грузинская ССР), Государственный академический театр драмы Литовской ССР (г. Вильнюс), Областной русский драматический театр (г. Луганск, Украинская ССР).

1963 г. – Тюменский областной драматический театр, Областной украинский драматический театр имени Н. Щорса (г. Запорожье, Украинская ССР).

1964 г. – Рыбинский драматический театр, Пензенский областной драматический театр имени А.В. Луначарского, Самодеятельный театр Дома ученых (г. Москва).

1965 г. – Ногинский драматический театр, Душанбинский русский драматический театр имени В.В. Маяковского (Таджикская ССР).

1966 г. – Московский областной драматический театр.

Сейчас уже невозможно наверняка знать, были ли московская и саратовская постановки известны Т. Уильямсу. Тем не менее, судьбой своей драматургии в далеком СССР писатель интересовался. По крайней мере,

¹ Щербина Г. Сегодня у саратовцев. С. 158.

² Информация дается по: Зарубежная драматургия XX века: библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке (1945–1980). Ч. 2. Норвегия – Югославия. Вспомогательные указатели. М.: Всесоюзная библиотека иностранной литературы, 1982. С. 683–689.

в своих «Мемуарах» (*Memoirs*, 1974) в том месте, где он вспоминает оглушительный провал «Орфея» на Бродвее в 1957 г.¹, сообщает следующее:

Рецензенты могли бы увидеть в ней лирическое красноречие и позволить себе дать пьесе шанс. Но они этого не сделали. Примечательно – учитывая такие рецензии – что пьеса продержалась два или три месяца. *В одном из репертуарных театров в России она шла семь лет* (курсив наш. – М. Г., М. Ф.), если это что-то значит – а я считаю, что значит².

Знал (пусть и не во всем верно) про моссветовского «Орфея» и бродвейский постановщик Г. Клерман, который принадлежал семье евреев-эмигрантов из Российской империи, дважды бывал в СССР в 1930-е гг., а в 1940-е поставил в Нью-Йорке драматургию К.М. Симонова («Русские люди» и «Так и будет!»³):

Пьеса [«Орфей спускается в ад»] имела успех в Москве, где ее «вольно» адаптировали – конечно же, чтобы подчеркнуть варварскую жестокость американской жизни!⁴

Спустя семь месяцев после упомянутого визита Ю.А. Завадского в США – в начале 1961 г. – за океаном также побывали авторитетные отечественные театроведы Александр Абрамович Аникст (1910–1988) и Григорий Нересович Бояджиев (1909–1974)⁵. Итогом их знакомства с современной сценической жизнью США явилась книга под названием «Шесть рассказов об американском театре». Написанная уже в 1963 г. (т. е. когда уильямсовский «Орфей» после премьеры в Саратове и Москве стал идти на многих сценах страны), эта книга заканчивается на оптимистической ноте:

Сейчас американцы начинают открывать для себя и советскую драматургию последних лет, о которой они ничего, или почти ничего, не знали. Мы тоже

¹ Обратим внимание на то, что в своих «Мемуарах» Т. Уильямс ошибочно указывает другой год бродвейской премьеры «Орфея» – 1959-й. На самом деле, как мы уже писали выше, премьера состоялась 21 марта 1957 г.

² *Уильямс Т.* Мемуары. С. 235.

³ См. об этих постановках: *Гудков М.М.* «Благословленная Советским посольством...»: пьеса К. Симонова «Русские люди» на американской сцене (1942–1943) // Литературный архив советской эпохи: сб. ст. и публ. СПб.: Росток, 2020. Кн. 2. С. 29–48; *Гудков М.М.* «Железный занавес» Бродвея: Пьеса К. Симонова «Так и будет!» в США (1947) // Вопросы театра. Proscenium. 2020. № 1/2. С. 296–315.

⁴ *Churman H.* On Directing. New York: A Fireside Book, 1997. P. 47.

⁵ Отметим, что чуть ранее – в конце лета 1959 г. (т. е. еще до приезда в Нью-Йорк в мае 1960-го Ю.А. Завадского) – в США прилетал знакомиться с современным заокеанским театральным искусством патриарх советского театроведения П.А. Марков в числе делегации деятелей советского искусства.

теперь шире осведомлены о современном театральном искусстве США. Пьесы новейших американских драматургов, таких, как, например, Артур Миллер и Теннесси Уильямс, появляются на сцене наших театров все чаще. <...> Нужно при этом со всей прямотой сказать, что расширение культурных связей не означает устранение идеологических противоречий. Они сохраняются и на будущее. Но если мы живем на одной планете, то надо искать путей для общения и взаимопонимания. Споры и идейные столкновения при этом неизбежны. Однако они не исключают внимания к тому новому и интересному, что возникает в искусстве каждой из стран¹.

Действительно, в 1967 г. впервые после двадцатилетнего перерыва на Бродвее поставили современную советскую драматургию – пьесу А.Н. Арбузова «Мой бедный Марат» (1964, шла под названием «Обещание» – *The Promise*). И в этом же, 1967 г. увидел свет первый сборник пьес Уильямса на русском языке, в котором «Орфей» был дан уже в переводе театроведа и кинокритика Яна Анатольевича Березницкого (1922–2005)².

Уильямсовские произведения начали активно ставиться, – правда, пока только в провинции. Театры Москвы и Ленинграда не спешили воплощать их на сцене. Лишь один столичный коллектив – Театр имени М.Н. Ермоловой – решился спустя шесть лет после моссветовского «Орфея» вновь обратиться к драматургии Уильямса, поставив «Стеклозверинец» (премьера 7 апреля 1968 г., режиссерский дебют молодой эстонской ученицы М.О. Кнебель Каарины Райд).

«Бум» Уильямса в нашей стране начался с постановки «Трамвай “Желание”» в Московском академическом театре имени В.В. Маяковского (премьера 30 декабря 1970 г., режиссер А.А. Гончаров, в роли Бланш – С.В. Немоляева, в роли Стэнли – А.Б. Джигарханян)³. Именно Гончаров по

¹ Аникст А.А., Бояджигов Г.Н. Шесть рассказов об американском театре. М.: Искусство, 1963. С. 150.

² Уильямс Т. Орфей спускается в ад / Перевод Я.А. Березницкого // Уильямс Т. «Стеклозверинец» и еще девять пьес. М.: Искусство, 1967. С. 375–490. Перевод Я.А. Березницкого неоднократно переиздавался. См.: О’Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы / Составл. и вступит. статья Г. Злобина. М.: Радуга, 1985 (серия «Библиотека литературы США»). С. 621–702; Уильямс Т. Пьесы. М.: Гудьял-Пресс, 1999 (серия «Театр»). С. 473–610; Уильямс Т. Орфей спускается в ад: Пьесы. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 187–302. Также существует перевод Г.П. Злобина (1927–2014), многократно писавшего об Уильямсе в конце 1950-х–1960-е гг.: Уильямс Т. Орфей сходит в ад / Перевод Г.П. Злобина // Уильямс Т. «Орфей сходит в ад» и другие пьесы. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 95–199.

³ См. об этой постановке: Гудков М.М. Первый советский «Трамвай “Желание”» // Современная драматургия. 2021. № 1. С. 237–246; Gudkov M., Freese M. The First

праву принадлежит к числу первооткрывателей уильямсовской драматургии в СССР: «Он был одним из немногих современных русских режиссеров, кто понимал гений автора и, главное, умел его ставить»¹.

Следующий раз на столичной сцене «Орфей» появится нескоро – 29 января 1978 г. его премьера состоится в Центральном академическом театре Советской армии (перевод Я.А. Березницкого, режиссер А.В. Бурдонский, в роли Леди – Л.И. Касаткина).

Рассмотренные нами моссветовская и саратовская постановки оказались самым первым обращением советской сцены к драматургии Т. Уильямса, позволив этим двум театрам искать новые принципы и средства художественной выразительности, столь разительно отличающиеся от господствовавшего в то время метода социалистического реализма. Пусть эти поиски не полностью соответствовали духу американского первоисточника – несколько упрощенной, односторонней и прямолинейной было толкование образов, социальной, целомудренной и оптимистичней режиссерские решения, – все же сложно переоценить значение этих постановок в истории отечественного театра. В этом была совершенно справедливо убеждена театровед И.Н. Соловьева:

Может быть, при режиссерской работе над «Орфеем» слишком думали, как оправдать его появление на нашей сцене, – Уильямс разыгран по типу «антиамериканских» спектаклей. Это, конечно, не самый интересный путь. Но у театра имени Моссовета несомненная заслуга: здесь пьесу Уильямса поставили – не только рассуждали, как хорошо было бы ее поставить².

Однако ж грешно укорять театр имени Моссовета, что он упростил философские проблемы пьесы, решая их торопливо и привычно. Ведь нельзя забывать: в театре имени Моссовета Теннесси Уильямса у нас поставили впервые³.

К сценическому дебюту Т. Уильямса в СССР оказались причастны значительные фигуры театральной жизни столицы и провинции – актеры (В.П. Марецкая, С.Г. Бирман, Н.У. Алисова, С.С. Цейц, А.Г. Василевский) и режиссеры (Ю.А. Завадский, И.С. Анисимова-Вульф, Н.А. Бондарев), – те, кто составили славу российской сцены. Московская и саратовская постановки «Орфея» знаменовали собой начало долгой и довольно успешной театральной судьбы драматургии американского автора в нашей стране.

Major Soviet Production of *A Streetcar Named Desire*. // The Tennessee Williams Annual Review. 2022. no. 21. P. 36–70. <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/index.php>

¹ Вульф В.Я. Три возраста зрительской любви // Культура. 2002. 31 октября. № 44. С. 12.

² Соловьева И.Н. «Орфей спускается в ад». С. 85.

³ Соловьева И.Н. Линчевание Орфея. С. 153.

Григорий Анисимович Аредаков¹

«Я помню этот спектакль от начала и до конца, он стоит у меня перед глазами...»

**(Воспоминания о спектакле «Орфей спускается в ад»
Саратовского драматического театра имени К. Маркса)**

В 1961 году, когда вышел спектакль «Орфей спускается в ад», мне было 17 лет, и я был студентом театрального училища². В то время, в 60-е годы, современных так называемых западных пьес было мало. Помню, в нашем театре шла пьеса «Дамоклов меч» Назыма Хикмета, потому что он был коммунистом, антивоенным. Но и это было очень хорошо и интересно, потому что про западную жизнь мы знали мало. Интересовались, но знали мало! Только по кино, и то в закрытых показах.

И, честно говоря, в это время – в 60-е годы – было такое ощущение свободы, и жажды свободы, и еще не пропало у людей то чувство – «ну, наконец-то!», – которое было у всех послевоенных жителей и военных детей. Потому что мы знали, мы видели, что идет строительство, что становится лучше, что впереди нас ждут всякие прекрасные дела.

Естественно, Т. Уильямс был одним из зарубежных авторов, которые в эти годы появились на сцене.

Конец 50-х–начало 60-х – это было очень счастливое время для Саратовского театра, он был на подъеме. Художественным руководителем в эти годы был Николай Автономович Бондарев. Он, вообще-то, был самый лучший специалист по постановкам пьес своей жены – Елизаветы Бондаревой. Ее пьесы ставились во всех городах СССР. «Хрустальный ключ», пьесу о пограничниках, я и в Краснодаре видел, и здесь застал еще, когда приехал. А западными пьесами Н.А. Бондарев как-то не очень занимался. Ставил классику, современных авторов. Это был отдельный человек,

¹ Художественный руководитель Саратовского государственного академического театра драмы имени И.А. Слонова, народный артист России. Данное интервью было записано 14 ноября 2021 г. по телефону заведующей труппой Саратовского государственного академического театра драмы имени И.А. Слонова Еленой Вячеславовны Чуевой.

² Г.А. Аредаков (1944 г. р.) окончил Саратовское театральное училище имени И.А. Слонова (мастерская А.Г. Василевского) в 1964 г. и в это же время был принят в труппу Саратовского государственного драматического театра имени К. Маркса.

о котором долго можно рассказывать. Три фамилии звучали по периферии в 50-е–60-е: Фирс Шишигин, Петр Монастырский и Николай Бондарев. Вот три столпа театральной провинции. Их все знали – эти театры, этих режиссеров – и они высоко котировались.

И вот – «Орфей спускается в ад». Я помню этот спектакль от начала и до конца, он стоит у меня перед глазами. Почему эта пьеса возникла в репертуаре – не знаю. Ну, во-первых, я тогда не был работником театра. Я учился и выходил на сцену, но это другой вопрос. Я не знаю, когда что возникло. Я знаю, что отец мой, Анисим Зиновьевич¹, и Николай Автономович засели и долго беседовали об этой пьесе. Хорошая пьеса! Это, во-первых. Во-вторых, труппа была хорошая. В-третьих, появилась на роль Леди Нина Ульяновна Алисова, звезда протазановской «Бесприданницы». Была у нас в труппе очаровательная молодая героиня – дай Бог ей здоровья, она и сейчас жива, – Ливия Васильевна Шутова. Она играла Кэрол. Из Прибалтики... нет, не из Прибалтики, а из Арзамаса какого-то номерного, заслуженный артист Литовской ССР Яков Иванович Янин, он играл Вэла. И был такой гитарист Евгений Лабунский, ученик Иванова-Крамского, на шестиструнке играл. Он озвучивал этого человека с гитарой и в змеиной коже – Вэла Ксавье.

Мужа Леди играл мой учитель Андрей Германович Василевский. Он не до конца был последователем театра Станиславского. Он и нас учил и говорил: «Ребята, по Станиславскому вы никакого Шекспира никогда не сыграете, потому что если верить, и “прямо от себя”, и подставлять себя в эти трагические истории, у вас не хватит сил никаких, вы умрете после первого прогона». И он очень внешним рисунком увлекался.

Оформление спектакля было для тех времен как бы не совсем «передовое», но и совершенно не устаревшее. Я помню, там впервые использовали цельный большой кусок плексигласа или какого-то такого искусственного стекла. Оформление состояло из лестницы, ведущей наверх, где живет этот муж больной; зала, который Леди готовила под магазин, и большого окна, выходящего на улицу. И в финале спектакля шел дождь, струйки бежали по этому стеклу. Когда банда жителей города гонялась за Ксавье, чтобы его линчевать. Очень эмоционально было.

Должен сказать, что ничего антизападного, или антикапиталистического, или антирасистского в спектакле не было. Спектакль был о той свободе, которую принес этот заплутавший мужчина с гитарой и в куртке из змеиной кожи. Вот он принес это ощущение свободы. Хотя Янин не играл

¹ Отец автора этих воспоминаний А.З. Ардаков (1913–1989) являлся театральным художником-сценографом саратовского «Орфея».

никакого бунтаря. Он, скорее, был человек, отстаивающий свой взгляд на жизнь. С какой-то биографией – бродяга, или битник, как в то время модно было. Это был человек свободы.

Но еще больше было желание свободы у Леди, которую играла Алисова. Вырваться на свободу. Открыть этот магазин, вспомнить, что там был кусочек Италии. Вспомнить отца. В оформлении использовались флуоресцентные краски, и я помню, что в мечтах или воспоминаниях Леди магазин с их помощью расцветал: возникал-светился виноград и тому подобные картинки – та Италия, которая была у нее в голове.

Потрясающей Кэрол была Ливия Васильевна Шутова! Она играла, честно говоря, олицетворение женщины. Я бы сказал даже – секса. Ее никакие социальные мотивы не волновали (как и Ливию Васильевну, кстати, в жизни). Кэрол–Шутова хотела любви, свободы. Она была очаровательна. Такая актриса, которую хотелось взять себе домой. Она была такая красивая, сексуальная, в нее все зрители влюблялись. Но не так, как, допустим, в современных «бузовых», которые торгуют телом. Как и в большинстве своих ролей, Шутова играла про любовь, которая в ней живет; про желание этой любви...

Если и был в спектакле какой-то социальный мотив, то и он был не вполне «социальный». У нас служил прекрасный артист В.С. Спелов. Он играл индейца. Бессловесного индейца, который присутствовал в этом спектакле. В. Спелов пришел в театр из цирка, и он любил такие «формальные» дела. Я даже не знаю, кого он играл? Он играл какое-то заблудшее, из какого-то прошлого мира существо. Которое приходило, возникало, жило само по себе. Как забредший дикий олень... Из леса зашел в чужую атмосферу. Но как-то чувствовал, что он здесь был когда-то.

В пьесе есть такой персонаж – Систер. Абсолютно русская, «расейская» актриса Дора Федоровна Степурина, комедийная, в общем-то, играла эту американку как-то совершенно не по-русски, не по-российски. Вообще было, было впечатление, что действие происходит где-то там, в Америке.

Звучала фактически одна мелодия, модная в то время, которую потом В. Полунин использовал – «Blue Canary» («Голубая канарейка»). «Голубая», «грустная» – по-разному переводилось. Грустная птица – голубая канарейка... Это была тема Кэрол, тема любви. Очень хорошо это было. Это помимо тех песен, которые под аккомпанемент Жени Лабунского пел Я.И. Янин, сам. Музыка написана была нашим завмузом Р. Левитаном. Хороший был у нас такой музыкант, и дирижер, и заведующий музыкальной частью.

Так вот, Андрей Германович Василевский, муж, – это был скелет в шлафроке. Он и так сухощавый был, лысый, и лицо у него было такое –

«обаятельный череп». И руки выразительные. Он спускался с кольцом по этой лестнице. У него там фраза была – я помню эту фразу, хотя столько лет прошло. Когда он стрелял в Леди, он начинал кричать в магазине и продолжал, выходя на улицу, которую мы видели за окном: «Продавец убил мою жену и ограбил магазин!» Это, по-моему, единственная была фраза, которую он произносил.

Но он, кстати, тоже не воспринимался как расист или кто-то подобный. Это был обиженный муж, который убил жену, посмевшую завести роман с продавцом. Такая месть была личная, прикрытая какими-то социальными мотивами или чем-то еще. Во всяком случае, на это никто не обращал внимания, если только критика, которая обращала внимание и на это... Мы все знаем, что в то время нормальные или разумные критики имели два мнения. Они имели свое собственное мнение по поводу спектакля – и мнение печатное, в котором они искали и находили – или не находили – пропагандистское какое-то значение.

Т.Ф. Градова играла художницу, – такая «тетка», которая тоже поддалась обаянию Вэла. Любви не было с мужем. Его С.И. Ионов играл, такой сухой... Во всяком случае, необаятельный. Вот он был «американец». А она – женщина, у которой не было любви. И этот Вэл Ксавье, Янин... Одним словом, там все женщины были в этого Вэла влюблены. Какая-то притягательная сила в нем была. Которая отсутствовала, в общем-то, у самого Янина. Он совершенно не был бабник никогда в жизни. Он молодой был. Он был достаточно привлекательный. Большой... И потом, зависит многое от режиссера. А Бондарев умел расшевелить в артисте то, о чем тот, может быть, и не подозревал. Это хороший был очень режиссер.

И этот вот спектакль был очень яркий, принимался публикой замечательно. На самом деле это был мощный спектакль. Его, во всяком случае, сравнивали с московским. Я не помню, кто. Ну, наверное, у нас позже поставили. Я не помню по времени. Это можно посмотреть. Но у нас часто бывает, что не хотят отдавать пальму первенства. Даже уж те же «14 Красных избушек», которые абсолютно точно у нас были поставлены впервые, – все равно старательно забывают об этом. Или тот же «Мастер и Маргарита», который у нас первый раз в два вечера игрался, тоже не очень хотят об этом говорить. Все у них, в Москве! Пес с ними, пусть!

Конечно, я смотрел этот спектакль не один раз. Когда мы учились в училище, у нас была практика в театре, и не только на сцене. Мы были и реквизиторами, и шумовиками, и осветителями, и радистами. То есть мы все цеха прошли, знали все, что творится в театре, изнутри. И я смотрел «Орфея» всякий раз, когда была возможность.

Литература

Алова Л.А., Боброва О.Б. Анна Маньяни и ее роли. М.: Союз кинематографистов СССР, 1990.

Гончар Н.А. К публикации статьи Р.Д. Орловой «Драматургия Сарояна» // Вестник Ереванского университета. Серия «Русская филология». 2018. № 2. С. 42–51.

Гудков М.М. «Люди неопределенного бытия»: первые советские постановки пьесы У. Сарояна «В горах мое сердце...» // Литература двух Америк. 2020. № 9. С. 208–235.

Гудков М.М. Первый советский «Трамвай “Желание”» // Современная драматургия. 2021. № 1. С. 237–246.

Гудков М.М. Теннесси Уильямс в советской критике 1940–1960-х годов // Литература двух Америк. 2021. № 10. С. 163–206.

Иванян Э.А. Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей. М.: Международные отношения, 2007.

Коренева М.М. Творчество Теннесси Уильямса в контексте американской драмы // Теннесси Уильямс в русской и американской культурной традиции. СПб.: Янус, 2002. С. 3–16.

Любомудров М.Н. Р. Симонов. Ю. Завадский. М.: Молодая гвардия, 1983 (Серия «Жизнь замечательных людей», Выпуск 19).

Раиса Орлова. Мосты (русско-американские литературные связи) / вступ. ст., публ. и коммент. В.Н. Абросимовой // Науч.-образоват. центр «Эрудит»: [сетевое издание]. М., 2021. URL: <http://erudyt.ru/library/doc/449.html> (дата публикации: 27.02.2021).

Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства: Страницы истории, 1779–2009 / [сост. Т.Е. Кузовлева; редкол.: А.П. Кулиш и др.]. СПб.: Береста, 2009.

Стеблов Е.Ю. Против кого дружите? М.: Алгоритм; Ростов н/Д.: Феникс, 2010 (серия «Актерские истории»).

Цимбал И.С. Т. Уильямс. «Трамвай “Желание”» (Заметки на полях статьи) // Теннесси Уильямс в русской и американской культурной традиции. СПб.: Янус, 2002. С. 75–77.

Шестова И.Ю. Становление художественного метода актрисы С.Г. Бирман. Дисс... канд. искусствовед... СПб., 2012. 164 с.

Школа Бориса Зона. Уроки актерского мастерства и режиссуры / Сост. В. Львов. СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011.

Ягункова Л. Вера Марецкая. Народная не только по званию. М.: Эксмо, 2003.

References

- Alova, Lubov A., Bobrova, Olga B. *Anna Man'jani i ee roli [Anna Mag-nani and her roles]*. Moscow: Union of Cinematographers of the USSR Publ., 1990. (In Russ.)
- Clurman, Harold. *On Directing*. New York: A Fireside Book, 1997.
- Edwards, Christine. *The Stanislavsky Heritage: Its Contribution to the Russian and American Theatre*. New York: New York University Press, 1965.
- Gonchar, Natalia A. “K publikacii stat’i R.D. Orlovoj ‘Dramaturgija Sarojana’” [“To the Publication of the Article by R.D. Orlova ‘Saroyan’s Dramaturgy’”] *Bulletin of Yerevan University*. Series “Russian Philology” 2 (2018): 42–51. (In Russ.)
- Gudkov, Maxim M. “‘Ljudi neopredelennogo bytija’: pervye sovetskie postanovki p’esy U. Sarojana *V gorah moe serdce...*” [“‘People of uncertain existence’: The first Soviet productions of William Saroyan’s play *My Heart’s in the Highlands*”]. *Literatura dvukh Amerik [Literature of the Americas]* 9 (2020): 208–235. (In Russ.)
- Gudkov, Maxim M. “Pervyj sovetskij Tramvaj ‘Zhelanie’” [“The First Soviet Streetcar Named Desire”]. *Sovremennaja dramaturgija [Modern Drama]* 1 (2021): 237–246. (In Russ.)
- Gudkov, Maxim M. “Tennessee Uil’jams v sovetskoj kritike 1940–1960-h godov” [“Tennessee Williams in Soviet criticism of the 1940–1960s”]. *Literatura dvukh Amerik [Literature of the Americas]* 10 (2021): 163–206. (In Russ.)
- Gudkov, Maxim M.; Freese, Michael D. “The First Major Soviet Production of *A Streetcar Named Desire*.” *The Tennessee Williams Annual Review* 21 (2022): 36–70. <https://tennesseewilliamsstudies.org/journal/index.php>.
- Ivanyan, Eduard A. *Kogda govorjat muzy. Istorija rossijsko-amerikanskih kul’turnyh svjazej [When the Muses Speak. The History of Russian-American Cultural Relations]*. Moscow: Mezhdunarodnye otnoshenija Publ., 2007. (In Russ.)
- Koreneva, Maya M. “Tvorchestvo Tennessee Uil’jamsa v kontekste amerikanskoj dramy” [“The Work of Tennessee Williams in the Context of American Drama”]. In *Tennessee Uil’jams v russoj i amerikanskoj kul’turnoj tradicii [Tennessee Williams in the Russian and American Cultural Tradition]*, 3–16. St. Petersburg: Janus Publ., 2002. (In Russ.)
- Lyubomudrov, Mark N. *Ruben Simonov. Yury Zavadsky*. Moscow: Molodaya gvardiya Publ., 1983 (Series “The Life of Wonderful People”, issue 19). (In Russ.)
- Orlova, Raisa D. “Mosty (rusško-amerikanske literaturne svjazi)” [“Bridges (Russian-American Literary Connections)”], ed. by V.N. Abrosimova. *Nauchno-obrazovatel’nyj centr “Jerudit” [Scientific and Educational Center “Erudit”]* (Feb. 27, 2021) <http://erudyt.ru/library/doc/449.html>. (In Russ.)

М. М. Гудков, М. Фрис

Sankt-Peterburgskaja gosudarstvennaja akademija teatral'nogo iskusstva: Stranicy istorii, 1779–2009 [St. Petersburg State Academy of Theater Arts: Pages of History, 1779–2009]. St. Petersburg: Beresta Publ., 2009. (In Russ.)

Shestova, Irina Ju. *Stanovlenie hudozhestvennogo metoda aktrisy S.G. Birman. Diss... kand. iskusstved...* [The Formation of the Artistic Method of the Actress S.G. Birman]. Russian Institute of Art History Publ., 2012. (In Russ.)

Shkola Borisa Zona. Uroki akterskogo masterstva i rezhissury [Boris Zone School. Acting and Directing Lessons]. St. Petersburg: Masterskaja SEANS Publ., 2011. (In Russ.)

Steblov, Evgeniy Ju. *Protiv kogo druzhite?* [Against Whom are You Friends?]. Moscow: Algoritm Publ.; Rostov-on-Don: Feniks Publ., 2010 (series “Actor’s Stories”). (In Russ.)

Tsimbal, Irina S. “T. Uil’jams. *Tramvaj ‘Zhelanie’* (Zametki na poljah stat’i) [“T. Williams. *A Streetcar Named Desire* (Notes in the Margins of the Article)”. In *Tennessi Uil’jams v russkoj i amerikanskoj kulturnoj tradicii* [Tennessee Williams in the Russian and American Cultural Tradition]: 75–77. St. Petersburg: Janus Publ., 2002. (In Russ.)

Yagunkova, Larisa D. *Vera Mareckaja. Narodnaja ne tol’ko po zvaniju* [Vera Maretskaya. *National not only by Rank*]. Moscow: Eksmo Publ., 2003. (In Russ.)

Дата поступления в редакцию: 12.12.2021

Received: 12.12.2021

Дата публикации: 15.06.2022

Published: 15.06.2022

Холодная война с «модернизмом»: Международная Сталинская премия в контексте западно-советских литературных взаимодействий периода позднего сталинизма

© 2022 Д.М. Цыганов

The Cold War with «Modernism»: The International Stalin Prize in the Context of Late Stalinist Western-Soviet Literary Contacts

© 2022 Dmitry M. Tsyganov

УДК 82.091

https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_191_268

Информация об авторе: Дмитрий Михайлович Цыганов, студент, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. E-mail: DmMkhTsyganov@yandex.ru

Ключевые слова: западно-советские литературные связи, международная Сталинская премия, Нобелевская премия, холодная война, культурная политика, социалистический реализм, модернизм, Илья Эренбург, Томас Манн, Бертольт Брехт.

Аннотация: Статья посвящена ранее не освещавшемуся в научной литературе фрагменту картины западно-советских культурных взаимодействий послевоенной эпохи и охватывает период 1945–1953 гг. Роль ключевой для формирования советского литературного канона институции – Сталинской премии – рассматривается в контексте конфликта между западной и советской концепциями искусства («социалистическим реализмом» и «модернизмом»); подробно освещается специфика восприятия советской официальной критикой текстов западных авто-

Information about the author: Dmitry M. Tsyganov, student, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia. E-mail: DmMkhTsyganov@yandex.ru

Keywords: Western-Soviet literary relations, International Stalin Prize, Nobel Prize, Cold War, cultural politics, socialist realism, modernism, Ilya Ehrenburg, Thomas Mann, Bertolt Brecht.

Abstract: The article deals with a previously unreported part of the Western-Soviet cultural contacts in the postwar period (1945–1953). The role of the Stalin Prize, a key institution to the formation of the Soviet literary canon, is examined in the context of the conflict between Western and Soviet conceptions of art (socialist realism and modernism). A specific attitude of the official Soviet criticism to Nobel Prize laureates and their texts and the formation of anti-Nobel Soviet rhetoric is analysed in detail. A special attention is paid to the international Sta-

ров – лауреатов Нобелевской премии. Детально рассматривается формирование «антинобелевского» контекста советской риторики. Отдельное внимание в статье уделяется вопросу о международных Сталинских премиях «За укрепление мира между народами», которые еще на стадии проекта мыслились как инструмент противодействия Нобелевскому комитету (премии эти должны были стать альтернативой Нобелевским, которые, по мнению А.А. Фадеева, «все более наглядно свидетельствуют об угодничестве людей, распоряжающихся этими премиями, перед англо-американскими империалистами»). На широком фактическом материале показывается, что в конце 1940-х институт премии в сознании сталинских функционеров начинает восприниматься как один из главных инструментов структурирования мирового политического пространства. Наряду с анализом архивных материалов Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусств (РГАЛИ. Ф. 2073) и материалов Комитета по международным Сталинским премиям (ГА РФ. Ф. 9522), привлекаются материалы фондов различных организаций и учреждений, а также периодика тех лет, опубликованные воспоминания, дневниковые/мемуарные свидетельства и другие доступные нам материалы.

lin Prize for “strengthening peace among peoples” as a means of opposing the Nobel Committee and as an alternative to the Nobel Prize, which, according to A.A. Fadeev, “clearly show the servility of people who dispose of these prizes to Anglo-American imperialists”. The extensive factual material shows that in the late 1940s the Stalin Prize was viewed by Stalinist functionaries as an important instrument of structuring the global political space. Along with the archival materials of the Committee for the Stalin Prizes in Literature and the Arts (Russian State Archive of Arts and Literature) and of the Committee for the International Stalin Prizes (State Archive of the Russian Federation), we also attract materials from the funds of various organizations and bodies as well as periodicals, memoirs, diaries and other available materials.

I

Фактическое окончание Второй мировой войны в начале сентября 1945 г. было ознаменовано безоговорочной капитуляцией войск Японской империи перед армией Советского Союза. Однако милитаристские настроения не только не изжили себя, но, напротив, приняли еще более изощренную форму, взяв на вооружение «зубодробительную» риторику националистической идеологии, зачастую выдаваемую за подлинные образчики «советского патриотизма». Столкновение между двумя системами – «социализмом» и «капиталистическим империализмом» – мыслилось советской стороной как неизбывное: идеологические принципы внешней

политики СССР вплоть до 1956 г.¹ базировались на работе В.И. Ульянова-Ленина «Социализм и война» (1915), где утверждалась неизбежность военного столкновения между государствами, принадлежащими разным общественно-экономическим формациям; при этом сама война в официальной советской политической доктрине воспринималась как способ насаждения («экспорта») социализма, его распространения в общемировом масштабе². Стремительное вырождение прямых форм вооруженного конфликта в глобальное противостояние, базирующееся в первую очередь на идейных противоречиях, характеризует период нескольких первых послевоенных лет. Холодная война, апеллировавшая в том числе и к противостоянию между западной и советской концепциями искусства, уже в 1945–1946 гг. оформилась как конфликт сугубо *текстуальный*³: его условное начало

¹ Именно в феврале 1956 г. в отчетном докладе на открытии XX съезда КПСС Н.С. Хрущев, обсуждая принципиальные вопросы международного развития, пойдет вразрез с ленинским учением и заметит, что «фатальной неизбежности войн нет», а главным принципом, определяющим внешнеполитический курс Советского Союза, назовет идею «мирного сосуществования государств с различным социальным строем» (см.: *Хрущев Н.С.* Отчетный доклад Центрального Коммунистической партии Советского Союза XX съезду партии. 14 февраля 1956 г. // XX съезд Коммунистической Партии Советского Союза. 14–25 февраля 1956 г. Стенографический отчет. Т. 1. М.: Политиздат, 1956. С. 34, 37). Для точности заметим, что неизбежность войны отрицалась еще задолго до хрущевского доклада, однако отрицания эти имели сугубо декларативный характер и слабо сообщались с реальным политическим курсом Советского государства. Так, еще в конце марта 1949 г. П.А. Павленко в речи, подготовленной для Всеамериканского конгресса деятелей науки и искусства, отмечал: «Между тем, спокойное рассмотрение международной обстановки приводит к обратным выводам – война не неизбежна, не обязательна, не нужна никому, кроме небольшой группы людей, не принадлежащих, к счастью, к светочам человечества» (цит. по: *Павленко П.А.* Печатное слово в борьбе за мир, 1949 // Павленко П.А. Писатель и жизнь: Статьи. Воспоминания. Из записных книжек. Письма. М.: Советский писатель, 1955. С. 197. Отрывки из этой речи публиковались в «Правде», «Культуре и жизни» и «Литературной газете» попеременно со статьями, громившими «безродных космополитов» и «антипатриотов»).

² Другим каналом «экспорта» социализма в позднесталинский период мыслился русский язык, о чем будущий академик Виноградов писал в книге «Великий русский язык» (1945): «Русский язык является очагом, откуда излучаются и распространяются социалистические, советские термины, выражения социалистических, советских идей и чувств не только во весь круг братских языков и народов нашего многоязычного государства, но и во все языки мира» (*Виноградов В.В.* Великий русский язык. М.: ОГИЗ, 1945. С. 171).

³ Схожий взгляд на специфику холодной войны представлен в: *Hinds L., Windt T.* The Cold War as Rhetoric: The Beginnings, 1945–1950. New York; London: Praeger, 1991.

связывается с произнесенной 5 марта 1946 г. в Вестминстерском колледже Фултонской речью будущего лауреата Нобелевской премии по литературе (1953) У. Черчилля и с последовавшим вскоре ответом И. Сталина, 14 марта 1946 г. опубликованным в «Правде» в формате интервью корреспонденту партийной газеты. В нем проводились прямые аналогии между бывшим британским премьер-министром (по Сталину – создателем «английской расовой теории») и Гитлером – создателем «немецкой расовой теории». Сталин усматривает в выступлении Черчилля призыв к новой войне (ср.: «Несомненно, что установка г. Черчилля есть установка на войну, призыв к войне с СССР»¹). Очевидная невозможность возобновления боевых действий привела к актуализации не столько глобальных политических и экономических, сколько культурно-идеологических противоречий: изменилась сама специфика межгосударственных отношений, ранее представлявших рядом разрозненных взаимодействий; в отношении к послевоенной действительности справедливо говорить о целенаправленно осуществлявшемся процессе структурирования мирового политического пространства, эксплуатировавшем самые разнообразные институциональные ресурсы.

Истоки этого идеологического противостояния, по сути своей сведенного к борьбе за установление риторической монополии, за обладание исключительным правом на производство «священного текста власти»² и, как следствие, за возможность осуществления институционализации властного жеста, обнаруживаются в эстетических противоречиях, обозначившихся еще в предвоенный период. Б. Гройс по этому поводу пишет:

Говоря о холодной войне, мы обычно подразумеваем период после Второй мировой войны. Однако идеологический конфликт между абстрактным и реалистическим искусством возник еще до нее, и существовавшие когда-то разногласия позже попросту возникли вновь без каких-либо существенных изменений³.

Немецкий искусствовед утверждает, что теоретическое измерение это противостояние получило в эссе американского художественного критика Кле-

¹ Интервью тов. И.В. Сталина с корреспондентом «Правды» относительно речи г. Черчилля // Правда. 1946. 14 марта. С. 1.

² Подорога В.А. «Голос власти» и «письмо власти» // Тоталитаризм как исторический феномен: Сб. статей. М.: Философское общество СССР, 1989. С. 111.

³ Groys B. The Cold War between the Medium and the Message: Western Modernism vs. Socialist Realism // e-flux Journal. 2019. № 11 (104). <https://www.e-flux.com/journal/104/297103/the-cold-war-between-the-medium-and-the-message-western-modernism-vs-socialist-realism/> (дата обращения: 20.10.2021).

мента Гринберга «Авангард и китч» (*Avant-Garde and Kitsch*, 1939), в котором авангардная культура, восходящая к высокому искусству европейского модернизма, противопоставлялась ориентированному на урбанизированные необразованные массы китчу, разновидностями которого и являются официальные культурные доктрины тоталитарных режимов¹ (социалистический реализм, искусство нацистской Германии и итальянского фашизма). Не стоит, однако, забывать, что сам Гройс в своих работах склонен возводить эстетику соцреализма именно к радикальному крылу русского авангарда первых десятилетий XX века², прежде всего исходя из присущей авангардной культуре готовности столкнуться с политическим закрепощением, инструментализироваться, встав на службу тоталитарному режиму, выступить агентом эстетизации репрессивной политики. Специфика послевоенного культурного взаимодействия двух эстетических систем объясняется, по Гройсу, тем, что

до Второй мировой войны фашисты рассматривали модернистское искусство как союзника коммунистов, коммунисты видели в нем союзника фашизма, а западная демократия считала его символом личной свободы и художественного реализма, т. е. союзником и фашизма, и коммунизма. Это разногласие определило послевоенную культурную риторику. Западные критики считали советское искусство разновидностью фашистского, а советские критики считали западный модернизм продолжением фашистского искусства в новых формах. Обе стороны обвиняли своего соперника в фашизме³.

Между тем, такое объяснение оказывается уязвимым как с теоретической, так и с культурно-исторической позиций. Своеобразие восприятия «мо-

¹ Не совсем удачную попытку реанимации этой аналитической логики и сопутствующего теоретического инструментария см. в: *Бойм С.* «За хороший вкус надо бороться!»: Соцреализм и китч // Соцреалистический канон: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 87–100.

² См., например: *Groys B.* *Gesamtkunstwerk Stalin*. München; Wien: Hanser Verlag (Edition Akzente), 1988 (издание на русском языке: *Гройс Б.* *Gesamtkunstwerk Сталин*. М.: Ad marginem, 2013); *Гройс Б.* Соцреализм – авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. № 5. С. 32–35; *Groys B.* *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992; *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 42–61. Несколько иной взгляд на это проблему предложил Х. Гюнтер в: *Гюнтер Х.* Художественный авангард и социалистический реализм // Соцреалистический канон. С. 101–108.

³ *Groys B.* *The Cold War between the Medium and the Message*.

дернизма» советской литературной теорией не исчерпывалось констатацией его генетической связи с «фашистским искусством»: конфликт между советской и западной концепциями искусства основывался на куда более изощренных культурно-идеологических противоречиях, в послевоенный период нашедших институциональное выражение. Образцы «модернистской» культуры искусственно противопоставлялись так называемому «критическому реализму» – «прогрессивному» течению западной литературы; потребность в более подробной дифференциации западного литературного «модернизма» отсутствовала, так как эффект «недоразвитости» этой эстетической системы выгодно оттенял «многообразие» литературы соцреализма. В период позднего сталинизма мысль о своеобразии советской официальной культуры и ее принципиальной дистанцированности от проявлений западноевропейского «декадентства» просто не нуждалась в дополнительной аргументации. Следовательно, в 1940-е – начале 1950-х отсутствовала сама потребность советской литературы через создание «антиканона» очертить контуры собственной идентичности¹. Приведенное нами выше соображение Гройса об отсутствии в период позднего сталинизма «существенных изменений» в характере эстетических разногласий Советского Союза

¹ Подробнее о модернизме как об антиканоне см.: *Волынская А.Г.* Модернизм как советский антиканон: Литературные дебаты 1960–1970-х годов // *Логос*. 2017. № 6 (121). С. 185. Автор, сосредотачиваясь на материале обозначенного в названии статьи периода, говорит о том, что «полноценный, эксплицитный и стабильный антиканон формируется в 1960-е, и контрагентом выступает именно модернизм. В это время модернизм институционализируется в качестве генерализирующего понятия, описывающего чуждую и вражескую антилитературу» (Там же. С. 177). Однако отсутствие в советской официальной риторике эпохи позднего сталинизма (примечательно, что об этом периоде в статье почти ничего не сказано) случаев обозначения культурной ситуации на Западе термином «модернизм» не подтверждает гипотезу об институционализации конфликта двух концепций искусства лишь в 1960-е, так как практика словоупотребления отнюдь не может отрицать подкрепляемое множеством фактов присутствие в идеологическом дискурсе 1940-х сформированного представления об «империалистическом» характере западного «декадентского» искусства, позднее получившего суммирующее обозначение «культура модернизма». А суждение о том, что «невнимание к современной западной литературе в этот период (т. е. период сталинизма. – *Д.Ц.*) можно объяснить сталинским курсом на формирование соцреалистического канона» (Там же. С. 181) указывает на авторское невнимание к вопросу о западно-советских культурных контактах послевоенной эпохи. Еще более сомнительными видится идея Волынской о существовании в 1960-е и тем более в 1970-е «завершенного» соцреалистического канона как доминирующего в системе литературного процесса дискурсивного пространства.

и стран «загнивавшего капитализма», по всей видимости, мотивировано недостаточной осведомленностью автора в вопросе организации культурной жизни в СССР середины 1940-х – начала 1950-х. Факты свидетельствуют, что за относительно краткосрочным периодом союзнических отношений и сотрудничества со странами Запада¹ последовала не просто реанимация прежних разногласий², но их значительное усугубление, предельная радикализация в условиях все стремительнее сокращавшихся с каждым годом межкультурных взаимодействий. Окончательно оформившийся в культурном пространстве послевоенной эпохи конфликт двух конкурировавших дискурсов требовал от советской стороны поиска новых текстуальных инструментов противодействия «поджигателям новой войны».

¹ Достаточно нескольких примеров, чтобы понять принципиальную несхожесть предвоенной и послевоенной культурно-идеологических ситуаций. Журнал, начавший с 1933 г. выходить под названием «Интернациональная литература» (до этого в 1928–1930 – «Вестник иностранной литературы», в 1931–1932 – «Литература мировой революции»), просуществовал до 1943 г. В эпоху позднего сталинизма журнал не издавался вовсе (сохранивший преемственность с «Интерлитом» журнал «Иностранная литература» будет восстановлен лишь к 1955 г.), что ясно указывает на деградацию западно-советских культурных контактов в те годы (подробнее о значении «Интернациональной литературы» в 1930-е см.: *Бабиченко Л.Г.* Как в Коминтерне и ведомстве Жданова выправляли «Интернациональную литературу» // Вопросы литературы. 1994. № 2. С. 145–155; *Первухина К.М.* Европейская культура в советской периодике 1930-х годов: Журнал «Интернациональная литература» // Россия и Европа в XIX–XX веке: Проблемы взаимовосприятия народов, социумов, культур. М.: ИРИ РАН, 1996. С. 116–128; *Блюм А.В.* Три цензурных эпизода из жизни «Интернациональной литературы»: [Произведения Дж. Оруэлла, Г. Манна и Э. Хемингуэя в 1937–1939 гг.] // Иностранная литература. 2005. № 10. С. 313–326). Кроме того, с августа 1942 г. в СССР выходила еженедельная газета «Британский союзник», просуществовавшая до 1950 г., когда конфронтация между Советским Союзом и Западом достигла своего апогея (см.: Проект докладной записки Агитпропа ЦК И.В. Сталину по вопросу о еженедельнике «Британский союзник» // Сталин и космополитизм. 1945–1953: Документы Агитпропа ЦК. М.: Материк; Международный фонд «Демократия», 2005. С. 93–96). Показательна и история иллюстрированного журнала «Америка», издававшегося в США, а затем распространявшегося в СССР.

² Однако в том же 1933 г. Горький, обсуждая с его точки зрения регрессивные литературные образцы, писал лишь о «классовой, сугубо мешанской сущности “модернизма”, “символизма” и прочих попытках спрятаться о суровой действительности» (*Горький М.* О прозе, [1933] // Горький М. О литературе: Литературно-критические статьи. М.: Советский писатель, 1953. С. 585). Подробнее о предвоенном состоянии этого конфликта см., например: *Lunne E.* Marxism and Modernism: A Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno. Berkeley, CA: University of California Press, 1982.

Первостепенной задачей в условиях холодной войны оказывалась организация позднесталинского культурного континуума в соответствии с критериями однородности и монолитности, степень реализации которых, по мысли Сталина и ряда партийных функционеров от искусства, прямо определяла бы конкурентоспособность «метода социалистического реализма». Достичь искомых параметров можно было двумя способами: либо полным устранением из пространства официальной советской культуры всех идеологически чуждых или эстетически выбивавшихся элементов¹, обычно согласовывавшимся с репрессивно ориентированной политикой партии в области литературы и искусства и в абсолютном большинстве случаев сопровождавшимся погромными кампаниями, либо оформлением единого соцреалистического канона, фактически невозможным без приспособления под эту цель множества институциональных механизмов, обеспечивавших «нормальное» (для позднесталинских реалий) функционирование художественной жизни. На практике два эти направления «культурной политики» осуществлялись синхронно: тенденция к постепенному «очищению» литературного процесса от «безыдейности и пошлости», воплощенных в произведениях писателей-«вредителей», согласовывалась с процессом консолидации не столько писательского сообщества, сколько сферы соцреалистического искусства. Тогда как «модернизм», воспринятый советской литературоведческой теорией и критикой в штыки², в этой ситуации «не просто описывал канонический корпус текстов, но представлял собой именно “оператор”, идею, консолидировавшую вокруг себя нормативный дискурс, выходящий далеко за рамки литературы и искусства и подотчетный государственной культурной политике»³. В конце февраля 1947 г. генеральный секретарь и председатель правления ССП Фадеев провозглашал:

¹ Говоря об этом, следует помнить хрестоматийное суждение М. Горького из статьи 1930 г. о том, что «на войне эстетизм неуместен» (Цит. по: *Горький М. О литературе*, [1930] // Горький М. О литературе: Литературно-критические статьи. С. 410).

² Отметим, что советской литературной теорией был разработан обширный дискурсивный «арсенал» для эвфемистического обозначения табуированной в культурном пространстве сталинизма концепции искусства. «Модернизм» именовался на разные голоса в разные периоды развития режима («символизм», «декадентство», «порнография», «литература попутчиков», «буржуазный мистицизм», «формализм») или обозначался собирательно как совокупность «антиреалистических течений», но непременно противопоставлялся социалистическому реализму или прогрессивному «критическому реализму» в его европейском изводе.

³ *Волынская А.Г.* Модернизм как советский антиканон: Литературные дебаты 1960–1970-х годов. С. 176. Подтверждение этой точки зрения обнаруживается в теоретических текстах того времени; см., например: *Мотылева Т.Л.* О социалистическом реализме в зарубежных литературах. М.: Знание, 1959.

Сколько не перечитываешь постановление ЦК партии и доклад А.А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», не перестаешь поражаться тому, насколько метко был нанесен удар. Ведь М. Зощенко и А. Ахматова сильны не сами по себе, они являются как бы двумя ипостасями глубоко чуждого и враждебного нам явления. Это становится особенно ясным, когда бросишь взгляд на то, что происходит в литературе Западной Европы. <...> Посмотрите, до чего докатилась литература Западной Европы, какова судьба тех, что именовали себя писателями «нового»! И станет ясно, что писания Зощенко и Ахматовой являлись отражением на нашей почве того процесса, который в условиях Западной Европы дошел до своего логического конца и выражает там глубокий духовный кризис.

<...>

Литературная критика должна обладать широкой концепцией развития советской литературы, каждое явление литературы ставить в связь с другими. Иначе противник расшатает фронт по мелочам, по пустякам, напустит тумана в голову¹.

Из подобной постановки вопроса видно, что обе обозначенные выше стратегии партийного присутствия в литературе объединялись в контексте противодействия «глубоко чуждой», «враждебной», «декадентской» культуре Западной Европы и США. Вместе с тем вопрос о литературном каноне как о предписанном наборе догм, регламентирующих творческую практику, в позднесталинскую эпоху, решался довольно радикально: существование «нормативной эстетики», определявшей строгие параметры соцреализма, ведущими критиками полностью отрицалось, соцреалистическая эстетика рассматривалась ими скорее как особая художественная модальность, являвшаяся основанием присущего советской литературе «единства в многообразии»²:

¹ Цит. по: *Фадеев А.А.* Задачи литературной теории и критики // Фадеев А.А. За тридцать лет: Избранные статьи, речи и письма о литературе и искусстве. М.: Советский писатель, 1959. С. 428–429, 434. Подробнее о докладе Жданова как о тексте, официально закрепившем за культурой статус «нового оружия разгорающейся войны», см.: *Voronina O.* «We Started the Cold War»: A Hidden Message behind Stalin's Attack on Anna Akhmatova // *Cold War Cultures: Perspectives on Eastern and Western European Societies.* New York: Berghahn Books, 2012. P. 55–75.

² Намечая контуры «советской литературы», которая «служит республике Советов», А.К. Воронский еще в 1922 г. впервые сформулировал этот принцип, определив в качестве его главного источника писательскую принадлежность к «советской действительности»: «Евев, Иванов, Борис Пильняк, Ник. Никитич, Лидин, А. Яковлев, Н. Ляшко, С. Семенов, М. Зощенко, А. Неверов, Н. Тихонов, К. Федин, Волков,

Крупные явления социалистического реализма, – все в том же докладе провозглашал Фадеев, – это всегда неожиданность в области формы. «Жизнь Клима Самгина», «Хождение по мукам», «Тихий Дон», «Железный поток» – они текут, как полноводная, мощная река, *вне всяких канонов*. Это – совершенно своеобразные явления. <...>

Какое крупное явление нашей литературы ни возьмешь, можно видеть неожиданное своеобразие формы, происходящее от новизны содержания¹.

Утверждалось «многообразие» соцреалистической литературной продукции:

Противники говорят: советская литература однообразна. А мы говорим – именно мы многообразны: во-первых, потому, что советская литература многонациональна, и, во-вторых, потому, что только наше общество полностью раскрепощает художественные индивидуальности².

Эти суждения Фадеева указывают на ведущую роль писательской деятельности, ориентированной на вполне определенный круг «классических» соцреалистических текстов. Отдельного разбирательства требует положение о «многообразии» соцреалистической текстовой продукции: говоря об этом, Фадеев адресовался к проекту «многонациональной советской литературы», цель которого состояла в оформлении единого пространства ста-

П. Низовой, А. Аросев, Ю. Лебединский, А. Сейфуллина, Ф. Гладков и др. При всем различии их одаренности, характера творчества, стиля, манеры, *есть у них много общего*. Они выварились в котле советской действительности, едят о ней, едят иначе, чем «старики». <...> Это не пролетарская литература, не коммунистическая. <...> В целом эта литература – советская, враждебная и эмиграции, и последним “властителям дум” в литературе» (*Воронский А.К.* Из современных литературных настроений // Правда. 1922. № 141. 28 июня. С. 2. Курсив мой. – *Д.Ц.*).

¹ Цит. по: *Фадеев А.А.* Задачи литературной теории и критики. С. 435–436. Курсив мой. – *Д.Ц.* Примечательно, что внимание докладчика (по контрасту с вышеприведенным фрагментом статьи Воронского) фокусируется именно на текстах, а не на их авторах. Позднее эту мысль Фадеева почти дословно воспроизведет Анатолий Тарасенков; ср.: «Попытка превратить социалистический реализм в собрание литературных канонов может только повредить росту советского искусства. Схоластические попытки некоторых критиков и литературоведов превратить метод социалистического реализма в некую “нормативную эстетику”, диктующую писателям раз и навсегда определенные приемы и средства, порочны в самой своей основе. Тем-то и силен метод социалистического реализма, что он, не связывая писателей перечнем таких приемов, направляет их деятельность по пути, обеспечивающему рост и процветание нашей литературы» (*Тарасенков А.К.* Советская литература на путях социалистического реализма // Большевик. 1948. № 9. С. 47).

² *Фадеев А.А.* Задачи литературной теории и критики. С. 436.

линской культуры в границах исключительно русскоязычной литературной практики¹. Между тем, миссия организующего советский культурный канон («фронт») начала, целиком отводимая рассредоточенной по «толстым» журналам литературной критике, не могла быть исполнена в силу ограниченности институциональных ресурсов и обособленности «объективной, независимой от писателя» (Жданов) критики от собственно производства соцреалистических текстов. Неспособным возглавить процесс объединения советского культурного поля оказался и Союз советских писателей, хоть и являвшийся «проводником» политической воли в писательскую среду, но на деле лишенный всяческого влияния на читательское сообщество. Такая инструментальная недостаточность в эпоху позднего сталинизма привела к актуализации полемики вокруг основных «критериев» соцреализма² («идейность», «народность», «партийность», «историзм», «правдивость» и «революционный романтизм»), призванных обобщить итоги писательской работы в единое целое, обладающее особой спецификой, выделяющей социалистический реализм в отдельный и самостоятельный «метод советской художественной литературы и литературной критики». И тогда же, в послевоенный период, когда пришло осознание невозможности решить эту организационную задачу посредством имевшихся в распоряжении Политбюро институциональных ресурсов, Сталин и его ближайшее окружение обратили внимание на колоссальный инструментальный потенциал премиальных институтов и, в частности, института Сталинской премии в области литературы и искусства³.

Однако сложность заключалась в том, что вся процессуальная составляющая присуждения высшей советской награды была целиком завязана на работе сугубо внутренних советских институций, не имевших достаточного влияния на международном уровне. Это обстоятельство значительно осложняло вопрос о соразмерности политико-идеологического ресурса

¹ Подробнее об этом см. в: *Франк С.* Проект многонациональной советской литературы как нормативный проект мировой литературы (с имперскими импликациями) // *Имагология и компаративистика*. 2019. № 11. С. 230–247; *Козицкая Ю.М.* Казахская литература как часть проекта «многонациональной советской литературы» в 1930-е годы: Дис. ... кандидата филологических наук. М., 2021.

² Подробнее об этих категориях соцреалистической теории см.: *Балина М.Р.* Идеинность – классовость – партийность // *Соцреалистический канон*. С. 362–376.

³ Подробнее об этом см.: *Цыганов Д.М.* Сталинская премия в системе литературного производства 1940-х – начала 1950-х гг.: Институциональный контекст формирования соцреалистического канона // *Летняя школа по русской литературе*. 2021. № 3–4. С. 347–370.

Сталинской премии и той задачи по корректировке облика мирового (и отнюдь не только культурного) пространства, которая должна была решаться при помощи этого ресурса. Дело в том, что в послевоенных условиях Советский Союз оказался в ситуации, когда прежние способы взаимодействия с «внешним миром» перестали отвечать приобретенному по итогам войны статусу страны-победителя. Отчетливо наблюдавшаяся в те годы претензия СССР на ведущую роль в определении координат «нового» мира обуславливала постепенное угасание дипломатического импульса: директивность становилась ключевой характеристикой внешнеполитической риторики, а хлесткие идеологические штампы, на производство которых не жалели средств, ловко цеплялись к любому случаю, сколько-нибудь выламывавшемуся из советской программы реализации курса на достижение «идеального» миропорядка. Неспособность или нежелание обеих сторон конфликта договариваться становилась поводом к так называемой «борьбе за упрочение мира, за укрепление и развитие дружбы между народами»¹, или, попросту говоря, к пропагандистской работе «на стороне», условным началом которой стало участие СССР в Международном Конгрессе деятелей науки и культуры² в польском Вроцлаве в конце августа 1948 г. На многочисленных мирных конгрессах и конференциях видные функционеры Союза писателей выступали с речами и докладами, а сам объемом произведенной «пацифистской» продукции едва ли уступал созданному в начале 1940-х корпусу агитационной антифашистской литературы. Активное участие в создании таких текстов принимали писатели и критики Н. Грибачев³, В. Ермилов⁴, Л. Леонов⁵, П. Павленко⁶, Б. Полевой⁷,

¹ Очерк истории русской советской литературы: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 308.

² В состав советской делегации входили А. Фадеев, М. Шолохов, Л. Леонов, И. Эренбург, А. Корнейчук, М. Турсун-заде, С. Вургун, А. Венцлова. Подробнее о ходе Конгресса (статьи Шолохова, Леонова и Вургунa); см.: За мир, за демократию! // Литературная газета. 1948. 4 сент. С. 4.

³ См.: *Грибачев Н.М.* Встреча с корейскими друзьями // Литературная газета. 1950. 24 июня. С. 1.

⁴ См.: *Ермилов В.В.* Советская литература – борец за мир. М.: [б.и.], 1950.

⁵ См.: *Леонов Л.М.* Непримируемость // Литературная газета. 1948. 4 сент. С. 4.

⁶ См.: *Павленко П.А.* Американские впечатления. М.: Сов. писатель, 1949; *Павленко П.А.* Привет вам, борцы за мир во всем мире // Правда. 1950. 1 мая. С. 3; *Павленко П.А.* Единодушие народа // Правда. 1951. 13 марта. С. 4.

⁷ См.: *Полевой Б.Н.* Место литератора в борьбе за мир // Литературная газета. 1950. 19 окт. С. 2; *Полевой Б.Н.* Движение народов к миру неодолимо! // Правда. 1950. 16 нояб. С. 3; *Полевой Б.Н.* Дружба во имя мира // Правда. 1951. 10 дек. С. 3.

К. Симонов¹, А. Софронов², А. Сурков³, Н. Тихонов⁴, А. Фадеев⁵, К. Федин⁶, М. Шолохов⁷, И. Эренбург⁸, составлялись сборники стихотворений⁹ и т. д. «Борьба за мир» в конце 1940-х – начале 1950-х становилась самостоятельным направлением общественной и литературной деятельности¹⁰. Отдельно стоит сказать о том, что эти «миротворческие» опусы советских писателей в 1950-е мыслились как органическая часть их собственно литературного творчества, о чем, например, свидетельствует один из первых опытов академической истории советской литературы:

¹ См.: *Симонов К.М.* Две Америки – два гостеприимства // Литературная газета. 1949. 6 апр. С. 1; *Симонов К.М.* Великая дружба // Литературная газета. 1949. 2 нояб. С. 4.

² См.: *Софронов А.А.* Мир принадлежит простым людям // Литературная газета. 1949. 20 апр. С. 1.

³ См.: *Сурков А.А.* За мир, за демократию! // Литературная газета. 1949. 5 марта. С. 1; *Сурков А.А.* Несокрушимая сила // Правда. 1950. 1 мая. С. 2.

⁴ «Миротворческие» статьи Н. Тихонова см.: В борьбе за мир // Тихонов Н.С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: ГИХЛ, 1959. С. 385–452. Кроме этого, в 1951 г. Тихонов создал дополняющий сборник стихотворений «Два потока» (печатались под одной обложкой) цикл «На втором Всемирном конгрессе мира» (М.: Правда, 1953). За эти тексты поэт был удостоен Сталинской премии первой степени в 1952 г. Также см.: *Тихонов Н.С.* Писатели в борьбе за мир // Литературная газета. 1951. 18 окт. С. 3.

⁵ Статьи и тексты выступлений Фадеева по вопросу «борьбы за мир» напечатаны С.Н. Преображенским в посмертном сборнике «За тридцать лет» (1957; 2-е изд. – 1959). Также см.: *Фадеев А.А.* Наука и культура в борьбе за мир, прогресс и демократию // Правда. 1948. 29 авг. С. 5.

⁶ См.: *Федин К.А.* Интеллигенция и борьба за мир // Литературная газета. 1949. 20 апр. С. 4; *Федин К.А.* О борьбе за мир // Литературная газета. 1950. 3 окт. С. 1.

⁷ См.: *Шолохов М.А.* Свет и мрак // Правда. 1949. 24 мая. С. 3; 31 мая. С. 3; *Шолохов М.А.* Не уйти палачам от суда народов: Статьи. М.: Правда, 1950; *Шолохов М.А.* С родным правительством за мир! // Литературная газета. 1951. 30 авг. С. 1.

⁸ См.: *Эренбург И.Г.* За мир!: Сб. статей. М.: Сов. писатель, 1950; *Эренбург И.Г.* Открытое письмо писателям Запада // Литературная газета. 1950. 5 апр. С. 1; *Эренбург И.Г.* Надежда мира. М.: Сов. писатель, 1950.

⁹ См., например: За мир, за демократию!: [Сб. стихов сов. поэтов]. М.: Сов. писатель, 1948; За мир! Сборник стихов прогрессивных поэтов мира. М.: Правда, 1949 («Библиотека “Огонек”», № 32–33); На страже мира. Стихи ленинградских поэтов. Л.: Лениздат, 1949; Поэты мира в борьбе за мир: [Сб. стихотворений]. М.: Правда, 1951.

¹⁰ См. подробнее: *Муратова К.Д.* Советские писатели в борьбе за мир: Краткая хроника событий (1948–1952) // Вопросы советской литературы: Сб. статей. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1953. Вып. 2. С. 351–368.

Очерково-публицистическая литература на международные темы послевоенных лет – прямой результат непосредственной и активной деятельности наших литераторов в авангарде движения за мир. Следует отметить в качестве характерной черты послевоенной литературы, что многие книги очерков и публицистических статей, сохраняя и самостоятельное значение, явились своеобразной формой предварительного накопления и осмысления жизненного материала, положенного впоследствии в основу больших художественных произведений¹.

Вместе с тем эти «поделки», складывавшиеся из строго ограниченного набора готовых формул и речевых клише, хоть и создавали выгодную для Советского Союза имитацию заинтересованности в мирном урегулировании конфликта, но не решали главной задачи, заключавшейся в том самом «экспорте» социализма², о котором уже было сказано выше. Отграничить и приумножить сферы влияния СССР, при этом уйдя от прямых столкновений с «внешним врагом», можно было лишь посредством такого инструмента, который недвусмысленно обозначал бы принадлежность виднейших мировых интеллектуалов к социалистическому блоку и, как следствие, национализировал бы этот «символический капитал».

II

Уже к середине 1945 г. в кругах высшего партийного руководства созрела идея создания института международных премий СССР³, полагав-

¹ Очерк истории русской советской литературы. Т. 2. С. 309.

² Публикация за рубежом соцреалистической «классики» (в абсолютном большинстве случаев текстов, отмеченных Сталинской премией) была массовой, но сосредотачивалась в основном в странах так называемой «народной демократии»: «Произведения советской литературы получают все более широкое признание в зарубежных странах. Только за несколько послевоенных лет, по далеко не полным данным, там вышли произведения более 900 советских писателей в переводах на 44 иностранных языка, более чем в девяти тысячах изданий. За период с 1951 по 1953 гг. за рубежом было издано 94 196 тысяч экземпляров произведений советской художественной литературы» (Там же. С. 316). О насаждении соцреализма в национальных культурах стран «народной демократии» см.: *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses*. London; New York: Anthem Press, 2018.

³ Инициатором этой идеи выступил заместитель начальника Управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) С.Г. Суворов, в ноябре 1947 г. он был снят с занимаемой должности, а в январе 1948 г. уволен из партаппарата ЦК. Именно Суворов при участии начальника Агитпропа Г.Ф. Александрова еще в 1945 г. подготовил документ, в котором была сформулирована идея учреждения международных премий

шихся за «высшие научные достижения» в областях физики, химии, биологии, медицины, геологии и математики; документально это предложение об учреждении трехсоттысячных наград оформилось лишь к декабрю 1947 г.¹ Вероятным стимулом к зарождению этой идеи могла послужить состоявшаяся в Москве в июне 1945 г. Юбилейная сессия Академии наук СССР, приуроченная к 220-летию со дня ее основания. Очевидно, что целью этого «премиального проекта» оказывалось противодействие утверждавшимся Нобелевским комитетом решениям, имевшим «прогерманский и антирусский» характер². С.Г. Суворов в 1945 г. писал:

Было бы целесообразно, чтобы Советский Союз роль ценителя достижений мировой науки взял на себя, учредив в целях содействия прогрессу человечества в его борьбе за овладение силами природы и для поощрения выдающихся деятелей мировой культуры международные премии Советского Союза за высшие научные достижения. Это дало бы возможность советским ученым завязать и организационно закрепить связи с зарубежными учеными; это помогло бы создать у западной интеллигенции правильное представление об уровне советской науки.

Подавляющее большинство ученых демократических стран воспримет Указ об учреждении международных премий Советского Союза как новое свидетельство его прогрессивной роли и, несомненно, охотно выступит в качестве соискателей премий Советского Союза³.

Вскоре курирование проекта международных премий было доверено восстановленному в должности первого заместителя начальника Управления

Советского Союза за выдающиеся научные достижения; об этом сам Суворов пишет в справке, адресованной в технический секретариат Оргбюро ЦК ВКП(б) от 9 дек. 1947 г. (РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 497. Л. 7).

¹ См.: Проект постановления ЦК ВКП(б) [№ 93879] «Об учреждении международных премий Советского Союза за высшие научные достижения» от 6 дек. 1947 г. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 497. Л. 1–2. Примечательно, что к этому документу прилагался список лауреатов Нобелевской премии в области науки за период 1901–1944 гг. (Там же. Л. 6).

² Подробнее о взаимоотношениях властных структур Советского Союза с учреждениями Нобелевского фонда см.: *Блох А.М.* Советский Союз в интерьере нобелевских премий. Факты. Документы. Размышления. Комментарии. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФИЗМАТЛИТ, 2005, особенно гл. 5 «1945–1949. Попытка учреждения в СССР премий, альтернативных нобелевским» (С. 271–317) и 6 «1948–1952. Апофеоз идеологического клинча» (С. 318–416).

³ Цит. по: *Блох А.М.* Советский Союз в интерьере нобелевских премий. С. 291.

пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) в сентябре 1947 г. Д.Т. Шепилову, который позднее в мемуарах обойдет этот эпизод своей партийной карьеры. Им при участии С. Вавилова, А. Несмеянова, Н. Бруевича, Н. Аничкова, С. Кафтанова и А. Фадеева был подготовлен проект постановления «Об учреждении международной Ленинской премии за высшие достижения в области науки, техники, искусства и литературы»¹, отправленный на согласование А. Жданову не позднее 27 января 1948 г. Шепилов предлагал учредить ежегодную международную Ленинскую награду, по структуре своей почти полностью повторяющую устройство Сталинской премии, но вместе с тем частично унаследовавшую элементы нобелевского церемониала: дата присуждения приурочивалась к дню рождения Ленина 22 апреля, помимо пятисоттысячной денежной части лауреаты должны были награждаться дипломами и золотыми медалями с ленинским профилем, лауреаты Ленинской премии, подобно обладателям Нобелевской премии, должны были приглашаться в Москву для чтения публичной лекции. Увеличение разрядов премий, включение в их число художественной литературы, изобразительного искусства и музыки говорило не только об очевидном внимании партийного руководства к этим сферам, но и об их способности в перспективе оформиться в механизм борьбы с западным культурным влиянием.

Тем временем конфронтация со структурами института Нобелевской премии стремительно достигала своего апогея: Сталин, в 1945 г. номинированный на Нобелевскую премию мира и не ставший лауреатом, по-видимому, предчувствовал неудачу и в 1948 г., когда его кандидатура была выдвинута повторно. Неудивительно, что вскоре последовали решительные действия, направленные на дискредитацию Нобелевского комитета. Разгоравшуюся антинобелевскую идеологическую кампанию маркирует развязный характер советской официальной риторики. 2 января 1948 г. Жданов направил Сталину, Молотову, Берия, Микояну, Маленкову и Вознесенскому машинописный перевод Устава Нобелевского фонда² и в тот же день заведующий 5-го европейского отдела МИД СССР М.С. Ветров послал в ЦК ВКП(б) справку о Нобелевском премиальном фонде³ на пяти машинописных листах. В этом документе говорилось следующее:

¹ РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 497. Л. 32–34.

² См.: РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 125. Ед. хр. 588. Л. 66–74. Как отмечает А.М. Блох, перевод Устава был выполнен еще в 1945 г. по распоряжению С.Г. Суворова.

³ Публикацию документа в сокращении см. в: *Блох А.М.* Советский Союз в интерьере нобелевских премий. С. 295–298. Оригинал справки хранится в Архиве внешней политики Российской Федерации (АВП РФ. Ф. 0140. Оп. 39. П. 154. Ед. хр. 51. Л. 44–48).

После Октябрьской революции Шведский Нобелевский Комитет неизменно игнорирует деятелей советской науки и литературы. <...>

Реакционные традиции в выборе лауреатов Нобелевских премий тем более не удивительны, что, например, в составе «18 бессмертных» т. н. Шведской Академии сидят такие матерые фашисты, как личный друг Гитлера – Свен Гедин; литературовед – профессор Бёек и участник антисоветской компании (sic!) в связи с выдачей Советскому Союзу интернированных гитлеровских солдат – профессор Нильс Анлунд и др.¹

С уверенностью можно говорить о том, что к самому началу 1948 г. советским партийным руководством был взят уверенный курс на открытое идеологическое противодействие прежде всего контексту «модернистской» (иначе – «декадентской») культуры, создаваемому институтом Нобелевской премии. Забегая вперед, отметим, что годом позднее «выдающийся деятель в международном движении борьбы за мир» (по определению Фадеева²) П. Павленко, явно имея в виду и этот «сюжет», будет говорить о том, что «силы реакции не скупятся на создание лживой, нравственно опустошенной и морально разнузданной “пропаганды” войны, которой развращаются миллионы читателей»³. Однако уже в первые месяцы 1948 г. радикализм неприкрытой антинобелевской идеологической кампании несколько ослабел, а проект учреждения Ленинской премии был свернут; в документах начала укрепляться мысль об учреждении двух премий – Менделеевской (за научные достижения) и Горьковской (за достижения в области художественной литературы и искусства), которые должны были вручаться 7 ноября поочередно с интервалом в год. Общая установка на открытый конфликт тем не менее сохранилась: никуда не исчезли обвинения в «антирусской-антисоветской политике» Нобелевского комитета, присуждавшего премии «злостным антисоветским клеветникам». Вместе с тем, как отмечалось в очередном шепиловском проекте, учреждение международных премий Советского Союза «ускорит процесс дифференциации интеллигенции в капиталистических странах, консолидирует демократически настроенных деятелей науки, искусства и литературы»⁴. Такое внезапное притупление интереса к этому важнейшему в контексте конфронтационной политики вопросу,

¹ Цит. по: *Блох А.М.* Советский Союз в интерьере нобелевских премий. С. 295–296.

² *Фадеев А.А.* Памяти Петра Павленко // Фадеев А.А. За тридцать лет. С. 723. (То же: Павленко в воспоминаниях современников. М.: Сов. писатель, 1963. С. 4.)

³ Цит. по: *Павленко П.А.* Печатное слово в борьбе за мир. С. 197.

⁴ Цит. по: *Блох А.М.* Советский Союз в интерьере нобелевских премий. С. 301.

- 2 -

2)
 от тов. Фадеева

В ЦК ВКП/б/

товарищу СТАЛИНУ И.В.

Прому вновь рассмотреть вопрос о возможности и целесообразности учреждения международных премий Советского Союза за достижения прогрессивной науки, искусства и литературы во всех странах мира.

За последние годы мне приходилось много общаться с прогрессивными деятелями культуры разных стран и мне кажется, что учреждения международных премий Советского Союза теперь особенно подчеркивает ведущее место СССР в культурном развитии человечества и послужит делу объединения и сплочения действительно прогрессивных людей разных стран вокруг СССР.

Следует отметить, что Нобелевские премии последних лет все более наглядно свидетельствуют об угоничестве людей, рапортовавшихся этими премиями, перед англо-американскими империалистами.

Учрежденная ныне Постоянным Комитетом Всемирного Конгресса сторонников мира международная премия мира не может - ни по характеру присуждения, ни по своим масштабам - приобрести такое всемирно-политическое значение, какое могла бы иметь международная премия Советского Союза.

Что касается нашего влияния на делецкой стран народной демократии и Китайской Народной республики, то учреждение международной премии Советского Союза может особен-

1490
 И.В.Ф.

Д. М. Цыганов

но наглядно показать им, что Советский Союз является могучим другом и покровителем их национальной культуры, отечески заботящимся о ее прогрессивном развитии. Это тем более важно, что на устраиваемых до сих пор международных кино-фестивалях, международных конкурсах музыкантов-исполнителей и на всякого рода спортивных соревнованиях мы вновь и вновь, главным образом, как сила конструируемая и, благодаря нашему явному превосходству, неизменно занимаем первые места, замыкая их в таком изобилии, что многие достижения стран народной демократии оказываются попросту затесанными нашими достижениями.

По всем этим соображениям, я вновь выдвигаю вопрос о необходимости учреждения международной премии Советского Союза за достижения прогрессивной науки, искусства и литературы во всех странах мира.

Д. М. Цыганов / А. Фадеев /

Записка Фадеева А. А. Сталину И. В. 11 ноября 1949 г. РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Д. 1377. Л. 2-3.

наблюдаемое в кругах партийного руководства¹, могло надежно объясняться лишь одним обстоятельством – вопрос об учреждении международной премии Советского Союза был взят под контроль лично Сталиным. На это, в частности, указывает письмо Фадеева генеральному секретарю ЦК от 11 ноября 1949 г.²

В нем председатель правления Союза писателей вновь просил

рассмотреть вопрос о возможности и целесообразности учреждения между-
народных премий Советского Союза за достижения прогрессивной науки,
искусства и литературы во всех странах мира³.

Очевидно, что прототипом таких международных премий должна была выступить именно Сталинская. Премии эти должны были стать альтернативой не столько Международным премиям Мира⁴, сколько Нобелевским, которые, по мнению Фадеева, «все более наглядно свидетельствуют об угодничестве людей, распоряжающихся этими премиями, перед англо-американскими империалистами»⁵. Это суждение «литературного генсека» в полной мере совпадало с ходом мыслей его адресата, для которого вопрос о превосходстве премии его имени над Нобелевской даже не стоял; об этом убедительно свидетельствует сцена из воспоминаний Шепилова, когда на одном из заседаний Политбюро Сталин обратился к министру высшего образования (1946–1951) С.В. Кафтанову с вопросом: «Вы как считаете, какая премия выше: Нобелевская или Сталинская?»⁶. Не стоит, думается, подвер-

¹ Подготовленный пакет документов, касавшихся учреждения двух международных премий, поступил к секретарю ЦК Маленкову, с которым у Шепилова были довольно сложные отношения, только во второй половине августа 1948 г. Тогда же было вынесено поручение о представлении доклада по поводу этого проекта в Политбюро, что в тех реалиях значило фактический отказ.

² См.: Записка А.А. Фадеева И.В. Сталину от 11 ноября 1949 г. РГАСПИ. Ф. 558. Оп. 11. Ед. хр. 1377. Л. 2–3.

³ Там же. Л. 2. Подчеркнуто рукой Сталина синим карандашом.

⁴ Резолюция об их учреждении была вынесена в апреле 1949 г. I Всемирным конгрессом сторонников мира, на котором СССР представляли Фадеев, Эренбург, Турсун-заде и Симонов. Премии должны были присуждаться за литературные, художественные произведения и фильмы, способствовавшие укреплению мира между народами.

⁵ Записка А.А. Фадеева И.В. Сталину от 11 ноября 1949 г. Л. 2.

⁶ *Шепилов Д.Т.* Непримкнувший. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2017. С. 141. Стоит отметить, что с 18 сентября 1947 г. Шепилов, сменивший С.Г. Суворова (15 января 1948 г. он был уволен из аппарата ЦК), курировал проект учреждения международных премий, о чем он, к слову сказать, в цитируемых воспоминаниях не оставил ни строки.

гать сомнению мысль о том, что Сталин получил закономерный незамедлительный ответ чиновника: «Кафтанов поспешил ответить, что, конечно, Сталинская»¹. Вместе с тем, возвращаясь к записке Фадеева,

учреждение международных премий Советского Союза теперь особенно подчеркивает ведущее место СССР в культурном развитии человечества и послужит делу объединения и сплочения действительно прогрессивных людей разных стран вокруг СССР.

<...> учреждение международной премии Советского Союза может особенно наглядно показать им («странам народной демократии» и Китайской народной республике. – Д.Ц.), что Советский Союз является истинным другом и покровителем их национальной культуры, отечески заботящимся о ее прогрессивном развитии².

Властное распоряжение адресата, по обыкновению закамуфлированное под очередную инициативу, не заставило себя ждать.

III

Накануне 70-летия Сталина, 20 декабря 1949 г., Указом Президиума Верховного Совета СССР № 146/25³ за подписью председателя Президиума Верховного Совета СССР Н.М. Шверника и его заместителя А.Ф. Горкина был учрежден институт международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами»⁴. Структура этой премии почти в точности повторяла структуру учрежденной десятилетием ранее, но серьезной корректировке были подвергнуты основания премирования:

Премии присуждаются гражданам любой страны мира, независимо от их политических, религиозных и расовых различий, за выдающиеся заслуги в деле борьбы против поджигателей войны и за укрепление мира⁵.

¹ Там же.

² Записка А.А. Фадеева И.В. Сталину от 11 ноября 1949 г. Л. 2–3.

³ Отметим, что вся уставная документация (см. Приложение 1), сохранившаяся в Государственном архиве Российской Федерации в фонде международной Сталинской премии (Ф. 9522), переведена на 10 языков (русский, французский, датский, английский, польский, немецкий, итальянский, испанский, румынский и китайский).

⁴ См.: Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об учреждении международных Сталинских премий “За укрепление мира между народами”» // Правда. 1949. 21 дек. С. 2. Подлинник документа см.: ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 1–2.

⁵ Там же. Л. 1.

Кроме того, изменен был сам принцип работы Комитета. Если главная функция Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы определялась «Положением о Комитете по Сталинским премиям при СНК СССР» и заключалась в «*предварительном* рассмотрении»¹ работ, представляемых различными общественными организациями на соискание Сталинской премии, то Комитет по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» выносил решения «в окончательном виде», о чем председатель Комитета Д.В. Скобельцын скажет на первом заседании в апреле 1951 г. Наградной комплект состоял из медали, диплома и денежной части (100 000 рублей); ежегодно, начиная с 1950 г., 21 декабря специальным Комитетом «из представителей демократических сил различных стран мира» присуждалось от 5 до 10 премий. 22 декабря 1950 г. Президиумом Верховного Совета СССР был издан Указ № 104/41 «Об образовании Комитета по международным Сталинским премиям “За укрепление мира между народами”», которым определялся постоянный экспертный состав новообразованного института. В документе содержалось следующее распоряжение:

Образовать Комитет по международным Сталинским премии «За укрепление мира между народами» в составе следующих представителей демократических сил зарубежных стран и общественных деятелей Советского Союза:

Председатель Комитета

СКОБЕЛЬЦЫН Дмитрий Владимирович – профессор Московского государственного университета, действительный член Академии наук СССР.

Заместители председателя

ГО МО-жо – профессор, председатель Всекитайской ассоциации работников литературы и искусства (Китай).

АРАГОН Луи – писатель (Франция).

Члены Комитета

АНДЕРСЕН-НЕКСЕ Мартин – писатель (Дания).

БЕРНАЛ Джон – профессор Лондонского университета (Англия).

ДЕМБОВСКИЙ Ян – профессор Лодзинского университета (Польша).

¹ См.: Сталинские премии: Справочник / Сост. Н.С. Шерман; Ком. по Сталинским премиям в области науки и изобретательства при СНК СССР. М.: Советская наука, 1945. С. 6. Курсив мой. – Д.Ц.

КЕЛЛЕРМАН Бернгардт – писатель (Германия).

МАРКЕЗИ Кончетто – профессор университета в Падуе, депутат Парламента (Италия).

НЕРУДА Пабло – писатель (Чили).

САДОВЯНУ Михаил – писатель, академик (Румыния).

ФАДЕЕВ Александр Александрович – генеральный секретарь Союза Советских писателей.

ЭРЕНБУРГ Илья Григорьевич – писатель¹.

Место заведующего Секретариатом Комитета занял Г.Ф. Юдин. Кроме него и членов Комитета на заседаниях присутствовал и заведующий Протокольно-контрольной частью Канцелярии Президиума Верховного Совета СССР А.А. Хатунцев.

Беглого взгляда на приведенный в учредительном документе список членов Комитета достаточно для того, чтобы с уверенностью говорить о приоритетном для Советского Союза направлении работы образованного института международной Сталинской премии: из 12 экспертов 7 были писателями. Примечателен и тот факт, что в разные периоды существования Комитета Советский Союз в нем представляли почти исключительно писатели, а в 1952 г. входивший в экспертный состав И. Эренбург, активнее всех других «писательских чиновников» участвовавший в «миротворческом» движении, сам стал лауреатом премии (об этом – далее). Все это еще раз подтверждает приведенное выше суждение о текстуальном характере холодной войны, подчеркивает принципиальную значимость литературного производства в период позднего сталинизма и при рассмотрении этой институции ставит в центр нашего внимания обсуждения, связанные с премированием литераторов. Именно поэтому мы подробно остановимся лишь на тех эпизодах истории международной Сталинской премии, которые прямо связаны либо с ее институциональным устройством, либо с контекстом западно-советских литературных связей.

¹ Указ Президиума Верховного Совета СССР «Об образовании Комитета по международным Сталинским премиям “За укрепление мира между народами”», № 104/41. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 12–13. 24 октября 1954 г. Указом Президиума Верховного Совета СССР за подписью К.Е. Ворошилова и Н.М. Пегова в состав Комитета будут введены новые эксперты: немецкая писательница Анна Зегерс, ученый-микробиолог, член Совета штатов парламента Индии Сахив Синг Сокхей, профессор Миланского университета Антонио Банфи и советский кинорежиссер Григорий Васильевич Александров (Л. 13а).

Постепенное оформление институционального облика международной Сталинской премии заняло около года, потому как окончательно форма наградных атрибутов – золотой нагрудной медали и двуязычного диплома лауреата – была утверждена двумя указами Президиума Верховного Совета СССР от 24 марта 1951 г. Диплом лауреата должен был быть напечатан «на русском языке и на языке той страны, гражданином которой является лицо, удостоенное международной Сталинской премии»¹, а золотая медаль, вручавшаяся вместе с дипломом, должна была иметь следующие параметры:

Золотая нагрудная медаль лауреата международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» имеет форму правильного круга, диаметром 27 мм.

На лицевой стороне медали профильное погрудное изображение товарища И.В. Сталина.

На оборотной стороне медали на фоне изображения земного шара расположены перекрещивающиеся ветви: дубовая и пальмовая. В нижней части медали изображено солнце с расходящимися лучами. По окружности медали расположена надпись: в верхней части – «За укрепление мира», в нижней – «между народами».

Медаль по окружности имеет выпуклый бортик. При помощи шарового ушка и квадратного звена медаль соединена с колодкой, имеющей форму прямоугольника шириной 24 мм и высотой 17 мм.

Колодка обтянута шелковой голубой муаровой лентой, на которой расположена пальмовая ветвь. Ширина ленты 20 мм. Колодка и пальмовая ветвь изготовлены из серебра и позолочены. На оборотной стороне колодки расположена булавка, с помощью которой медаль прикрепляется к одежде.

Общий вес медали с колодкой – 24,9 г.²

Устройство института международной Сталинской премии во многом обуславливалось к середине 1940-х гг. уже довольно отработанной практикой присуждения высших советских наград: в стенограммах заседаний

¹ Указ Президиума Верховного Совета СССР «О дипломе лауреата международной Сталинской премии “За укрепление мира между народами”», № 109/20. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 25. Оpubл. в: Сборник Законов СССР и Указов Президиума Верховного Совета (1938–1956). М.: Госиздат, 1956. С. 172.

² Описание золотой нагрудной медали лауреата международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами». ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 52. Оpubл. в: Сборник Законов СССР и Указов Президиума Верховного Совета (1938–1956). С. 173.

эксперты, представлявшие СССР, неоднократно адресуются к опыту функционирования внутреннего Комитета по Сталинским премиям, пробуя решить возникавшие процессуальные трудности путем аналогии с ранее принятыми решениями. Заседания Комитета стенографировались, а тексты затем обрабатывались (не только правились, но и редактировались), по всей видимости, для последующей публикации. В фонде ГА РФ сохранились редакторские экземпляры расшифровок выступлений экспертов на пленумах Комитета.

Общие принципы работы новоучрежденного Комитета по международным Сталинским премиям были определены на первом заседании, состоявшемся 2 апреля 1951 г.¹ Вступительное слово Скобельцына оказалось закономерно тенденциозным. Сталин объявлялся «наиболее последовательным борцом за мир, вождем и учителем советского народа и всего прогрессивного человечества»², а стоящая перед СССР задача формулировалась Скобельцыным так: «...сохранить мир и спасти цивилизацию, оградить новые поколения от ужасов кровопролитных войн, уже дважды в течение первой половины этого столетия испытанных человечеством»³. Суть этого «гимна» «миролюбивой» политике Сталина отчетливее всего выразился в двух фрагментах выступления главы Комитета:

Советский народ, которому чужды какие бы то ни было агрессивные намерения, не хочет войны, справедливо считаю, что в условиях мира может быть лучше всего обеспечено осуществление великих целей социалистического строительства, экономического процветания и культурного развития СССР.

Великий вождь и учитель прогрессивного человечества Иосиф Виссарионович Сталин сказал, что мир будет сохранен и упрочен, если народы возьмут дело сохранения мира в свои руки и будут отстаивать его до конца⁴.

¹ На заседании, длившемся почти два часа (с 14.12 до 16.00), присутствовали: Д.В. Скобельцын, Го Мо-жо, Луи Арагон, Дж. Бернал, Я. Дембовский, Б. Келлерман, П. Неруда, М. Садовяну, А.А. Фадеев, И.Г. Эренбург, Г.Ф. Юдин, А.А. Хатунцев (см.: Протокол № 1 заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 2 апр. 1951 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 1.

² Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 2 апр. 1951 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 8.

³ Там же. Л. 9.

⁴ Там же. Л. 10. Скобельцын точно цитирует реплику Сталина из беседы с корреспондентом «Правды» (см.: Беседа т. Сталина И.В. с корреспондентом «Правды» // Правда. 1951. 17 февр. С. 1).

Из речи председателя ясно, что никаких документов, которые регламентировали бы работу Комитета, не было, а принципы работы должны были быть определены экспертами в процессе коллегиального обсуждения: «В результате такого обсуждения, – продолжал Скобельцын, – мы сможем <...> установить некоторые общие точки зрения, которые помогут нам принять единодушное решение»¹. Говорить о жесткой формальной регламентации в данном случае не приходится, потому как гибкость и подвижность контуров этой системы постулировалась изначально, а в ее устройстве находила выражение установка на стремительную синхронизацию с направлениями мутирующей диктатуры. Не были налажены и механизмы выдвижения кандидатур на премию; имена потенциальных претендентов должны были выноситься на обсуждение в Комитете экспертами. Несколькими месяцами позднее А. Фадеев внятно изложит эту логику на заседании Комитета:

1. Мы должны выдвигать и обсуждать кандидатуры в течение всего года.
 2. Ближе к сроку присуждения премий это должно аккумулироваться у председателя Комитета и он может уже принимать меры со своей стороны.
- При таком порядке будет возможность выяснить согласие кандидата и мы можем действовать наверняка и с полным знанием дела².

После Скобельцына слово взял Луи Арагон, но его выступление оказалось слабо соотносящимся с процессуальной стороной деятельности Комитета, а скорее представляло собой написанное по-французски образцовое панегирическое сочинение, посвященное Сталину (см. Приложение 3). Прямо организационной темы касалось выступление Дж. Бернала, в котором содержалась попытка определить критерии премирования:

...мы должны принять во внимание то влияние, которое окажет присуждение этих премий не только на тех людей, которые стоят в рядах борцов за мир, но и на тех людей, которые еще не включились в эту борьбу. Мы должны иметь в виду, что враги мира используют это присуждение пре-

¹ Там же. Л. 11.

² Цит. по: Протокол № 2 заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 20 дек. 1951 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 44. Исходный текст выступления Фадеева содержится в: Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 20 дек. 1951 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 76. Затем И. Эренбург предложит установить точную дату представления кандидатов членами Комитета 1 ноября каждого последующего года.

Д. М. Цыганов

мий для того, чтобы сделать нападение на дела мира. Мы должны, таким образом, осуществить выбор кандидатов, чтобы эти атаки с самого начала были уже отбиты.

Поэтому я думаю, что необходимо выработать общие условия, которых мы должны будем придерживаться при награждении. По этим условиям лица, которых мы изберем, или их работа должны быть известны не только в тех странах, в которых они проживают, но и всему миру. <...>

Мы должны избирать таких людей, авторитет которых должен быть достаточно высок, чтобы никто не имел возможности скомпрометировать или подорвать их авторитет.

Третье условие состоит в том, что выдвинутые нами кандидаты пожелали бы принять эти награды. Может получиться так, что многие, которые будут выдвигаться на награждение, возможно, сами не пожелают отказаться от этих наград, но мы должны принять во внимание не только их личные чувства и личные соображения, а также и условия той страны, в которой они проживают.

<...>

Нам особенно трудно будет избрать людей тех стран, в которых жестко преследуются все деятели в области борьбы за мир, я имею в виду, в особенности, Соединенные Штаты Америки¹.

И. Эренбург, развивая конспирологические идеи Бернала, говорил о «присках внешних врагов» и необходимости проявлять «чрезвычайную осмотрительность»; он подчеркивал, что не следует «присуждать в первый раз премии гражданам Советского Союза, которые не исключаются по смыслу Указа о премиях, которые за мир борются, как борются и граждане других стран»². Важно отметить, что Эренбург изначально воспринял учрежденный институт в качестве инструмента «культурной геополитики» и «вербовки» наиболее солидарных с политикой Советского Союза деятелей науки и искусства из «недружественных» государств:

Мне казалось бы неправильным также присудить первые премии нашим самым ближайшим друзьям, сторонникам мира и крупным выдающимся деятелям мира в странах народной демократии – Польши, Чехословакии, Румынии, Болгарии, Венгрии.

¹ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 2 апр. 1951 г. Л. 17–18.

² Там же. Л. 19.

<...>

Здесь может быть только исключение для тех государств, которые поставлены сейчас остро на гребень борьбы за мир – как великий Китай и как героическая Корейская республика, которая ведет сейчас, истекая кровью, борьбу за мир, где мы должны немедленно, по-моему, назвать кандидатов¹.

Не забыл Эренбург упомянуть и о возможности премировать членов учрежденного Комитета, но, как бы предваряя собственное награждение, предложил подождать до второй сессии, чтобы не компрометировать принимаемые экспертами решения в первый же год существования институции и вместе с тем «дать справедливое удовлетворение всем членам Комитета»². Позднее А. Фадеев будет оправдывать такие случаи премирования членов Комитета «целесообразностью более высокого порядка»³. Десятилетием ранее, в октябре 1940 г., В.И. Немирович-Данченко на вопрос А.Б. Гольденвейзера о том, подлежит ли рассмотрению произведение члена Комитета, выдвинутое им самим, ответил следующим образом: «... в Комитете находятся самые выдающиеся представители в области искусства. Почему же они должны быть лишены права на получение премии?»⁴. Факт реактуализации этой темы на первом заседании новосозданного Комитета по международным премиям, оказывается очень симптоматичным для начала 1950-х и диагностирует не только своеобразное «местничество», «протекторат» в вопросе распределения премий, но и групповую (или даже «клановую») борьбу внутри Комитета, характерную, скорее, для собственно советской институции. Этот вопрос, наряду со многими другими, еще будет поднят В.С. Кружковым в адресованной Маленкову восьмистраничной справке Отдела художественной литературы и искусства ЦК ВКП(б) о работе Комитета по Сталинским премиям в области искусства и литературы от 27 мая 1952 г.⁵ Хотя Кружков и не

¹ Там же. Л. 20.

² Там же.

³ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 18 дек. 1951 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 22.

⁴ Стенограмма первого заседания Комитета по Сталинским премиям в области литературы и искусства. 16 сент. 1940 г. РГАЛИ. Ф. 2073. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 6.

⁵ Архивный документ хранится в РГАСПИ (Ф. 119. Ед. хр. 909. Л. 124–131) и опубликован в: Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б)–ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917–1953. М.:

будет писать о Комитете по международным Сталинским премиям, архивные материалы все же отчетливо свидетельствуют о схожести сложившихся ситуаций. Так, в 1952 г. на международную премию будут выдвинуты четверо членов Комитета (Пабло Неруда, Джон Бернал, Александр Фадеев и Илья Эренбург).

Уже высказанное выше суждение о премии как инструменте структурирования мирового политического пространства подтверждается растянувшимся на всю вторую половину заседания обсуждением того, могут ли эксперты присуждать награду не только лицам, но и городам (!). Уже на втором заседании Комитета 5 апреля 1951 г. Скобельцын окончательно определил принцип присуждения премий и регламентировал процессуальный аспект принятия решений:

Я думаю, на основании того, что говорилось в прошлый раз, что нам удастся прийти к совершенно единодушному решению. Поскольку, по видимому, можно рассчитывать на полное единодушие, и не думаю, чтобы после того, как мы обсудим наши кандидатуры, нам потребовалось бы проводить какое-то голосование. Я думаю, что если у нас действительно будет полное согласие между всеми членами Комитета, мы сможем эти премии присудить, даже не проводя голосования, – конечно постольку, поскольку не будет возражений со стороны членов Комитета относительно той или иной кандидатуры¹.

Этим во многом определяется институциональный облик международной Сталинской премии. Она, в отличие от своего локально советского прототипа, отличалась меньшей степенью бюрократизированности: объемы документации, порожденной работой этой институции, не идут ни в какое сравнение с тем «архивным следом», который оставил Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства². Работу Комитета по междуна-

Международный фонд «Демократия», 1999. С. 675–681. Так Кружков будет реабилитироваться за «идейное пособничество» уволенному в 1947 г. Г. Александрову, «проработкой» которого в то время занялся лично Жданов.

¹ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 5 апр. 1951 г. Л. 35–36. Орфография источника сохранена. – *Д.Ц.*

² См. подробнее: *Цыганов Д.М.* Сталинская премия по литературе в контексте институциональной истории культуры позднего сталинизма: Библиографический обзор // *Текстология и историко-литературный процесс: Сб. статей. Вып. 9.* М.: Common Place, 2022. С. 168–186.

родным Сталинским премиям отличает малое количество проводившихся заседаний, лаконизм протоколов и стенограмм и куда менее прихотливая сеть взаимодействий с советскими административными структурами (хотя архивные дела с перепиской как правило самые объемные по листажу для фонда этой институции). Важное добавление к сформулированным ранее принципам отбора претендентов на премирование внес Го Мо-жо, который указал на необходимость «рассматривать кандидатуры с точки зрения международного авторитета»¹; тогда сам факт получения кандидатом награды становился бы политическим жестом, имевшим значительное влияние на массы². Этим определена и осознанная членами Комитета «нецелесообразность» посмертного премирования, тогда как локально советская Сталинская премия неоднократно присуждалась умершим кандидатам³. И в его же выступлении прозвучала мысль о важности постоянного ощущения связи с положением дел в мире: эксперт подчеркнул политический потенциал премии, прямо указав, что на первую премию по понятным всем участникам обсуждения причинам должна быть выдвинута кандидатура «из среды корейского народа»⁴.

В этих скудных предварительных замечаниях состояли прямо сформулированные принципы премирования кандидатов, которыми эксперты руководствовались в своей работе. Не может быть сомнения в том, что негласно членам Комитета были даны дополнительные указания, не только конкретизировавшие и уточнявшие процессуальную сторону премирова-

¹ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 5 апр. 1951 г. Л. 38.

² Этим же мотивировано предложение Луи Арагона «использовать свои личные связи с редакциями газет и журналистами» за пределами Советского Союза и «от своего имени посылать телеграммы на имя некоторых газет или журналистов с сообщением о присуждении премий» (Протокол № 3 заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 20 дек. 1951 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 47).

³ Посмертное присуждение Сталинской премии по литературе имело место в случае с В.Я. Шишковым (за роман-эпопею в трех книгах «Емельян Пугачев» – Сталинская премия первой степени за 1943–1944 гг.; фактически присуждена в 1946 г.) или С. Нерис (за сборник стихов «Мой край» – Сталинская премия первой степени за 1946 г.; фактически присуждена в 1946 г.).

⁴ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 5 апреля 1951 г. Л. 39. Корейская война (1950–1953) может считаться непрямым военным конфликтом между СССР и США в период ранней холодной войны.

ния, но и определявшие угол рассмотрения конкретных претендентов. Отметим, что работа этой международной институции на уровне структурного взаимодействия с другими организациями значительно отличалась от «внутренней» Сталинской премии. Применительно к советской институции эта «включенность» в административный аппарат реконструируется вполне надежно. После заключительной баллотировки и подачи итоговых списков рекомендованных к премированию кандидатов в вышестоящие органы Комитет больше не мог влиять ни на дальнейшую процедуру рассмотрения, ни на детали финального списка номинантов. Документы направлялись в Совнарком СССР, копии рассылались в Комитет по делам искусств при СНК СССР, с 1939 г. возглавляемый М.Б. Храпченко, Комитет по делам кинематографии при СНК СССР (с 20 марта 1946 г. — Министерство кинематографии СССР, возглавляемое И.Г. Большаковым) и в Комитет по делам архитектуры при СНК СССР, с сентября 1943 г. ставший обособленной административной структурой¹. Непосредственно процессуальной стороной премирования занимался Агитпроп ЦК (Управление пропаганды и агитации ЦК; с 1948 г. — Отдел пропаганды и агитации ЦК), заметно упрочивший свои позиции в разветвленной системе, обеспечивающей работу института Сталинской премии, уже в послевоенный период. Стоит отметить, что на каждом из этих этапов список предложенных Комитетом кандидатур корректировался, а в Комиссию Политбюро поступало несколько «редакций» этого списка, учитывавших правки, внесенные по результатам обсуждений в каждой из организаций. И уже Комиссией Политбюро формировался итоговый список кандидатов, по возможности учитывавший все ранее поступившие предложения; именно он обсуждался на заседаниях Политбюро. Очевидно, что последнее слово в решении вопроса о присуждении произведению Сталинской премии оставалось за человеком, чье имя носила награда. Вся эта система довольно внятно укладывается в две схемы, отражающие ее устройство в довоенный и послевоенный периоды²:

¹ См.: В Совнарком СССР. [Постановление СНК СССР и ЦК ВКП(б) № 1064] «Об образовании Комитета по делам архитектуры при Совнарком СССР», 29 сентября 1943 г. // Правда. 1943. 30 сент. С. 2.

² Варианты этих схем ранее были предложены в книге М. Фроловой-Уолкер: *Frolova-Walker M. Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*. London: Yale University Press, 2016. P. 20. Отметим, что разграничение на два хронологических периода имеет довольно условный характер и связано с изменением роли Агитпропа ЦК.

И. Период 1940–1946 гг.

И. В. Сталин



Политбюро ЦК ВКП(б)



Комиссия Политбюро ЦК ВКП(б)



Агитпроп ЦК ВКП(б)



Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства



Комитет по делам искусств при СНК СССР

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР

Комитет по делам архитектуры при СНК СССР

II. Период 1946–1952 гг.

И. В. Сталин



Политбюро ЦК ВКП(б)



Агитпроп ЦК ВКП(б)



Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства



Комитет по делам искусств при СНК СССР

Комитет по делам кинематографии при СНК СССР

Комитет по делам архитектуры при СНК СССР

Для международной Сталинской премии построить подобную схему попросту не представляется возможным из-за ее совершенно особого институционального статуса. Она функционировала почти автономно, согласуя принятые решения с ограниченным кругом бюрократических структур.

* * *

Всего за пятилетний срок существования Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» к декабрю 1955 г. было учреждено и присуждено 39 международных Сталинских премий, 10 из которых были вручены писателям. В разные годы лауреатами стали немецкая писательница Анна Зегерс (1951), позднее вошедшая в состав Комитета, бразильский писатель Жоржи Амаду (1951), советский прозаик Илья Эренбург (1952), немецкий поэт Иоганнес Роберт Бехер (1952), польский драматург Леон Кручковский (1953), чилийский поэт и член Комитета Пабло Неруда (1953), американский писатель Говард Мелвин Фаст (1953), немецкий драматург Бертольт Брехт (1954), кубинский поэт Николас Гильен (1954) и бирманский писатель Такин Кодо Хмайн (1954). В виду невозможности рассмотреть каждый из упомянутых случаев во всех деталях, мы сосредоточимся лишь на нескольких сюжетах, которые, по нашему мнению, позволяют сложить сравнительно внятное представление о месте международной Сталинской премии не только в культурном континууме позднего сталинизма, но и в системе западно-советских культурных контактов.

Обсуждение в Комитете кандидатур писателей в 1951 г. проходило штатно, а приводимые аргументы в пользу выдвинутых претендентов по стилю не выбивались из свойственной для тех лет конфронтационной риторики. Так, предложение Пабло Неруды о внесении в список кандидатов бразильца Жоржи Амаду¹ мотивировалось следующим образом:

Поджигатели войны всеми силами стремятся показать всему миру, что, якобы, Латинская Америка представляет собой единый блок, состоящий на

¹ Амаду был известен советскому читателю благодаря опубликованным романам. В «Издательстве иностранной литературы» в разные годы вышли «Земля золотых плодов» (São Jorge dos Ilhéus, 1944; сокр. пер. М. Рожицыной-Гандэ), «Красные всходы» (Seara Vermelha, 1946; пер. Г. Калугина, А. Сеповича), «Подполье свободы» (Os Subterrâneos da Liberdade, 1952; пер. Г. Калугина, А. Сеповича, И. Тыняновой). Подробнее см.: *Дармарос М.* Жоржи Амаду и СССР: Заметки к теме // Литература двух Америк. 2018. № 5. С. 230–282.

службе у них, т. е. у поджигателей войны. На самом деле положение обстоит совершенно иначе. Среди народов Латинской Америки имеется глубокое стремление к миру и сотрудничеству между всеми народами. И в качестве примера, подтверждающего существование такого глубокого стремления, является жизнь и творчество Жоржи Амаду. Жоржи Амаду – это один из молодых, необычайно плодовитых писателей мира. Все его произведения были всегда посвящены одной теме – изображению жизни бедных людей, угнетенных негров. <...> Его книги сейчас переведены почти на все языки мира, но наибольшее влияние его творчество имеет в самой Латинской Америке¹.

Луи Арагон предпринял неудачную попытку выдвинуть на премию известного своей лояльностью к советскому режиму Поля Элюара², который не станет обладателем международной Сталинской премии (его кандидатура будет отложена до следующей сессии, а затем в Комитет по Сталинским премиям в области литературы и искусства будет внесено предложение рассмотреть его кандидатуру как советского автора), потому как в 1952 г. будет награжден Международной премией Мира:

Элюар перестал быть просто лишь большим поэтом, он стал поэтом, который говорит с народом. <...> Элюар занимает исключительное положение во Франции. Когда два года тому назад [в 1948 г. – Д.Ц.] во Франции была опубликована политическая антология [имеется в виду пятидесятистраничный сборник «*Poèmes politiques*». – Д.Ц.], поэзия которой свидетельствует о его последовательности в борьбе за мир, эту поэтическую антологию Элюара поддержали не только наши друзья, не только пресса, дружественно к нам настроенная, но даже люди и пресса, которые критически относятся к нам³.

¹ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 18 дек. 1951 г. Л. 14–15.

² Стихи П. Элюара издавались в Советском Союзе в 1930–1950-е гг., хотя говорить о серьезном публикаторском интересе к его творчеству можно лишь с оговорками. Однако публицистика французского поэта и участника Сопrotивления довольно активно печаталась в центральной прессе (особенно в «Правде»). См., например: Элюар П. За правду, за мир! // Правда. 1950. 1 мая. С. 3.

³ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 18 дек. 1951 г. Л. 18–19. В 1952 г. М. Садовяну отметит, что «Поль Элюар все таки остался символистом» (Протокол № 1 заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 16 дек. 1952 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 6).

Кандидатура Анны Зегерс¹ была выдвинута к моменту заседания умершим Бернгардтом Келлерманом, о чем экспертам напомнил Ян Дембовский. В ответ на его реплику Илья Эренбург сформулировал основной принцип премирования писателей: «Мы ведь присуждаем премии не за литературные произведения, а за весь *облик человека в его борьбе за мир*»²; а далее высказался о фигуре «немецкого писателя» Зегерс:

Среди немецких борцов за мир Анна Зегерс, мне кажется, наиболее подходящая для нас кандидатура. Это человек кристальной чистоты, все, кто с ней сталкивался, это знают. Я ее помню в осажденном Мадриде, я встречался с ней в оккупированном гитлеровской армией Париже, где она должна была скрываться от преследования нацистов.

Если говорить о ее литературных достоинствах, можно сказать, что это один из лучших романистов нашего времени. И «Седьмой крест», и «Транзит», и ее последний роман «Мертвые остаются молодыми» – это значительные, это те книги, которые останутся³.

Во всех этих характеристиках ключевое значение приобретает принцип «международного авторитета», подробнее о котором говорилось выше. Для членов Комитета оказывалась важной способностью потенциально номинанта на премию влиять на большие группы людей, вовлекая их в разгоравшееся идеологическое противостояние. Таким образом, следовало прийти к такому положению, при котором, по словам Скобельцына, «Комитет своими решениями не только оценивал бы и, так сказать, “регистралировал” заслуги выдвигающихся борцов за дело мира, но и выполнял бы некоторую направляющую, стимулирующую роль, помогая прогрессив-

¹ Проза писательницы-коммунистки А. Зегерс достаточно активно переводилась и печаталась в СССР. Из наиболее заметных для советского читателя ее текстов стоит упомянуть романы «Оцененная голова» (*Der Kopflohn. Roman aus einem deutschen Dorf im Spätsommer 1932, 1933*; пер. А. Кулишер), «Освобождение» (*Die Rettung, 1937*; пер. В. Станевич), «Седьмой крест» (*Das siebte Kreuz. Roman aus Hitlerdeutschland, 1942*; пер. В. Станевич) и «Мертвые остаются молодыми» (*Die Toten bleiben jung, 1949*; пер. Н. Касаткиной, В. Станевич).

² Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 18 дек. 1951 г. Л. 24. Курсив мой. – Д.Ц.

³ Там же. На заседании 20 декабря кандидатура Зегерс будет поддержана Луи Арагоном (см.: Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 20 дек. 1951 г. Л. 64).

ным деятелем в их организующей деятельности по объединению и активизации сил мира»¹.

* * *

В материалах фонда не сохранились стенограммы обсуждения кандидатов в 1952 г.², но отражающие ход обсуждения протоколы позволяют уточнить подробности присуждения премий входившему в Комитет И. Эренбургу и немецкому поэту Иоганнесу Бехеру³. Примечательно и отсутствие биографической справки об Эренбурге, хотя это формальное требование неукоснительно выполнялось в отношении всех претендентов (выполнялось оно и в практике вручения советских Сталинских премий, а справки готовились даже для кандидатов, являвшихся многолетними членами Комитета). Но сохранилась биографическая справка о Бехере:

Иоганнес Бехер – крупнейший современный немецкий поэт. Член Всемирного Совета Мира. Председатель «Культурбунда». Член социалистической единой партии Германии.

<...>

В своем творчестве послевоенных лет и в своей практической деятельности на посту председателя Общегерманского комитета защиты мира и президента «Культурбунда» Иоганнес Бехер выступает как активный борец против раскола Германии, против подчинения ее интересам американского империализма, за единую демократическую Германию, за сохранение мира во всем мире.

<...>

Значение деятельности Бехера по-своему было «оценено» империалистическим лагерем. В апреле 1949 г. французское правительство отказывает ему в виде на въезд во Францию, куда он должен был поехать для участия

¹ Протокол № 3 заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 23 дек. 1952 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 23. Л. 19–20.

² В частности, на это обстоятельство в личной беседе сетовал Б.Я. Фрезинский.

³ Стихотворения и очерки Бехера активно печатались в СССР в 1930-е гг. (см., например: *Бехер И.Р.* Избранные стихотворения. М.; Л.: ГИХЛ, 1932; *Бехер И.Р.* Под властью Гитлера: [Очерки]. М.; Л.: ГИХЛ, 1933; *Бехер И.Р.* Асфальт: Книга стихов. М.: ГИХЛ, 1936). В 1938 г. в серии «Библиотека “Огонек”» вышел сборник стихов Бехера в переводе М. Живова, который много переводил немецкого поэта в начале 1930-х. Число публикаций в 1940-е значительно сократилось, но к концу десятилетия вновь наблюдалось повышение интереса к фигуре Бехера.

в первом Всемирном конгрессе сторонников мира. В ноябре 1950 г. английское правительство отказало в визе на въезд в Англию на второй Всемирный конгресс сторонников мира¹.

Ключевым элементом в этой характеристике является акцент на неприязни Бехера «поджигателями войны»: это стало дополнительным аргументом в пользу вручения ему награды. Однако все эксперты понимали, что премирование Бехера не вызовет искомого общественного резонанса, «международного отклика». Так, Луи Арагон выступил с возражением против присуждения премии своему другу Бехеру: «...мне хотелось бы, чтобы кандидатура из Германии была бы именно такой, которая способна вызвать наибольший международный отклик, в частности во Франции, чтобы мы могли успешнее бороться с шовинизмом. Вот причина, которая заставила меня высказать критическое замечание. Остается мое пожелание выдвигать из Германии кандидатуру, способную вызвать наибольший международный отклик»². По мнению Скобельцына, такой кандидатурой мог бы оказаться бывший рейхсканцлер (1921–1922) Йозеф Вирт. Вместе с тем Бехер выступал еще и в роли выгодного посредника между советскими партфункционерами от литературы и «критическим реалистом» Томасом Манном – главной «мишенью» сталинской политики «сплочения прогрессивных творческих сил» в деле противостояния «упаднической культуре империалистического Запада»³ (об этом – далее). Особых прений в Комитете не было, так как часть экспертов (Го Мо-жо, И. Эренбург и Дж. Бернал) была задействована в работе Конгресса народов в защиту мира⁴, проходившего в Вене с 12 по 19 декабря 1952 г., куда также был вызван Арагон «для лучшей связи с группой французских писателей, <...> в которую входит, между прочим, писатель Сартр»⁵; позднее туда же прибыл и Неруда, а Фа-

¹ Иоганнес Роберт Бехер. Биографическая справка. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 22. Л. 23–24.

² Протокол № 3 заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 23 дек. 1952 г. Л. 24.

³ Подробнее о роли Бехера в деле налаживания связей Томаса Манна с Советским Союзом см.: *Баскаков А.Н.* «Я не попутчик...»: Томас Манн и Советский Союз. М.; СПб.: Нестор-История, 2021. С. 142–163. Кроме того, стоит отметить, что именно Бехер выступил автором предисловия к русскому переводу романа Г. Манна «Голова» (М.: Гослитиздат, 1937).

⁴ Подробнее см.: *Материалы Конгресса народов в защиту мира.* Вена, 12–19 декабря 1952 г. М.: Политиздат, 1954.

⁵ Протокол № 1 заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 16 дек. 1952 г. Л. 2.

деев отсутствовал, так как оказался в больнице. Фактически, решение по премированию в 1952 г. принимали трое экспертов: Скобельцын, Дембовский и Садовяну. В ряду претендентов из Советского Союза были названы Фадеев, Эренбург и Лысенко¹ (позднее в список была внесена и фамилия Прокофьева), но всецело общественными организациями была поддержана лишь кандидатура Ильи Эренбурга. Позднее в мемуарной книге «Люди, годы, жизнь» писатель будет вспоминать свои эмоции от новости о присужденной ему международной Сталинской премии:

Под утро кто-то прочитал, вернее, прокричал, только что полученный из Москвы список новых лауреатов премии «За укрепление мира»: «Ив Фарж, Китчлу, Поль Робсон...» Я аплодировал и вдруг услышал: «Илья Эренбург». Я скорее растерялся, чем обрадовался. Никогда мы не присуждали премий нашим. Да и почему мне, а не Фадееву или Корнейчуку?.. Ко мне подходили, чокались, обнимали. Серени сказал мне на ухо: «Хорошо, что он вам дал премию. Именно сейчас...» Я спросил, что значат его слова, но он не ответил.

И далее:

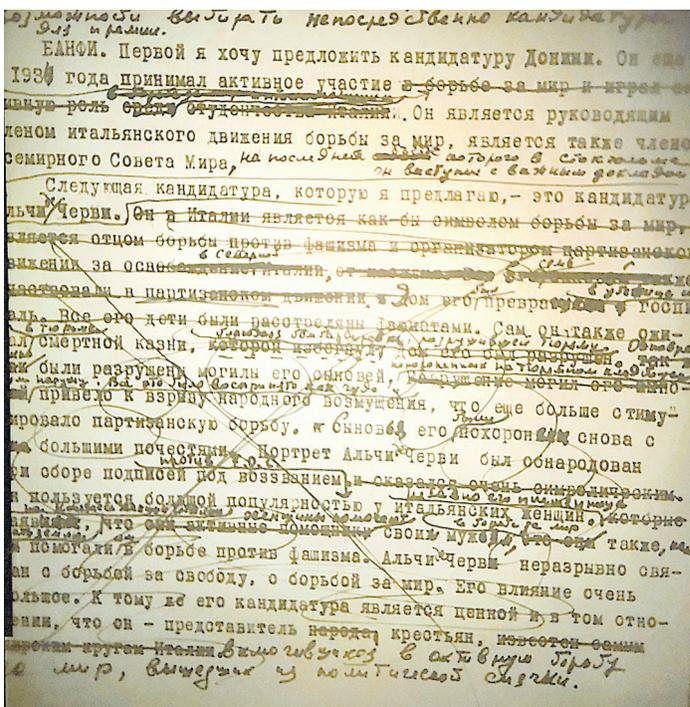
На вручении мне премии выступали с приветственными речами Тихонов, Сурков, Арагон, Анна Зегерс, колумбийский писатель Саломеа. Потом полагалось выступить мне. Речь была короткой. Я сказал: «Каково бы ни было национальное происхождение того или иного советского человека, он прежде всего патриот своей родины и он подлинный интернационалист, противник расовой или национальной дискриминации, ревнитель братства, бесстрашный защитник мира». Эти слова были продиктованы событиями, и я снова вернулся к тому, что меня мучило: «На этом торжестве в белом парадном зале Кремля я хочу вспомнить тех сторонников мира, которых преследуют, мучают, травят, я хочу сказать про ночь тюрем, про допросы, суды – про мужество многих и многих...»².

¹ По поводу фигуры Лысенко Скобельцын добавил: «Что касается кандидатуры Лысенко, то нужно считаться с мнением советских общественных организаций, а они выдвигают на этот год только Илью Эренбурга» (Там же. Л. 8).

² *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь: В 3 т. Т. 3. М.: Сов. писатель, 1990. С. 225–226, 227–228. Цит. приводятся не по первой публикации (М.: Сов. писатель, 1961–1966), а по испр. и доп. изд. с коммент. Б.Я. Фрезинского.

* * *

1953 г. стал особенным для института международной премии, потому как он не прекратил существование одновременно с человеком, чье имя он носил, как это стало с «внутренней» Сталинской премией, которая была реорганизована в 1954 г. Вместе с тем довольно сильно изменился порядок работы Комитета: начавшаяся в первые месяцы после смерти Сталина идеологическая переориентация¹ требовала от экспертов особой чуткости и осторожности не только в принятии решений, но и в их оформлении (с этого момента стенограммы заседаний наполнились всевозможными правками разными почерками (!), доходящими до вычеркивания или вписывания целых абзацев текста).



Правка стенограммы заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 11 дек. 1954 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 28.

¹ О. Хлевнюк пишет по этому поводу: «Скорость, с которой в считанные месяцы или даже недели после смерти Сталина осуществлялись эти глобальные перемены, лишний раз свидетельствовала о той огромной роли, которую прежде играл диктатор» (Хлевнюк О.В. Хозяин. Сталин и утверждение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2010. С. 460–461).

Рассматривая события этого года, мы ограничимся единственным сюжетом – премирование американского писателя Говарда Фаста, поскольку обсуждение других кандидатур писателей ничем не выделялось из общего хода дискуссии. Несколько иначе дело обстоит с фигурой Фаста, еще до своего награждения активно переводившегося и публиковавшегося в советской периодике¹.

Биографическая справка Говарда Фаста начинается правкой, примечательной для внутренней документации, не предполагавшей последующую публикацию (с 1953 г. на листах стала появляться отметка «Верно»):

Прогрессивный Американский писатель, активный борец за мир, играющий видную роль в деле сплочения передовых сил американской культуры для борьбы против реакции и наступления фашизма, против подготовки новой войны.

В своем литературном творчестве и в общественной деятельности выступает как неустанный борец за свободу народов, против всех видов социального и национального угнетения, за развитие дружественных отношений между народами мира, против агрессивной политики американского империализма. <...>

За свою прогрессивную деятельность подвергается постоянным преследованиям. В 1948 г. вместе с другими руководителями «Объединенного комитета помощи антифашистам-эмигрантам» был осужден на три месяца тюремного заключения за отказ выдать списки граждан США, помогавших испанским эмигрантам; тюремное заключение по этому делу отбывал в 1950 году. Лишен возможности принимать участие во всемирных конгрессах сторонников мира; на Варшавском конгрессе был избран членом Всемирного Совета мира².

Собственно писательские достижения Фаста уложились в семистрочный абзац машинописного текста, приведенный в справке через отточие. По структуре расположения текстовых блоков этот документ почти полностью

¹ Например, в 1948 г. в «Издательстве иностранной литературы» вышел роман Фаста «Последняя граница» (The Last Frontier, 1941; пер. А. Оленича-Гренинко), а в 1949-м был опубликован роман «Дорога свободы» (Freedom Road, 1944; пер. О. Холмской). Кроме того, тексты Фаста публиковались как в переводе (в «Военном издательстве», «Детгизе», в серии «Библиотека “Огонек”»), так и по-английски (в «Издательстве литературы на иностранных языках»). Статьи Фаста, опубликованные в центральной советской периодике см. в: *Фаст Г. Избранное*. М.: Изд-во иностранной литературы, 1952. С. 597–644.

² Говард Фаст. Биографическая справка. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 12.

дублирует схему организации биографической справки Бехера, которая приведена выше. Это говорит не столько о наличии какого-то установленного шаблона их составления (такое предположение с легкостью опровергается при сопоставлении этого документа со справкой на имя польского драматурга Леона Кручковского¹), сколько об основаниях, достаточных для присуждения международной Сталинской премии. По сути, для «приоритетных» кандидатов из Германии и США таким основанием оказывалась приязнь к сталинскому политическому курсу и обусловленное ею «ущемление» в правах со стороны «шакалов империализма», о чем неустанно твердили члены Комитета в процессе обсуждения претендентов на премию. В этом выразилась динамика бюрократизации института премии: если в первые два года обсуждение кандидатов еще имело под собой сколько-нибудь ценное для культурной истории основание (или наблюдалось стремление к поиску этого основания), то в период после смерти Сталина Комитет почти полностью превратился в очередной механизм по производству идеологических «поделок». Теоретизирование экспертов приобретало все более абстрактный характер, отрываясь не только от исторического и культурного контекстов, но и от действительности как таковой; все более ослабевавшее сообщение политики с ее эстетическим эквивалентом актуализировало деструктивные тенденции, в конечном итоге приведшие к демонтажу не только института международной Сталинской премии (вскоре она была переименована в Ленинскую), но и всего сталинского эстетического канона. Точнее всего эту траекторию обнаруживают архивные материалы. Так, в том же году почти единогласным решением на премию был номинирован входивший в состав Комитета Пабло Неруда. Тогда же предпринималась попытка выдвинуть в качестве кандидата на премию А. Фадеева, после смерти своего «сюзерена» потерявшего авторитет не только в политических, но и в литературных кругах (в 1954 г. он лишился должности руководителя писательской организации и был смещен на место секретаря правления Союза писателей). Фадеев по состоянию здоровья не мог участвовать в обсуждении, из-за чего, по всей видимости, его выдвижение осталось нереализованным: в числе кандидатов, по словам Скобельцына, было два эксперта Комитета (это предложение поддержал Эренбург).

¹ См.: Леон Кручковский. Биографическая справка. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 27. Л. 20–21. Этот документ по объему вдвое превышает справку на имя Фаста.

* * *

Последний случай, на котором мы подробно остановимся, связан с именами двух наиболее значительных из обсуждавшихся в Комитете западных писателей XX столетия – Бертольта Брехта и Томаса Манна¹. Впервые имя немецкого драматурга² прозвучало в ряду потенциальных кандидатов на международную Сталинскую премию 23 декабря 1952 г. Предложение внес Луи Арагон, сделав оговорку, что Брехт «в настоящее время является американским гражданином»³. Это предложение тогда осталось незамеченным: на него не последовало ни одной ответной реплики со стороны других экспертов. Вновь имя Брехта возникло на заседании 9 декабря 1953 г.⁴, но в список кандидатов писатель вновь не вошел. На следующий год Комитет вновь собрался 11 декабря, чтобы обсудить кандидатов на премии за 1954 г. Примечательно, что на этом заседании впервые (!) прямо обозначился конфликт со структурами Нобелевского комитета: Я. Дембовский в своем выступлении указал на несхожесть принципов, лежащих в основе работы двух институтов и состоящих в том, что

...Нобелевский комитет присуждает премии выдающимся ученым уже после того, как научные достижения проверены и стали достоянием науки. (Далее следует неразборчивый текст, вписанный позднее. – Д.Ц.)

Наша задача состоит не только в том, чтобы присудить премию ... (неразборчиво. – Д.Ц.), но и в том, чтобы главным образом поддержать дви-

¹ Этот эпизод истории западно-советских культурных взаимодействий частично уже освещался в публикациях разных лет. Выбранные архивные материалы представлены в публицистической статье В.Ф. Колязина (см.: *Колязин В.Ф.* Бертольт Брехт vs. Томас Манн: Как великого драматурга награждали Сталинской премией // Театр. 2012. № 8. С. 184–192), а также в главе «“Приверженность Западу” – и Сталинская премия» в уже упомянутой выше книге А.Н. Баскакова (см.: *Баскаков А.Н.* «Я не попутчик...». С. 163–189). Однако Баскаков, лично не ознакомившись со стенограммами Комитета, в указанной главе неточно цитирует архивные материалы не по описям архива, а по статье Колязина, который не уделил должного внимания текстологической работе с источниками.

² Тексты Брехта публиковались в 1930-е (см., например: *Брехт Б.* Эпические драмы. М.; Л.: ГИХЛ, 1934; *Брехт Б.* Чихи и чухи. М.: Гослитиздат, 1936; *Брехт Б.* Трехгрошовый роман. М.: Гослитиздат, 1937), но интерес к его творчеству в среде советских читателей в послевоенный период заметно ослабел.

³ Протокол № 3 заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 23 дек. 1952 г. Л. 27.

⁴ См.: Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 9 дек. 1953 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 28. Л. 11.

жение за мир в отдельных странах. Поэтому, мне кажется, мы должны сосредоточить наше внимание на тех кандидатурах, для которых присуждение премии будет являться дальнейшим стимулом в их еще более энергичной деятельности, и отклонить те кандидатуры, относительно которых мы имеем основания думать, что они не внесут ничего нового в дело мира¹.

Предварительный список претендентов на премию за 1954 г. состоял из 20 имен, в числе которых оказались Николай Тихонов и Жан-Поль Сартр². О последнем Луи Арагон не вполне внятно говорил:

...необходимо учитывать, что интересная и полезная эволюция его (Сартра. – Д.Ц.) началась сравнительно недавно. В свое время он писал вещи, которые могли быть использованы и были использованы против борьбы за мир. Сейчас он сам занимает по отношению к этим вещам, к этим текстам вполне удовлетворительную позицию. Однако присуждение ему премии так быстро после того, как он изменился, может быть использовано не только определенными французскими газетами, органами прессы, но и значительной частью общественного мнения для того, чтобы подчеркнуть, что речь идет о своеобразной компенсации, оплате за прошедшую у Жана-Поля Сартра эволюцию. Необходимо это учитывать.

Я думаю, что Жан-Поль Сартр, мнение которого не запрашивалось по этому вопросу, был бы согласен с такой точкой зрения. Сартр очень ценит имеющиеся у него связи с определенными слоями общественного французского мнения, на которые он оказывает влияние, и он очень хочет сохранить эти связи, боится, что они нарушатся. Возьмем такой пример: Жан-Поль Сартр приглашен на съезд советских писателей. Он уже один раз был в Советском Союзе и, если он второй раз не придет, то это следует расценить, как желание сохранить эти связи, поскольку те люди, с которыми он связан, которыми он дорожит, смогут сказать, что Жан-Поль Сартр очень быстро пошел по этому новому пути³.

¹ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 11 дек. 1954 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 5.

² Произведения Сартра в Советском Союзе до этого не печатались. Первым текстом, опубликованным по-русски, стало эссе «Экзистенциализм – это гуманизм» (пер. М. Грецкого; М.: Издательство иностранной литературы, 1953).

³ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 11 дек. 1954 г. Л. 9–10. М. Садовяну позже скажет о том, что Сартр уверенно идет по пути размежевания со своим прошлым,

В ходе обсуждения вновь возникло имя Бертольта Брехта, который по не вполне ясным обстоятельствам не вошел в первоначальный список претендентов. Арагон внес его как «кандидатуру всей Германии», несмотря на то что Брехт не жил в Западной Германии:

Бертольд Брехт играл видную роль уже в период Германской Веймарской Республики, жизнь и творчество его являются очень целостными: он был активным борцом против фашизма и в послевоенный период активно боролся против войны. Необходимо учесть его значение, как писателя поэта и драматурга. Его пьесы пользуются большим успехом во Франции. Одна из его пьес Mutter Courage (Мать Кураж) поставлена во французском Государственном драматическом театре ... (неразборчиво. – Д.Ц.), а постановка другой запланирована на будущий предстоящий весенний сезон¹.

Вновь к обсуждению кандидатуры Брехта члены Комитета вернулись уже 14 декабря. Тогда впервые и возникла идея премировать Томаса Манна². Скобельцын отметил, что «в кулуарах, вне нашего обсуждения кандидатур на заседаниях, и еще до этого обсуждения встал вопрос о возможности присуждения премии Томасу Манну, который в настоящее время находится в Швейцарии»³. Кандидатуру Манна предлагалось обсуждать в связи с выдвижением на премию Брехта, однако негласно решение в пользу первого писателя уже было принято, потому как запросы, подобные посланному Манну, направлялись лишь одобренным Комитетом претендентам. Скобельцын подчеркнул «исключительность» этого случая и отметил, что его «следует рассматривать как исключение», для которого «имеются совершенно определенные основания»⁴, а позднее и вовсе без обиняков заключил:

поэтому следовало бы выяснить у писателя его мнение о возможности премирования. Однако его аргументы не повлияли на ход дискуссии.

¹ Там же. Л. 27. Слова, выделенные курсивом, вписаны чернилами позднее.

² На тот момент в СССР уже было напечатано 6-томное собрание сочинений Манна (см.: *Mann T.* Собр. соч.: В 6 т. Л.: ГИХЛ, 1934–1938) и в издательстве «Academia» в 1930 г. были напечатаны «Буденброки» (в 2 т.). В 1953 г. роман был переиздан в переводе Н. Ман в «Гослитиздате».

³ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 14 дек. 1954 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 44. Запрос Манну был направлен еще в начале декабря. Писатель зафиксировал в дневнике 6 декабря 1954 г., что принять предназначавшуюся ему награду не может ни при каких обстоятельствах (см.: *Mann Th.* Tagebücher, 1953–1955. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1995. S. 295).

⁴ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами», 14 дек. 1954 г. Л. 44. Курсив мой. – Д.Ц.

«кандидатура Бертольда Брехта – альтернативная кандидатура, ибо Томас Манн у нас остается в списке»¹. Луи Арагон вполне определенно указал на приоритетность кандидатуры Манна по отношению к Брехту: «Если не будет положительного ответа от Томаса Манна, то я буду со всей твердостью и энергией настаивать на кандидатуре Брехта, но, вне всякого сомнения, кандидатура Томаса Манна объединяет нас всех»². Стоит понимать, что собственно литературные достижения номинированных писателей не обсуждались. Внимание к «облику человека в его борьбе за мир» проявлялось во внимании к политическим взглядам или гражданству кандидата. А. Зегерс неосмотрительно добавила по поводу фигуры Брехта: «Дело в том, что он имеет двойное гражданство. Одновременно он является гражданином Германской Демократической Республики и австрийским гражданином. [Таким образом, присуждение ему премии удовлетворило бы всех приверженцев аншлюса]»³. Естественно, последняя реплика писательницы была вымарана из стенограммы, как и последовавшие за ней слова Скобельцына: «[Я думаю, что слово “аншлюс” было сказано г-жой Зегерс в шутку]»⁴.

Иногда дело доходило до обсуждения собственно литературных текстов. В этих случаях стенограммы наполнялись множеством комичных суждений и попыток создания интерпретационных моделей, «вчитывания» в произведения изначально не свойственных ему смыслов. Так, Эренбург, говоря о драматическом творчестве Брехта, отметил: «Его пьеса “Мать Кураж” <...> посвящена борьбе за мир»⁵. По-своему наивно и утрирование А. Александровым политической позиции Манна: «...когда я у него был в этом году, он мне сказал, что никогда не вернется в Соединенные Штаты, что он окончательно порвет с Соединенными Штатами, и считает своим долгом бороться с американскими поджигателями войны до последних минут своей жизни»⁶. Еще комичнее звучали вычеркнутые из стенограммы слова Банфи о том, что Манн сплачивает вокруг себя людей, «принадлежащих к самым различным политическим партиям»⁷, которых в Советском Союзе попросту не было. Подобные суждения, часто повторяющиеся

¹ Там же. Л. 50.

² Там же. Л. 45.

³ Там же. Л. 46. Слова, заключенные в квадратные скобки, позднее вычеркнуты из стенограммы.

⁴ Там же.

⁵ Там же. Л. 47.

⁶ Там же.

⁷ Там же. Л. 49.

друг друга, были высказаны почти каждым членом Комитета; сами по себе они не представляют интереса, а лишь иллюстрируют суть культурной политики.

Дилемма решилась на финальном заседании Комитета 18 декабря 1954 г. Скобельцын сообщил собравшимся, что 13 декабря имел место разговор «доверенного лица» с Томасом Манном, который «отрицательно отнесся к возможному выдвижению его кандидатуры на международную Сталинскую премию, т. к. он считает, что присуждение ему такой премии ограничило бы его влияние в широких кругах как в Западной Германии, так и в других капиталистических странах»¹. Ответ Манна был недвусмысленным. Между тем каждый из экспертов понимал еще на стадии предварительного обсуждения, что вероятность положительного решения писателя стремится к нулю. Больше в Комитете споров не возникало: окончательное утверждение списка кандидатов продлилось около часа, премию единогласно присудили Бертольту Брехту – «альтернативному» Манну претенденту, на которого, судя по материалам фонда, видимо, даже не был подготовлен русскоязычный вариант биографической справки². 28 марта 1955 г. Брехт написал Скобельцыну письмо, в котором сообщил, что с удовольствием приехал бы в Москву с женой Еленой Вейгель в промежутке между 10 и 15 мая и получил бы присужденную ему премию³. Вскоре Брехт с признательностью принял премию и, оправдав возложенные на него надежды, сказал в Международном комитете: «Эта премия представляется мне высшей и, пожалуй, наиболее почетной наградой из всех существующих ныне»⁴. Церемония награждения состоялась 22 мая 1955 г. в Свердловском зале Кремля. Это был последний раз, когда международная Сталинская премия была присуждена писателю. Через полтора года история этого института фактически закончилась.

¹ Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 18 дек. 1954 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 35. Л. 58. Этот эпизод нашел отражение в дневнике писателя в записи от 14 дек. 1954 г. (см.: *Mann Th. Tagebücher*. S. 297).

² В фонде международной Сталинской премии сохранилась биографическая справка Бертольда Брехта лишь на французском языке (см.: Бертольт Брехт. Биографическая справка. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 34. Л. 14–16).

³ См.: Письмо Б. Брехта Д.В. Скобельцыну. 28 марта 1955 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 36. Л. 29.

⁴ Цит. по: *Брехт Б. Речь по случаю вручения Ленинской премии «За укрепление мира и взаимопонимания между народами» // Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5 (1). М.: Искусство, 1965. С. 140.*

IV

Установка на конфронтацию с некими деперсонифицированными «поджигателями войны»¹, содержащаяся уже в учредительном указе, обнаруживает мнимость постулировавшегося СССР примата «мирного сосуществования». К моменту учреждения премии борьба за союзников, явно наследовавшая раннесоветской практике «вербовки», стала столь ожесточенной, что потребовала от советского руководства решительных мер. Вручение первых международных Сталинских премий совпало с усугублением «антинобелевских» настроений в среде советских «миротворцев». Склонность советского руководства к параллельному осуществлению сопоставленных мер проявилась и в деле противодействия работе Нобелевского комитета: помимо факта учреждения альтернативной институции, имевшей статус международной, в ряде учреждений и административных структур, а также на страницах центральной советской прессы была развернута широкая целенаправленная критическая «проработка» нобелевских лауреатов во всех отраслях науки и искусства. Однако наибольшее количество нападок обрушилось именно на награжденных писателей. Стоит отметить, что эта идеологическая кампания не отличалась последовательностью и во многочисленных локальных мероприятиях была рассогласована. Например, критика «вредных» работ литературоведа Т.Л. Мотылевой в 1949 г. за «искажение» культурного значения Толстого и приписывание ему роли «учителя декадентов и проповедников империалистического разбоя» – нобелевских лауреатов по литературе М. Метерлинка и Б. Шоу слабо соотносилась с тем, что пьесы этих «декадентов» активно шли на сценах центральных театров СССР, подтверждение чему без труда находится в театральных программах тех лет². Так, «Синяя птица» Метерлинка в постановке К.С. Станиславского, Л.А. Суллержицкого и И.М. Москвина на му-

¹ Это отсутствие конкретики означало, что в число «поджигателей войны» могли быть записаны любые неугодные советской власти политические деятели, писатели. Подробнее о принципах и критериях причисления западных писателей к «идеологически вредным» см.: *Блюм А.В.* Зарубежная литература в спецхране // *Иностранная литература.* 2009. № 12. С. 131–146.

² Это подтверждается фактами, приведенными нами ниже, хотя А. Блох пишет о том, что в конце 1940-х гг. «из издательских планов и с театральных афиш исчезали фамилии хорошо известных советскому читателю и зрителю писателей и драматургов. Их творчество вдруг объявлялось декадентским, а сами они определялись на роль “проповедников империалистического разбоя”. Таковыми, в частности, в разгар антикосмополитической кампании оказались нобелевские лауреаты Морис Метерлинк и Бернард Шоу» (*Блох А.М.* Советский Союз в интервью нобелевских премий. С. 329).

зыку И.А. Саца была показана в МХАТе 15 января 1950 г.¹, а пьеса Б. Шоу «Лондонские трущобы» (пер. П. Бакулина) в постановке Э.Б. Краснянского шла на сцене Московского театра сатиры 23, 24 и 25 мая 1950 г.² Пьесой Б. Шоу «Пигмалион» (пер. Н. Константиновой) в постановке четырехкратного лауреата Сталинских премий К.А. Зубова завершился сезон в филиале Малого театра на Большой Ордынке (пьеса была показана дважды – 26 и 29 декабря 1950 г.)³. Не совсем ясно, объясняется ли эта асинхронность избирательностью подхода или, что наиболее вероятно, неумолимым движением к демонтажу сталинского политического и эстетического режимов⁴, но такая неупорядоченность принимаемых мер сама по себе показательна.

Наиболее характерным примером пасквилянтских сочинений тех лет является статья «Премии, начиненные динамитом войны» за подписью В. Дружинина⁵, напечатанная в «Литературной газете» 28 декабря 1950 г. По всей видимости, автором ее является не кто иной, как бывший соратник О. Берггольц по радиокомитету в годы блокады Ленинграда, автор исторической и военно-приключенческой прозы Владимир Николаевич Дружинин (1908–1995). Репрезентативность этого текста состоит в том, что Нобелевская премия не столько осмысливается в контексте идеологической конфронтации СССР и Запада, сколько сама объявляется инструментом проведения «милитаристской» политики «американских фабрикантов смерти» в отношении «миролюбивых» стран «народной демократии». Попросту говоря, эта политика оказывается содержанием структуры, определяет специфику ее функционирования и сама становится тем «топливом», на котором и работает институциональный механизм премии. Такая постановка вопроса во многом объясняет и особенности вышеописанной со-

¹ См.: Программы московских театров. 1950. № 2а. 10–16 января. С. 5–6.

² См.: Программы московских театров. 1950. № 21а. 23–29 мая. С. 29.

³ См.: Программы московских театров. 1950. № 52а. 26–31 декабря. С. 7. Также в начале 1950-х гг. на главных театральных сценах шли пьесы по мотивам произведений О. де Бальзака, В. Гюго, Ч. Дикенса, Т. Драйзера, М. Твена, Л. Хеллман и других авторов. Этот фрагмент картины западно-советских культурных контактов вполне может стать предметом отдельного научного рассмотрения.

⁴ См. подробнее: *Цыганов Д.М.* «Литературная газета» как один из институциональных механизмов демонтажа послевоенного социалистического канона // Текст. Исследования молодых ученых. М.: МАКС-ПРЕСС, 2021. № 2 (5). С. 313–323.

⁵ *Дружинин В.* Премии, начиненные динамитом войны // Литературная газета. 1950. 28 дек. С. 4. Подробный комментарий фрагмента этой статьи с выявлением приводимых в ней ложных сведений предложен в: *Блох А.М.* Советский Союз в интерьере нобелевских премий. С. 854–856. В материалах фонда «Литературной газеты» (РГАЛИ. Ф. 3552) нам не удалось обнаружить сколько-нибудь внятных сведений об этом авторе, его лицевой счет отсутствует в документах редакции (см.: РГАЛИ. Ф. 3352. Оп. 2. Ед. хр. 37).

ветской ситуации. Дружинин писал: «Нетрудно догадаться, что раздаст эти (Нобелевские. – Д.Ц.) награды та же самая кровавая рука, которая сбрасывает бомбы на беззащитных женщин и детей Кореи». Центральным же идеологическим жупелом в этот период становится идейное «пособничество» гитлеровскому режиму, в котором начинают обвиняться все неугодные сталинскому режиму лица, удостоившиеся, по словам Дружинина, «подачки со стола атомно-пушечных королей».

Как мы пытались показать выше, литература не столько на уровне конкретных текстов, сколько в связи с институциональными формами ее существования в период ранней холодной войны мыслилась как приоритетное поле идеологической конфронтации с «империалистическими агрессорами». Именно этим вызвано особое внимание Дружинина к Нобелевским премиям, предназначавшимся писателям:

Премия Нобеля по литературе используется для того, чтобы привлечь внимание к расистским высказываниям такого престарелого поджигателя войны, как лорд Бертран Рассел. Его книги – сплошной панегирик войне, насилию, мракобесию; он ратует за ликвидацию национальной независимости европейских народов, за «американское руководство» над всем миром. На пресс-конференции, созванной недавно по случаю награждения Рассела, этот «литератор» вновь открыто грозил Советскому Союзу атомной бомбой.

Большая часть премий достается англосаксам. Своя рука – владыка. Остатки ассигнуются маршаллизованным странам. И там «марка» нобелевской премии пущена в ход для продвижения книг, нужных поджигателям войны. В числе премированных за последние годы – предатель Андре Жид.

Зубодробительная риторика этой статьи особенно полно раскрывается в финале текста:

Присуждение нобелевских премий сопровождается немалой рекламной шумихой печати, обслуживающей поджигателей войны.

Но никакая реклама не спасает фаворитов империализма от заслуженного презрения народов. С отвращением и гневом отворачиваются народы от всех этих лжеписателей, лжеученых и лжемиротворцев. Звериный оскал интервента не скрыть теперь ничем – даже фальшивыми лаврами нобелевской премии, на которой проступает несмыслаемое клеймо «Сделано в США».

И сколько бы заокеанская пропаганда и ее западноевропейские подручные ни силились утверждать, будто капитал, нажитый шведом Альфредом Нобелем на изобретении динамита, ныне расходуется на «гуманные цели», – все истинные сторонники мира явно видят: нобелевские премии до отказа «начинены» сейчас динамитом войны!

В. ДРУЖИНИН

Премии, начиненные динамитом войны

В Стокгольме и в Осло состоялась очередная церемония вручения нобелевских премий за 1950 год. Среди знаменитых лауреатов — один из ведущих атомных американских дипломатов Ральф Банч, английский профессор-атомник Сесил Поулзал, черносотеннейший английский «философ» Вергил Раесс, сделавший своим роковым провозглашением войны против Советского Союза.

Нужно понять, что раздаст эти награды та же самая кровавая рука, которая сбрасывает бомбы на беззащитных женщин и детей Японии.

Официально нобелевские премии «мира» присуждаются комитетами норвежского стортинга (парламента), а премии по науке и литературе — научными учреждениями Швеции. Во главе нобелевской комиссии стортинга стоит директор норвежского государственного банка Гуннар Дин. Этот северный бизнесмен обитает в роскошном особняке столь же уверенно и столь же широко, как любой из восемнадцати «бессмертных» шведской академии, в числе которых имеется такой материал, как инженер, путешественник Свен Гудин, открыто выражавший свое восхищение перед гитлеровской Германией.

Деятельность шведских членов жюри присуждается непосредственно владельцами компаний Бельера и наследниками в бизнесовом роде с ним банкирским семейством Валленстрёма. Но и Бельер, и Валленстрём — это первая аристократия монополистов Уолл-стрит в Швеции. Таковы образцы, сказавшиеся чужды миру современного значения не имеют, ибо премии присуждают на деле американские «фабриканты смерти».

В этом очень легко убедиться даже при беглом взгляде на список тех, кто удостоен этой награды со стороны атомно-пушечных кораблей.

До войны премиями «мира» были награждены государственный секретарь США Келлог, осуществивший разбойничий захват Ишигару, германский премьер Штреземан, учинивший кровавую расправу над борцами за свободу в Тюрингии и Саксонии, английский премьер Оскар Чемберлен, известный своей гитлеровской близостью в СССР. Можно назвать еще и Британа — одного из авторов Локанского договора, гарантировавшего Германии западные границы при условии «экспансии на восток». Все эти патентованные «миротворцы» волея Европу к войне. Премиями «мира» прикармливались и поддерживались их преступная поджигательская политика.

Ныне в отборе нобелевских лауреатов учаела поджигательской войны война столь же отчетливо. Правда, в списках, удостоенных премий, нет министров. Жюри, конечно, хотело бы возложить нобелевские лавры на какого-нибудь Маршалла, Бевина или Черчилля; но эти ответы агрессоры настолько скопированы в глазах взранных масс, что для них уже попросту невозможно добиться какой-либо камуфляж. Приходится нобелеву искать других, пока еще менее скопированных кандидатов.

Потому-то и пал выбор на Ральфа Банча. Расчет здесь несложный: если простые люди не верят Трумэну и Ачесону, то здесь они поверят Банчу. Банч — негр. Именно поэтому дилеттанты и решали наградить его — в обозначенном порядке — в список лауреатов с тем, чтобы с его помощью в его руках легче было вывести в заблуждение миллионы «американцев», да и

белых, во всем мире. Дескать, не так уж плох «американский образ жизни», если люди может выступать от имени США (или ООН), что в данном случае, по существу, одно и то же) на международный арене. А верь этот, между прочим, близнец интереса Уолл-стрит не хуже самого Даллеса.

Ныне Ральф Банч, увенчанный премией, был откровенен в традиционном деловом тоне. Благодарности и радио разглагольствования вокруг нового имени немалую шумиху. Важен давно отвернутых читателей «труд» прошлого года фаворита — лейбористского экономиста Бойд-Орра сейчас массовыми тиражами выдает славостроя Ральфа Банча в честь американской атомной дипломатии.

Так распространяется трудный ил военной пропаганды — в крикливо-блуждающих, для целей «убедительности» украинского жидовой нобелевской премии «мира».

Вручая премии по науке, редакция рекламирует в первую очередь тех, кто, подобно ученому Гарольду Юри, поощряет американскими агрессорами выкашивать запасы атомных бомб. Юри, возмущаясь одним началом книги упоминает миллионы людей. Всем за Трумэном он выступил с призывом поскорее плотнотить водородную бомбу. Для таких злодеев, как Юри или как японский филантроп Хидэми Юкава, переселившийся ныне в США и возмущавший перед делегацией, нука — лишь средство человекоустройства. На тех же основаниях стоит, видимо, и шведская академия наук, усмотревшая в атомной бомбе ту «чрезвычайную пользу для человечества», которую, согласно формуле устава, должно принести любой открытой, удостоенной нобелевской премии.

Премия Нобеля по литературе негодается для тех, чтобы привлечь внимание к растущему выкалыванию тлаком преступного поджигателя войны, как лорд Вергил Раесс. Его книга — сплошной панегирик войне, испепления, маркобесию; он ругает за ликвидацию национальностей независимости европейских народов, за «американское руководство» над всем миром. На пресс-конференции, посвященной изданию по случаю награждения Раесса, этот «агрессор» вновь открыто глумил Советскому Союзу атомной бомбой.

Большая часть премий достается англичанам. Свои руки — владыки. Остатки ассигнуются маршалловым странам. И тем «мамка» нобелевской премии участия в ход для продвижения книг, научных поджигателя войны. В числе премированных за последние годы — председатель Андре Жюль.

Присуждение нобелевских премий сопровождается немалой рекламной шумихой печати, обслуживающей поджигателей войны.

Но никакая реклама не спасет фаворитов империализма от заслуженного презрения народов. С отвращением и гневом отвергаются наказы от всех этих ложнокарадей, джунглиных и джунглиотворцев. Зарядный оскал иттовоичи не смолкает, лишь ничем — даже фальшивыми лаврами нобелевской премии, на которой существует несмыслимое клеймо «Сделано в США».

И сколько бы злобная пропаганда и ее завладевательские подопучки ни скланились утверждать, будто кандалы, нажитый шведом Альфредом Нобелем на изобретении динамита, ныне расходуется на «чуждые цели» — все истинные отношения мира ясно видят нобелевские премии, поставая «националы» обесчещенные динамитом войны!

Дружинин В. Премии, начиненные динамитом войны //

Литературная газета. 1950. 28 дек. С. 4.

Этот и подобные ему тексты¹ вряд ли нуждаются в отдельном подробном рассмотрении: все они обслуживают конфронтационную политику позднесталинского режима во всей ее полноте. Вместе с тем такие тексты убедительно иллюстрируют процесс потери политикой статуса сугубо умозрительного конструкта и постепенное обретение ею эстетического измерения, которое многократно упрощает ее рецепцию потенциальным потребителем – многонациональным советским народом.

* * *

Советско-западные культурные контакты эпохи ранней холодной войны характеризуются чрезвычайной политизированностью и тенденцией к усугублению конфронтации с «поджигателями войны», «шакалами империализма» и, что наиболее важно, с их «декадентским псевдоискусством». Необходимостью поддерживать конкурентоспособность советской эстетической доктрины была мотивирована не только выработка «боевой теории литературы»², но и поиск новых институциональных инструментов противодействия «внешним врагам». Таким инструментом и стала международная Сталинская премия «За укрепление мира между народами». Как мы постарались показать, работа этой институции отнюдь не исчерпывалась частными санкциями и точечными вмешательствами в общий ход культурного развития: в отношении к сложившейся в СССР ситуации можно говорить о целенаправленном и инициированном высшими органами власти воздействии на структуру советско-западных культурных взаимодействий. Проведенное исследование наглядно указывает на то, что более приоритетное положение в системе литературного производства сталинской эпохи занимали *положительные* санкции власти, поскольку именно они не только «размечали литературный поток, сортировали множество образцов, бесперебойно поступающих на литературный рынок, а тем самым ориентировали, структурирова-

¹ См., например: *Леонтьев А.* Империализм доллара в Западной Европе. М.: Госполитиздат, 1949; *Максимов С.* Из истории «динамитных» денег // Новое время. 1951. № 11. С. 28–31; *Ермилов В.* «Шакалы»: О новой пьесе Августа Якобсона // Правда. 1952. 10 дек. С. 3.

² См.: *Ермилов В. В.* За боевую теорию литературы! // Литературная газета. 1948. 29 авг. С. 3; 11 сент. С. 3; 15 сент. С. 3; 13 нояб. С. 3; 17 нояб. С. 3; 20 нояб. С. 3. Подробнее об этом см.: *Цыганов Д.М.* «Литературная газета» как один из институциональных механизмов...

ли *литературное и читательское сообщество*¹, но и непосредственно определяли общий характер художественной жизни, формировали читательский вкус, обуславливали и предопределяли стратегию формирования читательского сознания. Именно таким образом советское политическое руководство конструировало автономный проект «мировой социалистической культуры».

Литература

Бабиченко Л.Г. Как в Коминтерне и ведомстве Жданова выправляли «Интернациональную литературу» // Вопросы литературы. 1994. № 2. С. 145–155.

Баскаков А.Н. «Я не попутчик...»: Томас Манн и Советский Союз. М.; СПб.: Нестор-История, 2021.

Блох А.М. Советский Союз в интерьере нобелевских премий. Факты. Документы. Размышления. Комментарии. 2-е изд., перераб. и доп. М.: ФИЗМАТЛИТ, 2005.

Блюм А.В. Зарубежная литература в спецхране // Иностранная литература. 2009. № 12. С. 131–146.

Блюм А.В. Три цензурных эпизода из жизни «Интернациональной литературы»: [Произведения Дж. Оруэлла, Г. Манна и Э. Хемингуэя в 1937–1939 гг.] // Иностранная литература. 2005. № 10. С. 313–326.

Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике, 1917–1953. М.: Международный фонд «Демократия», 1999.

Вольнская А.Г. Модернизм как советский антиканон: Литературные дебаты 1960–1970-х годов // Логос. 2017. № 6 (121). С. 173–202.

Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 42–61.

Гройс Б. Соцреализм – авангард по-сталински // Декоративное искусство СССР. 1990. № 5. С. 32–35.

¹ *Дубин Б.В., Рейтблат А.И.* Литературные премии как социальный институт, [2006] // Дубин Б.В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 218. Курсив в цитате авторский. – *Д.Ц.* Общий механизм, описанный в цитируемой статье, может быть применен (с некоторыми, иной раз существенными и принципиальными, поправками) к анализу культурной ситуации позднего сталинизма, несмотря на то что она не предполагала существования литературного рынка в том смысле, в каком о нем пишут Б. Дубин и А. Рейтблат.

- Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ad marginem, 2013.
- Дармарос М.* Жоржи Амаду и СССР: Заметки к теме // Литература двух Америк. 2018. № 5. С. 230–282.
- Дубин Б.В., Рейтблат А.И.* Литературные премии как социальный институт (2006) // Дубин Б.В. Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 217–224.
- Козицкая Ю.М.* Казахская литература как часть проекта «многонациональной советской литературы» в 1930-е годы. Дисс. ... к. филол. н. М., 2021.
- Колязин В.Ф.* Бертольт Брехт vs. Томас Манн: Как великого драматурга награждали Сталинской премией // Театр. 2012. № 8. С. 184–192.
- Первухина К.М.* Европейская культура в советской периодике 1930-х годов: Журнал «Интернациональная литература» // Россия и Европа в XIX–XX веке: Проблемы взаимовосприятия народов, социумов, культур. М.: ИРИ РАН, 1996. С. 116–128.
- Подорога В.А.* «Голос власти» и «письмо власти» // Тоталитаризм как исторический феномен: Сб. статей. М.: Философское общество СССР, 1989. С. 108–111.
- Сталин и космополитизм. 1945–1953: Документы Агитпропа ЦК. М.: Материк; Международный фонд «Демократия», 2005.
- Соцреалистический канон: Сб. статей / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000.
- Франк С.* Проект многонациональной советской литературы как нормативный проект мировой литературы (с имперскими импликациями) // Имагология и компаративистика. 2019. № 11. С. 230–247.
- Хлевнюк О.В.* Хозяин. Сталин и утверждение сталинской диктатуры. М.: РОССПЭН, 2010.
- Цыганов Д.М.* «Литературная газета» как один из институциональных механизмов демонтажа послевоенного соцреалистического канона // Текст. Исследования молодых ученых. М.: МАКС-ПРЕСС, 2021. № 2 (5). С. 313–323.
- Цыганов Д.М.* Сталинская премия в системе литературного производства 1940-х – начала 1950-х гг.: Институциональный контекст формирования соцреалистического канона // Летняя школа по русской литературе. 2021. № 3–4. С. 347–370.
- Цыганов Д.М.* Сталинская премия по литературе в контексте институциональной истории культуры позднего сталинизма: Библиографический обзор // Текстология и историко-литературный процесс: Сб. статей. Вып. 9. М.: Common Place, 2022. С. 168–186.

References

Babichenko L.G. Kak v Kominterne i vedomstve Zhdanova vypravljali *Internacional'nuju literaturu* [The Way the Comintern and Zhdanov's Department Corrected *International Literature*]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature] 2 (1994): 145–155. (In Russ.)

Baskakov A.N. “*Ja ne poputchik...*”: *Tomas Mann i Sovetskij Sojuz* [“*I am not a Fellow Traveler...*”: *Thomas Mann and the Soviet Union*]. Moscow; Saint Petersburg: Nestor-Istorija publ., 2021. (In Russ.)

Bljum A.V. Zarubezhnaja literatura v spechranе [Foreign Literature in the Special Depository]. *Inostrannaja literatura* [Foreign Literature]. 12 (2009): 131–146. (In Russ.)

Bljum A.V. Tri cenzurnyh jepizoda iz zhizni *Internacional'noj literatury*: [Proizvedenija Dzh. Orujella, G. Manna i Je. Hemingujeja v 1937–1939 gg.] [Three Censorship Episodes of *International Literature*: [Works by G. Orwell, H. Mann and E. Hemingway in 1937–1939]]. *Inostrannaja literatura* [Foreign Literature]. 10 (2005): 313–326. (In Russ.)

Bloh A.M. *Sovetskij Sojuz v inter'ere nobelevskih premij. Fakty. Dokumenty. Razmyshlenija. Kommentarii* [The Soviet Union in the Context of the Nobel Prizes. Facts. Documents. Reflections.]. 2nd rev. & enl. ed. Moscow: FIZMATLIT publ., 2005. (In Russ.)

Darmaros M. Zhorzhi Amadu i SSSR: Zametki k teme [Jorge Amado and the USSR. Notes on the Topic]. *Literatura dvuh Amerik* [Literature of the Americas]. 5 (2018): 230–282. (In Russ.)

Dubin B.V., Rejtblat A.I. Literaturnye premii kak social'nyj institute (2006) [Literary Awards as a Social Institution]. *Klassika, posle i rjadom: Sociologicheskie ocherki o literature i kul'ture* [Classics, After and Near: Sociological Essays on Literature and Culture.]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie publ., 2010: 217–224.

Frank S. Proekt mnogonatsional'noi sovetskoi literatury kak normativnyi proekt mirovoi literatury (s imperskimi implikatsiiami) [Multinational Soviet Literature as a Normative World Literature Project (with imperial implications)]. *Imagologija i komparativistika* [Imagology and Comparative Studies]. 11 (2019): 230–247. (In Russ.)

Frolova-Walker M. *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics*. London: Yale University Press, 2016.

Grojs B. Rozhdenie socialisticheskogo realizma iz duha russkogo avangarda [The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-garde]. *Voprosy literatury* [Problems of Literature]. 1 (1992): 42–61. (In Russ.)

Grojs B. Socrealizm – avangard po-stalinski [Socialist Realism as Stalinist Avant-garde]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR [Decorative Art of the USSR]*. 5 (1990): 32–35. (In Russ.)

Grojs B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. Moscow: Ad marginem publ., 2013. (In Russ.)

Grojs B. *Gesamtkunstwerk Stalin*. München; Wien: Hanser Verlag (Edition Akzente), 1988.

Grojs B. The Cold War between the Medium and the Message: Western Modernism vs. Socialist Realism. *e-flux Journal* 11 (104). 2019. <https://www.e-flux.com/journal/104/297103/the-cold-war-between-the-medium-and-the-message-western-modernism-vs-socialist-realism/>.

Grojs B. *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992.

Hinds L., Windt T. *The Cold War as Rhetoric: The Beginnings, 1945–1950*. New York; London: Praeger, 1991.

Hlevnjuk O.V. *Hozjain. Stalin i utverzhenie stalinskoj diktatury [Stalin and the Establishment of the Stalinist Dictatorship]*. Moscow: ROSSPEN publ., 2010. (In Russ.)

Koljazin V.F. Bertol't Breht vs. Tomas Mann: Kak velikogo dramaturga nagrazhdali Stalinskoj premiej [Bertolt Brecht vs. Thomas Mann: How One Great Playwright was Awarded the Stalin Prize]. *Teatr [Theatre]*. (8) 2012: 184–192. (In Russ.)

Kozitskaia Iu.M. *Kazakhskaja literatura kak chast' proekta "mnogonatsional'noi sovetskoj literatury" v 1930-e gody. Diss. ... kandidata filologicheskikh nauk [Kazakh Literature as a Part of the "Multinational Soviet Literature" Project in the 1930s. PhD Thesis]*. Moscow, 2021. (In Russ.)

Lunne E. *Marxism and Modernism: A Historical Study of Lukacs, Brecht, Benjamin and Adorno*. Berkeley, CA: University of California Press, 1982.

Pervuhina K.M. Evropejskaja kul'tura v sovetskoj periodike 1930-h godov: Zhurnal *Internacional'naja literatura* [European Culture in the Soviet Periodicals of the 1930s: *International Literature Magazine*]. *Rossija i Evropa v XIX–XX veke: Problemy vzaimosprijatija narodov, sociumov, kul'tur [Russia and Europe in the XIX–XX Centuries: Problems of Mutual Perception of Peoples, Societies and Cultures]*. Moscow: IRI RAN publ., 1996: 116–128. (In Russ.)

Podoroga V.A. “Golos vlasti” i “pis'mo vlasti” [“The Voice of Power” and “The Letter of Power”]. *Totalitarizm kak istoricheskij fenomen: Sb. Statej [Totalitarianism as a Pistorical Phenomenon: Digest of Articles]*. Moscow: Filosofskoe obshhestvo SSSR publ., 1989: 108–111. (In Russ.)

Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses. London; New York: Anthem Press, 2018.

Sotsrealisticheskii kanon [Socialist Realism Canon], eds H. Gunther, E. Dobrenko. Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt publ., 2000. (In Russ.)

Stalin i kosmopolitizm. 1945–1953: Dokumenty Agitpropa CK [Stalin and Cosmopolitanism. 1945–1953: Documents of the Agitprop of the Central Committee.]. Moscow: Materik; Mezhdunarodnyj fond “Demokratija” publ., 2005. (In Russ.)

Tsyganov D.M. *Literaturnaja gazeta kak odin iz institucional’nyh mehanizmov demontazha poslevoennogo sorealisticheskogo kanona [Literary Newspaper as one of the Institutional Mechanisms of the Deconstruction of the Post-war Socialist Realist Canon]*. *Tekst. Issledovanija molodyh uchenyh [Text. Young Scientists’ Research Papers]*. Moscow: MAKS-PRESS publ., 2 (5) (2021): 313–323. (In Russ.)

Tsyganov D.M. *Stalinskaja premija v sisteme literaturnogo proizvodstva 1940-h – nachala 1950-h gg.: Institucional’nyj kontekst formirovanija sorealisticheskogo kanona [The Stalin Prize in the System of Literary Production of the 1940s - early 1950s: the Formation of the Socialist Realist Canon in the Institutional Context]*. *Letnjaja shkola po russoj literature [Summer Russian Literature School]*. (3-4) 2021: 347–370. (In Russ.)

Tsyganov D.M. *Stalinskaja premija po literature v kontekste institucional’noj istorii kul’tury pozdnego stalinizma: Bibliograficheskij obzor [The Stalin Prize for Literature in the Context of the Institutional History of the Culture of Late Stalinism: A Bibliographic Review]*. *Tekstologija i istoriko-literaturnyj process: Sb. Statej [Textology and the Historical and Literary Process: Digest of Articles]*. Moscow: Common Place publ., 9 (2022): 168–186. (In Russ.)

Vlast’ i hudozhestvennaja intelligencija: Dokumenty CK RKP(b) – VKP(b), VChK – OGPU – NKVD o kul’turnoj politike, 1917–1953 [Power and Artistic Intelligentsia. Documents of the Central Committee of the RKP(b) — VKP(b), the Cheka — OGPU — NKVD on Cultural Policy. 1917–1953]. Moscow: Mezhdunarodnyj fond “Demokratija” publ., 1999. (In Russ.)

Volynskaja A.G. *Modernizm kak sovetskij antikanon: Literaturnye debaty 1960–1970-h godov [Modernism as Soviet Anti-Canon: Literary Debates of the 1960-s-1970-s]*. *Logos*. 6 (121) (2017): 173–202. (In Russ.)

Voronina O. “We Started the Cold War”: A Hidden Message behind Stalin’s Attack on Anna Akhmatova. *Cold War Cultures: Perspectives on Eastern and Western European Societies*. New York: Berghahn Books, 2012: 55–75.

МЕЖДУНАРОДНАЯ СТАЛИНСКАЯ ПРЕМИЯ
«ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ»
В МАТЕРИАЛАХ ГОСУДАРСТВЕННОГО АРХИВА
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ.

Часть 1. Указы организационного характера

№ 146/25.

УКАЗ ПРЕЗИДИИ ВЕРХОВНОЇ РАДИ СРСР
УКАЗ ПРЕЗИДУМА ВЕРХОВНАГО СОВЕТА СССР
УКАЗ ОЛИЙ СОВЕТИ ПРЕЗИДИУМИНИНГ ФАРМАНИ
УКАЗ ЖОГАРГЫ СОВЕТИ ПРЕЗИДИУМНЫҢ УКАЗЫ
УКАЗ АЛИ СОВЕТИ РЯСЭТ КЕЙ'АТИНИН ФАРМАНЫ
УКАЗ ДУКЌАУСИОСИОС ТАРУВОС ПРЕЗИДИУМО ЈСАКАС
УКАЗДИ ПРЕЗИДИУМУЛИ СОВЕТУЛИ СУПРИ АИ УНИНИН РСР



PSRP AUGSTĀKĀS PADOMES PREZIDIJA DEKRETS
СССР ЖОГОРКУ СОВЕТИНИН ПРЕЗИДИУМУНУН УКАЗЫ
УКАЗИ ПРЕЗИДИУМИ СОВЕТИ ОЛИИ СССР
УКАЗ ЖЬРЧЬНЬСЬ УКАЗЫ ЛЬНЧЬНЬНЬСЬ ЭРИГЬЧЬНЬСЬ
СССР ЖЬКРЫ СОВЕТИНИН ПРЕЗИДИУМНЫН УКАЗЫ
НСУ ЛЬИДУ ОЛЕМНЬОУКУУ ПРЕЗИДИУМИ СЕАЛУС
SNTL:R KORKEIMMAN NEUVOSTON PUHEMINISTÖN ASETUS

УКАЗ
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

Об учреждении международных Сталинских премий
"За укрепление мира между народами".

1. Учредить международные Сталинские премии "За укрепление мира между народами".

Премии присуждаются гражданам любой страны мира, независимо от их политических, религиозных и расовых различий, за выдающиеся заслуги в деле борьбы против поджигателей войны и за укрепление мира.

2. Установить, что лица, награждаемые международной Сталинской премией, получают:

- а) диплом лауреата международной Сталинской премии;
- б) золотую нагрудную медаль с изображением И.В.Сталина;
- в) денежную премию в размере 100 тысяч рублей.

3. Установить, что международные Сталинские премии "За укрепление мира между народами" присуждаются ежегодно в количестве от 5 до 10 премий специальным Комитетом по между-

народным Сталинским премиям, образуемым Президиумом Верховного Совета СССР из представителей демократических сил различных стран мира.

4. Присуждение премий производить в день рождения Иосифа Виссарионовича СТАЛИНА – 21 декабря каждого года.

Первые премии присудить в 1950 году.



Председатель Президиума
Верховного Совета СССР – Н.ШВЕРНИК.

Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР –
(Г.Доркин)

Г. Доркин

Москва, Кремль.

20 декабря 1949г.

д. № 68/68.

1.1. Указ Президиума Верховного Совета СССР
«Об учреждении международных Сталинских премий
“За укрепление мира между народами”», № 146/25. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1.
Ед. хр. 1. Л. 1–2.

Председателя Комитета по международным
Сталинским премиям "За укрепление мира
между народами"

тов. СКОБЕЛЬЦИНУ Д. В.

№ 104/41.

12

ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА ССРС
ПРЕЗИДИУМ ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
СОВЕТ ПРЕЗИДИУМНИНГ ФАРМОНИ
ПРЕЗИДИУМ СОВЕТИ ПРЕЗИДИУМНИНГ УКАЗЫ
СОВЕТИ РЯСАТ КЕЙ'ЭТИННИ ФАРМАНЫ
SAKAS TARYBOS PREZIDIUMAS
PREZIDIUMULI SUTREM ALI UNKINIŲ PCS



PSRS AUGSTĀKĀS PADOMES PREZIDIJA DEKRETS
ССРС ЖОГОРКУ СОВЕТИННИ ПРЕЗИДИУМУНУ УКАЗЫ
УКАЗИ ПРЕЗИДИУМИ СОВЕТИ ОЛИИ СССР
УКАЗИ ЧЬРЧОНЪ УКАЗЪ КЪМЧОНЪНОВЪ ПРЕЗИДИУМ
ССРС ЁКАРЫ СОВЕТИННЪ ПРЕЗИДИУМНИНЪ УКАЗЫ
NSV LIIDU ÕLEMIKOGU PRESIDIUMI SEADLUS
SNTL:n KORKEIMMAN NEUVOSTON PUNEMENISTÖN ASETUS

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВОГО СОВЕТА СССР

Об образовании Комитета по между-
народным Сталинским премиям "За
укрепление мира между народами".

Образовать Комитет по международным Сталинским премиям
"За укрепление мира между народами" в составе следующих пред-
ставителей демократических сил зарубежных стран и обществен-
ных деятелей Советского Союза:

Председатель Комитета

СКОБЕЛЬЦИН Дмитрий Владимирович – профессор Московского
государственного университета, действительный член Академии
наук СССР.

Заместители председателя

ГО МО-жо – профессор, председатель Всекитайской ассоциа-
ции работников литературы и искусства (Китай).
АРАГОН Луи – писатель (Франция).

Члены Комитета

АНДЕРСЕН-НЕКСЕ Мартин – писатель (Дания).
БЕРНАЛ Джон – профессор Лондонского университета (Англия).
ДЕМБОВСКИЙ Ян – профессор Лодзинского университета
(Польша).

2.

КЕЛЛЕРМАН Бернгардт - писатель (Германия).
МАРКЕЗИ Кончетто - профессор университета в Падуе, депутат парламента (Италия).
НЕРУДА Пабло - писатель (Чили).
САДОВЯНУ Михаил - писатель, академик (Румыния).
ФАДДЕЕВ Александр Александрович - генеральный секретарь Союза Советских писателей.
ЭРЕНБУРГ Илья Григорьевич - писатель.



Председатель Президиума
Верховного Совета СССР - Н. ШВЕРНИК.

Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР -
(А. Горкин)

А. Горкин

Москва, Кремль.

22 декабря 1950г.

д. № 72/7.

1.2. Указ Президиума Верховного Совета СССР

«Об образовании Комитета по международным Сталинским премиям
“За укрепление мира между народами”», № 104/41. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1.
Ед. хр. 1. Л. 12–13.

Д. М. Цыганов

25.

№ 109/20.

УКАЗ ПРЕЗИДИИ ВЕРХОВНОЙ РАДЫ СРСР
 УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР
 УКАЗ ОЛИИ СОВЕТИ ПРЕЗИДИУМИНИИТ ФАРМОНИ
 СССР ЖОГАРҒЫ СОВЕТИ ПРЕЗИДИУМНЫҢ УКАЗЫ
 УКАЗ ОЛИИ СОВЕТИ РЕСОСТ КЕҢЭТИНИИ ФАРМАНЫ
 УКАЗ АУКСИДАУСИОСИО ТАРТУОС ПРЕЗИДИУМО ІСАКАС
 УКАЗА ПРЕЗИДИУМУЛУИ СОВЕТУЛУИ СЛРЕМ АЛ УНИУНИИ РОС



PSRS AUGSTĀKĀS PADOMES PREZIDIJA DEKRETS
 СССР ЖОГАРҒЫ СОВЕТИНИИ ПРЕЗИДИУМУНИИ УКАЗЫ
 УКАЗИ ПРЕЗИДИУМИ СОВЕТИ ОЛИИ СССР
 УКАЗ ОЛИИ СОВЕТИ РЕСОСТ КЕҢЭТИНИИ ФАРМАНЫ
 СССР ЕКАРЫ СОВЕТИНИИ ПРЕЗИДИУМНЫҢ УКАЗЫ
 NSV LIIDU ÜLEMNÕUKOOGU PRESIDIUMI SEADLUS
 SNTL:K KORKEIMMAN NEUVOSTON PUHEMIEHISTÖN ASETUS

УКАЗ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О дипломе лауреата международной
 Сталинской премии "За укрепление
 мира между народами".

В соответствии с Указом Президиума Верховного Совета СССР от 20 декабря 1949 года "Об учреждении международных Сталинских премий "За укрепление мира между народами" Президиум Верховного Совета СССР **п о с т а н о в л я е т:**

1. Утвердить проект диплома лауреата международной Сталинской премии "За укрепление мира между народами".
2. Установить, что текст диплома лауреата международной Сталинской премии печатается на русском языке и на языке той страны, гражданином которой является лицо, удостоенное международной Сталинской премии "За укрепление мира между народами".



Председатель Президиума
 Верховного Совета СССР - Н. ШВЕРНИК.

Секретарь Президиума
 Верховного Совета СССР - *А. Коржин*
 (А. Коржин)

Москва, Кремль.
 24 марта 1951 г.
 д. № 68/9.

1.3. Указ Президиума Верховного Совета СССР
 «О дипломе лауреата международной Сталинской премии
 "За укрепление мира между народами"»,
 № 109/20. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 25.

1. ПРЕЗИДИИ ВЕРХОВНОЙ РАДИ СРСР
 ПРЕЗИДУМА ВЕРХОВНАГО СОВЕТА СССР
 ОЛИИ СОВЕТИ ПРЕЗИДУМИНИНГ ФАРМОНИ
 ЖОГАРГЫ СОВЕТИ ПРЕЗИДУМИНЫҢ УКАЗЫ
 2. АЛИ СОВЕТИ РҮЯСАТ ЫЙРАТИНИНГ ФАРМАНЫ
 АУКСБАУСИОСИОС ТАРЫВОС ПРЕЗИДИУМО ІСАКАС
 ПРЕЗИДУМУЛЛИЙ СОВЕТУЛИЙ СПИРЕМ АД УЛУНУЙИ РСС



PSRS AUGSTĀKĀS PADOMES PREZIDIJA DEKRETS
 СССР ЖОГАРҒЫ СОВЕТИНИНГ ПРЕЗИДУМУНУҢ УКАЗЫ
 УКАЗИ ПРЕЗИДУМИ СОВЕТИ ОЛИИ СССР
 ОЛИИ СОВЕТИ РҮЯСАТ ЫЙРАТИНИНГ ФАРМАНЫ
 СССР ҒАРАҒЫ СОВЕТИНИНГ ПРЕЗИДУМИНЫҢ УКАЗЫ
 NSY LIUDU ҮЛЕМНӨКӨГӨ PREZIDIUMI SEADLUS
 SNTL: n KORKEIMMAN NEUVOSTON PUNEMIEHISTÖN ASETUS

У К А З

ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О золотой нагрудной медали лауреата
 международной Сталинской премии "За
 укрепление мира между народами".

В соответствии с Указом Президиума Верховного Совета
 СССР от 20 декабря 1949 года "Об учреждении международных
 Сталинских премий "За укрепление мира между народами"
 Президиум Верховного Совета СССР п о с т а н о в л я е т:

1. Утвердить образец золотой нагрудной медали лауреата международной Сталинской премии "За укрепление мира между народами".
2. Утвердить Положение о золотой нагрудной медали лауреата международной Сталинской премии "За укрепление мира между народами" и описание медали.



Председатель Президиума
 Верховного Совета СССР - Н.ШВЕРНИК.

Секретарь Президиума
 Верховного Совета СССР -
 (А.Торкин)

А. Торкин

Москва, Кремль.

24 марта 1951г.

д.№ 68/10.

1.4. Указ Президиума Верховного Совета СССР
 «О золотой нагрудной медали лауреата международной Сталинской премии
 "За укрепление мира между народами"»,
 № 109/21. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 34.

ROSSICA Literary contacts & Connections № 2 2022

Часть 2. Указы реорганизационного характера

тет по международным Ленинским
иям "За укрепление мира между
одами.

УКАЗ ПРЕЗИДИИ ВЕРХОВНОЇ РАДИ СРСР
УКАЗ ПРЕЗИДУМА ВЕРХОВНАГО СОВЕТА СССР
СССР ОЛИЙ СОВЕТИ ПРЕЗИДУМИНИНГ ФАРМОНИ
СССР ЖОГАРҒЫ СОВЕТИ ПРЕЗИДУМИНЫҢ УКАЗЫ
СССР АЛИ СОВЕТИ РАЯСӘТ КЕЙЗӘТНИНГ ФАРМАНЫ
TSRS AUKŠCIAUSIOSIOS TARYBOS PREZIDIUMO ĮSAKAS
УКАЗУ ПРЕЗИДУМУЛУЙ СОВЕТУЛУЙ СУПРЕМ АЛ ИНИКНИЙ РСС



№ 144/5.

PSRS AUGSTĀKĀS PADOMES PREZIDIJA DEKRETS
СССР ЖОГАРҒЫ СОВЕТИНИНГ ПРЕЗИДУМУНУН УКАЗЫ
УКАЗИ ПРЕЗИДУМИ СОВЕТИ ОЛИЙ СССР
УИИГ ҒАРҒАҒАҒЫ ИЛКЕБІ ТИҢИЗІЛДІРЕУІ ҚИЛДЫҒАҒА
СССР ҒКАРЫ СОВЕТИНИҢ ПРЕЗИДУМИНЫҢ УКАЗЫ
NSV LIIDU ÜLEMNÕUKOGU PRESIDIUMI SEADLUS
SNTL:n KORKEIMMAN NEUVOSTON PUNEMIEHISTÖN ASETUS

УКАЗ ПРЕЗИДУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О переименовании международных Сталинских
премий в международные Ленинские премии
"За укрепление мира между народами"

1. Учитывая пожелание Комитета по международным Сталинским премиям, переименовать международные Сталинские премии в международные Ленинские премии "За укрепление мира между народами".

2. Установить, что лица, награждаемые международной Ленинской премией, получают:

- а) диплом лауреата международной Ленинской премии;
- б) золотую нагрудную медаль с изображением В.И.Ленина;
- в) денежную премию в размере 100 тысяч рублей.

3. П.п. а) и б) § 2 настоящего Указа распространить также и на лиц, получивших Международную премию "За укрепление мира между народами" в период 1950-1955 г.г.

4. Установить, что международные Ленинские премии "За укрепление мира между народами" присуждаются ежегодно в количестве до 10 премий Комитетом по международным Ленинским премиям.

2.
9

5. Порядок выдвижения кандидатов на международные Ленинские премии "За укрепление мира между народами" и условия присуждения этих премий разрабатывает и публикует Комитет по международным Ленинским премиям.



Председатель Президиума
Верховного Совета СССР - К. ВОРОШИЛОВ.

Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР -
(Горкин)

А. Горкин

Москва, Кремль
6 сентября 1956 г.

*Опубликовано в
"Прессе" 8 сентября 1956 г.*

*Указ опубликован в
МЛАН 8 сентября 1956 г.*

2.1. Указ Президиума Верховного Совета СССР
«О переименовании международных Сталинских премий в международные
Ленинские премии "За укрепление мира между народами"»,
№ 144/5. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 1-2.

Секретариат Комитета по международным
нашим премиям "За укрепление мира
-- народами"

№ 158/40.

3

тов.Скобелыцнну Д.Б.

УКАЗ ПРЕЗІДІІ ВЕРХОВНОІ РАДІ СРСР
УКАЗ ПРЭЗІДУМА ВЯРХОУНАГА СОВЕТА СССР
СССР ОЛИИ СОВЕТИ ПРЕЗІДУМІНІНІГ ФАРМОНІ
СССР ЖОГАРГЫ СОВЕТИ ПРЕЗІДУМЫНЫҢ УКАЗЫ
СССР АЛИ СОВЕТИ РАԿՏԻ ԿԵՂՅՈՒՄԻՆԻ ՓՈՐՄԱՆԻ
TSRS AUKSČIAUSIOSIOS TARYBOS PREZIDIUMO ĮSAKAS



УКАЗІ ПРЭЗІДУМУЛІ СОВЕТУЛІ СЪПРЕМ АЛ УНИОНІИ РСС
PSRS AUGSTĀKĀS PADOMES PREZIDĪJA DEKRETS
СССР ЖОГОРКУ СОВЕТИНІИ ПРЕЗІДУМУНУН УКАЗЫ
УКАЗИ ПРЕЗІДУМИ СОВЕТИ ОЛИИ СССР
УВВГ ԳԵՐԿՈՒՅՆ ԽՈՎԵՐ ԿՈՄԻՏԵՆԻՆԻՑԻ ԳՐԻՄԻՆԻՑԻ
СССР ԵԿԱՐԿ СОВЕТИНІИ ПРЕЗІДУМЫНЫҢ УКАЗЫ
NSV LIIDU ŪLEMŅŅŪKŪGBU PREZIDIUMI SEADĻUS

УКАЗ ПРЕЗИДУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

Об утверждении диплома и золотой нагрудной медали лауреата международной Ленинской премии "За укрепление мира между народами".

В соответствии с Указом Президиума Верховного Совета СССР от 6 сентября 1956 года "О переименовании международных Сталинских премий в международные Ленинские премии "За укрепление мира между народами" Президиум Верховного Совета СССР **п о с т а н о в л я е т :**

1. Утвердить проект диплома лауреата международной Ленинской премии "За укрепление мира между народами".
2. Установить, что текст диплома лауреата международной Ленинской премии печатается на русском языке и на языке той страны, гражданином которой является лицо, удостоенное международной Ленинской премии "За укрепление мира между народами".
3. Утвердить образец золотой нагрудной медали лауреата международной Ленинской премии "За укрепление мира между народами".
4. Утвердить Положение о золотой нагрудной медали лауреата международной Ленинской премии "За укрепление мира между народами" и описание медали.

Холодная война с «модернизмом»

4
2.

5. Считать утратившими силу Указы Президиума Верховного Совета СССР от 24 марта 1951 года "О дипломе лауреата международной Сталинской премии "За укрепление мира между народами" и "О золотой нагрудной медали лауреата международной Сталинской премии "За укрепление мира между народами".



Председатель Президиума
Верховного Совета СССР - К.ВОРОШИЛОВ.

Секретарь Президиума
Верховного Совета СССР -
(И.Георгадзе)

Москва, Кремль
22 апреля 1957 г.

2.2 Указ Президиума Верховного Совета СССР
«Об утверждении диплома и золотой нагрудной медали лауреата
международной Ленинской премии “За укрепление мира между народами”»,
№ 153/40 // ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 3–4.



2.3. Образец золотой нагрудной медали лауреата международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 3. Л. 7.

**МЕЖДУНАРОДНАЯ СТАЛИНСКАЯ ПРЕМИЯ
«ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ»
В МАТЕРИАЛАХ ГАЗЕТЫ «ПРАВДА»**

У к а з

Президиума Верховного Совета СССР

**Об учреждении международных
Сталинских премий**

«За укрепление мира между народами»

1. Учредить международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами».

Премии присуждаются гражданам любой страны мира, независимо от их политических, религиозных и расовых различий, за выдающиеся заслуги в деле борьбы против поджигателей войны и за укрепление мира.

2. Установить, что лица, награждаемые международной Сталинской премией, получают:

- а) диплом лауреата международной Сталинской премии;
- б) золотую нагрудную медаль с изображением И. В. Сталина;
- в) денежную премию в размере 100 тысяч рублей.

3. Установить, что международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами» присуждаются ежегодно в количестве от 5 до 10 премий специальным Комитетом по международным Сталинским премиям, образуемым Президиумом Верховного Совета СССР из представителей демократических сил различных стран мира.

4. Присуждение премий производить в день рождения Иосифа Виссарионовича Сталина — 21 декабря каждого года.

Первые премии присудить в 1950 году.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР **Н. ШВЕРНИК.**

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР **А. ГОРКИН.**

Москва, Кремль. 20 декабря 1949 г.

1. Указ Президиума Верховного Совета СССР
«Об учреждении международных Сталинских премий
“За укрепление мира между народами”».

Правда. 1949. 21 декабря. С. 2.

В КОМИТЕТЕ ПО МЕЖДУНАРОДНЫМ СТАЛИНСКИМ ПРЕМИЯМ «ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ»

2, 5 и 6 апреля в Москве под председательством академика Д. В. Скобелыцина состоялись заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами».

Международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами», учрежденные Указом Президиума Верховного Совета СССР от 20 декабря 1949 года в связи с семидесятилетием Иосифа Виссарионовича Сталина, присуждаются Комитетом по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» ежегодно в количестве от 5 до 10 премий гражданам любой страны мира, независимо от их политических, религиозных и расовых различий, за выдающиеся заслуги в деле борьбы за сохранение и укрепление мира.

Лица, награждаемые международной Сталинской премией, получают диплом лауреата международной Сталинской премии, золотую нагрудную медаль с изображением И. В. Сталина и денежную премию в размере 100 тысяч рублей.

В заседаниях Комитета по международным Сталинским премиям приняли участие Председатель Комитета академик Д. В. Скобелыцин, Заместители Председателя — президент Китайской Академии наук Го Мо-жо и писатель Луи Арагон (Франция), члены Комитета — профессор Лондонского университета Джон Бернал (Англия), поэт Пабло Неруда (Чили), профессор Лодзинского университета Ян Дембовский (Польша), писатель Бернгард Келлерман (Германия), академик Микала Словяну (Румыния), советские писатели А. А. Фадеев и И. Г. Эренбург.

На своих заседаниях Комитет рассмотрел поступившие предложения о присуждении международных Сталинских премий за 1950 год и принял решение по этому вопросу.

Ниже публикуется постановление Комитета о присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1950 год.

О присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1950 год

*Постановление Комитета по международным Сталинским премиям
«За укрепление мира между народами» от 6 апреля 1951 года*

За выдающиеся заслуги в деле борьбы за сохранение и укрепление мира присудить международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами» следующим представителям демократических сил различных стран мира:

1. **Жюлио-Кюри Фредерикю** — профессору Коллеж де Франс, члену Французской Академии наук;
2. **Сун Цзин-лин** — председателю Китайской ассоциации народной помощи;
3. **Джонсону Хьюлетту** — настоятелю Кентерберийского собора (Англия);
4. **Коттон Эженн** — почетному директору Эколь Нормаль (Высшей нормальной школы) в Севре (Франция);
5. **Моултону Артуру** — б. протестантскому епископу (США);
6. **Пак Ден Ай** — председателю Демократического женского союза Кореи;
7. **Хара Эриберто** — б. министру (Мексика).

Председатель Комитета	Д. В. Скобелыцин
Заместители Председателя Комитета:	Го Мо-жо (Китай) Луи Арагон (Франция).

Члены Комитета:

Джон Бернал (Англия), Пабло Неруда (Чили), Ян Дембовский (Польша), Бернгард Келлерман (Германия), Микала Словяну (Румыния), А. А. Фадеев (СССР), И. Г. Эренбург (СССР).

6 апреля 1951 года.
г. Москва.

2. Постановление Комитета по международным Сталинским премиям
«За укрепление мира между народами»
«О присуждении международных Сталинских премий “За укрепление мира
между народами” за 1950 год», 6 апреля 1951 г.
Правда. 1951. 7 апреля. С. 1.

В КОМИТЕТЕ ПО МЕЖДУНАРОДНЫМ СТАЛИНСКИМ ПРЕМИЯМ «ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ»

18 и 20 декабря в Москве под председательством академика Д. В. Скобелевича состоялись заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами».

В заседаниях Комитета по международным Сталинским премиям, посвященных присуждению премий за 1951 год, приняли участие: председатель Комитета академик Д. В. Скобелевич, заместитель председателя писатель Луи Арагон (Франция), члены Комитета — профессор Лондонского университета Джон Бернал (Англия), поэт Пабло Неруда (Чили), про-

фессор Лодзинского университета Ян Дембовский (Польша), академик Михаил Саловяну (Румыния), советские писатели А. А. Фадеев и И. Г. Эренбург.

На своих заседаниях Комитет рассмотрел поступившие предложения о присуждении международных Сталинских премий за текущий год и принял решение по этому вопросу.

Ниже публикуется постановление Комитета о присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1951 год.

О ПРИСУЖДЕНИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ «ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ» ЗА 1951 ГОД

*Постановление Комитета по международным Сталинским премиям
«За укрепление мира между народами» от 20 декабря 1951 года*

За выдающиеся заслуги в деле борьбы за сохранение и укрепление мира присудить международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами» следующим представителям демократических сил различных стран мира:

1. Го Мо-жо — президенту Китайской академии наук;

2. Пьетро Нени — депутату парламента (Италия);

3. Икуо Ояма — профессору, депутату парламента (Япония);

4. Монике Фелтон — общественной деятельнице (Англия);

5. Анне Зегерс — писательнице (Германия);

6. Жоржи Амаду — писателю (Бразилия).

Председатель Комитета Д. В. Скобелевич

Заместитель председателя Комитета Луи Арагон (Франция)

Члены Комитета:

Джон Бернал (Англия), Пабло Неруда (Чили), Ян Дембовский (Польша), Михаил Саловяну (Румыния), М. Андерсен-Нексе (Дания), А. А. Фадеев (СССР), И. Г. Эренбург (СССР).

20 декабря 1951 года.
г. Москва.

3. Постановление Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» «О присуждении международных Сталинских премий “За укрепление мира между народами” за 1951 год», 20 декабря 1951 г. Правда. 1951. 21 декабря. С. 1.

В КОМИТЕТЕ ПО МЕЖДУНАРОДНЫМ СТАЛИНСКИМ ПРЕМИЯМ «ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ»

17 и 20 декабря под председательством академика Д. В. Скобельцына состоялось заседание Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами».

Комитет рассмотрел поступившие предложения о

присуждении международных Сталинских премий за текущий год и принял решение по этому вопросу.

Ниже публикуется постановление Комитета о присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1952 год.

О присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1952 год

Постановление Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» от 20 декабря 1952 года

За выдающиеся заслуги в деле борьбы за сохранение и укрепление мира присудить международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами» следующим представителям демократических сил различных стран мира:

1. Ив Фаржу — (Франция);
2. Сайфулдину Китчлу — председателю Всемирного Совета мира;

3. Элизе Бранно — деятельнице Федерации бразильских женщин;

4. Полю Робсоу — (США);

5. Иоганнесу Бехеру — писателю (Германская Демократическая Республика);

6. Джеймсу Эндикотту — священнику (Канада);

7. Илье Эренбургу — писателю (СССР);

Председатель Комитета академик Д. В. Скобельцын

Заместители Председателя Комитета Го Мо-жо (Китай)

Луи Драгон (Франция)

Члены Комитета:

М. Андерсен-Нексе (Дания)

Джон Бернал (Англия)

Пабло Неруда (Чили)

Ян Дембовский (Польша)

Михаил Садовяну (Румыния)

А. А. Фадеев (СССР)

20 декабря 1952 года
г. Москва

4. Постановление Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» «О присуждении международных Сталинских премий “За укрепление мира между народами” за 1952 год», 20 декабря 1952 г. Правда. 1952. 21 декабря. С. 1.

В Комитете по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами»

9 и 12 декабря в Москве под председательством академика Д. В. Скобелыцина состоялись заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами».

Комитет рассмотрел поступившие предложения о присуждении международных Сталинских премий за текущий год и принял решение по этому вопросу.

Ниже публикуется постановление Комитета о присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1953 год.

О присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1953 год

*Постановление Комитета по международным Сталинским
премиям «За укрепление мира между народами»
от 12 декабря 1953 года*

За выдающиеся заслуги в деле борьбы за сохранение и укрепление мира присудить международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами» следующим лицам:

- Пьеру Кот — депутату Национального собрания (Франция)
- Сахиб Синг Сокжею — профессору, генерал-майору, члену Совета штатов парламента Индии
- Андреа Гаджеро — священнику (Италия)
- Изабелле Блюм — депутату парламента (Бельгия)
- Говарду Фасту — писателю (США)
- Джону Берналу — профессору Лондонского университета (Англия)
- Леону Кручковскому — писателю (Польша)
- Пабло Неруде — писателю (Чили)
- Андреа Андреен — доктору медицины, главному врачу клинической лаборатории г. Стокгольма (Швеция)
- Половой Нине Васильевне — секретарю Всесоюзного Центрального Совета профсоюзов (СССР)

Председатель Комитета **Д. В. Скобелыцин**
Заместители Председателя Комитета **Го Мо-жо** (Китай)
Луи Арагон (Франция)

Члены Комитета:

М. Андерсен-Нексе (Дания), **Ян Дембовский** (Польша),
Михаил Садовяну (Румыния), **А. А. Фадеев** (СССР),
И. Г. Эренбург (СССР).

12 декабря 1953 года
г. Москва

5. Постановление Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» «О присуждении международных Сталинских премий “За укрепление мира между народами” за 1953 год», 12 декабря 1953 г. Правда. 1953. 21 декабря. С. 1.

В КОМИТЕТЕ ПО МЕЖДУНАРОДНЫМ СТАЛИНСКИМ ПРЕМИЯМ «ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ»

11, 14 и 18 декабря в Москве под председательством академика Д. В. Скобелыцина состоялись заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами».

Комитет рассмотрел поступившие предложения о присуждении международных Сталинских премий за текущий год и принял решение по этому вопросу.

Ниже публикуется постановление Комитета о присуждении международных Сталинских премий за 1954 год.

О присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1954 год

*Постановление Комитета по международным Сталинским
премиям «За укрепление мира между народами»
от 18 декабря 1954 года*

За выдающиеся заслуги в деле борьбы за сохранение и укрепление мира присудить **международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами»** следующим лицам:

- Деннису Ноэлю Притту — юристу (Англия)
Алену Ле Лепалу — генеральному секретарю Всеобщей конфедерации труда (Франция)
Такин Кодо Хмангуну — писателю (Бирма)
Бертольду Брехту — поэту и драматургу (Германия)
Феликсу Иверсену — профессору университета в г. Хельсинки (Финляндия)
Андре Боннару — профессору Лозаннского университета (Швейцария)
Бальдомеро Санин Каню — профессору, почетному доктору Эдмбургского и Боготинского университетов (Колумбия)
Прийоно — профессору, декану литературного факультета Государственно-го университета в Джакарте (Индонезия)
Николаю Гильену — поэту (Куба)

Председатель Комитета **Д. В. Скобелыцин**
Заместители председателя Комитета **Го Мо-ше (Китай),**
Луи Арагон (Франция).

Члены Комитета:

Анна Зегерс (Германия), Антонио Банфи (Италия),
Джон Бернал (Англия), Ян Дембовский (Польша),
Пабло Неруда (Чили), Михаил Садовяну (Румыния),
Свахиб Синг Сокхай (Индия), Г. В. Александров (СССР),
А. А. Фадеев (СССР), И. Г. Эренбург (СССР).

18 декабря 1954 года
г. Москва

6. Постановление Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» «О присуждении международных Сталинских премий “За укрепление мира между народами” за 1954 год».

18 декабря 1954 г. Правда. 1954. 21 декабря. С. 1.

В КОМИТЕТЕ ПО МЕЖДУНАРОДНЫМ СТАЛИНСКИМ ПРЕМИЯМ «ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ»

7 и 9 декабря под председательством академика Д. В. Скобельцына состоялась заседание Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами».

Комитет рассмотрел поступившие предложения о присуждении международных Сталинских премий за текущий год и принял решение по этому вопросу.

Ниже публикуется постановление Комитета о присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1955 год.

О ПРИСУЖДЕНИИ МЕЖДУНАРОДНЫХ СТАЛИНСКИХ ПРЕМИЙ «ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ» ЗА 1955 ГОД

*Постановление Комитета
по международным Сталинским премиям
«За укрепление мира между народами»
от 9 декабря 1955 года*

7. Постановление Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами» «О присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1955 год», 9 декабря 1955 г. Правда. 1955. 21 декабря. С. 1.

За выдающиеся заслуги в деле борьбы за сохранение и укрепление мира присудить международные Сталинские премии «За укрепление мира между народами» следующим лицам:

Ласаро Карденасу — бывшему президенту Мексики.
Шейху Мухаммеду аль-Ашшару — обществуному деятелю (Сирия).

Иозефу Вирту — бывшему рейхсканцлеру Германии (Германская Федеральная Республика).

Тон Дык Тхангу — председателю Национального комитета Отчужденного фронта Вьетнама.

Акико Сэки — деятелю искусств (Япония).

Рагнару Форбекку — пастору, капеллану собора г. Осло (Норвегия).

Председатель Комитета
академик Д. В. Скобельцын.

Заместители председателя Комитета:

Го Мо-жо (Китай), Луи Арагон (Франция).

Члены Комитета: Анна Зегерс (ГДР), Антонио Банфи (Италия), Джон Бернал (Англия), Пабло Неруда (Чили), Михаил Садовому (Румыния), Сазиб Синг Сенкей (Индия), Ян Дембоский (Польша), Г. В. Александров (СССР), А. А. Фадеев (СССР), И. Г. Эренбург (СССР).

9 декабря 1955 года,
г. Москва.

**ВЫСТУПЛЕНИЕ ЛУИ АРАГОНА
В КОМИТЕТЕ ПО МЕЖДУНАРОДНЫМ СТАЛИНСКИМ ПРЕМИЯМ
«ЗА УКРЕПЛЕНИЕ МИРА МЕЖДУ НАРОДАМИ»
НА ПЕРВОМ ЗАСЕДАНИИ 2 АПРЕЛЯ 1951 Г.¹**

Выступая здесь после нашего председателя (Д.В. Скобельцына. – Д.Ц.), я хотел бы от своего имени и, если разрешат мне мои коллеги, от их общего имени прежде всего поблагодарить Верховный Совет СССР за оказанную нам честь, за то, что нам были доверены функции, все значение которых мы понимаем, и задача, к которой мы можем приступить лишь с полным сознанием заключающейся в ней ответственности.

Если мы, люди науки, деятели искусства и литературы собрались здесь для того, чтобы присудить впервые в истории международные Сталинские премии за укрепление мира между народами, то мы глубоко сознаем, что это великая честь оказана нам в той мере, в какой мы представляем не личную точку зрения каждого из нас, но мысли, чувства и стремления народов, к которым мы принадлежим, и прежде всего мужчин и женщин, уже обретших ясное сознание опасности, угрожающей всему человечеству, мужчин и женщин, которые по этой причине имеют главной мыслью, главным чувством и желанием – активную борьбу за сохранение мира.

Учреждение в Советском Союзе Сталинских премий за укрепление мира между народами есть само по себе факт величайшего значения и высокой важности. Оно представляет собою торжественное признание движения сторонников мира во всем мире, размах этого движения, его мощи и действенности. Оно является утверждением глубокой веры, глубокой убежденности советского народа в победе всех народов над горсткой поджигателей войны, утверждением глубокой убежденности советского народа в том, что война отнюдь не является роковой и неизбежной и что во власти народов добиться сохранения мира.

Мы собрались здесь для того, чтобы нашим присутствием, нашим участием в работе Комитета содействовать выбору мужчин и женщин, которым будут присуждены Сталинские премии за укрепление мира между народами; для того, чтобы подчеркнуть, что эта убежденность советского

¹ Текст выступления публикуется по источнику: Стенограмма заседания Комитета по международным Сталинским премиям «За укрепление мира между народами». 2 апр. 1951 г. ГА РФ. Ф. 9522. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 12–16.

народа так же, как убежденность народов стран, к которым мы принадлежим, основана на сознании своей силы и воли к миру и на несокрушимой уверенности в том, что воля к миру, спокойная и могучая, воодушевляющая советский народ, представляет собой лучшую и прочную гарантию мира во всем мире.

Значение Сталинских премий за укрепление мира между народами ясно, я в этом убежден, каждому из нас, присутствующих здесь, но именно это сознание должно нам помочь одновременно со всем чувством ответственности решить вопрос о присуждении этих премий и сделать так, чтобы это сознание стало сознанием всех, ибо тот факт, что эти премии носят имя Сталина требует от тех, кто должен их присуждать, составить свое суждение в свете этого имени.

Сталин! ... В моей стране в трагические дни чужеземной оккупации тысячи казенных героев произносили это имя в свой смертный час, сливая воедино в своих последних словах веру в нашу родину – Францию – и веру в этого человека, самого человеческого из всех людей, подчеркивая, что они без сожаления отдают свою жизнь, так как верят в лучшее будущее и в то, что их жертва не окажется напрасной.

Сталин! ... Когда народы Советского Союза с оружием в руках боролись под его руководством против фашистского агрессора, когда вдалеке мы прислушивались к борьбе сражающихся армий и когда наши сердца бились от сознания того, что участь всего человечества решается в перипетиях этой гигантской битвы, – можем ли мы забыть, что город, судьба которого для каждого из нас заключала в себе судьбу человека, свободы и счастья, город Сталина – Сталинград, вторично завоевавший право носить это имя, – можем ли мы забыть, что имя Сталина означало, означает и всегда будет означать торжество человеческого разума над фашистским зверем? Можем ли мы забыть, что когда мы слушали радио во времена, когда в нашей стране царил фашистский зверь, имя Сталина, слова Сталина, действия Сталина были основным залогом того, что один из сыновей моего народа назвал «поющим завтрашним днем», гарантией того, что в разгаре войны утверждается надежда на справедливый и длительный мир?

<...>

И в наши дни нередко бывает что, когда враги мира добиваются некоторых успехов в различных странах, нас охватывает нетерпение, как оно охватывало защитников Сталинграда, и мы готовы думать, что все потеряно в нашей борьбе за мир. Тогда обратите взоры к стране Сталина! Посмотрите, какое необыкновенное зрелище она представляет в смысле владения своими нервами, как она умеет презирать безумные провокации тех, кто

стремится к войне, как она верит в силу мирных средств борьбы за мир! В этом великом народе, в этой стране, полностью обратившейся к будущему, кажется, что сталинская мудрость воплощена в сотнях миллионов людей. Как в холодной войне, так и в антифашистской войне, именно в этой сталинской мудрости и таится секрет победы, победы, заключающейся сегодня в сохранении мира во всем мире. От великого терпения Сталина, от высоты и широты его взглядов вновь зависит спасение всего человечества, и во имя этой мудрости мы должны сегодня присудить людям из наших стран премии, которые явятся для них поощрением на пути борьбы за мир и покажут всем народам, что люди, получившие эти премии, с точки зрения именно сталинской мудрости вступили на тот путь, по которому должно идти человечество для спасения мира во всем мире.

Эти премии носят имя Сталина. До сих пор премии, присуждавшиеся когда-либо мужчинам и женщинам, носили имя богатых людей, меценатов или писателей, символизирующих какую-либо литературную школу, или промышленников, озабоченных тем, чтобы скрыть смертоносное происхождение своего богатства. Никогда еще не присуждались премии, носящие имя человека, который так ясно и определенно в своих письменных трудах и всей деятельностью своей жизни провозгласил, что для него самый ценный капитал – человек, ибо сталинская мудрость ставит на высшую ступень лестницы человеческих ценностей самого человека, и именно поэтому она превратилась в подлинную науку о мире и в войне одержала победу над самыми мощными видами военной техники.

Поэтому, когда мы будем здесь присуждать Сталинские премии за укрепление мира между народами, мы должны прежде всего помнить о том, что эти премии носят имя человека, пользующегося самым высоким уважением всех людей, ученого и философа, государственного деятеля и великого человека, который один лишь может совершить великий перелом в истории человечества – от эры всеистребляющих войн к эре счастья.

Пусть же те, кто будет облечен столь высокой честью, полностью осознают ее высокое значение, поймут ее важность.

Я не сомневаюсь в том, что народы поймут всю важность того международного акта, который заключается в присуждении международных Сталинских премий за укрепление мира между народами, что они будут рассматривать присуждение этих премий как торжественную декларацию.

Около ста лет тому назад один из величайших поэтов моей страны Виктор Гюго в прекраснейшем произведении, детали которого может быть устарели, но общий дух отвечает духу нашей борьбы за мир, сказал, что в XX веке Франция «объявит мир всему миру». Как француз, я с некоторой

печалью должен отказаться здесь сегодня от этой формулы. Но основное ее содержания – мир. И когда мы, французы, с бьющимся сердцем читаем вытканную на шелку занавеса Большого театра дату 1871 года, дату нашей Парижской Коммуны, когда мы гордимся тем, что она была этапом великой коммуны Ленина и Сталина, я думаю, что останусь верен Гюго, выступавшему от имени всего лучшего, что есть в моей стране, если скажу, что здесь, в Москве, в XX веке живет человек, объявивший мир всему миру и научно определивший основы этого мира. Этот человек – Иосиф Сталин, имя которого укрепляет союз сторонников мира и во имя которого мы покажем вдохновляющие примеры подлинных сторонников мира.

Дата поступления в редакцию: 12.12.2021

Received: 12.12.2021

Дата публикации: 15.06.2022

Published: 15.06.2022



Эрнест Хемингуэй и НКВД

© 2022 Фредерик Х. Уайт

Ernest Hemingway and the NKVD

© 2022 Frederick H. White

УДК 82.091

Doi https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_269_292

Информация об авторе:

Фредерик Х. Уайт, PhD., профессор, Университет Юта Вэлли, г. Орем, шт. Юта, США, 800 West University Parkway, Orem, UT 84058. E-mail: Frederick.White@uvu.edu.

Ключевые слова: Эрнест Хемингуэй, Советский Союз, Гражданская война в Испании, Михаил Кольцов, Яков Голос.

Аннотация: У большинства американцев вызывает удивление тот факт, то произведения Эрнеста Хемингуэя пользовались огромной популярностью в Советском Союзе. В 1930-е в СССР была взята линия на присвоение Хемингуэя в качестве сторонника советского эксперимента, однако по-настоящему его влияние проявилось в 1960-х, когда Хемингуэй предстал как контркультурная икона, воплощающая американский идеал личной свободы. Тем не менее, в 1970 г. Хемингуэю была создана «советская биография», достойная советского писателя, несмотря на то, что его жизнь и творчество подрывали тогдашние политические и социальные установки. Представляет интерес то, каким образом

Information about the author: Fred-

erick H. White, PhD, Professor of Russian and Integrated Studies, Utah Valley University, 800 West University Parkway, Orem, UT 84058. E-mail: Frederick.White@uvu.edu.

Keywords: Ernest Hemingway, Soviet Union, the Spanish Civil War, Mikhail Kol'tsov, Jacob Golos.

Abstract: Most Americans are surprised to learn that Ernest Hemingway's works enjoyed immense popularity in the Soviet Union. In the 1930s, the Soviet government hoped to appropriate Hemingway as a supporter of the Soviet experiment, but his true impact was realized in the 1960s as a counter-culture figure representing the American ideal of personal liberty. Nevertheless, Hemingway was afforded in 1970 a "Soviet biography" fitting for a Soviet writer – even as his life and works undermined the Soviet political and social agenda of the times. Of interest are the ways in which Soviet cultural appropriations of an American cultural figure played a role in the ultimate collapse of the Soviet Union. *Ernest Hemingway in the Soviet Union*, the current

советское культурное присвоение американского писателя внесло свою лепту в окончательный распад Советского Союза. Текущий исследовательский проект Фредерика Х. Уайта «Эрнест Хемингуэй в Советском Союзе» посвящен влиянию американского автора в СССР и предназначен широкой аудитории, в том числе специалистам по переводоведению и по истории американской, русской и мировой литературы. Особое место в исследовании занимает круг советских знакомств Хемингуэя (Михаил Кольцов, Илья Эренбург, Роман Кармен), возникших во время Гражданской войны в Испании, и то, как советские контакты писателя связаны с его политическими взглядами. В СССР и России велось и ведется изучение литературного наследия Хемингуэя; данное исследование впервые объединяет усилия англо- и русскоязычных ученых и охватывает такие аспекты, как переводы Хемингуэя, критическая интерпретация его творчества и динамика его литературной репутации в СССР с 1930-х до начала 1990-х гг.

research project of Frederick H. White, tells the story of the American author's impact within the USSR, which will appeal to a broad readership including scholars of Translation Studies and American, Russian and World Literatures. This book will also address Hemingway's friendships with Soviet agents (Mikhail Kol'tsov, Il'ia Ehrenburg, Roman Karmen), made during the Spanish Civil War – a point of scholarly inquiry, especially concerning the American author's politics. Although research has been conducted on certain aspects of Hemingway's literary legacy within the Soviet Union, this will be the first to unite scholarship in both Russian and English in a single study covering the translation, interpretation and consecration of the author from the 1930s through to the 1990s.

Карков говорил, что когда эта война кончится, я смогу, если захочу, поехать в Москву, в Ленинградскую школу. Он говорил, что при желании я смогу учиться в Военной академии Красной Армии. Интересно, что бы сказал дедушка, услышав это? Дедушка, который никогда в жизни не садился за один стол с демократами.

Эрнест Хемингуэй. «По ком звонит колокол»¹.

Эрнест Хемингуэй и Марта Геллхорн заключили брак в Шайенне, шт. Вайоминг, 21 ноября 1940 года. Они провели медовый месяц в Нью-Йорке – и там Геллхорн получила задание от журнала «Colliers» освещать вторжение японских войск в Китай. Сопровождая свою новую, третью жену, Хемингуэй также отправился в Китай, откуда писал репортажи о происходящем в «РМ» – либеральную газету Ральфа Ингерсолла. Кроме

¹ Хемингуэй Э. По ком звонит колокол / Пер. Н. Волжиной, Е. Калашниковой // Хемингуэй Э. Собр. соч.: В 4 т. М.: Худож. лит., 1968. Т. 3. С. 468.

того, писатель дал согласие информировать о положении в Китае министра финансов США Генри Моргенау-мл. Эта готовность предоставлять информацию, основываясь на собственных наблюдениях, была и ранее характерна для Хемингуэя, однако растущий интерес к шпионской деятельности вскоре стал во многом определять его решения. Наиболее интригующей предпосылкой создания данной статьи является готовность американского классика снабжать информацией НКВД. Чтобы поставить это обстоятельство в должный контекст, необходимо отметить, что Хемингуэй незадолго до описываемых событий закончил свой роман о Гражданской войне в Испании «По ком звонит колокол», в значительной степени основанный на информации и личном опыте, которыми поделились с писателем журналист Михаил Кольцов, глава легальной резидентуры НКВД Александр Орлов и другие советские знакомые. Так что, когда Яков Наумович Голос (Jacob Golos, 1889–1943) в Нью-Йорке обратился к знаменитому писателю с предложением о сотрудничестве, Хемингуэй готов был его выслушать¹.

Вопрос, был ли Хемингуэй агентом НКВД и передавал ли он ценную информацию Советскому Союзу, не является основным предметом данной статьи. Мы уже знаем, что писатель после поездки в Нью-Йорк несколько раз встречался с советскими разведчиками в Гаване и в Лондоне, но к 1949 г. нью-йоркская резидентура уже не причисляла его к активным источникам. Мы также знаем, что Хемингуэй не передал Советам никакой информации, которая удостоилась бы упоминания в «деле», заведенном на него в НКВД (во всяком случае, в известной нам его части). Вместо этого мы сосредоточимся на том, как связи писателя с некими лицами в Испании в 1937–1938 гг. могли стимулировать его желание пойти на контакт с секретными агентами Советов в 1941–1949 гг. Определяющую роль здесь наверняка сыграло сотрудничество с русскими, обеспечившими ему беспрецедентный и эксклюзивный доступ к информации о событиях испанской Гражданской войны, что было жизненно важно для любого журналиста. Отношения Хемингуэя с советскими разведчиками в Испании были, несомненно, взаимовыгодны: они принесли писателю финансовый успех, а Советскому Союзу – идеологические дивиденды.

Как показывает Пьер Бурдые, писатель получает литературный капитал от агентов и учреждений, обладающих экономическим и культурным капиталом, необходимым для того, чтобы «освятить» писателя и его произведения. Невозможно отрицать влияние экономических и политических

¹ Haynes J.E., Klehr H., Vassiliev A. Spies: The Rise and Fall of the KGB in America. New Haven: Yale University Press, 1999. P. 152–155.

факторов на успешный маркетинг литератора и его творений¹. В нашем конкретном случае отношения Хемингуэя с советскими военными советниками в Испании можно рассмотреть в рамках представления П. Бурдьё о «сети связей», которые устанавливаются с целью получения материальных или символических доходов. Как Кольцов, так и Хемингуэй стремились выстроить социальные взаимоотношения, которые можно было бы претворить в культурный капитал, постепенно конвертируемый в идеологические или финансовые доходы.

Как утверждает П. Бурдьё, вложение в какую-то одну область посредством конвертации может привести к прибыли и реинвестиции в другой сфере². В данном случае литературный (культурный) капитал был конвертирован в политическую (идеологическую) прибыль. Иными словами, в Испании советские агенты, включая Кольцова, инвестировали социальный капитал в Хемингуэя в надежде извлечь из его культурной продукции (книг, статей и пьесы) идеологические дивиденды для себя – и, естественно, ожидали дальнейшего развития взаимовыгодных отношений.

НКВД

Яков Наумович Голос родился на Украине, вел там большевистскую агитацию, несколько раз был арестован за свою политическую деятельность, отправлен на вечное поселение в Сибирь, откуда бежал в Японию, затем в Китай и в конечном итоге прибыл в США. Там он стал одним из основателей Коммунистической партии США и работал на советскую разведку. Официально он занимал должность главы туристического агентства «World Tourists Inc.», которое организовывало поездки в СССР. Как поясняет Николас Рейнолдс, к моменту встречи с Хемингуэем Голос стал ключевой фигурой советской резидентуры в Нью-Йорке. В результате сталинских чисток НКВД после ареста Ежова советская разведка лишилась множества англоговорящих агентов в Америке. Знакомство Голоса с Хемингуэем, вероятно, состоялось, при посредничестве либо Джозефа Норта из журнала

¹ Bourdieu P. The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature / Ed., introd. by R. Johnson. New York: Columbia University Press, 1993. P. 75–76; Bourdieu P. The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field / Transl. by S. Emanuel. Oxford: Polity Press, 1996. P. 141–148; 215–216

² Bourdieu P. The Forms of Capital // Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education / Ed. by J.G. Richardson. New York: Greenwood, 1986. P. 241–258.

«New Masses», либо Джона Херманна, мужа Джозефины Хербст, либо Йориса Ивенса, голландского режиссера-документалиста¹.

НКВД нередко вербовал и нанимал журналистов, поскольку они имели доступ к инсайдерской информации, поддерживали и развивали собственные сети источников и могли задавать нескромные вопросы, не привлекая к себе излишнего внимания. То, что Илья Эренбург и Михаил Кольцов были профессиональными журналистами, еще раз показывает, как советская разведка использовала представителей этой профессии, чтобы получать доступ к данным, оценивать ситуацию и подыскивать потенциальных кандидатов для вербовки. Наконец, журналист вызывал меньше подозрений, когда вступал в контакт с правительственными чиновниками². Завербовать американского журналиста не из числа коммунистов – такого, как Хемингуэй – было большой удачей. НКВД мог доверить Хемингуэю сбор и анализ разведанных, или же, как в Испании, скармливать ему информацию, которая служила бы советским интересам.

Интересно, во время той первой встречи с американским писателем передал ли Голос ему привет от Эренбурга? Расспрашивал ли его Хемингуэй о своем друге Кольцове? Голосу наверняка сообщили мнение Орлова о Хемингуэе и рассказали о регулярных визитах писателя в мадридский отель «Гэйлорд». Обсуждал ли Голос с Хемингуэем секретную разведшколу, созданную Орловым в Испании по образцу подобных заведений, уже работающих в Москве (таких как Военная академия Красной Армии или Московское военное училище), кадры для которой поступали в основном из интербригад? Пользуясь высоким уровнем потерь в Бригаде Авраама Линкольна, НКВД выдавал американские паспорта погибших своим новым агентам, распространяя тем самым советские шпионские сети на Западную Европу и США³. Обсуждал ли Голос с Хемингуэем, как бывшие бойцы интербригад вступили в борьбу с фашизмом в новом качестве агентов НКВД?

Наверняка в начале разговора речь в основном шла об Испании и поддержке писателем республиканцев. Голос, вероятно, предложил Хемингуэю просто собирать информацию и оценивать ситуацию в Китае – в надежде, что он, знаменитость без связей с коммунистами, станет высказывать мнения, полезные СССР. Хемингуэй, судя по всему, согласился. По сведениям из «дела», заведенного на писателя в НКВД, тот передал советскому

¹ *Reynolds N.* *Writer, Sailor, Soldier, Spy: Ernest Hemingway's Secret Adventures, 1935–1961.* New York: HarperCollins, 2017. P. 72–78.

² *Haynes J.E., Klehr H., Vassiliev A.* *Spies.* P. 145–146.

³ *Costello J., Tsarev O.* *Deadly Illusions: The KGB Orlov Dossier Reveals Stalin's Master Spy.* New York: Crown Publishers, 1993. P. 275–278.

резиденту марки, которые должны были служить паролем при последующих встречах. Агенты должны были предъявлять писателю одну из этих марок в подтверждение своих полномочий. Голос планировал устраивать ему встречи с советскими разведчиками в Китае и даже в Советском Союзе – но планы эти так и не осуществились. Тем не менее, Хемингуэю было присвоено кодовое имя «Арго»¹.

Рейнолдс предполагает, что экземпляр романа «По ком звонит колокол», отправленный дипломатической почтой из Нью-Йорка в Москву 8 января 1941 г., предназначался для НКВД, и его приобщили к материалам дела, заведенного на новоприобретенного информатора². При этом на тот момент русский перевод романа был почти завершен: всего десять дней спустя Тимофей Рокотов, редактор журнала «Интернациональная литература», передаст хемингуэевский текст в Гослитиздат на ответственное хранение. Пока НКВД вербовала писателя для шпионской работы, советские литературные агенты пришли к выводу, что его новый роман нельзя публиковать в Советском Союзе.

Изначально Гослитиздат заказал перевод этой книги Евгении Калашниковой и Наталье Волжиной. В то же время переводчик и исследователь творчества Хемингуэя Иван Кашкин уже работал над сокращенной версией перевода, которую предполагалось опубликовать в журнале «Знамя»³. Но пока перевод готовили к публикации, Рокотов в письме идеологу партии А. Жданову изложил некоторые опасения насчет романа и политические причины, по которым этот текст не следовало печатать в журнале «Интернациональная литература»⁴. 18 января 1941 г. Рокотов отослал экземпляр хемингуэевского романа в Гослитиздат с комментарием: «Эта книга по своему характеру подлежит хранению и использованию в спецпорядке. Обращаю Ваше внимание на это, ибо считаю, что по своему характеру роман Хемингуэя должен быть известен максимально ограниченному числу лиц»⁵.

¹ Haynes J.E., Klehr H., Vassiliev A. Spies. P. 154.

² Reynolds N. Writer, Sailor, Soldier, Spy. P. 82–83.

³ Kuznetsova E. Hemingway's Transformations in Soviet Russia. On the Translation of *For Whom the Bell Tolls* by Natalia Volzhina and Evgenia Kalashnikova // Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity / Ed. by B.J. Baer, S. Witt. New York: Routledge, 2018. P. 160–161; Орлова П. Хемингуэй в России: роман длиною в полстолетия. Ann Arbor, MI: Ardis, 1985. С. 30.

⁴ Рубашкин А. Эрнест Хемингуэй и ЦК ВКП(б) // Нева. 1999. № 7. С. 203–206.

⁵ Т.А. Рокотов – З.М. Гильдиной, редактору Гослитиздата. РГАЛИ. Ф.1397. Оп. 5. Ед. хр. 50. Л. 3.

Если воображение американских читателей волновали Париж 1920-х годов, коррида или африканские сафари, советских граждан главным образом интересовала деятельность Хемингуэя в Испании и ее отражение в произведениях писателя. Хемингуэй четырежды побывал в Испании в 1937–1938 гг. в качестве военного корреспондента, пишущего репортажи об испанской Гражданской войне для Североамериканского газетного альянса (NANA). По возвращении домой он взялся за работу над романом о том, что он пережил и повидал в Испании. «По ком звонит колокол» был напечатан в США в 1940 г. Этот роман, который должен был стать кульминацией поддержки испанских республиканцев и сблизить автора с либерально настроенными и коммунистическими соратниками и друзьями, напротив, на долгие годы отдалил его от них.

Что особенно важно, на хемингуэевское видение Гражданской войны в значительной мере повлияла информация, предоставленная ему Кольцовым, иностранным корреспондентом с репутацией ставленника Сталина в Испании. Журналист и писатель Питер Уайден вспоминал, что именно благодаря Кольцову Хемингуэй имел неограниченный доступ к советским военным советникам и испанскому командованию, так что он как к себе домой ходил в отель «Гэйлорд», что было немислимо для большинства некоммунистов. «В “Гэйлорде” [Кольцов] создал салон, который стал университетом для Хемингуэя. Он понимал, что [Кольцов] хотел, чтобы он увидел войну изнутри, как ее на самом деле вели»¹. Как полагает Джон Реберн, к 1930-м Хемингуэй во всем мире считался крупнейшим американским писателем². Несомненно, Кольцов и Советы готовы были сделать все возможное для того, чтобы Хемингуэй изобразил республиканскую Испанию в положительном ключе. Это было идеологически выгодно для СССР – как в национальном масштабе, для советских граждан, так и в международном плане, для либерально настроенных сторонников социалистического эксперимента.

На самом деле, по словам исследователя Милтона А. Коэна, публикации Хемингуэя о Гражданской войне в Испании в качестве журналиста и комментатора были «заметно неровными и нередко второсортными». Такое впечатление, что писатель распространял советскую пропаганду и даже несколько раз утверждал, что не хочет повредить делу Республи-

¹ *Wyden P.* The Passionate War: The Narrative of the Spanish Civil War, 1936-1939. New York: Simon and Schuster, 1983. P. 327–328. Здесь и далее, кроме специально указанных случаев, перевод цитат А.В.

² *Raeburn J.* Fame Became of Him. Hemingway as Public Writer. Bloomington: Indiana University Press, 1984. P. 32.

ки, выступая с осуждением ее методов. Следует учесть, что Хемингуэй обсуждал суровость цензуры в отношении своих депеш, что также не давало ему возможности достаточно откровенно высказываться о войне. Коэн полагает, что лучшее в публицистике писателя – это его описания отдельных сражений и проницательная оценка военной стратегии. Лишь в художественных произведениях того периода Хемингуэй мог позволить себе признать репрессивные действия и политические перегибы республиканского правительства. Например, в «Разоблачении» и в «Пятой колонне» появляются темы контрразведки, пыток и казней. И даже здесь писатель избегал прямого разговора о жестокости республиканцев и доминирующем советском присутствии в Испании. Подобно своему герою Роберту Джордану, Хемингуэй понимал, что ему необходимо дождаться отъезда из Испании, чтобы написать свою «настоящую книгу» о Гражданской войне¹.

Не исключено, что готовность Хемингуэя встретиться с Яковом Голосом в Нью-Йорке была продиктована отношениями писателя с Кольцовым, который стал прототипом Каркова, одного из героев романа «По ком звонит колокол». Хемингуэй даже писал литературному критику Эдмунду Уилсону, что Кольцов, «кажется, хотел, чтобы я знал правду о том, как обстоят дела. Он обеспечил мне беспрепятственный доступ в “Тэйлорд” и ничего не скрывал, и дал мне знать, как на самом деле обстоят дела. Дела были плохи. Но он хотел, чтобы я знал, как на самом деле обстоят дела, будь то хорошо или нет»². Кольцов целенаправленно формировал хемингуэевское видение конфликта.

Обратимся к отношениям Хемингуэя и Кольцова во время Гражданской войны в Испании и попыткам Советов теснее привлечь американского писателя к работе в пользу социалистического эксперимента. В условиях, когда литературный рынок находится под государственным контролем, идеологическая выдержанность текста приобретает первостепенное значение, в отличие от ситуации в капиталистических странах, где литературный капитал нужен в первую очередь для достижения финансового успеха. Привлечение Хемингуэя на свою сторону позволяло Советам пополнить социальный капитал и получить идеологические дивиденды внутри страны и за рубежом. Эти попытки завлечь американского писателя способ-

¹ *Cohen M.A.* The Pull of Politics: Steinbeck, Wright, Hemingway and the Left in the Late 1930s. Columbia: University of Missouri Press, 2018. P. 165–166.

² Ernest Hemingway: Selected Letters 1917–1961/ Ed. by C. Baker. New York: Charles Scribner's Sons, 1981. P. 794.

ствовали росту его популярности в СССР, достигшей пика в 1937–1938 гг. Не исключено, что в НКВД полагали, что можно будет и далее «капитализировать» эти отношения, например, в 1941-м.

Михаил Кольцов

Если бы Кольцов не был арестован и расстрелян во время сталинских чисток, он мог бы соперничать Хемингуэем, а может быть, и стать вровень с ним благодаря своей легендарной биографии и профессиональной репутации в СССР. Кольцов был журналистом, редактором, общественным деятелем, пропагандистом, писателем и дипломатом – и всего этого он достиг уже к сорока годам. И потому неудивительно, что пути этих двух неординарных личностей пересеклись, каждый из них понял, чем другой может быть полезен его делу. Кольцов, как и другой журналист и писатель, Илья Эренбург, был в 1930-е важным посредником между сталинским режимом и внешним миром. Перед ними поставили задачу поддерживать связи с левыми интеллектуалами и деятелями культуры на Западе. Оба они дружили с Хемингуэем в Испании.

Как и Хемингуэй, Кольцов был известен газетными репортажами о своих рискованных приключениях и сообщениями из-за рубежа во время работы иностранным корреспондентом «Правды». Он писал о советской авиации, когда она была новым, будоражащим воображение и все еще очень опасным делом. Он был первым советским журналистом, побывавшим на борту самолета во время выполнения «мертвой петли» (фигуры высшего пилотажа, известной также как «петля Нестерова») – и поделившись своим опытом с читателями газеты во всех подробностях. В 1926-м он участвовал в первом авиаперелете через Черное море по маршруту Москва – Севастополь – Анкара. Самым знаменитым дальним перелетом, в котором Кольцов принял участие, был рейс Москва – Анкара – Тегеран – Кабул, и это произошло за несколько лет до того, как американская летчица Амелия Эрхарт приобрела мировую известность благодаря подобным рекордным перелетам. Михаил Кольцов многое сделал для создания в СССР системы трансконтинентальной авиации и живо описывал свои воздушные приключения.

Он также писал развлекательную политическую и тематическую сатиру и стал редактором популярных юмористических журналов «Чудак» (1928–1930) и «Крокодил» (1934–1938). Кольцов содействовал возрождению дореволюционного журнала «Огонек» и стал одним из основателей

и редактором журнала «За рубежом», освещавшего международное положение. Благодаря этой работе Кольцов выдвинулся на лидирующую позицию в «Объединении государственных книжно-журнальных издательств» («Жургаз») и в конечном итоге стал председателем Иностранной комиссии Союза писателей СССР, сотрудничавшей с Народным фронтом.

Как следствие, его квартира была неофициальным штабом международной культурной жизни в Москве. Вместе со своей гражданской женой Марией Остен, немецкой коммунисткой, он регулярно принимал у себя иностранных знаменитостей, посещавших Советский Союз¹.

Кольцов любил риск и временами бывал чрезмерно самоуверен, даже безрассуден, в личной и профессиональной жизни – и все это особенно сближало их с Хемингуэем. Разница, однако, была в том, что Кольцов, в отличие от Хемингуэя, жил в СССР – отчего его поведение кажется еще более опрометчивым². Британский журналист Френсис Клод Коберн позже так вспоминал Кольцова: «Он жил – и говорил, и шутил – очень рискованно и не имел совершенно никаких иллюзий, насколько я знаю, о природе этого риска. (Вероятно его деятельный вкус к рискованной жизни и в самом деле завел его в некий крупный заговор)»³. Хемингуэй и Кольцов познакомились в Мадриде во время Гражданской войны в Испании.

Советский Хемингуэй

К 1936 году ЦК ВКП (б) обратил внимание на жизнь и творчество Хемингуэя. Михаил Аплетин, заместитель председателя Иностранной комиссии СП СССР, счел необходимым заинтересовать американского писателя социа-

¹ *Conquest R.* The Great Terror: A Reassessment. Oxford: Oxford University Press, 1990. P. 63; *Preston P.* We Saw Spain Die: Foreign Correspondents in the Spanish Civil War. New York: Skyhorse Publishing, 2009. P. 173–178; *Rayfield D.* Stalin and His Hangmen: The Tyrant and Those Who Killed for Him. New York: Random House, 2004. P. 362–365; *Slezkine Yu.* The House of Government: A Saga of the Russian Revolution. Princeton: Princeton University Press, 2017. P. 446; 602–606; 815–816; *Ефимов Б.* Воспоминания // Михаил Кольцов, каким он был: сборник воспоминаний. 2-е доп. изд. / Сост. Н.З. Беляев, Б.Е. Ефимов, М.Б. Ефимов. М.: Сов. писатель, 1989. С. 26–135; *Ефимов М.Б.* Он был «слишком прыток». Жизнь и казнь Михаила Кольцова. М.: Худож. лит., 2013. С. 145–172; *Рубашкин А.И.* Михаил Кольцов. Критико-биографический очерк. Л.: Худож. лит., 1971.

² *Ефимов М.Б.* Он был «слишком прыток». С. 145–172; *Preston P.* We Saw Spain Die. P. 173–178.

³ *Cockburn C.* A Discord of Trumpets: An Autobiography by Claud Cockburn. New York: Simon and Schuster, 1956. P. 311.

листическим экспериментом и проинформировал об этом ЦК¹. Менее чем за три года переводчик Иван Кашкин и советская критика создали версию хемингуэевского творчества, приемлемую для советского литературного рынка.

По счастливой для Советов случайности, Хемингуэй в своем романе «Иметь и не иметь» (1937) сместился к левому политическому крылу. В центре его внимания оказалась Великая депрессия, и автор снабдил текст изрядной дозой социальной критики в духе марксистской идеологии. Советские критики сочли главного героя Гарри Моргана, вынужденного заниматься контрабандой в США, менее индивидуалистичным, нежели более ранние хемингуэевские персонажи, и осторожно попытались характеризовать его как положительного героя в соцреалистическом смысле с оговоркой, что он все же не сотрудничал с другими пролетариями. Они также полагали, что социальный протест Хемингуэя был по природе своей бесплоден и пессимистичен². И, тем не менее, можно было констатировать, что ведущий американский литератор наконец-то выступил с произведением, обличающим глубинные проблемы буржуазного общества.

Советские критики и литературные функционеры прониклись еще большим оптимизмом, когда Хемингуэй стал военным корреспондентом Североамериканского газетного альянса, освещающим Гражданскую войну в Испании. Как уже было отмечено, за два года (1937–1938) писатель четырежды побывал в Испании. В это время он писал не только военные репортажи: он создал ряд рассказов, пьесу и (в соавторстве) сценарий фильма, в которых отразилась его непримиримая антифашистская позиция и поддержка испанских республиканцев в их борьбе против генерала Франко. Все эти произведения были довольно быстро переведены на русский и опубликованы. Очерк «Четыре испанских шофера» появился в журнале «За рубежом» 25 июня 1937 г.³ Фрагмент дикторского текста из фильма «Испанская земля» был опубликован в «Известиях» 29 декабря 1937 г. «Иметь и не иметь», сборник газетных очерков под общим заголовком «Оборона Мадрида» и полный сценарий «Испанской земли» вышли в «Интернациональной литературе» в 1938-м⁴. Эти хемингуэевские про-

¹ *Kuznetsova E. Hemingway's Transformations in Soviet Russia.* P. 160.

² *Brown D. Soviet Attitudes Toward American Writing.* Princeton: Princeton University Press, 1962. P. 307–309.

³ *Хемингуэй Э. Четыре испанских шофера // За рубежом. 1937. 25 июня. № 18. С. 423.*

⁴ *Хемингуэй Э. Иметь и не иметь / Пер. Е. Калашникова // Интернациональная литература. 1938. № 4. С. 22–100; Хемингуэй Э. Оборона Мадрида / Пер. В. Топер // Интернациональная литература. 1938. № 11. С. 116–125; Хемингуэй Э. Испанская земля.*

изведения о войне в Испании были предложены советской читательской аудитории всего через несколько месяцев после «Испанского дневника» М. Кольцова, который вышел в «Новом мире» и стал сенсацией. Советский читатель рассматривал эти тексты как свидетельства двух очевидцев военных событий, двух популярнейших журналистов. С особенным энтузиазмом в СССР была воспринята хемингуэевская пьеса «Пятая колонна», опубликованная в 1939-м¹. И, наконец, в апреле того же года была опубликована статья «Американцам, павшим за Испанию»².

Начиная с января 1939-го Хемингуэй регулярно получал от Апплетина письма и экземпляры своих советских публикаций. Заместитель председателя Иностранной комиссии СП СССР не только уведомлял автора о русских переводах его произведений, он снабжал его различными книгами и статьями, призванными расширить представление американца о Советском Союзе. Однако со временем в письмах Апплетина начало звучать разочарование молчанием Хемингуэя в ответ на его послания³.

Гражданская война в Испании

Восстание армии против демократически избранного левого республиканского правительства Испании началось 17 июля 1936 г. Попытку военного переворота возглавили генерал Франко, двигавшийся с юга с марокканскими солдатами, и генерал Эмилио Мола на севере. Мятёжных националистов материально поддерживали Германия и Италия. Лоялисты, сохранившие верность Республике, вооружились и выступили против повстанцев, при ограниченной поддержке со стороны Мексики и СССР. В течение последующих трех лет Гражданская война в Испании владела умами интеллектуалов всего мира, а добровольцы из разных стран стремились в Испанию, чтобы дать отпор фашизму. Борьба между левыми республи-

Дикторский текст к фильму / Пер. Р. Райт // Интернациональная литература. 1938. № 12. С. 164–169.

¹ Хемингуэй Э. Пятая колонна / Пер. Е. Калашникова и В. Топер // Интернациональная литература. 1939. № 1. С. 99–138; Хемингуэй Э. Пятая колонна и первые тридцать восемь рассказов / Пер. И. Кашкин. М.: Гослитиздат, 1939. Фрагмент пьесы появился еще раньше, в конце 1938 г. в двух номерах «Лит. газеты» (за 20 и 26 ноября).

² Хемингуэй Э. Американцам, павшим за Испанию // Лит. газ. 1939. 1 марта; также в «Интернациональный маяк», 1939, апрель, № 7, с. 11 (в пер. И. Кашкина) и в «Тридцать дней», 1939, № 4, с. 7, в пер. Л. Никитиной и И. Волевич под названием «Памяти американцев, погибших в Испании».

³ РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 11. Ед. хр. 102.

канцами и франкистами стала фокусной точкой глобального антифашистского движения, на которой сосредоточилось внимание западных писателей – таких как Джон Дос Пассос, Андре Мальро, Пол Робсон, Лэнгстон Хьюз и Хемингуэй.

Сначала Сталин намеревался подписать пакт о ненападении вместе с Францией, Великобританией и США, но в то же время он направил в Испанию группу опытных советских дипломатов.

Кольцов прибыл в Мадрид 8 августа 1936 г. в официальном статусе корреспондента «Правды». Эренбург отправился в Барселону в конце августа с заданием освещать военные события для «Известий». Исследователь Джошуа Рубинштейн полагает, что, хотя Эренбург, написавший более пятидесяти статей для правительственного органа, использовал свои контакты и престиж «Известий», чтобы продолжить работу по объединению левых политических сил Испании: «Для Эренбурга не существовало противоречия между его репортерскими обязанностями и его желанием помочь делу антифашизма»¹.

Александр Орлов выехал из Москвы 10 сентября. Он был влиятельным офицером НКВД, ранее работавшим во Франции, Германии и США. Орлов был командирован в Испанию для руководства партизанским движением. Именно представители НКВД, а не Красной Армии на первом этапе выступали в качестве военных советников, помогли организовать интербригады и оказывали влияние на Республиканскую армию². К концу сентября Сталин согласился продавать республиканцам оружие и направлять к ним военных советников. Официально организатором интербригад, в которых в следующие два года будут сражаться за Республику сорок тысяч человек, приехавших из Европы и Северной Америки, считался Коминтерн³. На самом деле эти бригады формировались НКВД по образцу Частей особого назначения и «характеризовались повышенной бдительностью в отношении предполагаемых шпионов, железной дисциплиной и готовностью пользоваться любыми средствами для выполнения приказов по партийной линии»⁴.

¹ *Rubenstein J. Tangled Loyalties: The Life and Times of Ilya Ehrenburg.* New York: Basic Books, 1996. P. 158.

² *Gazur E. Alexander Orlov: The FBI's KGB General.* New York: Carroll & Graf Publishers, 2001. P. 55; *Гиленсон Б.А. Роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол».* История и современность. М.: Инфра-М, 2016. С. 125–126.

³ *Rubenstein J. Tangled Loyalties.* P. 162.

⁴ *Barta P.I. The Writing of History: Authors Meet on the Soviet-Spanish Border // The Spanish Civil War in Literature / Ed. by J. Pérez, W. Aycock.* Lubbock: Texas Tech University Press, 1990. P. 77.

В январе 1937 г. голландский режиссер-документалист Йорис Ивенс начал съемки материала для фильма «Испанская земля» в Мадриде. По приезде он связался с Кольцовым, который, как многие знали, постоянно поддерживал связь со Сталиным¹. Проведя четыре недели в Испании, Ивенс вернулся в Париж; там он встретился с Хемингуэем, и они вместе отправились в Мадрид, где поселились в отеле «Флорида», который к тому времени стал неофициальным клубом поддерживавших Республику журналистов, интеллектуалов и деятелей искусств из разных стран. Ивенс был знаком со многими коммунистами из интербригад и втянул Хемингуэя в эту орбиту. Как отметил Ханс Шутс, было бы «грандиозным пропагандистским успехом для коммунистического движения», если бы Хемингуэй так или иначе вступил в его ряды². С этой целью Ивенс представил Хемингуэя Кольцову, а тот дал американскому писателю доступ в отель «Гэйлорд» и к советским военным советникам.

Хемингуэй пропустил Гвадалахарскую операцию, но вскоре посетил линию фронта под Валенсией и остановился на несколько дней в Мадриде. В конце марта они с Ивенсом съездили в Гвадалахару и Бриуэгу. 21 марта они отправились в Вальдесас на встречу с французской и итальянской частями XII Интернациональной бригады³. Командовал интербригадой венгерский писатель Мате Залка, известный также как генерал Павол Лукач, а ее политическим комиссаром был Густав Реглер. Реглер стал проводником для фотожурналиста Роберта Капы, Хемингуэя и Ивенса на время этого визита. Адьютантом генерала Лукача в это время был Алексей Эйсер. Эйсера ребенком вывезли из России после революции, он вырос в эмиграции и вступил в иностранную бригаду в самом начале Гражданской войны. Реглер оставил воспоминания о первом появлении Хемингуэя на линии фронта.

Однажды рано утром Кольцов «явился, как всегда неожиданно», но как раз к утреннему кофе. Вслед за ним в штаб вошел другой человек, гораздо выше ростом. Кольцов представил его фразой: «Вот вам еще один писатель в Испании», намекая на то, что Мате Залка (Лукач), несмотря на свой военный ранг, все еще считал себя, прежде всего, писателем. Залка-Лукач восхищался романом Хемингуэя «Прощай, оружие!», и это стало

¹ *Ivens J. The Camera and I. New York: International Publishers [1969], 1974. P. 123–124; Preston P. We Saw Spain Die. P. 173–178; Ефимов Б.Е. Воспоминания; Гуленсон Б.А. Роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». С. 126–132.*

² *Ivens J. The Camera and I. P. 124.*

³ *Vernon A. Hemingway's Second War: Bearing Witness to the Spanish Civil War. Iowa City: University of Iowa Press, 2011. P. 19.*

отправной точкой для их дружбы: «Несмотря на то, что они не могли побеседовать по душам (Лукач, за исключением венгерского, знал немецкий и русский языки, а Хемингуэй, кроме английского, – итальянский, испанский и французский), между ними сразу возник некий душевный контакт, что-то в них обоих было склеено из одного теста»¹.

Во время последовавших за этой встреч Хемингуэй всегда садился по правую руку от Залки. Офицер НКВД Орлов познакомился с американским писателем в 1937-м, когда он вместе с генералом Лукачем был в «Гэйлорде». Реглер подвел Орлова к их столику и представил его как военного советника. На Орлова Хемингуэй поначалу произвел впечатление человека энергичного и четко выражающего свои мысли, однако прибегающего к сквернословию, чтобы поддержать образ «настоящего мужчины». Писатель также пил слишком много водки, которую в изобилии подавали только в «Гэйлорде». Орлов не сразу почувствовал расположение к Хемингуэю, но к концу вечера они нашли общие интересы – охота и огнестрельное оружие².

В апреле 1937-го Кольцов вернулся в СССР, чтобы отчитаться о ходе военной кампании. Вскоре после Первомайских торжеств он встретился со Сталиным и высшим военным и правительственным руководством: В. Молотовым, К. Ворошиловым, Л. Кагановичем и Н. Ежовым. В течение трех часов он отвечал на вопросы Сталина об испанских событиях. В заключение этого разговора вожь поблагодарил Кольцова за отчет, обращаясь к нему «Дон Мигель». Однако когда журналист направился к выходу, Сталин задал ему неожиданный вопрос: «У вас есть револьвер, товарищ Кольцов?» – и получил утвердительный ответ. Тогда Сталин спросил Кольцова, не рассматривал ли он возможность воспользоваться оружием, чтобы застрелиться. Тот ответил: «Конечно нет, товарищ Сталин. И в мыслях не имею» (глава государства, как было известно, не одобрял самоубийства, особенно совершенные в попытке избежать ареста и преследования). Сталин одобрительно кивнул и опять назвал собеседника «Доном Мигелем». Этот прощальный диалог насторожил Кольцова, но на следующий день в разговоре с маршалом Ворошиловым он получил заверения в том, что Сталин высоко ценит проведенную им работу. Тем не менее, Кольцова уже не оставляли мысли о том, что вожь, возможно, считал его «слишком

¹ *Эйснер А.* Он был с нами в Испании // Хемингуэй в воспоминаниях современников / Сост., вступ. ст., коммент. Б. Грибанова. М.: Худож. лит.; Терра, 1994. С. 261–262.

² *Gazur E.* Alexander Orlov. P. 126–127.

прытким»¹. Где-то месяц спустя Кольцова вновь направили в Испанию. Он отправился в Бильбао, а затем в Барселону, где он узнал о гибели генерала Лукача². 11 июня Лукач и Реглер на машине попали под артиллерийский огонь возле Уэски. Комиссар был ранен, а генерал убит. Позже Хемингуэй признался Реглеру, что заплакал, услышав о гибели Мате Залки: его друг стал его первой большой потерей в той войне³.

Во время второй командировки в Испанию Хемингуэй поделился с Реглером своим интересом к военным успехам партизан, а тот рассказал об этом Орлову. По свидетельству последнего, НКВД предоставил американцу неограниченный доступ ко всему, что тому требовалось. Благодаря Орлову Хемингуэй попал на секретную учебную базу партизан в Бенимамете, под Валенсией⁴. По воспоминаниям Эренбурга, писатель познакомился с партизаном Хаджи Мамсуровым в «Гэйлорде»: тот был родом с Кавказа и легко сходил за испанца⁵. Мамсуров был отчаянно смелым человеком, неоднократно бывавшим в тылу врага. В своих записках Эренбург предполагает, что Хемингуэй широко использовал рассказы Хаджи о партизанских операциях в романе «По ком звонит колокол»⁶.

В интервью, которое он дал незадолго до смерти, Мамсуров вспоминал, что именно Кольцов представил его знаменитому писателю. Партизану сначала не понравилась идея встречи с американцем: статус советского военного советника требовал от него соблюдения секретности. Однако Кольцов разъяснил ему, как важно было для Хемингуэя рассказать правду о происходящем в Испании⁷. Очевидно, журналист понимал потенциальную идеологическую выгоду от того, что американский писатель увидит события в советском освещении.

После первого знакомства Мамсуров и Хемингуэй общались три дня подряд по вечерам – с шести и до полуночи. Они всякий раз встречались в ресторане, а затем бродили по городу. Писателя интересовали конкретные

¹ *Ефимов М.Б.* Он был «слишком прыток». С. 312–314.

² *Ефимов Б.Е.* Воспоминания. С. 96–97.

³ *Regler G.* The Owl of Minerva / Transl. by N. Denny. New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1959. P. 297.

⁴ *Gazur E.* Alexander Orlov. P. 129–130.

⁵ Эренбург не упоминает фамилию Хаджи – Мамсуров, ее мы находим у Бориса Грибанова.

⁶ *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Книга четвертая // Эренбург И. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 2000. Т. 7. С. 526–527.

⁷ *Яковлев Е.* Скажите: по ком звонил колокол. Возвращаясь к прототипу // Журналист. 1968. № 1. С. 56–61.

детали партизанской войны. Позже они трижды виделись в Мадриде, но Мамсуров уклонялся от душевной дружбы, которую готов был ему предложить Хемингуэй. Годы спустя Хаджи опознал в персонажах «По ком звонит колокол» некоторых товарищей, о которых он сам некогда рассказывал автору романа¹.

Как справедливо отметил исследователь Уильям Браш Уотсон, Хемингуэй получал существенно больше информации, нежели другие корреспонденты, – отчасти потому, что уже был широко известен, а отчасти благодаря Ивенсу, который пользовался доверием Коминтерна, что обеспечивало ему знакомство с коммунистическим командованием интербригад и привилегированный доступ ко всему, что происходило в Мадриде. Что еще важнее, по мнению Уотсона, именно Ивенс внедрил американского писателя в те круги, где тот смог завязать личные дружеские связи, «что шаг за шагом привело Хемингуэя в систему пропагандистского аппарата Коминтерна в Испании, а позже и в Соединенных Штатах»². Однако Уотсон упустил из виду стратегически важные отношения между Хемингуэем и Кольцовым. Именно благодаря этой дружбе писатель познакомился со многими людьми, которые послужили прототипами или источниками материала для его романа «По ком звонит колокол». С 1936 года советские власти проявляли интерес к Хемингуэю по политическим причинам, а Гражданская война в Испании, судя по всему, стала точкой, где их интересы пересеклись. Кольцов сыграл ключевую роль в построении отношений с современным американским классиком с целью направить в нужное русло его восприятие военного конфликта.

В декабре 1937-го республиканцы атаковали Теруэль, чтобы сорвать план наступления Франко на Мадрид. Хемингуэй вместе с журналистами Гербертом Мэтьюзом и Сефтоном Делмером преодолевали мороз и вьюгу, чтобы стать очевидцами самых ожесточенных сражений Гражданской войны³. Но в то же самое время, в канун Рождества, Кольцов пригласил Хемингуэя и Марту Геллхорн выпить в отеле «Гэйлорд». Геллхорн, которая сама была военным корреспондентом, позже вспоминала: «Гостиная была хорошо и дорого обставлена, как в первом классе отеля в мирное время. Она была освещена настольными лампами, и в ней было тепло. Она была совершенно не похожа ни на одно и тех мест, где мне довелось побывать

¹ Там же. С. 59; *Грибанов Б.* Хемингуэй. М.: Молодая гвардия, 1971. С. 311. (Сер. «Жизнь замечательных людей»).

² *Watson W.B.* Joris Ivens and the Communists: Bringing Hemingway Into the Spanish Civil War // *The Hemingway Review*. Vol. X. No 1 (Fall 1990). P. 12.

³ *Vernon A.* Hemingway's Second War. P. 34–37.

в Испании. [Кольцов] был невысоким худым человеком с густыми аккуратно подстриженными седыми волосами. На нем был темный отличный костюм. У него был тип лица, который говорит о блестящем уме и остроумии, и спокойные манеры совершенно уверенного в себе человека. Я подумала, что ему лет сорок и что он, скорее, француз, чем русский». Однако почти немедленно Геллхорн решила, что Кольцов с его цинизмом ей не нравится¹.

Успех деятельности Кольцова в Испании трудно переоценить. Откликаясь на всеобщую эйфорию того времени, он начал перерабатывать свои статьи для «Правды» и воспоминания о Гражданской войне, чтобы сделать из них отдельную книгу. С апреля по сентябрь 1938-го первая часть кольцовского «Испанского дневника» была опубликована на страницах журнала «Новый мир» (№ 4–8) и была тепло принята читателями. Осенью того же года первый том вышел в Гослитиздате в двух разных изданиях. Советские читатели представляли себе военные события в Испании по рассказам Кольцова. Для нас особенно важно, что в эту публикацию вошли и очерки Кольцова о Хемингуэе. Вот запись, датированная 25 марта 1937 года:

Эрнест Хемингуэй приехал сюда, большой, неладно скроенный, крепко сшитый. Он облазил все места боев, побывал и подружился с Листером, с Лукачом; он сказал мне, медленно и вкучно проворачивая испанские слова:

– Это настоящее поражение. Первое серьезное поражение фашизма за три года. Это начало побед над фашизмом.

– Да, сказал я скромно, – пока еще только начало.

<...>

– Пока еще начало, – повторил я. – Еще будет много впереди, и плохого и хорошего.

– Я то же думаю, – сказал Хемингуэй и насутился.

А вот запись от 6 ноября 1937 года:

Во всей огромной гостинице «Флорида» остался один жилец – писатель Хемингуэй. Он греет свои бутерброды на электрической печке и пишет коме-

¹ *Gellhorn M. Memory // London Review of Books. Vol. XVIII. No 24 (12 Dec. 1996). P. 3.*

дию. Вчера снаряд в который раз попал во «Флориду» и разорвался; молоденькая уборщица принесла гранату и с некоторым беспокойством сказала: «Она еще совсем живая»¹.

Упомянутая Кольцовым «комедия» – это «Пятая колонна». Действующие лица этой пьесы, Филипп Ролингс и Дороти Бриджес, – иностранные корреспонденты, освещающие Гражданскую войну в Испании, но Ролингс также является контрразведчиком и тайным агентом компартии. Он выслеживает пособников фашистов в Мадриде. В результате поимки одного террориста еще триста оказываются задержаны. И как бы ни хотелось Ролингсу бросить шпионскую деятельность, чтобы быть с Дороти, он в конечном итоге разрывает отношения с девушкой, чтобы продолжить работать на контрразведку. Для советских критиков, например, И.А. Кашкина, это стало долгожданным свидетельством того, что Хемингуэй наконец-то полностью отказался от пацифизма и индивидуализма, явленных им в романе «Прощай, оружие!». Ролингс был готов принести в жертву личные интересы ради блага партии².

6 ноября 1938 Хемингуэй пришел в барселонский отель «Мажестик» на прием, организованный Болеславой Болеславской, которая была корреспондентом «Правды» и работала с Кольцовым в Иностранной комиссии СП СССР. Болеславская сопровождала Андре Жида в качестве переводчицы в 1936-м, во время его визита в Москву, организованного Кольцовым. Тот прием в «Мажестик» был, возможно, очередной попыткой привлечь иностранных литераторов к сотрудничеству с Советами. Среди прочих там присутствовал Андре Мальро. В полночь была объявлена минута молчания в память о тех, кто пал в боях за Мадрид³.

Месяц спустя в Москве Кольцов был арестован НКВД. Это был один из множества арестов военных советников первого ряда, работавших в Испании. Так, например, были схвачены генерал Владимир Горев, руководивший обороной Мадрида, Владимир Антонов-Овсеенко, бывший консулом в Барселоне, Марсель Розенберг, советский посол в Мадриде. Болеславская была арестована и расстреляна в 1941-м в ходе организованного Сталиным развала Коминтерна – возможно, как следствие ее связей с Кольцовым⁴.

¹ Кольцов М. Испанский дневник. М.: Сов. писатель, 1957. С. 464, 609.

² Кашкин И. Эрнест Хемингуэй // Интернациональная литература. 1939. № 7–8. С. 333.

³ Sheean V. Not Peace but a Sword. New York: Doubleday, Doran & Company, 1939. P. 339–340; Baker C. Ernest Hemingway. P. 335.

⁴ Фрезинский Б. Я. Писатели и советские вожди: избранные сюжеты 1919–1960 гг. М.: Эллис Лак, 2008. С. 233.

«По ком звонит колокол»

17 января 1940 г. Сталин подписал смертный приговор Кольцову. Корреспондент «Правды», всеобщий любимец, воплотивший собой, казалось бы, идеал советского «человека действия», убежденный коммунист, автор популярнейшего «Испанского дневника» и рупор Кремля стал лишь одним из 345 человек, приговоренных к смерти Сталиным в тот день. Двумя неделями позже, на закрытом процессе Кольцов заявил о своей невиновности и отказался от показаний, данных под давлением. После недолгого совещания суд признал его виновным и вынес смертный приговор. После полуночи, всего через несколько часов после суда, осужденный был расстрелян¹.

Через три недели после суда и казни Кольцова Аpletин от лица Иностранной комиссии СП СССР отослал Хемингуэю очередной номер пропагандистского журнала «Sovietland» и спросил в письме, не желает ли он представить что-нибудь для публикации². Хемингуэй в тот момент заканчивал роман о Гражданской войне в Испании, где alter ego Кольцова описывался как «самый умный из всех людей, которых ему приходилось встречать. <...> [Джордан] не встречал еще человека, у которого была бы такая хорошая голова, столько внутреннего достоинства и внешней дерзости и такое остроумие»³. Много лет спустя Хемингуэй писал искусствоведа Бернарду Беренсону, что он общался с Кольцовым в годы Гражданской войны в Испании и сделал его прототипом Каркова. В пору, когда было написано это письмо, Хемингуэй также заявлял, что Кольцова сослали в Сибирь, и неизвестно, жив ли он еще. По утверждению Хемингуэя, Кольцов понимал, что он не был и никогда не будет коммунистом. «Но поскольку он верил в меня как писателя, он пытался показать мне, как все делалось, чтобы я мог дать правдивый отчет об этом. Я попытался сделать это, когда писал эту книгу»⁴. Что подразумевал Хемингуэй под «правдивым отчетом» и на что надеялся вдохновить его Кольцов, мы никогда не узнаем.

Рассмотрев письмо Рокотова Жданову с политической оценкой хемингуэевского романа, Управление пропаганды и агитации пришло к выводу, что «По ком звонит колокол» отражает превосходство буржуазно-демократической идеологии, носителем которой выступает Роберт Джордан,

¹ Slezkine Yu. The House of Government. P. 855–856.

² JFK Library and Museum. Mikhail Apletin. TLS M. Apletin 27 Feb 1940. МЕНС-001-030-001.

³ Хемингуэй Э. По ком звонит колокол. С. 356.

⁴ Ernest Hemingway: Selected Letters 1917–1961. P. 788–789.

над коммунистической идеологией, представленной Марти и Карковым, и «поэтому, несмотря на то, что роман написан с сочувствием делу борьбы испанского народа против фашизма, печатать его нельзя». Более того, было принято решение обойти молчанием само существование этого романа: «Интернациональной литературе» порекомендовали не публиковать даже отрицательную рецензию на книгу, чтобы не создавать впечатления, что советская пресса официально полемизирует с Хемингуэем¹.

Заключение

В 1936–1940 гг. всеобщее преклонение перед Хемингуэем в СССР было неразрывно связано с завершением идеалистического периода в видении Октябрьской революции и мирового революционного движения. Казалось, что в то время Хемингуэй готов был принять советские представления о мировом порядке и политические амбиции советского руководства. Хемингуэевские рассказы, пьеса и публицистика прекрасно сочетались с романтическим восприятием Гражданской войны в Испании советскими гражданами, сформировавшимся под влиянием Кольцова. Вот почему «Иметь и не иметь», «Испанская земля» и «Пятая колонна» получили несоизмеримый объем внимания со стороны критики. Возможно, советские литературоведы – а не исключено, что и НКВД – хотели видеть в Филипе Ролингсе с его контршпионской деятельностью в Испании самого Хемингуэя как новоиспеченного агента НКВД.

Таким образом, готовность Хемингуэя встретиться с Яковом Голосом в 1941-м можно понять, приняв во внимание длившуюся несколько лет до этого дружбу писателя с М. Кольцовым, И. Эренбургом, Р. Карменом, и даже с А. Орловым. Отношения с каждым из этого списка можно рассматривать в рамках представления Бурдые о «сети связей». Подчеркнем, что Хемингуэй и Кольцов были взаимно заинтересованы в построении социальных отношений, которые можно было бы обратить в культурный капитал, способный со временем принести идеологические или финансовые дивиденды. Хемингуэю нужен был доступ к информации для литературной и журналистской работы, а Кольцову – американский писатель, который стал бы распространителем советской версии испанских событий. Вполне возможно, что НКВД также был заинтересован во вложении социального капитала в Хемингуэя после 1940-го – в надежде на то, что его культурные

¹ Блюм А. «Интернациональная литература»: подцензурное прошлое // Иностранная литература. 2015. № 10. <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/10/bl21.html>.

произведения принесут идеологическую выгоду Советскому Союзу. Как мы теперь знаем, отношения Хемингуэя с советскими органами (1941–1949) не принесли ожидаемых результатов. По иронии судьбы, вербовка писателя состоялась в тот самый момент, когда его роман был запрещен Ждановым: «По ком звонит колокол» дождался публикации в СССР лишь в 1968 году – и даже тогда лишь в значительно цензурированном переводе.

Литература

Блюм А. «Интернациональная литература»: подцензурное прошлое // Иностранная литература. 2015. № 10. <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/10/bl21.html>.

Гиленсон Б.А. Роман Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол». История и современность. М.: Инфра-М, 2016.

Грибанов Б.Т. Хемингуэй. М.: Молодая гвардия, 1971. (Сер. «Жизнь замечательных людей»).

Орлова Р. Хемингуэй в России: роман длиною в полстолетия. Ann Arbor, MI: Ardis, 1985.

Рубашкин А.И. Михаил Кольцов. Критико-биографический очерк. Л.: Худож. лит., 1971.

Рубашкин А. Эрнест Хемингуэй и ЦК ВКП(б) // Нева. 1999. № 7. С. 203–206.

Фрезинский Б. Я. Писатели и советские вожди: избранные сюжеты 1919–1960 гг. М.: Эллис Лак, 2008.

References

Baker C. *Ernest Hemingway: A Life Story*. New York: Charles Scribner's Sons, 1969.

Barta P.I. The Writing of History: Authors Meet on the Soviet-Spanish Border. In *The Spanish Civil War in Literature*, eds J. Pérez, W. Aycock. Lubbock: Texas Tech University Press, 1990: 75–84.

Blium A. *Internatsional'naiia literatura: podtsenzurnoe proshloe* [*International Literature: Censored Past*]. *Inostrannaia literatura*. No. 10 (2015). <http://magazines.russ.ru/inostran/2005/10/bl21.html> [accessed 2 August 2018]. (In Russ.)

Bourdieu P. *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, ed., introd. R. Johnson. New York: Columbia University Press, 1993.

Bourdieu P. The Forms of Capital. In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, ed. J.G. Richardson: 241–258. New York: Greenwood, 1986.

Bourdieu P. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, transl. S. Emanuel. Oxford: Polity Press, 1996.

Brown D. *Soviet Attitudes Toward American Writing*. Princeton: Princeton University Press, 1962.

Cockburn C. *A Discord of Trumpets: An Autobiography by Claud Cockburn*. New York: Simon and Schuster, 1956.

Cohen M.A. *The Pull of Politics: Steinbeck, Wright, Hemingway and the Left in the Late 1930s*. Columbia: University of Missouri Press, 2018.

Conquest R. *The Great Terror: A Reassessment*. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Costello J., Tsarev O. *Deadly Illusions: The KGB Orlov Dossier Reveals Stalin's Master Spy*. New York: Crown Publishers, 1993.

Ernest Hemingway: Selected Letters 1917-1961, ed. C. Baker. New York: Charles Scribner's Sons, 1981.

Frezinskii B.Ya. *Pisateli i sovestkie vozhd. Izbrannyye siuzhety, 1919 – 1960 gg.* [Writers and Soviet Leaders. Selected Stories, 1919 – 1960]. Moscow: Ellis Lak Publ., 2008. (In Russ.)

Gazur E. *Alexander Orlov: The FBI's KGB General*. New York: Carroll & Graf Publishers, 2001.

Gilenson B.A. *Roman E. Khemingueia. "Po kom zvonit kolokol": istoriia i sovremenost'* [E. Hemingway's "For Whom the Bell Tolls": History and Contemporaneity]. Moscow: Infra-M Publ., 2016. (In Russ.)

Gribanov B.T. *Kheminguei [Hemingway]*. Moscow: Molodaia Gvardiia Publ., 1971. (In Russ.)

Haynes J.E., Klehr H., Vassiliev A. *Spies: The Rise and Fall of the KGB in America*. New Haven: Yale University Press, 1999.

Kuznetsova E. Hemingway's Transformations in Soviet Russia. On the Translation of *For Whom the Bell Tolls* by Natalia Volzhina and Evgenia Kalashnikova. In *Translation in Russian Contexts: Culture, Politics, Identity*, eds B.J. Baer, S. Witt. New York: Routledge, 2018: 159–173.

Orlova R. *Kheminguei v Rosii. Roman dlinnoi v polstoletii [Hemingway in Russia. A Half-a-Century Long Romance]*. Ann Arbor: Ardis, 1985. (In Russ.)

Preston P. *We Saw Spain Die: Foreign Correspondents in the Spanish Civil War*. New York: Skyhorse Publishing, 2009.

Raeburn J. *Fame Became of Him. Hemingway as Public Writer*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Rayfield D. *Stalin and His Hangmen: The Tyrant and Those Who Killed for Him*. New York: Random House, 2004.

Reynolds N. *Writer, Sailor, Soldier, Spy: Ernest Hemingway's Secret Adventures, 1935–1961*. New York: HarperCollins, 2017.

Rubashkin A. Ernest Khminguei i TsK VKP (b). *Neva*. No. 7 (1999): 203–206.

Rubashkin A. *Mikhail Kol'tsov: Kritiko-biograficheskii ocherk*. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura, 1971.

Rubenstein J. *Tangled Loyalties: The Life and Times of Ilya Ehrenburg*. New York: Basic Books, 1996.

Slezkine Yu. *The House of Government: A Saga of the Russian Revolution*. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Vernon A. *Hemingway's Second War: Bearing Witness to the Spanish Civil War*. Iowa City: University of Iowa Press, 2011.

Watson W.B. Joris Ivens and the Communists: Bringing Hemingway Into the Spanish Civil War. *The Hemingway Review*. Vol. X. No 1 (Fall 1990): 2–18.

Wyden P. *The Passionate War: The Narrative of the Spanish Civil War, 1936–1939*. New York: Simon and Schuster, 1983.

Дата поступления в редакцию: 10.12.2021

Received: 10.12.2021

Дата публикации: 15.06.2022

Published: 15.06.2022

Отдельные издания Валерия Брюсова на иностранных языках. Материалы к библиографии. 1904–2021.

© 2022 Василий Молодяков

Valery Bryusov Foreign Languages Book Editions, 1904–2021 Materials for a Bibliography

© 2022 Vassili Molodiakov

УДК 82.091

Doi https://doi.org/10.54791/27823792_2022_2_293_318

Информация об авторе: Василий Эли-нархович Молодяков, доктор полит. наук, профессор, университет Такусёку, Токио, Япония. E-mail: dottore68@mail.ru .

Аннотация: Указатель описывает более 100 отдельных изданий переводов поэзии, прозы, драматургии Валерия Брюсова, вышедших на 20 языках (славянских, западно-европейских, восточных) за сто с лишним лет (1904–2021). Второй раздел указателя составляют книги о Брюсове на иностранных языках. Большинство книг описаны de visu: как и приводимые иллюстрации они находятся в собрании составителя.

Ключевые слова: библиография, Валерий Брюсов, русский модернизм, переводы, мировая рецепция русской литературы

Information about the author: Vassili E. Molodiakov, Dr Hab, Professor, Takushoku University, Tokyo, Japan. E-mail: dottore68@mail.ru.

Abstract: The index comprises over 100 book editions – translations of poetry, prose, drama by Valery Bryusov, published in 18 languages (Slavic, Western European, Oriental) for more than a hundred years (1904–2021). The second part of the index consists of books about Bryusov in foreign languages. Most of the books are described de visu: they are in the compiler’s collection as well as the illustrations.

Keywords: bibliography, Valery Bryusov, Russian Modernism, translations, world reception of Russian literature.

«Значительное число моих произведений переведено на иностранные языки»¹, – заявил Валерий Брюсов в автобиографии, написанной для известного издания «Русская литература XX века» (1914) под редакцией С.А. Венгерова. И сослался на выпущенную издательством «Скорпион» годом ранее «Библиографию Валерия Брюсова» (фактически автобиблиографию), где указал все известные ему публикации. Однако в сравнении с обилием переводов таких современников, как Максим Горький, Леонид Андреев, Дмитрий Мережковский и даже Федор Сологуб, не говоря о классиках, это выглядело более чем скромно. Переводам Брюсова на иностранные языки посвящен ряд специальных статей, но сколько-нибудь цельной обобщенной картины бытования его произведений за пределами России нет до сих пор.

Настоящее описание преследует цель дать возможно более полную библиографию отдельных изданий текстов Брюсова и литературы о нем на 20 иностранных языках, преимущественно на основании экземпляров из собрания составителя. Сознывая возможную неполноту библиографического списка и очевидную неполноту книжного собрания (отсутствующие издания отмечены астериском и описаны по электронным каталогам национальных библиотек соответствующих стран), составитель решился представить результаты своих тридцатилетних поисков. Описание изданий на языках, которые используют графику, отличную от кириллической и латинской, например, на армянском и японском, вынесено в приложение к основному списку.

Описание состоит из двух частей «Книги Брюсова» и «Книги о Брюсове» с отдельной нумерацией. Составитель отказался от буквального следования правилам ГОСТ'а («Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления»). За образец или, скорее, за ориентир была принята работа: Прижизненные издания Валерия Яковлевича Брюсова. Каталог / Сост. Л.М. Ельницкая, Г.А. Сусликова; вступ. ст. Л.М. Ельницкой. М., 1985 (далее: *Прижизненные издания*).

Материалы позволяют представить картину бытования произведений Брюсова за пределами России, которая отличается от существующей на его родине. Для русского читателя Брюсов – прежде всего поэт. На иностранных языках выпущено 26 отдельных изданий его поэтических произведе-

¹ Брюсов В. Из моей жизни. Автобиографическая и мемуарная проза. М., 1994. С. 84.

ний (включая два издания «Терцин к спискам книг» на чешском языке), но подавляющее большинство – на языках народов бывшей Российской империи / СССР и стран «народной демократии» (географически и хронологически), что определялось статусом Брюсова как «советского поэта». Зарубежный читатель намного лучше знает Брюсова-прозаика: «Огненный ангел» издан 31 раз на 13 языках (включая три разных перевода на чешский и на испанский языки), чему, вероятно, способствовала популярность одноименной оперы Сергея Прокофьева; «Алтарь Победы» – 8 раз на 5 языках; малая проза и драматургия, входившая в сборники «Земная ось» и «Ночи и дни», – 30 раз на 10 языках (включая пять разных переводов «Последних страниц из дневника женщины» на французский язык). Отдельными изданиями также выходили очерк «Армянская поэзия. Ее история в течение веков» (на армянском языке), «Летопись исторических судеб армянского народа» (на итальянском языке), избранные статьи (на болгарском языке) и дневники (на английском языке).

Показательна статистика количества отдельных изданий текстов Брюсова на разных языках: английский (8), армянский (4), болгарский (7), венгерский (1), испанский (4), итальянский (8), латышский (1), немецкий (13), нидерландский (1), польский (4), румынский (2), сербский (5), словацкий (8), украинский (3), французский (13), хорватский (2), чешский (16), шведский (1), эстонский (1), японский (1). При жизни Брюсова более всего переводили на немецкий язык, чему способствовали личные контакты переводчиков с автором; позднее переводом его произведений занимались в основном в ГДР, но количество изданий несравнимо с другими русскими и советскими классиками. Едва ли не наибольший интерес к творчеству Брюсова сохраняет чешская и словацкая аудитория. Во Франции его прозу стали переводить только в 1980-е годы, но интерес к ней, похоже, не слабеет. Из основных мировых языков Брюсов хуже всего представлен на английском (переиздания старых переводов «Огненного ангела» и рассказов плюс дневник с приложением тенденциозных мемуаров Ходасевича и Цветаевой), особенно в сравнении с другими ведущими представителями русского модернизма.

Публикуя настоящие материалы в преддверии 150-летия со дня рождения Брюсова в декабре 2023 г., составитель надеется привлечь внимание к мировой рецепции его творчества, заслуживающей дальнейшего изучения. Составитель будет благодарен за любые дополнения и уточнения к публикуемому списку.

Все иллюстрации из собрания составителя.

КНИГИ БРЮСОВА

***1. Walerija Brūsowa. Poemas un noslehpumu atslēgas** [по современной орфографии: Poēmas un noslēpumu atslēgas]. Wiktora Eglischa tulkotas. Rīga: Burtneeka, 1904. 72 S.

(Стихотворения и «Ключи тайн». Перевод Виктора Эглитиса). На латышском языке.

Издательская наборная обложка.

Не включено в *Прижизненные издания*.

2a. Valerius Brjusoff. Die Republik des Südkreuzes. Novellen. Die autorisierte Übertragung dieses Buches aus dem Russischen ist von Hans von Guenther besorgt. Den künstlerischen Schmuck zeichnete Otto zu Guteneegg. München: Verlegt bei Hans von Weber (Тип. Oscar Brandstetter zu Leipzig), 1908 [ноябрь 1907]. 109 S.

(Республика Южного креста. Новеллы. Авторизованный перевод Ганса фон Гюнтера. Художественное оформление Отто цу Гутенегга). На немецком языке.

Издательский цельнокожаный переплет с золототисненным рисунком на верхней крышке, с золотым обрезом. 50 экземпляров нумерованных от руки (мой № 27) на бумаге Van Gelder.

2b. То же.

Издательский тканевый переплет с золототисненным рисунком на верхней крышке.

2c. То же.

Издательский картонажный переплет с золототисненным рисунком на верхней крышке с указанием «второе издание».

2d. То же.

Издательский картонажный переплет с другим рисунком на верхней крышке с указанием «второе издание».

В *Прижизненные издания* описан только первый вариант (экземпляр № 18). Содержание: Республика Южного Креста. – Сестры. – В подземной тюрьме. – Последние мученики. – Теперь, когда я проснулся. – В зеркале. – Мраморная головка.

3a. Valerius Brjusoff. Erduntergang. Tragödie künftiger zeiten in 5 handlungen und 9 szenen. Autorisierte Übersetzung aus dem Russischen von Hans Guen-

ther. München: Verlag von Hans von Weber (Тип. Poeschel & Trepte in Leipzig), 1909. [6], 73, [5] S.

(Гибель Земли. [Земля.] Трагедия будущих времен в 5 действиях и 9 сценах. Авторизованный перевод Ганса Гюнтера). На немецком языке. Перевод выполнен по рукописи (указано на обороте титульного листа).

Издательский цельнокожаный переплет с золототисненной надписью на верхней крышке. 25 экземпляров, нумерованных от руки (мой № 18), на бумаге Van Gelder.

3b. То же. [4], 73, [3], [24] S.

Издательский тканевый переплет.

3c. То же. [4], 73, [3] S.

Издательская наборная обложка.

В *Прижизненные издания* описан только второй вариант.

4. Valerius Brjusoff. Der feurige Engel. Erzählung aus dem sechszehnten Jahrhundert. Die autorisierte Übersetzung dieses Buches aus dem Russischen ist von Reinhold von Walter besorgt. München: Gyperion – Verlag von Hans von Weber (Тип. Poeschel & Trepte in Leipzig), 1910. 520 S.

(Огненный ангел. Повесть XVI века. Авторизованный перевод Рейнгольда фон Вальтера). На немецком языке.

Издательская наборная обложка.

5. Valerii Brjusoff. Letzte Seiten aus dem Tagebuch einer Frau. Einzige autorisierte Uebersetzung aus dem Russischen von Axel Lübke. / Nebst Anhang: B. Saizeff. Der Tod. Freiburg i Br.: Fr. Ernst Fehsenfeld (Тип. Hoffmannsche Buchdruckerei Felix Krass Stuttgart), 1911. [4], 136 S.

(Последние страницы из дневника женщины. Единственный авторизованный перевод Акселя Люббе / Приложение: Б. Зайцев. Смерть). На немецком языке.

Издательская иллюстративная обложка.

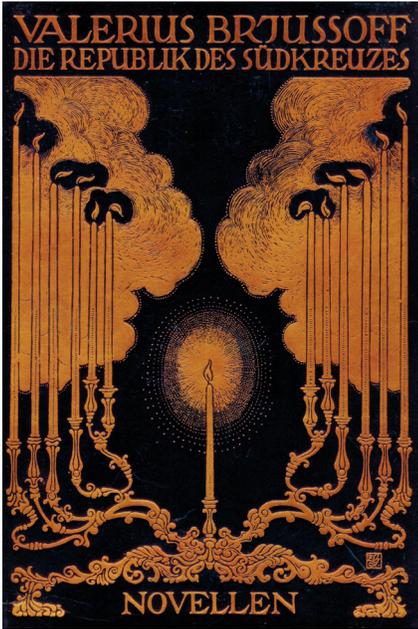
В *Прижизненные издания* не включено.

6. Valerius Brjussow. Der Siegesaltar. Roman aus dem vierten Jahrhundert. Übers von Nadja Strasser. München: Verlegt bei Georg Müller (Тип. M. Müller & Cohn), 1913. [2], 493, [3] S.

(Алтарь Победы. Роман четвертого века. Перевод Нади Штрассер). На немецком языке.

Издательский тканевый переплет по рисунку М. Шварера.

В *Прижизненные издания* не включено.



№ 2a Республика Южного Креста



№ 2d Республика Южного Креста



№ 6 Алтарь Победы



№ 9 Элули, сын Элули



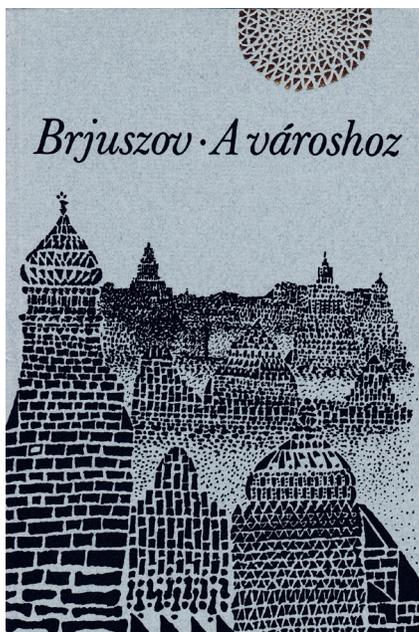
№ 13 Огненный ангел



№ 18 Огненный ангел



№ Add4 Республика Южного Креста



№ 32 Стихи

7. Valerij Brjusov. Cesty a rozcestí. Přeložil Petr Kříčka. V Praze: Nakladatelství J. Otto (Тип. “Unje”), [1913]. 104 С. Sborník světové poesie. Vydává Česká Akademie Císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Číslo 116. (Пути и перепутья. Перевод [и предисловие] Петра Кржички). На чешском языке.

Издательская наборная обложка.

* **8. Valerij Brjusov. Ohnivý anděl: román o XVI hlavách.** Dle 2. oprav. vyd. přel. Stanislav Minařík. Praha: Čes. tisk. a vydavat., [1913]. 368 S.

(Огненный ангел. Роман в XVI главах. Перевод со 2-го издания Станислава Минаржика). На чешском языке.

Издательская наборная обложка.

В *Прижизненные издания* не включено.

9. Валерій Брюсов. Елулій син Елулія. Оповідання про стародавнього фінікійця. Переклав О.К. Жалоба. Лесь Горенко. Критичний етюд. Київ: Грунт (Тип. Центральн. Укр. Кооперат. Комитету), 1918. 30, [2] С. Універсальна бібліотека. № 3.

(Элули, сын Элули. Повесть про древнего финикийца. Перевод О.К. Жалоба / Лесь Горенко [М.В. Семенко]. Критический этюд). На украинском языке.

Издательская наборная обложка.

В *Прижизненные издания* не включено.

10. Valery Brussov. The Republic of the Southern Cross and Other Stories. With an Introductory Essay by Stephen Graham. London: Constable and C° Ltd. (Тип. William Brendon and Son Ltd., Plymouth), 1918. XIII, [3], 162, [1] P. Constable's Russian Library.

(Республика Южного Креста и другие рассказы. Со вступительной статьей Стивена Грэма). На английском языке. Переводчик не указан.

Издательский переплет и наборная суперобложка.

В *Прижизненные издания* не включено.

Содержание: Республика Южного Креста. – Мраморная головка. – За себя или за другую. – В зеркале. – Защита. – Бемоль. – Рея Сильвия. – Элули, сын Элули. – В башне.

11. Valery Brussov. The Republic of the Southern Cross and Other Stories. With an Introductory Essay by Stephen Graham. New York: Robert M. McBride & C°, (Тип. William Brendon and Son Ltd., Plymouth), 1919. XIII, [3], 162, [1] P. Constable's Russian Library.

Издательский переплет с наклейкой на корешке.

Вариант предыдущего издания для американского рынка с другим титульным листом.

В *Прижизненные издания* не включено.

12. Brjussow und Balmont. Gedichte / Übertragen von Wolfgang E. Gröger. Berlin: Skythen (Тип. E. Haberland, Leipzig), [1921]. 92 С.

(Брюсов и Бальмонт. Стихотворения. Перевод [и предисловие] Вольфганга Э. Грёгера). На немецком языке.

Издательский картонажный переплет.

В *Прижизненные издания* не включено.

13. Valerio Briusov. El ángel de Fuego. Revelaciones ocultistas del siglo XVI.

Traducción directa del ruso, por Markoff y Leguina. Barcelona: Mundial (Тип. Impresos Costa, Barcelona), [1922]. 294, [2] P.

(Огненный ангел. Оккультные откровения XVI века. Перевод Маркова и Легиной). На испанском языке.

Издательская иллюстративная обложка.

Год издания не указан. Датируется по примечаниям Е.В. Чудецкой: Брюсов В. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1974. Т. 4. С. 342. В *Прижизненные издания* не включено.

14. Валерій Брюсов. 1873-1924. Збірник. Статті Ю. Каменева та Б. Якубського. Переклади М. Зерова, М. Рильського та П. Филиповича. Загальна редакція Б. Якубського. [Харків:] Державне видавництво України, 1925. 159, [8] С.

(Валерий Брюсов. 1873–1924. Сборник. Статьи Ю. Каменева и Б. Якубского. Переводы М. Зерова, М. Рильского и П. Филиповича. Общая редакция Б. Якубского). На украинском языке.

Издательская обложка.

15. Valerij Brjusov. Ohnivý anděl. Román o XVI hlavách. Podle druhého, opraveného vydání přeložil Stanislav Minařík. II. vydání. V Praze: Kvasnička & Hampl, 1925. 551 S. Knihy země. 45.

(Огненный ангел. Роман в XVI главах. Перевод со второго, исправленного издания Станислава Минаржика. Издание второе). На чешском языке.

Издательская обложка.

16. Valerian Brjusov. V podzemním žaláři. Z ruštiny přeložil Josef Helm. V Praze: Alois Huneek, [1925]. 76 S. Pestrá knihovna zábavy a kultury. Číslo 161-163.

(В подземной тюрьме. Перевод Йозефа Хелма. Предисловие Эмануэля Лешграда). На чешском языке.

Издательский переплет.

Содержание: В подземной тюрьме. – Республика Южного Креста. – Сестры.

* **17. Walery Briusow. Tajemny pamiętnik męzatki.** Tł. Marja Perschke-Huszczaniecka. Lwów: Wyd. Książek Pożytecznych, 1927. 57 S.

(Тайный дневник замужней женщины. [Последние страницы из дневника женщины.] Перевод Марии Першке-Хушанецкой). На польском языке.

Издательская обложка.

18. Валерий Брюсов. Огнениярь ангель. Повесть въ XVI глави. Преведе Маринъ Пундевь от второто руско издание, поправено и допълнено съ белжки къмъ текста и съ предговоръ отъ автора. София: Книгоиздателство на Ив.Г. Игнатовъ & Синове, <1929>. 288 С. Любими романи. 16.

(Огненный ангел. Повесть в XVI главах. Перевод Марина Пундева со второго русского издания, исправленного и дополненного примечаниями и с предисловием автора). На болгарском языке.

Издательская обложка.

19. Valeri Brussov. The Fiery Angel. A Sixteenth Century Romance. Translated by Ivor Montagu and Sergei Nalbandov. London: Humphrey Toulmin, [1930]. 392 P.

(Огненный ангел. Повесть шестнадцатого века. Перевод Айвора Монтегю и Сергея Налбандова). На английском языке.

Издательский переплет.

20. Valerij Brjusov. Oltář Vítězství. Román. [Z ruštiny přeložil Emanuel Vajtauer.] V Praze: Družstevní práce, [1931]. 656 S. Živé knihi. LXXXII.

(Алтарь Победы. Роман. Перевод Эмануэля Вайтауэра). На чешском языке.

Издательский переплет.

* **21. Valerij Brjusov. Terciny na katalogy knih.** Přeložil O.F. Babler. Bibliofil. Uherské Hradiště, 1936.

(Терцины к спискам книг. Перевод О.Ф. Баблера). На чешском языке.

Описано по статье: Гонзик И. В.Я. Брюсов и чешская культура // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968. С. 484. В электронном каталоге Национальной библиотеки Чешской Республики отсутствует.

* **22. Valerij Brjusov. Asse terrestre.** Racconti. Traduzione Eva Amendola dal russo Edizione. Lanciano: Carabba Gino, 1940. 208 P. Scrittori italiani e stranieri. 190.

(Земная ось. Рассказы. Перевод Эвы Амендола). На итальянском языке.

Издательская обложка.

23. Valerij Brjusov. Terciny na katalogy knih. [Přeložil O.F. Babler. Přerov, 1947.] 10 S.

(Терцины к спискам книг. Перевод О.Ф. Баблера). На чешском языке.

Издательская обложка и суперобложка.

24. Valerij Jakovlevič Brjusov. Mé zemi. Z ruských originálů vybral, úvodem a poznámkami opatřil Jiří Honzík. Přeložili Zdenka Bergrová, Jiří Honzík, Ivan Slavík, Jiří Valja a František Vrba. Praha: SNKLHU, 1954. 184 S. 2200 экз. Světová četba. 92.

(Моей стране. Составление, предисловие и примечания Иржи Гонзика. Перевод Зденки Бергровой, Иржи Гонзика, Ивана Славика, Иржи Валья, Франтишека Врбы). На чешском языке.

Издательская обложка и суперобложка.

25. Валерий Брюсов. Избрани стихотворения. Прев. от руски Марко Ганчев. Ред. Христо Радевски. София: Народна култура, 1960. 140, [5] С. 1 л. фронт. (портр.). Съветски поети.

(Избранные стихотворения. Перевод Марко Ганчева. Редактор Христо Радевски). На болгарском языке.

Издательский переплет.

26. Walery Briusow. Poezje wybrane. Wybrał i wstępem opatrzył Włodzimierz Słobodnik. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1960. 164 С. 2253 экз.

(Избранные стихотворения. Составление и предисловие Владзимержа Слободника). На польском языке.

Издательский переплет.

27. Valerij Brjusow. Die Republik des Südkreuzes. Deutsch von Johannes von Guenther. Hamburg und München: Heinrich Ellermann, 1964. 206 S. Kleine Russische Bibliothek.

(Республика Южного Креста. Перевод [и послесловие] Иоганнеса фон Гюнтера). На немецком языке.

Издательский переплет и суперобложка.

Содержание: В подземной тюрьме. – В зеркале. – Теперь, когда я проснулся. – В башне. – Бемоль. – Мраморная головка. – Первая любовь. – Защита. – Республика Южного Креста. – Сестры. – Последние мученики.

* **28. Валерий Брјусов. Me eum esse.** Избор и превод Лав Захаров. Крушевац: Багдала, 1968. 86 с. Мала библиотека.

(Me eum esse. Составление и перевод Лава Захарова). На сербском языке.

Издательская обложка.

29. Valerij Briusov. Oltár bohyne vítazstva. Preložil Ivan Izakovič. Verše preložil Ignác Šafár. Bratislava: Tatran, 1971. 447 S. 15000 экз. Meteor.

(Алтарь Победы. Перевод [и примечания] Ивана Изаковича. Стихи в переводе Игнаца Шафара). На словацком языке.

Издательский переплет и суперобложка.

30. Валерій Брюсов. Вибрані поезії. Переклад с російської. Киев: Дніпро, 1973. 264 С. 6000 экз.

(Избранные стихи. [Составление и примечания И.С. Пятакова. Вступительная статья А.В. Кулиничка]). На украинском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

31. Valeri Briusov. The Fiery Angel. A Sixteenth Century Romance. Translated by Ivor Montagu and Sergei Nalbandov. [Introduction Colin Wilson.] London: Neville Spearman, [1975]. XXVIII, 392 P.

(Огненный ангел. Повесть шестнадцатого века. Перевод Айвора Монтегю и Сергея Налбандова. Предисловие Колина Уилсона). На английском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

Основной текст – репринтное воспроизведение издания 1930 г.

32. Valerij Brjusov. A városhoz. Válogatott versek. Budapest: Magjar Helikon. 1975. 92 с. 8 л. илл.

(Городу. Избранные стихи). На венгерском языке.

Издательский переплет.

33. Валерий Брюсов. Избрани стихове. Подобрал и превел Първан Стефанов. София: Народна култура, 1976. 296 С. 1 л. фронт. (портр.). 15125 экз. Върхове на съветската поезия.

(Избранные стихи. Составление и перевод Парвана Стефанова). На болгарском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

34. Walery Briusow. Rea Silvia i inne opowiadania. Wybrał, przelozył i wstępem opatrzył René Śliwowski. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976. 300 S. 10290 экз.

(Рея Сильвия и другие рассказы. Составление, перевод и предисловие Рене Сливовски). На польском языке.

Издательская обложка и суперобложка.

Содержание: Теперь, когда я проснулся. – Бемоль. – Мраморная головка. – Защита. – Республика Южного Креста. – Первая любовь. – В зеркале. – В подземной тюрьме. – Последние мученики. – Сестры. – В башне. – Через пятнадцать лет. – Последние страницы из дневника женщины. – Ее решение. – Только утро любви хорошо... – За себя или за другую? – Пустоцвет. – Рея Сильвия.

35. Valeri Briusov. Ingerul de foc. Traducator Virgil Teodorescu si Dan Rautu. București: Univers, 1976. 378 P. Colectia Romanului istoric.

(Огненный ангел. Повесть в 16 главах. Перевод Виргила Теодореску и Дана Рауту). На румынском языке.

Издательская обложка.

36. Valeri Briusov. Altarul zeiței Victoria. Traducator Mircea Spiridoneanu si Dan Rautu. București: Univers, 1976. 564 P. Colectia Romanului istoric. (Алтарь Победы. Повесть IV-го века. Перевод Мирчи Спиридонеану и Дана Рауту. Предисловие Александру Синку). На румынском языке.

Издательская обложка.

37. Valery Brussov. The Republic of the Southern Cross and Other Stories. With an Introductory Essay by Stephen Graham. Westport, Conn.: Hyperion Press, 1977. XIII, [3], 162 P. The Hyperion Library of World Literature. Classics of Russian Literature.

(Республика Южного Креста и другие рассказы. Со вступительной статьей Стивена Грэма). На английском языке.

Издательский переплет. На переплете имя и фамилия автора: Valerii Briusov.

Репринтное воспроизведение издания 1918 г.

38. Valeri Briusov. The Fiery Angel. A Sixteenth Century Romance. Translated by Ivor Montagu and Sergei Nalbandov. Westport, Conn.: Hyperion Press, 1977. 392 P. The Hyperion Library of World Literature. Classics of Russian Literature.

(Огненный ангел. Повесть шестнадцатого века. Перевод Айвора Монтегю и Сергея Налбандова). На английском языке.

Издательский переплет. На переплете имя и фамилия автора: Valerii Briusov.

Репринтное воспроизведение издания 1930 г.

39. Valeri Brjussov. Nägemise ülistus. Valinud ja tõlkinud Kalju Kangur. Tallinn: Eesti raamat, 1978. 254, [2] с. 3000 экз.

(Хвала зрению. [Избранные стихотворения.] Составление и перевод Калью Кангур). На эстонском языке.

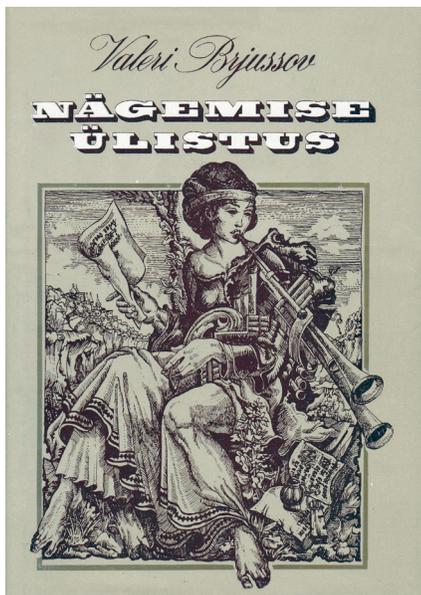
Издательский переплет и суперобложка.

40. Valeri Brjussow. Ich ohne voraus die stolzen Schatten. Gedichte. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Klaus Städtke. Nachgedichtet von Elke Erb, Roland Erb und Uwe Grüning. Berlin: Volk und Welt, 1978. 202 S.

(Я провижу гордые тени. Стихотворения. Редакция и послесловие Клауса Штадтке. Перевод Эльки Эрб, Роланда Эрба и Уве Грюнинг). На немецком языке.

Издательская обложка.

41. Valerij Brjusov. Ohnivý anděl: román o XVI hlavách. Přeložila Taťjana Hašková. [Doslov napsali Ilja a Vladimír Svatoňovi]. Praha: Odeon, 1978. 335, [1] S. 3500 экз.



№ 39 Стихи

Стихотворения. Перевод Игоря Астрова, лауреата Французской Академии). На французском языке.

Издательская обложка.

44. The Diary of Valery Bryusov (1893-1905). With Reminiscences by V.F. Khodasevich and Marina Tsvetaeva. Edited, Translated and with an Introductory Essay by Joan Delaney Grossman. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1980. 235 P. 1 л. фронт. (портр.) Documentary Studies in Modern Russian Poetry. [Vol. 1].

(Дневник Валерия Брюсова (1893-1905). Воспоминания В.Ф. Ходасевича и Марины Цветаевой. Редакция, перевод и вступительная статья Джоан Делони Гроссман). На английском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

45. Valeri Brjussow. Der feurige Engel. Historischer Roman. Aus dem Russisch übersetzt von Reinhold von Walter. Berlin: Rütten & Loening, 1981. 461, [3] S.

(Огненный ангел. Исторический роман. Перевод Рейнгольда фон Вальтера). На немецком языке.

Издательский переплет и суперобложка.

(Огненный ангел. Роман в XVI главах. Перевод Татьяны Хасковой. Послесловие Ильи и Владимира Святоновых). На чешском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

42. Valerij Briusov. Zrkadlo tieňov. Vybral, preložil, doslov a briusovske kalendárium napísal Ján Zambor. Bratislava: Slovenski spisovatel, 1978. 135, [1] S. Klub milovníkov poézie. Zv. 97.

(Зеркало теней. Составление, перевод, послесловие Яна Замбора). На словацком языке.

Издательский переплет и суперобложка.

43. Alexandre Blok et Valéry Brussov. Poèmes. Igor Astrow Lauréat de l'Académie Française. <Genève:> Éditions du Tricorne, <1979>. 64 P.

(Александр Блок и Валерий Брюсов.

46. Walery Briusow. Ognisty aniol.

Przełożyła Elżbieta Wassongowa. Posłowiem opatrzył René Śliwowski. Warszawa: Czytelnik, 1981. 498 S. 30320 экз.

(Огненный ангел. Перевод Эльжбеты Вассонговой. Послесловие Рене Сливовски). На польском языке.

Издательский переплет с бандеролью.

47. Валерий Брюсов. Огнения Ангел.

Повесть в XVI главы. Превела от руски Донка Данчева. София: Народна култура. 1981. 371 С. 1 л. фронт. (портр.). Библиотека избрани романи. № 6.

(Огненный ангел. Повесть в XVI главах. Перевод Донки Данчевой). На болгарском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

Стереотипно переиздано в 1984 г.

48a. Valerij Brjusov. Rozhraní hlubin. Přeložil [vybral a doslov napsal] Jiří Honzík. Illustroval Vladimír Ročman. Praha: Odeon, 1982. 132 S. 3000 экз., из них 1000 экз. в цельнокожаном переплете.

(Грань глубины. Перевод, составление и послесловие Иржи Гонзика). На чешском языке.

Издательский цельнокожаный переплет.

48b. То же.

Издательский переплет и суперобложка.

49. Valéri Brioussov. L'Ange de Feu. Traduit du russe par Monique Lee-Monneveau. Lausanne: Éditions L'Âge D'Homme, 1983. 348 P. Classiques slaves.

(Огненный ангел. Перевод Моник Ли-Моннеро). На французском языке.

Издательская обложка.

* **50. Valerij Briusov. Mestu a svetu.** Z ruš. prel. a zost. Ján Zambor. Bratislava: Tatran, 1983. 180 S. Kvetý. Zv. 98.

(Граду и миру. Перевод и составление Яна Замбора). На словацком языке.

Издательская обложка.



№ 51 Алтарь Победы

51. Valerij Brjusov. Oltář vítězství. Přeložila Milada Misárková. Doslov Jiří Honzík. Praha: Lidové nakladatelství, 1983. 368 S. 11500 экз.

(Алтарь Победы. Перевод [и примечания] Милады Мизарковой. Послесловие Иржи Гонзика). На чешском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

52. Valerij Briusov. Ohnivý anjel. Preložil a doslov napísal Ivan Izakovič. Bratislava: Tatran, 1984. 368 S. 5000 экз. Svetová tvorba. 167.

(Огненный ангел. Перевод и послесловие Ивана Изаковича). На словацком языке.

Издательский переплет.

53. Валерий Брюсов. Изкуство или живот. Прев. от руски Иван Николов. Съставител Иван Цветков. Варна: Георги Бакалов, 1984. 339, [1] С.

(Искусство или жизнь. [Статьи.] Перевод [и предисловие] Ивана Николова. Составление Ивана Цветкова). На болгарском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

54. Valerij Brjusov. L'angelo di fuoco. Edizione italiana a cura di Cesare G. De Michelis. Roma: Edizioni e/o, 1984. 340 P.

(Огненный ангел. Редакция [перевод и предисловие] Чезаре Дж. Де Микелиса). На итальянском языке.

Издательская обложка.

55. Valerij Brjusov. Mramorna glava. Izbor, predgovor i prevod Petar Vujičić. Banja Luka: Glas, 1985. 183 С. Prevodi.

(Мраморная головка. Составление, предисловие и примечания Петара Вуйичича). На хорватском языке.

Издательская обложка и суперобложка.

Содержание: Мраморная головка. – Теперь, когда я проснулся. – В зеркале. – Сестры. – В подземной тюрьме. – Последние страницы из дневника женщины. – За себя или за другую? – Рея Сильвия.

56. Valerij Brjussow. Chefs d'œuvre. Gedichte aus neun Bänden Ausgewählt und Übersetzt von Christoph Ferber. <Sachseln, 1986>. 63 S.

(Шедевры. Стихотворения из девяти книг, выбранные и переведенные Кристофом Фербером). На немецком языке. Издано в Швейцарии, отпечатано в Италии.

Издательская обложка.

57. Валерий Брюсов. Последните страници от дневника на една жена. Превел от руски Филип Ганев. София: Народна култура, 1986. 293 С.

(Последние страницы из дневника женщины. Перевод Филиппа Ганева). [Составление Софии Бранц. Вступительная статья С. Гречишкина и А. Лаврова)]. На болгарском языке.

В издательском переплете и суперобложке.

Содержание: В зеркале. – Теперь, когда я проснулся. – В башне. – Бемоль. – Мраморная головка. – Ночное путешествие. – Восстание машин. – Через пятнадцать лет. – За себя или за другую? – Элули, сын Элули. – Последние страницы из дневника женщины. – Обручение Даши. – Рея Сильвия. – Моцарт.

58. Valeri Brjussow. Nur der Morgen der Liebe ist Schön. Erzählungen und Zwei Dramen. Deutsch von Margit Bräuer. Nachwort von Klaus Städtke. Berlin: Rütten & Loening, 1987. 353 S.

(Только утро любви хорошо. Рассказы и две пьесы. Перевод Маргит Бройер. Послесловие Клауса Штадтке). На немецком языке.

Издательский переплет и суперобложка.

Содержание: Земная ось: В подземной тюрьме. – В зеркале. – Теперь, когда я проснулся. – В башне. – Бемоль. – Мраморная головка. – Первая любовь. – Защита. – Республика Южного Креста. – Сестры. – Последние мученики. – Земля. Ночи и дни: Последние страницы из дневника женщины. – Пустоцвет. – За себя или за другую. – Ее решение. – Через пятнадцать лет. – Только утро любви хорошо... – Ночное путешествие. – Путник.

59. Валериј Брјусов. Духови ватре. Ниш: Градина, 1989. 87 С. 1000 экз. Савремена светска поезија.

(Духи огня. [Предисловие Евгения Винокурова. Перевод Бранко Мильковича. Послесловие Михайло Игнатовича]). На сербском языке.

Издательская обложка.

60. Walerij Brjussow. Der feurige Engel. Roman. Aus dem Russisch von Reinhold von Walter. Herausgegeben von Frank Rainer Scheck. Köln: DuMont, 1990. 441 S. Dumont Bibliothek des Phantastischen. Nr. 3001.

(Огненный ангел. Исторический роман. Перевод Рейнгольда фон Вальтера. Редакция и послесловие Франка Райнера Шека). На немецком языке.

Издательская обложка.

61. Valeri Brjussow. Die Republik des Südkreuzes. Erzählungen und ein Drama. Aus dem Russischen von Margit Bräuer. Mit einem Nachwort von Klaus Städtke. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1990. 159 S. Phantastische Bibliothek. Bd. 270.

(Республика Южного Креста. Рассказы и драма. Перевод Маргит Бройер. Послесловие Клауса Штадтке). На немецком языке.

Издательская обложка.

Содержание: В зеркале. – Теперь, когда я проснулся. – В башне. – Бемоль. – Мраморная головка. – Первая любовь. – Защита. – Республика Южного Креста. – Сестры. – Последние мученики. – Земля. – Ночное путешествие.

62. Валериј Брјусов. Огњени анђео. Роман у XVI глава. Предео Петар Вуичић. Београд: Просвета, 1990. 414 С. 3000 экз. Савремени страни писци. 12.

(Огненный ангел. Повесть в XVI главах. Перевод [и предисловие] Петара Вуичича). На сербском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

63. Valeri Brjoesov. Devuurengel. Verhaal in XVI hoofdstukken. Vertaald en van een nawoord voorzien dos Jos van Damme. Amsterdam: Wereldbibliotheek, 1990. 356 P. (Огненный ангел. Повесть в XVI главах. Перевод и послесловие Йоса ван Дамма). На нидерландском языке.

Издательская обложка.

64. Valéri Briousov. Dernières pages du journal intime d'une femme. Traduction du russe par Mireille Robin. Aix-en-Provence: Alinéa, 1991. 109 P. Novella. (Последние страницы из дневника женщины. Перевод Мирей Робэн). На французском языке.

Издательская обложка.

* **65. Valeri Briusov. El ángel de fuego.** Traducción e introducción Arturo Marian. Madrid: Héptada, D.L. 1991. 398 P. Grandes narrativas. (Огненный ангел. Перевод и предисловие Артуро Мариана). На испанском языке.

Издательская обложка.

66. Valerij Brjusov. Gli ultimi martiri. Traduzione e Introduzione di Aldo Ferrari. [Chieti:] Marino Solfanelli, 1991. 64 P. Il Voltaluna. 18. (Последние мученики. Перевод и предисловие Альдо Феррари). На итальянском языке.

Издательская обложка.

Содержание: Республика Южного Креста. – Последние мученики.

* **67. Valerij Brjusov. Nello specchio e altri racconti.** Traduzioni di Elia Iannantuono. Pompei, 1992.

(В зеркале и другие рассказы. Перевод Эльи Ианнантуоно). На итальянском языке.

Издательская обложка.

68. Valerij Brjusov. Racconti dell'Io. A cura di Giovanna Spindel. Milano: Tranchida, 1993. 162, [6] P. Il Bosco di Latte. 25.

(Рассказы о Я. Редакция [вступительная статья и перевод] Джованны Спендель). На итальянском языке.

Издательская обложка и суперобложка.

Содержание: Теперь, когда я проснулся... – В зеркале. – Бемоль. – Мраморная головка. – Сестры. – Последние мученики. – Ночное путешествие. – Через пятнадцать лет. – За себя или за другую?

69. Valerij Jakovlevič Brjusov. Annali del popolo armeno. A cura di Aldo Ferrari. Milano: Greco & Greco, 1993. 220, [4] P. Le Melusine. 15.

(История армянского народа. [Летопись исторических судеб армянского народа.] Редакция [вступительная статья и перевод] Альдо Феррари). На итальянском языке.

Издательская «немая» обложка и суперобложка.

70. V. Briusov. El Angel de Fuego. Revelaciones ocultistas del siglo XVI. Madrid: RCR, 1994. 246 P.

(Огненный ангел: оккультная история XVI века). На испанском языке. Переводчик не указан.

Издательская обложка.

71. Valerij Brjusov. L'asse terrestre. Con le illustrazioni di Alberto Martini. A cura di Nikolaj V. Kotrelev. Traduzione di Paola Carità. Roma: Voland, 1995. 144 P.

(Земная ось. С иллюстрациями Альберто Мартини. Редакция [и вступительная статья] Николая В. Котрелева. Перевод Паолы Карита). На итальянском языке.

Издательская обложка.

Содержание: Предисловие [автора к первому изданию]. – Республика Южного Креста. – Сестры. – В подземной тюрьме. – Последние мученики. – Теперь, когда я проснулся. – В зеркале. – Мраморная головка.

72. Valerij Brjusov. Poslední stránky z deníku jedné ženy. [Přeložila Marcela Pittermannová. Doslov Elvíra Olonová.] Praha: Volvox Globator, 1996. 80 S.

(Последние страницы из дневника женщины. Перевод Марчеллы Питтермановой. Предисловие Эльвиры Олоновой). На чешском языке.

Издательская обложка.

73. Valeri Briussov. Mozart, poste restante. Traduit du russe et annoté par Dany Savelli. Paris: Autrement, 1996. 104 P.

(Моцарт, до востребования. Перевод и примечания Дани Савелли). На французском языке.

Издательская обложка.

74. Valéry Briussov. Dernières pages du journal d'une femme. Traduction d'Anne Flipo-Masurel. Préface d'Andreï Makine. Paris: Mercure de France, 1997. XIX, 117 P. Bibliothèque russe.

(Последние страницы из дневника женщины. Перевод Анн Флипо-Мазюрель. Предисловие Андрея Макина). На французском языке.

Издательская обложка с бандеролью.

75. Valerij Brjusov. Ohnivý anděl. Román o XVI hlavách. Přeložila Taťjana Našková. [Doslov Miluše Zadražilová.] Praha: Aurora, 1997. 419 S. 2000 экз. Edice světových autorů. 14

(Огненный ангел. Роман в XVI главах. Перевод Татьяны Хасковой. Послесловие Милуши Задражиловой). На чешском языке.

Издательская обложка.

76. Valéri Briousov. L'axe terrestre. Traduit du russe par André Cabaret. Belfort: Circé, 1998. 160 P. Poche. 13.

(Земная ось. Перевод [и послесловие] Андре Кабаре). На французском языке.

Издательская обложка.

Содержание: Предисловие к первому изданию «Земной оси». – Республика Южного Креста. – Сестры. – В подземной тюрьме. – Последние мученики. – Теперь, когда я проснулся. – В зеркале. – Мраморная головка. – Защита. – Первая любовь. – Бельмо. – В башне.

77. Valeri Briousov. Rhéa Silvia. Récit du VIe siècle après Jésus-Christ. Traduit du russe et annoté par Suzanne Héral. Paris: Autrement, 1999. 51 P. Littératures.

(Рея Сильвия. Повесть VI в. от Р.Х. Перевод и примечания Сюзанны Эраль). На французском языке.

Издательская обложка.

78. Valeri Briousov. L'Autel de la victoire. Traduction de russe et postface par Suzanne Héral. Paris: Autrement, 2000. 559 C. Littératures.

(Алтарь Победы. Перевод и послесловие Сюзанны Эраль). На французском языке.

Издательская обложка.

79. Валериј Брјусов. Огледало сенки. Изабрane песме. Предео са руској Владимир Јагличић. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 2000. 128 С. 1000 экз. Библиотека Ремек-дела. 32.

(Зеркало теней. Избранные стихи. Перевод Владимира Ягличича). На сербском языке.

Издательский переплет.

80. Valeri Briousov. El ángel de fuego: una narración verídica. Traducción de Claudia Kariakin y José Ramón Monreal. Barcelona: Obelisco, 2003. 383 P. Colección Obelisco Magoria.

(Огненный ангел. Правдивая повесть. Перевод Клаудии Карякиной и Хосе Рамона Монреала). На испанском языке.

Издательская обложка.

81. Valerij Brjusov. V zrcadle. [Z ruských originálů vybrala a přeložila Alena Morávková.] Praha: Navran, 2004. 232 S. Mýtus. 11.

(В зеркале. Составление и перевод Алены Моравковой). На чешском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

Содержание: В зеркале. – Сестры. – Мраморная головка. – Менуэт. – Ночное путешествие. – Теперь, когда я проснулся. – Моцарт. – Рея Сильвия. – Республика Южного Креста.

82. Valery Bruisov. The Fiery Angel. Translated by Ivor Montagu and Sergei Nalbandov with an afterword by Gary Lachman. Langford Lodge: Dedalus, 2005. 411, [8] P. Dedalus European Classics.

(Огненный ангел. Перевод Айвора Монтегю и Сергея Налбандова с послесловием Гэри Лэчмена). На английском языке.

Издательская обложка.

Основной текст – репринтное воспроизведение издания 1930 г.

83. Valerij Brjusov. Den brinnande ängeln. En berättelse i sexton kapitel. Översättning Kjell Johansson. Stockholm: Murbräcken, 2005. 333 S.

(Огненный ангел. Повесть в шестнадцати главах. Перевод [и послесловие] Кьелля Йоханссона). На шведском языке.

Издательский переплет.

84. Valerij Briusov. Posledné stránky denníka. [Z ruského originálu preložil a vysvetlivku spracoval Ivan Izakovič.] Bratislava: Ikar, 2005. 256 P. Odeon. 26 zväzok.

(Последние страницы из дневника женщины. Перевод и примечания Ивана Изаковича). На словацком языке.

В издательском переплете и суперобложке.

Содержание: Под старым мостом. – Рея Сильвия. – Элули, сын Элули. – Бемоль. – В зеркале. – Теперь, когда я проснулся... – Через пятнадцать лет. – Последние страницы из дневника женщины. – За себя или за другую? – Моцарт. – Республика Южного Креста. – Восстание машин.

85. Valerij Briusov. Oltár bohyne víťazstva. [Z ruského originálu preložil a vysvetlivky spracoval Ivan Izakovič. Verše z latinských originálov preložil Ignác Šafár.] Bratislava: Ikar, 2007. 424 P. Odeon. 39 zväzok.

(Алтарь Победы. Перевод и примечания Ивана Изаковича. Перевод стихов с латинского Игнаца Шафара). На словацком языке.

Издательский переплет и суперобложка.

86. Valeri Briussov. Pensées intimes. Traduit du russe et présenté par André Cabaret. Longueuil (Québec): Keruss, 2008. 315 P.

(Интимные размышления. Перевод и послесловие Андре Кабаре). На французском языке.

Издательская обложка.

Содержание: Последние страницы из дневника женщины. – Пустоцвет. – За себя или за другую. – Ее решение. – Через пятнадцать лет. – Только утро любви хорошо... – Путник. – Обручение Даши. – Моцарт.

* **87. Valeri Brioussov. Les derniers martyrs.** Traduit par André Cabaret. Longueuil (Québec): Keruss, 2009. 224 P.

(Последние мученики. Перевод Андрэ Кабарэ). На французском языке.

Издательская обложка.

Содержание: Ночное путешествие. – Последние мученики. – Элули, сын Элули. – Теперь, когда я проснулся. – Республика Южного Креста. – Рея Сильвия. – Сестры.

88. Валерий Брюсов. И сами ще отлетим... Избрани стихотворения. Прев. Йордан Ковачев. София: Литературен форум, 2010. 160 С.

(И мы сами полетим... Избранные стихотворения. Перевод Йордана Ковачева). На болгарском языке.

Издательская обложка.

89. Валериј Брјусов. Огњени анђео. Превео са руског Петар Вујичић. [Београд:] Службени гласник, 2011. 428 С.

(Огненный ангел. Перевод [и предисловие] Петара Вуйичича). На сербском языке.

Издательская обложка.

90. Valerij Jakovlevič Briusov. Pod Starým mostom. [Preložil Ivan Izakovič.] Bratislava: SnowMouse Publishing, [2011]. 112 P. Edícia ruskej klasickej literatúry. Zväzok 6.

(Под Старым мостом. Перевод Ивана Изаковича). На словацком языке.

Издательская обложка.

Содержание: Под Старым мостом. – Элули, сын Элули. – Последние страницы из дневника женщины. – Через пятнадцать лет. – Теперь, когда я проснулся... – Бемоль. – Восстание машин.

91. Valerij Jakovlevič Briusov. Mozart. [Preložil Ivan Izakovič.] Bratislava: SnowMouse Publishing, [2011]. 120 P. Edícia ruskej klasickej literatúry. Zväzok 7. (Моцарт. Перевод Ивана Изаковича). На словацком языке.

Издательская обложка.

Содержание: Рея Сильвия. – Моцарт. – В зеркале. – За себя или за другую? – Республика Южного Креста.

92. Valerij Brjusov. Zvijezdina gora. Preveli Žarko Milenić i Leontin Čapo Milenić. Zagreb: Zagrebačka naklada, 2015. 272 P.

(Гора Звезды. Перевод [и послесловие] Жарко Миленича и Леонтины Капо Миленич). На хорватском языке.

Издательский переплет.

Содержание: Гора Звезды. – Республика Южного Креста. – Ночное путешествие. – Восстание машин. – Мраморная головка. – В башне. – Теперь, когда я проснулся... – В зеркале – Моцарт.

93. По звездным обителям / Par les habitacles stellaires. Составил и перевел Юрий Кузнецов / Choix et traduction des poèmes par Youri Kouznetsov. <Condeixa-a-Nova:> La ligne d'ombre, 2017. 172 P.

Параллельный текст на французском и русском языках.

Издательская обложка.

94. Valéri Brioussov. L'Ange de Feu. Traduit du russe par Monique Lee-Monneveau. Paris: Noir sur Blanc, 2019. 384 P.

(Огненный ангел. Перевод [и предисловие] Моник Ли-Моннеро). На французском языке.

Издательская обложка.

95. Valéry Brioussov. Dernières pages du journal d'une femme. Traduction de Maëlle Nagot. Paris: Sillage, 2019. 93 P.

(Последние страницы из дневника женщины. Перевод Маэль Наго). На французском языке.

Издательская обложка.

96. Valerij Brjusov. L'angelo di fuoco. Edizione italiana a cura di Cesare G. De Michelis. Roma: Edizioni e/o, 2019. 447 P.

(Огненный ангел. Итальянское издание под редакцией [в переводе и с послесловием] Чезаре Дж. Де Микелиса). На итальянском языке.

Издательская обложка.

97. Valerij Brjusov. Ohnivý anděl. Přeložil Milan Dvořák. [Doslov Miluše Zadražilová.] Praha: Argo, 2020. 408 S.

(Огненный ангел. Перевод Милана Дворжака. Послесловие Милуши Задражиловой). На чешском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

98. Valerij Brjusov. Hnězdná hora. [Přeložil, doslov Konstantin Šindelář.] [Brno:] Nová vlna, 2021. 124 s.

(Гора Звезды. Перевод и послесловие Константина Шинделаржа). На чешском языке.

Издательская обложка.

Приложение

* **Add1. Валерий Брюсов. Армянская поэзия. Ее история в течение веков.** Перевод Иосифа Маркаряна. Венеция: Святой Лазарь, 1923. 161, [1] С. На армянском языке.

Издательская обложка.

Add2. Валерий Брюсов. Стихотворения. Перевод Ваана Тер[ъ]яна. Составление [и предисловие] Гургена Овнана. Ереван: Айпетрат, 1944. 42 С. (пагинация со С. 3). 3000 экз. На армянском языке.

Издательская обложка.

Add3. Валерий Брюсов. Стихотворения. Предисловие А.С. Мясникова. Составление, примечания, редакция С. Таронци. Ереван: Айпетрат 1957. 384 С. 10000 экз. На армянском языке.

Издательский переплет.

Add4. Валерий Брюсов. Республика Южного Креста. Перевод [и послесловие] Сатокити Кусака. Токио: Хакусуйся, 1973. 280 С. Серия: Русская проза XX века). На японском языке.

Издательская обложка с бандеролью.

Перевод сборника «Земная ось» по второму изданию.

Add5. Валерий Брюсов. Стихотворения и проза. Предисловие Брюсовского научного центра. Ереван: Лингва, 2021. 200 С. 300 экз. На армянском языке.

Издательский переплет.

КНИГИ О БРЮСОВЕ

1. Alexander Schmidt. Valerij Brjusovs Beitrag zur Literaturtheorie. Aus der Geschichte des russischen Symbolismus. München: Otto Sagner, 1963. 159 S. Slavistische Beiträge. Bd. 7.

(Александр Шмидт. Вклад Валерия Брюсова в теорию литературы. Из истории русского символизма). На немецком языке.

Издательская обложка.

* **2. Imre László. Brjusow és az orosz szimbolista regény.** Budapest: Akademy Kiado, 1973. 132 S. Modern filologiai fuzetek. 16.

(Имре Ласло. Брюсов и русский символистский роман). На венгерском языке.

Издательская обложка.

3a. Martin P. Rice. Briusov and the Rise of Russian Symbolism. Ann Arbor MC: Ardis, 1975. [6], 155, [7] P.

(Мартин П. Райс. Брюсов и начало русского символизма). На английском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

3b. То же.

Издательская обложка.

4. Brigitte Flickinger. Valerij Brjusov: Dichtung als Magie. Kritische Analyse des "Feurigen Engels". München: Wilhelm Fink Verlag, 1976. 8, 255 S. Forum Slavicum. Bd. 46.

(Бригитта Фликингер. Валерий Брюсов: поэзия как волшебство. Критический анализ «Огненного ангела»). На немецком языке.

Издательская обложка.

5. Joan Delaney Grossman. Valery Bryusov and the Riddle of Russian Decadence. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1985. XII, 397, [3] P.

(Джоан Делони Гроссман. Валерий Брюсов и загадка русского декадентства). На английском языке.

Издательский переплет и суперобложка.

6. Tadeusz Klimowicz. Motywy twórczości Walerija Briusowa. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1988. 211 S. 400 экз. Acta Universitatis Wratislaviensis. № 933. Slavica Wratislaviensia. XLV.

(Тадеуш Климович. Мотивы творчества Валерия Брюсова). На польском языке.

Издательская обложка.

7. Sabina Siwczyk-Lammers. Brjusow und die Zeitgeschichte. Eine Studie zur politischen Lyrik im russischen Symbolismus. Wiesbaden: Harrassowitz verlag, 2002. 353, [3] S. Opera Slavica. Neue Folge. 52.

(Сабина Сивчык-Ламмерс. Брюсов и современная история. Исследование о политической лирике в русском символизме). На немецком языке.

Издательская обложка.

8. Linda Woog. Die totalitäre Gesellschaft in den Anti-Utopien «My» von Zamjatin und «Republik des Südkreuzes» von Brjusov. [München:] GRIN Verlag, 2010. [6], 22 [44] S. (текст с одной стороны листа).

(Линда Воог. Тоталитарное общество в антиутопиях «Мы» Замятина и «Республика Южного Креста» Брюсова). На немецком языке.

Издательская обложка.

9. Nikita Iagniatinski. Probleme der Weltgeschichte in Brjusovs Schaffen. [München:] GRIN Verlag, 2010. [5], 11 S.

(Никита Ягнятинский. Проблемы мировой истории в произведениях Брюсова). На немецком языке.

В издательской обложке.

10. Agnieszka Gozdek. Kobiety mityczne w poezji Walerija Briusowa. Dialog z tradycją. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2017. 219 S.

(Агнешка Гоздек. Мифические женщины в поэзии Валерия Брюсова. Диалог с традицией). На польском языке. Резюме на английском языке.

Издательская обложка.

11. Viktoriia Wagner. Kleopatra als Femme fatale in der Lyrik von V. Brjusov und F. Sologub. [München:] GRIN Verlag, 2018. 25, [5] S. (без пагинации).

(Виктория Вагнер. Клеопатра как роковая женщина в лирике В. Брюсова и Ф. Сологуба). На немецком языке.

Издательская обложка.

Аминадав Дикман (1958–2022)

Аминадав Дикман, полиглот, переводчик мировой поэзии на иврит, от античной до новой, член Академии иврита и профессор Еврейского университета в Иерусалиме, умер 2 июня, накануне праздника Шавуот, дня Синайского Откровения. В этот праздник принято читать библейскую книгу Руфи, о моавитянке, пожелавшей войти в еврейскую цивилизацию, прабабушке псалмопевца Давида. Дикман посвятил жизнь тому, чтобы великая поэзия, созданная в разные времена и на разных языках, вошла в цивилизацию иврита и стала ее неотъемлемой частью, в том числе, русская.

В юности он защитил в Женеве диссертацию о пресуществлении псалмов в литературные тексты русской культуры, но позже превращал русские стихи в поэзию на иврите. Это поистине дерзновение, поскольку в Израиле с 1950-х годов безраздельно господствуют верлибры, а переводы Дикмана верны метрике подлинника. Первой книгой его переводов с русского был, кажется, сборник «Стихи первые и последние» (1997) Иосифа Бродского. Бродского пытались переводить на иврит и раньше, но после книги Дикмана теми опытами можно пренебречь. Читаешь на иврите – и слышишь голос поэта, и оживают в библейских словах образы далекой земли, иных реалий, иных любовей.

Музыкальная живописность русской поэзии – как знаменитая библейская синестезия: *И народ видел звуки* (Исх 20: 18) – полностью сохранена в переводах Дикмана, будь то Вечерние и Утренние «Размышления» Ломоносова или «Псалом 4» Тредиаковского в антологии «Барокко» (2012), где собраны произведения около 70 поэтов из семи стран; или антология русской поэзии первой половины XX века «Век мой, зверь мой» (2002), где убедительно представлены Анненский, Хлебников, Ходасевич, Гумилев, Ахматова, Пастернак, Мандельштам и Цветаева; или избранное Маяковского «Христофор Колумб и другие стихи» (2017). Дикман феноменально владел ивритом, обладал абсолютным слухом в отношении языковых регистров и, уловив дух и букву русской поэзии, дал ей новую реинкарнацию в иврите. Он не пытался облегчить читателю задачу: трудное и в переводе осталось трудным, непостижимое – непостижимым. Но, будучи истинным культуртрегером, Аминадав написал глубокие и увлекательные эссе о переводимых русских поэтах, о шуме времени, в котором рождались их стихи, и комментарии. А еще остался неизданным «Медный всадник», блестящий перевод которого с рассказом о Пушкине и о поэме, надеемся, увидит свет.

Зоя Копельман, Иерусалим



+ 16

ROSSICA. Литературные связи и контакты

Рецензируемый научный журнал

2022 № 2

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 15.06.2022.
Формат 60 x 90 ¹/₁₆.
Усл. печ. л. 20.
Тираж 500 экз.
Цена свободная

Заказ №

