

## Новые книги

Купреянов Н.Я.  
**Кот Бубера, московские  
футуристы и художник  
Николай Купреянов  
в 1922 году.**



М.: Кучково поле; Музеон, 2020. — 231 с. — 300 экз.

Название этой книги способно сразу привлечь читательский интерес: одно упоминание кота уже обычно гарантирует успех, а тут еще кот оказывается в неожиданной и вызывающей любопытство компании. Но тираж ее невелик и практически весь, согласно условиям издательского гранта, разослан по библиотекам страны, так что книгу увидят не все, кому она может быть интересна, а приобрести не сможет и вовсе никто. Между тем она достойна внимания.

Кот Бубера, попавший в название, в сущности, занимает в довольно увесистом томе место скромное. Он персонаж поэмы Николая Асеева «Сентиментальное путешествие знаменитого кота Буберы», которая должна была выйти с иллюстрациями Николая Николаевича Купреянова, однако издание не состоялось; статья В.В. Нехотина, проясняющая литературную «генеалогию»

героя со всеми перипетиями ее авторства, а также текст поэмы помещены в Приложении. Но формальный повод — работа Купреянова над ксилографиями (семь оттисков, четыре гравюрные доски и несколько рисуночных эскизов сохранились) — дал возможность автору книги, внуку художника, выстроить вокруг конкретного эпизода целую систему концентрических кругов искусствоведческого исследования, по сути являющего собой и пунктирную историю гравюры 1920-х гг., и — отчасти — историю художественной жизни этого времени в малоизученных ее аспектах.

То, что Н.Н. Купреянов — одна из ключевых фигур раннесоветской графики, не требует специальных подтверждений, однако посвященные ему книги выходили достаточно давно. И серьезные работы, в которых рассматривается тогдашнее бытование печатных техник и, в частности, техник высокой печати (ксилографии и линогравюры), тоже, как правило, давние: сегодня этот сюжет трудно назвать общеизвестным. Так что книга Н.Я. Купреянова восполняет существенные лакуны. Тем более что большое количество архивных источников, на которые автор опирается, прежде не входили в научный оборот, и среди трехсот иллюстраций многие тоже воспроизводятся впервые. По визуальной наполненности — практически альбом, но изобразительный ряд жестко связан с текстом; макет тоже сделан Н.Я. Купреяновым, чьи профессиональные (художник и искусствовед) и биографические роли в данном случае счастливо способствовали пластическому и смысловому единству издания.

Почему именно неизданная работа Купреянова оказалась поводом для исследования? Потому что простой воп-

рос — почему издание не состоялось? — позволяет развернуть множество контекстов. Связанных с ВХУТЕМАСом, где художник преподавал, и с борьбой группировок внутри и вокруг него. Связанных с группой МАФ (Московская — позднее Международная — ассоциация футуристов) и с экономическими условиями недолгого существования ее издательского проекта под маркой ВХУТЕМАСа (государственные ссуды на издания до поры обеспечиваются «по благу», усилениями близкого к власти Маяковского, а после разрыва отношений анонсированные книги переходят уже в курируемый Маяковским ЛЕФ). Подробнейшим образом, как уже упоминалось, исследуется история книжной гравюры — до того момента, когда Куприянов публикует статью «Полиграфия в художественных вузах», где настаивает на том, что ксилография, литография и металлическая гравюра как производственные — то есть репродукционные — техники себя изжили и теперь требуют самоценного станкового, пластического, не диктуемого утилитарными задачами развития. И даже обложки поэтической серии МАФ заслуживают отдельной главы, в которой, кроме прочего, их композиционный принцип (разделение поля вертикальной линейкой) анализируется в его историческом развитии — с привлечением соответствующего изобразительного материала. На этом примере, — пишет автор, — «можно проследить, как и под влиянием каких факторов то или иное композиционное решение становится устоявшейся художественной нормой, и, в частности, увидеть, как изменение техники производства влияло на формирование эстетических вкусов» (с. 163), — и подобные выходы от конкретных описаний к общим закономерностям в книге случаются не однажды.

Понятно, что соединение альбома — на хорошей бумаге, с безупречно напечатанными репродукциями, — и фун-

дированного научного текста создает издательскую проблему: в альбомных редакциях покажется лишним текст, а издательства «высоколобые» не справятся с визуальным рядом. (К сожалению, идеальные варианты подобных изданий редки — по финансовым главным образом обстоятельствам.) Но будет жаль, если книга, в которой даже некоторые сноски могли бы перерасти в развернутую статью (например, вопрос об авторстве обложки к «Вестнику Велемира Хлебникова» (№ 1) и его текстового разворота попал в пространные сноски на с. 77, 80 и 135), окажется без читателей, которым она, по существу, предназначена. Так что пока возможно рассчитывать лишь на библиотеки, надеясь, что кто-то заинтересуется книгой и сможет осуществить ее новое, более доступное публике, издание.

*Галина Ельшевская*

**«Полина» Леонида Губанова: поэма, пророчество, манифест /**  
Сост., подгот. текста,  
ст. и коммент. А.А. Журбина;  
науч. ред. А.А. Россомахин.



СПб.: Пушкинский Дом, 2021. — 224 с. — 700 экз.

Андрей Журбин посвятил работе с наследием Леонида Губанова около два-

дцати лет. Он защитил кандидатскую диссертацию о творчестве поэта, переработал ее в монографию («Отраженья зеркальных осколков», 2013), опубликовал ряд статей и, наконец, составил несколько сборников и книгу воспоминаний («Про Леню Губанова», 2016). Роль Журбина в губановедении сложно переоценить, и каждая его новая работа в этой области заслуживает внимания.

Подготовленное Журбиным издание поэмы «Полина» состоит из пяти частей. Это объемная вступительная статья, сама поэма, ее переводы на французский, хорватский и итальянский языки, построфный анализ текста и Приложение. «Полина» неоднократно печаталась в сам- и тамиздате, при этом обрастая ошибками, которые проникли и в первые официальные публикации. К новому изданию Журбин устранил искажения, опираясь на магнитофонную запись чтения поэмы самим Губановым и черновик из архива Алены Башиловой.

Первая часть вступительной статьи посвящена истории публикации в «Юности» (1964. № 6) трех четверостиший из «Полины», за которые 17-летний поэт подвергся ожесточенным нападкам со стороны официальной критики. Затем Журбин объясняет «пророческое» и «манифестное» значения поэмы. Предсказание оказывается одновременно личным и культурным. В поэме упоминается трагический для гениев 37-летний порог — Губанов умрет именно в этом возрасте. Вопреки распространению в оттепельной культуре «весенних» метафор поэт пишет о «смыкающейся полынье» и «льде молчания». Через всю поэму проходит мотив подавления художника обществом и государством, появляются образы лебедей, улетающих «за теплые моря, в край творчества», и творцов, уходящих «в ночь от жен и денег», — все это можно рассматривать как предзнаменование конца оттепели, внутренней эмиграции одних авторов и реального отъезда из СССР других (с. 27).

В «Полине» Губанов нападает на поэтов, обслуживающих идеологию; в то же время он не стремится к сближению с современной эстрадной поэзией, которую считает слишком компромиссной. Эта позиция и образ независимого художника-бессеребренника, служащего только искусству, получают выражение в манифесте СМОГа (с. 26—27) и найдут отражение в других явлениях неофициальной культуры.

Далее Журбин кратко рассматривает стилистические особенности лирической поэмы: отмечает включение кинематографических приемов и роль цветовой палитры, пишет об активном использовании аллитерации, корневых и неточных рифм, приема смешения речевых манер: поэт тонко сочетает архаизмы, книжные и сленговые слова. Так, например, «очи серых прачек» соседствуют в тексте с «Есенину влестившей... глазами клевыми» Айседорой. Поэма построена на смысловых оппозициях; Журбин выделяет около десяти пар, которые, впрочем, легко сводятся к одной — «государство/общество — независимый художник». Важны и отсылки к гениям прошлого, постоянное обращение к образу Руси и игнорирование периода СССР. Попытка вырваться из советской постистории и восстановить разорванную связь с культурой царской России и Европы характерна для многих нонконформистов, однако Журбин не останавливается на этом, не выходит за границы творчества Губанова.

В комментариях исследователь дает построфный анализ «Полины», а также прослеживает связь поэмы с другими текстами Губанова и произведениями значимых для него авторов. По мнению Журбина, прототипа у Полины не было, а в ее образе воплощается аполлоническое начало, которому противопоставляется дионисийское (лебедь, поэт, художник) (с. 47). Поэма кажется вполне ясной, но есть в ней и темные места, нуждающиеся в литературоведческом

анализе. Так, неожиданный выбор локации в строке «Ждут руки на висках Уфы», описывающей творческий акт, объясняется «бунтарской» историей города, который был связан с крестьянской войной Емельяна Пугачева. Его личностью Губанов живо интересовался (с. 65—66). Размышляя над источниками «горящих картин Верещагина», «плачущего Левитана» и упоминания мышьяка рядом с именем Наполеона, Журбин приводит интересные исторические подробности. Образ Левитана Губанов мог позаимствовать из его жэззэловской биографии (1960), где цитировалось письмо Чехову: в нем художник описывал, как плакал от чувства вечной красоты распахнувшегося пейзажа (с. 99). Версия об отравлении Бонапарта мышьяком была популярна в начале 1960-х гг., но сейчас ставится под сомнение (с. 109). Что же касается образа картин Верещагина, здесь Журбин предлагает сразу несколько трактовок, самая убедительная из которых — отсылка к факту сожжения живописцем нескольких работ после критики со стороны императора (с. 75). Эта история вполне могла быть иллюстрацией государственного давления на художника и губительной самоцензуры.

Тема развивается в критике образа поэта, служащего государству («Так опускаются до НЭПа / Талантливые подлецы»). Здесь Журбин усматривает выпад против Маяковского, которого Губанов высоко ценил за ранние стихи, но резко осуждал за сотрудничество с большевиками (с. 81). Исследователь также обнаруживает несколько отсылок к стихам Вознесенского. Все же Губанов предпочитает вступать в диалог с классиками, что соотносится с логикой надысторического шествия особого племени художников, которая прослеживается в «Полине». Журбин проделывает кропотливую работу, обнаруживая наряду с очевидными отсылками (к Есенину, Пушкину) и более тонкие (к Пастерна-

ку, Хлебникову, Гумилеву и др.). Тема диалога с великими авторами прошлого будет важна для поэта на протяжении всего творческого пути и полно выразится в цикле «Профили на серебре» (с. 66). Образ сада и художников-сеятелей, возникающий в середине «Полины», раскроется в поэме «Мой сад» (с. 99). Журбин не отмечает здесь отсылки к «Сеятелю» Ван Гога, хотя она вполне вероятна. Рассматриваются и другие образы, перекочевавшие из «Полины» в более поздние тексты. Жанр поэтической молитвы, распространенный в дореволюционной литературе и появляющийся во фрагменте поэмы, также оказывается важен для творчества Губанова (с. 112). Отдельно следует отметить анализ «реинкарнации» Наполеона в Бальзака, героя романтического — в реалистического (с. 115). В контексте «Полины» она воспринимается как результат подавления свободного художника социумом и отражает в себе основной конфликт поэмы — борьбу искусства за независимость от общественной рациональности и обслуживания идеологии.

Нельзя сказать, что Журбин анализирует поэзию Губанова как герметичное явление, — он затрагивает и публикацию в «Юности», и СМОГ, но больше интересуется фактами, чем концептуальным контекстом. Едва ли не главный вопрос, возникающий при чтении вступительной статьи: какую угрозу увидели охранители в стихотворении о художнике, сшитом из трех самых безобидных фрагментов «Полины»? Ответ на него помог бы раскрыть и неочевидные причины разногласий между Губановым и советской властью. Но Журбин дает лишь краткий и частичный ответ, отмечая, что образ холста размером 37×37 во фрагменте считывался как отсылка к 1937 г., а строка «мы умираем не от рака» ассоциировалась с травлей и гибелью Пастернака (с. 93—95). Однако опубликованные в Приложении критические статьи и очерки, посвященные номеру «Юнос-

ти», позволяют читателю поразмышлять самостоятельно. Первой причиной для критики, конечно, была сама тема конфликта между поэтом и обществом. Советский деятель культуры добровольно-принудительно включался в механизм идеологии, чтобы воспевать трудовые подвиги и вдохновлять на них. У Губанова же «великие будни» оборачиваются мукой и постоянным давлением на личность, от которого творец хочет освободиться. В опубликованных фрагментах эта тема улавливалась. Важно и использование Губановым местоимения «мы», превращающего художников в особое племя с собственными — идущими вразрез с официальной идеологией — ценностями, альтернативной картиной реальности, ставящей под сомнение подлинность идеологической.

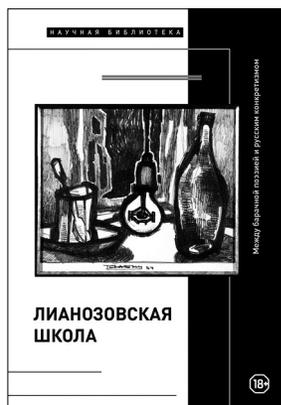
Почти все критики упрекали молодых поэтов, опубликовавшихся в том номере, в «бессодержательности», то есть (как ясно из рассуждений автора отзыва в «Нашем современнике») в отсутствии социалистического содержания (с. 186—187). Губанов не только уклоняется от последнего, но и фактически утверждает возможность альтернативных смыслов. Также его осуждали за оригинальность и претенциозность (с. 179), и в этом контексте не случайно возникает в критике образ самопровозглашенного гения Северянина (с. 174). В опубликованном фрагменте из «Полины» тема гениальности не звучит прямо; Журбин предполагает, что автор отзыва в «Крокодиле» был знаком с полным текстом поэмы. Между тем претензию на гениальность или, по крайней мере, особое художественное призвание можно усмотреть в готовности «мазать мир... кровью вен» и «умирать... на голубых руках мольберта», то есть платить за искусство жизнью. Гений опасен для любой жесткой системы своей неподконтрольностью, а провозглашение себя им отнимает у власти монополию на присвоение такого «звания». Это вполне объясняет стремление

официальной критики пресечь даже намеки на попытки «быть гением» и ее желание обозначить их нелегитимность. Досталось Губанову и за нереалистический характер текста. Его упрекали в «книжности» (с. 179), порицали за «опустошенное, бездушное я» (с. 191) лирического героя. Зато выстраивание связей с культурой прошлого и желание принадлежать к ней, кажется, осталось незамеченным — вместе с явно модернистскими чертами оно почти исчезло из публикации в «Юности».

Исследователи часто игнорируют советскую официальную критику, которая, хотя и представляет собой нелегкое чтение, все же может объемнее раскрыть контекст и высветить неочевидные детали произведения. Решение дополнить исследование Журбина пасквилями на Губанова оказывается удачным: Приложение дает читателю необходимый материал для осмысления проблематики затронутой, но не разработанной в книге.

*Сорин Брут*

### **«Лианозовская школа»: между барачной поэзией и русским конкретизмом /** Под ред. Г. Зыковой, В. Кулакова, М. Павловца.

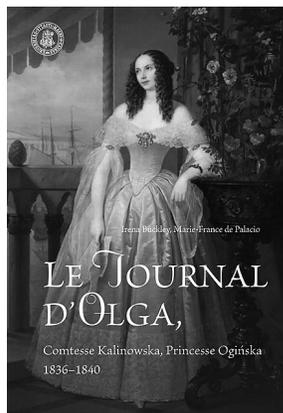


М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 840 с. — 1000 экз. — (Научное приложение; Вып. ССХХV).

Содержание: Кулаков В. Дело житейское: Лианозовская школа; Павловец М. «Лианозовская школа» и «конкретная поэзия»; Махонинова А. «Всеволод Некрасов и его круг»: Чехословацкие публикации шестидесятых годов, посвященные авторам «лианозовской школы»; Давыдов Д. «Лианозово» и примитивизм; Весенн В. «Наши художники и мы»; Смола К. «Лианозово» как мультимедиаальный артефакт; Гланц Т. «Нужно уметь / разглядеть это»: экскрементальный реализм в цикле «Моча и гавно» Игоря Холина; Маурицио М. Архаист и новатор: Евгений Кропивницкий; Успенский П. Появление нового поэтического субъекта: поэзия Евгения Кропивницкого конца 1930-х — 1940-х годов; Шубинский В. Загробная жизнь поэтики: Евгений Кропивницкий и Андрей Николев; Саббатини М. Анализ одного стихотворения: Евгений Кропивницкий. «Секстины»; Житенев А. Как сделана проза Игоря Холина; Бокарев А. Поэтическая стратегия миромоделирования в «Жителях барака» И. Холина и «Эдеме» А. Цветкова; Левшин И. Холин как Берроуз, или Космос как барак; Кукуй И. «Небольшая поэма» большого поэта; Орлицкий Ю. Введение в поэтику Сапгира: система противопоставлений и стратегия их преодоления; Азарова А. Язык мистики у Генриха Сапгира; Семьян Т. Сюрреалистическая техника прозы Генриха Сапгира; Суховой Д. Анализ одного стихотворения: Генрих Сапгир «Бутырская тюрьма в мороз»; Сухотин М. Мозаичность композиции и ретроспективное самоцитирование в стихах Вс. Некрасова; Зыкова Г., Пенская Е. Всеволод Некрасов и советская культура «для детей»: хроника; Янечек Дж. Всеволод Некрасов — мастер паронимии; Морс Э. Анализ одного стихотворения: Вс. Некрасов «Ленинград / Первый взгляд», 1966; Корчагин К. «Констриком, но с новолетовским уклоном»: Ян Сатуновский и эволюция конструктивистской поэтики; Витте Г. «Вместо прибли-

тельной точности — точная приближительность»: «бедная поэзия» Яна Сатуновского; Зыкова Г., Пенская Е. Ян Сатуновский: материалы к изучению творчества и литературного контекста; Кукулин И. Вид на берег с руинами прогресса: о стихотворении Яна Сатуновского «Пришел рыбак...» (1966); Жолковский А. Заметки о «Поэзии аграмматики» Эдуарда Лимонова; Коль Ф. Автор как тавтолог: Лимонов и Пригов; Конаков А. Поэтика знаточества: «предметники» Михаила Соковнина; Уйвари Л. Неофициальная советская поэзия: введение; Хирт Г., Вондерс С. Из предисловия (к изд. Лианозово-92 и тура поэтов по Германии); Гомрингер О. «Живу и вижу» — лирика мира по-русски; Некрасов Вс. «В Лианозово меня привезли осенью 59...»; Некрасов Вс. Лианозовская чернуха; Переписка Евгения Кропивницкого с поэтами «Лианозовской школы».

Buckley I., Palacio M.-F. de.  
**Le Journal d'Olga, comtesse Kalinowska, Princesse Ogińska. 1836—1840.**



Kaunas: Université Vytautas Magnus, 2020. — 372 p.

Дневник Ольги Калиновской (в замужестве княгини Огинской, 1819—1899),

хранящийся в отделе рукописей библиотеки Вильнюсского университета, до сих пор не был известен. Он написан по-французски и насчитывает около пяти сот страниц. Польша по рождению, переехавшая в раннем возрасте в Петербург вместе с матерью, Ольга Калиновская после окончания Екатерининского института благородных девиц стала фрейлиной великой княжны Марии Николаевны. Она известна как одна из возлюбленных великого князя Александра Николаевича, будущего императора Александра II. Влюбчивый и непостоянный наследник престола увлекся ею в 1837 г. и на этот раз достаточно серьезно, чтобы внушить беспокойство отцу, императору Николаю I, и матери, императрице Александре Федоровне.

Объемистый дневник Ольги публикуется не полностью, а в виде «антологии» в двух частях. Первая представляет собой «сентиментальный гербарий» (с. 43; здесь и далее перевод наш): отобранные и воспроизведены страницы с засушенными цветами, большей частью подаренными великим князем Александром. Вокруг этих цветов находятся дневниковые записи и литературные цитаты. Вторую часть составляют фрагменты с описанием придворной жизни и истории любви Ольги и Александра. В этой части постоянно присутствуют императорская чета, великий князь Михаил Павлович, великие княжны Мария Николаевна и Ольга Николаевна, а также многие русские и польские аристократы, принимавшие участие в жизни императорского двора. Заметим, что упоминаемая г-жа Крюденер не могла быть «дочерью известной баронессы» (с. 99), так как дочь В.-Ю. Крюденер Жюльетта была госпожой Беркгейм; речь в дневнике идет о знаменитой красавице Амалии Крюденер (Криденер).

Дневник был начат весной 1836 г. С этого момента начинается и дневник-гербарий, который заканчивается в 1839 г., тогда как вторая часть начина-

ется в 1837 г., а завершается в 1840 г., как и сам дневник. Такое разделение кажется несколько искусственным, поскольку об одних и тех же событиях зачастую говорится в обеих частях, и публикация фрагментов в хронологическом порядке позволила бы лучше представить эти события.

Дневник Ольги Калиновской вписывается в ряд многочисленных женских дневников на французском языке, которые велись в России со второй половины XVIII в. Они посвящены описанию повседневной жизни, путешествий, балов, любовных увлечений. Порой эти дневники обращены к предмету любви в надежде, что когда-нибудь избранник прочтет написанное. Так и Ольга надеется, что «быть может, спустя много лет, эти строки прочтет тот, кто их вдохновил» (с. 7) и кого она практически неизменно называет «наследник», то есть великий князь Александр. Особенности ее дневника являются пристальным, нередко критическим, взглядом изнутри на придворную жизнь и весьма сильная интроспективная составляющая, близкая порой, как отмечают публикаторы и комментаторы дневника И. Буклей и М.-Ф. Паласи, к «поток сознания» (с. 243). Как фрейлина, Калиновская постоянно находится в самом высшем кругу, во время ужина зачастую сидит возле великого князя Александра, посещает театр вместе со всем императорским семейством, катается на санях в обществе великих князей и княжон. Ее близкая подруга — В.А. Нелидова, почти официальная фаворитка Николая I. В залах и кулуарах Зимнего дворца император при встрече запросто беседует с Ольгой и оказывает ей знаки внимания, вплоть до весьма фривольных. Великий князь Михаил Павлович также ведет с ней доверительные разговоры. Но центральной фигурой является наследник престола. Как ни удивительно, Ольга, видимо, всерьез надеялась стать его супругой, при этом такую на-

дежду ей подавал упоминаемый в дневнике пример Екатерины, жены Петра I. Интересно, что нигде не выражены сомнения относительно возможности для католички стать в перспективе русской императрицей. Ольга исправно присутствует на православных службах, и, хотя в опубликованных фрагментах появляются редкие упоминания о посещении католической церкви, видно, что разница вероисповеданий ее совсем не занимает. 11 июля, в день памяти святой Ольги, все, в том числе сестры, поздравляют ее с именинами (а не с днем рождения, как полагают составители, с. 89, 91).

Встречи с Александром происходят в основном на балах, где она с ним танцует, и в театре, но есть записи и о свиданиях наедине, в ее комнате в Зимнем дворце, хотя трудно определить, как далеко зашли отношения двух влюбленных. Во всяком случае, дважды на протяжении их романа наследника отправляли путешествовать, чтобы отвлечь его от возлюбленной. Император с этой целью проводил с Ольгой беседы, называя ее членом своей семьи, и эти беседы поначалу казались ей сердечными. Так, он даже уверял «Осиповну», как он называл Ольгу (ее отца звали Йозеф), что понимает ее чувства, говорил откровенно, что хотел бы чаще видеть свою «Вареньку», то есть Варвару Нелидову, оправдываясь так: «Моя жена стареет, а я пока нет» (с. 250). Но затем она убедилась в двуличии царя и подвергла его и Александру Федоровну резкому осуждению за их лицемерие и тираническое обращение с сыном. Николай, по ее мнению, ведет себя с ним как «деспот» (с. 354). Императрица, пишет Ольга, «которая так дурно обращалась со мной во время его [Александра] отсутствия, теперь хочет показать, как она добра со мной» (с. 297).

Сам наследник предстает, несмотря на его «ангельскую улыбку» (с. 339), как слабохарактерный ребенок, «столь трус-

ливый» (с. 214), любящий волочиться за женщинами (в таком случае она его «презирает», с. 316), хотя и уверяет Ольгу, что другие женщины — это ширма, скрывающая его единственную любовь. Он говорит, что «хотел бы уйти от мира» (с. 120), то очень весел, то в следующую минуту «проливает слезы» (с. 122).

Собственные чувства Ольги, что верно отмечают публикаторы, пропущены сквозь сетку читаемых ею книг, преимущественно французских, причем круг этого чтения включает такие новинки, как «Старая дева» (1837) и «Цезарь Бирото» (1837) Бальзака, «Полина» (1838) Александра Дюма, «Этель» (1839) Астольфа де Кюстина. Она цитирует стихи А. де Ламартина и В. Гюго, романы Жорж Санд, а ее любимый автор — Ф.-Р. де Шатобриан. Над его повестью «Атала» она проливает слезы, находя в судьбе героини, счастьем которой помешали непреодолимые препятствия, сходство со своей собственной. Читает она также «Мемуары дьявола» (1837—1838) Ф. Сулье и «Инфернальный словарь» Ж.-О.-С. Коллена де Планси (1818). В то же время Ольга явно знакома и с русской литературой, хотя составители утверждают, что в ее дневнике нет упоминаний русских писателей: «Напрасно стали бы мы искать следы Пушкина, Лермонтова, Тургенева и других русских авторов...» (с. 41). Между тем на одной из воспроизведенных страниц с засушенным цветком можно, хотя и с трудом в силу плохо читаемого на репродукции почерка, обнаружить стихотворение Пушкина «Цветы последние милей...» (с. 136). В этой же первой части упомянута повесть А.А. Бестужева-Марлинского «Фрегат “Надежда”» (1832). В дневнике-гербарии расшифрованы только окружающие засушенные цветы цитаты и фразы на французском языке, хотя видно, что среди них немало записей по-русски. Возможно, среди них есть и другие цитаты из русской литературы, разобрать которые на репродук-

циях невозможно. Отсутствие транскрипции или хотя бы перевода этих русских записей в этой части дневника не вполне понятно, так как во второй части русские фразы воспроизведены кириллицей и переведены на французский язык. В то же время именно они преобладают среди оставшихся «неразборчивыми». Об этом можно сожалеть, так как Александр говорит с Ольгой только по-русски, и некоторые его фразы остаются «за кадром». Николай I говорит по-французски, но часто переходит на русский язык.

При всем влиянии «неистового романтизма» 1830-х гг. перепады чувств Ольги — от полного счастья до глубокого отчаяния — свидетельствуют об их искренности. Приведенные диалоги с Александром убеждают в их взаимной любви. И. Буклей и М.-Ф. Паласио обращают внимание на роль великого князя Михаила Павловича, который оказывал Ольге поддержку, устраивал встречи влюбленных, сочувствовал их бурной страсти. При этом он в беседах с Ольгой ссылаясь на свой опыт неудачной супружеской жизни с великой княгиней Еленой Павловной. В дневнике отмечено, что Михаил отличался «неровным настроением» (с. 347), однажды в обществе с удовольствием говорил об Александре I, которого обожал, называл другого брата, Константина, своим благодетелем, при этом не сказал «ни слова о нынешнем императоре» (с. 329).

Поведение Михаила Павловича с племянником и его возлюбленной соответствует некоторым свидетельствам современников, согласно которым в императорской семье существовало намерение допустить морганатический брак Александра с целью отстранения его в перспективе от трона и передачи прав наследника великому князю Константину Николаевичу. Александр считался в семье слишком слабовольным, чувствительным и непостоянным. Но в конечном итоге после того, как началась под-

готовка его брака с принцессой Гессен-Дармштадской (в 1841 г.), Ольга была отстранена от двора. Влюбленные продолжают изредка видеться, Александр в одну из последних встреч говорит (как всегда, по-русски): «Теперь я имею только одно желание: тебя увидеть еще раз перед смертью» (с. 273).

Дневник обрывается в апреле 1840 г., когда состоялась помолвка наследника и немецкой принцессы. С 1845 г. ставшая княгиней Огинской, Ольга жила в Литве, в поместье своего мужа князя Иренеуша Огинского, и умерла, намного пережив Александра.

Придворная жизнь, как она изображена в дневнике, состоит из непрерывной вереницы развлечений. На их фоне сообщается о дуэли и смерти Пушкина: «28 [января 1837 г.] четверг. Праздник [день рождения] Великого Князя Михаила, хотя мне очень не хотелось идти поздравлять Великую Княгиню, я пошла вместе с Натальей [фрейлиной Н.Н. Бороздиной, 1816—1853], и мне там очень понравилось; служба уже началась, Софья Моден [фрейлина С.Г. Ремон де Моден, 1804—1884] рассказала нам о дуэли, которая состоялась вчера вечером в 4 часа между Дантесом и Пушкиным, который написал чудовищное письмо отцу Геккерну; и вот он был смертельно ранен, это ужасно. Первая столь ужасная история. Геккерн ранен в руку; только об этом и говорят. <...> сегодня вечером <...> давали [речь идет о Михайловском театре] немецкую пьесу, которую я совсем не поняла, ее дали по случаю приезда из Ревеля Линденштейна [псевд. Л.Д. Пробста, 1770 — ?], актера 70 лет, а также “Юного отца” [одноактный водевиль Ж.-А. Вернуа де Сен-Жоржа и А. д’Артуа, поставленный в Париже 30 июля 1836 г.], водевиль-буффонаду, но прекрасный. В половине одиннадцатого все закончилось. Говорят, что Пушкин умер. У меня был Паткуль [А.В. Паткуль, 1817—1887; друг и соученик великого князя Александр

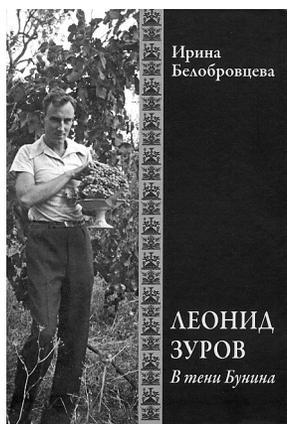
ра; учителем обоих был Жуковский]» (с. 187—188).

«29 [января 1837 г.] пятница. Был урок. Г-жа Хирт принесла мне красивые вариации. Ужин у Великого Князя [Михаила], две старших [великие княгини Мария и Ольга] ужинали у Императрицы. Пушкин причастился, благословил детей и в 4 часа умер как истинный христианин благодаря Императору, который обещал опекать семью, это ангел» (с. 188—189).

Ольга Калиновская в оценке произошедшего выражает мнение, преобладавшее в высшем свете: она уверена в том, что дуэль произошла по вине Пушкина и что он умер как христианин под воздействием убеждений и обещаний Николая. Но она и потрясена смертью поэта и сожалеет о нем.

*Е.П. Гречаная*

## Белобровцева И. Леонид Зуров. В тени Бунина.



М.: Азбуковник, 2020. — 240 с. — 1000 экз.

Разностороннее творчество Леонида Зурова (1902—1971) изучалось еще при жизни, например в диссертации и позже в монографии американского слаviste Либора Брома (Brom L. Leonid Zu-

rov: Ivan Bunin Proteges. Fresno, Cal., 1973. Vol. 1), в XXI в. вышли книга А.В. Громовой и В.Т. Захаровой «Жизнь и творчество Л.Ф. Зурова» и большая публикация статей и писем Зурова, подготовленная А.Ю. Пономаревым (Громова А.В., Захарова В.Т.. Жизнь и творчество Л.Ф. Зурова. М., 2012; Зуров Л.Ф. Статьи и письма / Ред.-сост. А. Пономарев. М., 2014). Новая, критически осмысленная биография Зурова, написанная И. Белобровцевой, дает материал к пониманию духовной трагедии русской эмиграции не только в межвоенный, но и в сложный послевоенный период. Это монтаж-хроника, успешно выполнивший амбициозную задачу: на основе пестрой массы дневниковых записей, писем, воспоминаний восстановить внутреннюю и внешнюю стороны жизни Зурова — человека без родины и дома. Опираясь на эгодокументы, в первую очередь из Русского архива Университета Лидса, Белобровцева рассказывает о трагической судьбе творческой личности главным образом на основе архива Буниных, хранителем которого после смерти В.Н. Муромцевой-Буниной оказался Зуров. Кроме того, использованы материалы архивов Эстонии, Латвии, Чехии, Дома русского зарубежья им. А.И. Солженицина, Псковского областного архива, а также личные собрания документов потомков современников (Н.Е. Андреев, М.А. Бельгард). Стереоскопичность изображения Зурова на фоне эмигрантской литературной, околосредовой и бытовой среды достигается за счет не только эпистолярных диалогов, дневниковых монологов, мемуарных свидетельств, но и умело подобранного иллюстративного материала. Зуров предстает перед читателем как личность противоречивая, художественно одаренная, страдающая и доставляющая страдания и неудобство другим, но в то же время как человек, искренне любящий «свою» Россию — недоступный патриархально идеализированный объект.

В двадцати четырех главах на основе критически осмысленного архивного и мемуарного (И.А. Бунин, В.Н. Бунина, Г.Н. Кузнецова, Н.Е. Андреев, А.В. Бахрах и др.) материала, а также литературных опытов самого Зурова прослеживается жизненный путь «непременного члена бунинского окружения», силою обстоятельств в семнадцать лет оказавшегося в статусе эмигранта. Несмотря на молодость, он успел поучаствовать в походах Северо-Западной армии, был интернирован в Эстонию, жил в Латвии, учился в Праге, затем вернулся в Латвию, чтобы быть ближе к России и родной вере. С 1922 г. начинается сотрудничество Зурова в рижских изданиях «Маяк» и «Слово»; наконец, в 1928 г. в издательстве «Саламандра» издаются повесть о древнем Пскове «Отчина» и сборник рассказов «Кадет», принесшие Зурову известность среди литераторов русского зарубежья. 23 ноября 1929 г. полный надежд 27-летний писатель прибыл в жилище Буниных на вилле Бельведер в городке Грас на Лазурном берегу. Бунин, литератор с именем, принял под свое крыло начинающего автора. Он стал пятым пишущим на этой вилле, остальные — сам Бунин, тайный кремлевский агент Н.Я. Роцин, супруга писателя В.Н. Муромцева-Бунина и Г.Н. Кузнецова. Белобровцева не согласна с мнением, что Роцин, Кузнецова, а затем и Зуров проживали в семье Буниных на правах секретарей: «...сам Бунин ни Зурова, ни Кузнецову, ни Роцина своими секретарями никогда не называл и использовал это определение только по отношению к Якову Михайловичу Цвибаку (Андрею Седых), который, кстати, именно в этом качестве сопровождал его в поездке на нобелевские торжества в Стокгольм в 1933 г.» (Белобровцева И. Леонид Зуров и Эстония // Русские в Прибалтике. М., 2010. С. 290). Белобровцева четко определяет круг лиц, повлиявших на всю последующую судьбу Зурова. Эскурсы в про-

шлом и в будущее в последующих главах призваны осветить становление Зуровалитератора, поиски им своего пути, три историко-археологические экспедиции в Печорский край, попытки вырваться за рамки круга Буниных, выйти из тени и стать самостоятельным русским писателем вне России. В книге сами герои обсуждают, возможно ли это без опоры на почву, могут ли небольшие островки «старой» России в Эстонии и Латвии стать ее эквивалентной заменой. Исчезновение этих островков после июня 1940 г., мировая война, тяжелое послевоенное время, борьба с «космополитизмом» в СССР приводят Зурова к грустным итогам, выражающем общее мнение большинства писателей русского зарубежья. На вопрос поэтессы, журналистки и основательницы парижского издательства «Рифма» Р.С. Чеквер (псевд. Ирина Яссен) о его мнении по поводу получения советского паспорта Зуров отвечал: «Нам здесь во время войны, а особенно после освобождения казалось, что вот-вот раскроются для нас двери любимого нами отечества, на прошлом будет поставлен крест, мы поманем всех братьев, погибших когда-то, и начнем новую жизнь со всюю странюю, отдав целиком свои силы и знания родному народу. <...> К сожалению, этого не случилось. <...> Все, что обрушилось на Ахматову и Зощенко, рухнуло на нас. Я думаю, Вы меня понимаете. Я хотел бы быть оптимистом, но не вижу впереди ничего легкого. Нам предстоит самоотверженный и трагический путь» (с. 152). В книге показано, как творческая нереализованность и бытовая зависимость привели Зурова к нервному заболеванию (с. 161—168). Понадобилась перестройка, чтобы вернуть русской литературе XX в. писателей-эмигрантов. Так, трудами С.Г. Исакова, первым в Эстонии опубликовавшего письмо Б. Вильде к Зурову и Зурова к Т. Свидзинской-Вайно (Вышгород. 1998. № 4, 5), а также благодаря новейшим публикациям пи-

сем писателя, связанных с Эстонией и Латвией, и реконструкции И.З. Белобровцевой неопубликованной при жизни Зурова повести-сценария «Иван-дамарья», он стал существовать в литературе не просто как литератор узкого круга русских эмигрантов, но как писатель с большой читательской аудиторией, как ему когда-то мечталось.

Отметим, что в книге И.З. Белобровцевой не раскрыто авторство публикуемого письма «иерея Александра» — священника Александра Николаевича Киселева (1909—2001) (с. 93). Сомнение вызывает и день отъезда Зурова из Печор 11 сентября 1935 г., так как в печерской газете «Petseri uudised» («Печерские новости»), вышедшей 13 сентября, сообщалось об окончании работ по восстановлении звонницы Печерского монастыря строительной артели Л. Солнцева, осуществленной под руководством Л. Зурова, который, по слухам, отказался от оплаты своих услуг и «в ближайшие дни покидает Печоры» (Nikolai kirkiku restaureemistööd lõpesid // Petseri Uudised. 13.IX.1935. № 37. Lk. 2). Но это мелочи. В целом же книга является шагом вперед в изучении литературы русского зарубежья XX в.

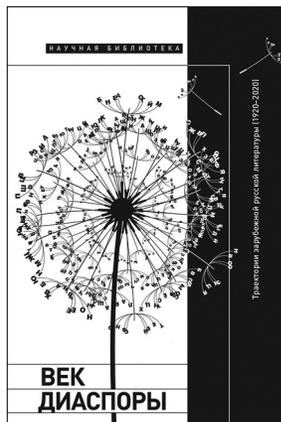
Т. Шор

## **Век диаспоры: Траектории зарубежной русской литературы (1920—2020):**

Сб. статей / Под ред. М. Рубинс; пер. с англ. А. Степанова, Н. Махлаюка, Е. Гудвин.

М.: Новое литературное обозрение, 2021. — 336 с. — 1000 экз. — (Научное приложение; Вып. ССVIII).

Содержание: *Рубинс М.* Невыносимая легкость диаспорического бытия: модальности письма и чтения экстеррито-



риальных нарративов; *Шёнле А.* Эмоциональная, моральная и идеологическая амбивалентность изгнания: Николай Тургенев и перформанс политической эмиграции; *Дэвидсон П.* Переосмысление русской литературной традиции пророчества в диаспоре: Бунин, Набоков и Вячеслав Иванов; *Ваннер А.* Транслингвальная поэзия и границы диаспоры: самопереводы Марины Цветаевой, Владимира Набокова и Иосифа Бродского; *Бетеа Д.* Эволюционная биология и «нарратив диаспоры»: Феодосий Добржанский и Владимир Набоков; *Ходжсон К.* Возвращение на родину литературы диаспоры: роль поэтической антологии в конструировании диаспорального канона; *Липовецкий М.* Возможна ли диаспора в век интернета?; *Платт К.М.Ф.* Преимущества расстояния: экстратерриториальность как культурный капитал на литературном рынке; *Тиханов Г.* За пределами диаспоры?: краткие заметки вместо послесловия; *Рубинс М.* Перспективы диаспоральных исследований: заключение.

Набоков В.В.

## **Я/сновидения Набокова /**

Сост., публ. и коммент. Геннадия

Барабтарло; пер. с англ.

Г. и А. Барабтарло.



СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021. — 232 с. — 3000 экз.

В основе книги — эксперимент Набокова по записи своих снов, поставленный им осенью 1964 г. Набоков заинтересовался работами о времени англичанина Джона Данна, согласно которым время может идти в разных направлениях и сон может быть вызван событием не из прошлого, а из будущего. Это Набоков и проверял, следуя разработанной Данном методике. Но он записывал свои сны как задолго до, так и после эксперимента. Публикуя эти записи, Барабтарло отмечает, что в них есть комментарии для постороннего читателя, есть заметки Набокова о классификации своих снов, так что действительно не исключено, что Набоков задумывался о публикации снов. Или, по крайней мере, об использовании их в литературном произведении: герои Набокова часто видят сны, эти фрагменты также приведены в книге, так что материал для сравнения весьма обилен.

Характеристики Набокова, которые он давал своим снам, можно приложить и к его произведениям. «Я точно знаю, который час, но смутно ощущаю ход

времени», — подробность деталей текста при общей смутности. «Довольно продолжительный, довольно ясный, довольно логический (в известных границах) мыслительный процесс» (с. 46). Но память Набокова не идеальна — он помещает Мон-Сен-Мишель в Ментону вместо Нормандии (с. 49). Барабтарло нередко показывает, что Набоков забывает соотносить свои сны с собственными текстами (например, «Посещение музея» (с. 53); можно было бы вспомнить и финал «Дара» — Набоков с женой приходят к дому, который они снимают, но двери заперты и нет ключа (с. 66)).

Набоков дважды, в «Аде» и в заметках, выделяет «профессиональные» сны, связанные с писательством. Но у него таких снов не так много. Порой снятся кусочки стихов, которые Набоков развивает, каламбуры, межъязыковые игры, например на омонимии французских слов «гроб» и «лиственница». Как «хороший художественный сон» Набоков отмечает артистов-красноармейцев, строем идущих удить рыбу (с. 84). Замечателен Лев Толстой, говорящий о Набокове во сне: «Я не люблю его “Лолиты”, но как хорошо он описывает русский пейзаж!» (с. 102). Некая доля сюрреализма снам, видимо, присуща всегда. И Набокову снились холм, превращающийся в пассажирский лайнер (с. 71), гибрид автомобиля и искусственной челюсти (с. 79). Но интересно, что в его тексты это не проникало.

И в большей степени это сны Набокова-человека, а не Набокова-писателя. Кошмары вполне обычные — невученный урок, опоздание на поезд, трудность выбраться из помещения. Особенный — разве что ловля бабочек без сачка, руками (с. 53). Приметы эпохи — бегство, стычки по политическим причинам (при готовности постоять за себя физически), две гильотины в спальне между кроватью и окном. Очень часто Набоков видит во сне родственников. Отца — энергичного в жизни и печального во

снах после его гибели. А за живых близких — страх. Например, страх идти с женой по узкому тротуару, вдоль которого очень близко проносятся автомобили (с. 47). Но так и в текстах Набокова: «...его профилактические исследования наиболее вероятных несчастий касались больше жены и сына, чем его самого» (с. 214). Но, наверное, так и должно быть: человека больше страшит смерть близких, чем собственная. Может быть, писатель — обычный человек, только более наблюдательный и более нравственный? Сны Набокова, записанные в ходе эксперимента и, скорее всего, мало обработанные литературно, значительно отличаются от снов персонажей Набокова и стилистически. Видимо, это еще одно подтверждение того, насколько значительными сознательными усилиями формировался стиль Набокова.

Но большинство этих и других возможных при сопоставлении снов вопросов почти не затрагивается в комментариях в книге. Барабтарло стремится расширить классификацию снов, данную Набоковым, но кажется, что дополнительные рубрики вроде «повторяющиеся сны» или «ложные предсказания» слишком очевидны, чтобы что-то пояснить. В снах персонажей, отнесенных к эротическим, часто иронии или горечи больше, чем эротики. Свои эротические сны Набоков не записывал никогда, лишь констатируя их наличие, этот факт Барабтарло оставляет без внимания. «Телескопические» сны, то есть сны, из которых человек просыпается в иной сон, могут быть совершенно различны, например сон из «Отчаяния» с новыми и новыми попытками избавиться от отвращения и характеристика из «Истинной жизни Себастьяна Найта», где героиня «сыта по горло рассказами о том, что он видит во сне и как ему снится, что он видит сны, и как ему снится, что ему снится, что ему это только снится» (с. 168—169), но они так и остаются в одной рубрике. Сон из

«Истинной жизни Себастьяна Найта», где из перчатки выпадает множество маленьких рук, мог бы послужить основой для многих слов о постмодернизме, о символическом, в книге он отнесен к «неразгаданным извещениям» и никак не комментируется. Идея о том, что «жизнь есть сон», также очень различно понимается персонажами Набокова — дурной сон, от которого хочется проснуться («Отчаяние»); сон, когда страшно просыпаться («Приглашение на казнь»); «блаженное состояние, когда можно сладко и свободно грешить» («Камера обскура») и т.д.

Барабтарло ограничивается только темами сна и времени, предлагая рассматривать всю прозу Набокова «как единый настойчивый эксперимент, ставящий своей целью тщательно исследовать условия времени и пространства» (с. 190), но все-таки у Набокова есть еще многое другое. Теоретическая основа книги очень узка. В европейской культуре сон рассматривался как взаимодействие видимого и невидимого миров, наверное, начиная с Гомера; Барабтарло вспоминает только теорию Флоренского. Причем будущее, на которое человек надеется (или которого стремится избежать), — реальность, влияющая на сон так же, как любая другая, и отсылки Флоренского к потустороннему миру излишни. Между тем Барабтарло ищет чудесные совпадения, показывающие способности Набокова заглянуть в будущее. В 1916 г. Набоков видел во сне дядю, который недавно умер, завещав ему большое состояние. Дядя обещал вернуться как Гарри и Кувыркин. Через сорок два года кинематографическая фирма Гарриса и Кубрика частично компенсировала немалой суммой за фильм по «Лолите» потерю этого состояния при революции (с. 39). Но при огромном количестве дат, упомянутых в текстах и письмах склонным к подробностям Набоковым, нет ничего удивительного, что какие-то из них со-

впали с датой его смерти. И нетрудно сложить «инстантограм» из «мгновения» и «телеграммы» по-английски, у Набокова это средство связи, а не публикации изображений. А слово «модем» и вовсе относится к «модернизированным демократам», а не к электронике. О специальных знаках для выражения эмоций задумывались многие задолго до Набокова. Многие ученые и фантасты предсказывали вид планеты Земля из космоса. Сопоставлять исследовательницу Набокова Марию Маликову с «красным монархистом» полковником Маликовым из рассказа «Double Talk» (с. 203—204) — слишком большая натяжка. А предсказание Набоковым миграции бабочек-голубянок из Азии в Америку — наука, не ясновидение. У Набокова-писателя и Набокова-ученого достаточно реальных заслуг, чтобы приписывать еще и мистические.

Было бы интересно сравнить набоковские записи с записями снов других авторов. Например, А. Ремизов свои

сны неоднократно публиковал, они сопоставимы с другой его прозой, сон скорее выглядит еще одной мотивировкой чудесных событий. Близкие люди там отсутствуют.

Воспроизведенные в книге фотографии карточек, на которых Набоков вел свои записи, малы, учитывая, что это рукописный текст на английском. Возможно, лучше было бы повернуть их набок, что дало бы возможность существенно увеличить размер. Сейчас же они играют только роль иллюстраций, не позволяя хотя бы в каких-то случаях проверить перевод.

Ведь Набоков действительно требует перечитывания, то есть возвращения во времени. «Превращение ничего в нечто не может быть постигнуто человеческим умом» (с. 191) — записал Набоков в дневнике в 1951 г. Характерно, что речь здесь не о смерти, превращении нечего в ничто, а о творчестве.

*Александр Уланов*

*Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».*

*Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.*