

РЕВОЛЮЦІЯ ЗРИМОГО образы на сетчатке

“

*как поэты и прозаики в XX веке мыслили
живописными образами, а художники творили,
внимательно вчитываясь в их тексты...*

”

Юрий Левинг

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

РЕВОЛЮЦІЯ
ЗРИМОГО
образы на сетчатке

Юрий Левинг

О Ч Е Р К И В И З У А Л Ь Н О С Т И

Юрий Левинг

**РЕВОЛЮЦИЯ
ЗРИМОГО**
ОБРАЗЫ НА СЕТЧАТКЕ

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2018

УДК 82:7
ББК 87.824.5
Л36

Редактор серии *Г. Ельшевская*
Художник серии *Е. Габриелев*

Research for this book has been generously supported
by the Alexander von Humboldt Foundation
and Heidelberg University, 2013–2015. За поддержку исследования
автор благодарен фонду Александра фон Гумбольдта.

Левинг, Ю.

Л36 Революция зримого: образы на сетчатке / Юрий Левинг. —
М.: Новое литературное обозрение, 2018. — 424 с.: ил.
(Серия «Очерки визуальности»).

ISBN 978-5-4448-0907-5

Эта книга о том, как поэты и прозаики в XX веке мыслили живописными образами, а художники творили, внимательно читываясь в их тексты — в то время как и те и другие оставались внимательными (кино)зрителями. Иногда процесс обоюдного взглядывания проявлялся в художественном симбиозе, чаще — приводил к борьбе смежных медиа, в которых слово боролось со зримым образом и наоборот. Новое исследование Юрия Левинга еще и о том, как борьба противоположностей становится движущим механизмом прогресса в искусстве, а революция — в значении поворот, оборот и возврат — является не столько способом свержения доминирующей эстетики, сколько методом обновления старой, эволюцией художественного высказывания на всем пространстве визуальной культуры. Для рассматривания указанного феномена автор методологически выбирает наиболее травматические — революционные — узлы на разных этапах хронологического развития в истории искусства и в индивидуальных биографиях интересующих его писателей и художников.

УДК 82:7
ББК 87.824.5

© Ю. Левинг, 2018
© Е. Габриелев, обложка, макет серии, 2018
© ООО «Новое литературное обозрение», 2018

Витенька! Получил сразу два твоих письма — машинкой и от руки, литературное и «литературно-бытовое». На одном из них через марку, вместо обычного штемпеля, напечатан плакат: «Не засоряйте поля, сейте чистосортным зерном». Что это — к посевной кампании, к современной литературе, к тебе или ко мне? Во всяком случае — это многозначительно, особенно когда письмо послано литератором к литератору. Это звучит как эпитафия.

Б. Эйхенбаум — В. Шкловскому. 28.IV.1929 г.

РЕВОЛЮЦИЯ (*revolūtiō*) — «переворот», от лат. *Revolver*: *re* — «обратно, снова, против» + *volvere* «катить; валить»; в старофранцузском языке с конца XIV в. употреблялось применительно к вращению и траектории небесных тел; с XVI в. — для описания изменений установленного порядка политической системы, и в этом значении распространилось с изгнанием Якова II Стюарта (т. н. *Славная революция* — *Glorious Revolution*, 1688); в этимологическом словаре М. Фасмера указывается раннее использование в русском языке слова бароном Петром Шафировым (1710) как заимствование через польск. *rewolucja*.

РЕВОЛЮЦИОННЫЕ УЗЛЫ

Предисловие

Как и призыв на почтовом штампе почти девяностолетней давности — «Не засоряйте поля, сейте чистосортным зерном» (см. эпиграф), — раскрытая перед читателем книга — о цикличности культурных посевов, о тех урожайных периодах, когда одна парадигма в искусстве сменяется другой. Правда, как известно любому фермеру, рост хлебных и зернофуражных неизбежно пресекается процедурой сезонного насилия: порой страды. Чтоб затем все началось сызнова.

В предлагаемом ассортименте из девяти исследований речь на разных примерах пойдет о том, как борьба противоположностей становится движущим механизмом прогресса в искусстве, а революция — в значении *поворот, оборот и возврат* — является не столько способом свержения доминирующей эстетики, сколько методом обновления старой, эволюцией художественного высказывания на всем пространстве визуальной культуры.

Культура движется вперед скачкообразно — рывками (или «ходом коня», по Виктору Шкловскому, лихо заимствованному литературную метафору из шахматной терминологии), а ее сеятели то отталкиваются друг от друга, то поглощают методы и находки из смежных областей, порождая гибридные виды в искусстве. В фокусе настоящей книги будут пунктирная эволюция и революции в русской литературе и графике XX века, а также проблемы взаимодействия и сопротивления материалов, стилей, идеологем, читателя и книгопродавца,

сочинителей словесных форм и зрительных образов. Методологически для рассматривания указанного феномена мы выбрали наиболее травматические — *революционные* — узлы на разных этапах хронологического развития в истории искусства и в индивидуальных биографиях интересующих нас авторов. В определенные исторические моменты одни, казалось бы, непреложные парадигмы с легкостью распадаются, а иные на первый взгляд никак не связанные друг с другом тематические линии вдруг плотно схлестываются вперед на несколько десятилетий.

Еще эта книга про то, как поэты и прозаики в XX веке мыслили живописными образами, а художники творили, внимательно вчитываясь в их тексты — в то время как и те и другие оставались внимательными (кино)зрителями. Порой процесс обоюдного взглядывания проявлялся в художественном симбиозе, но чаще приводил к борьбе смежных медиа, в которых слово боролось со зримым образом и наоборот.

* * *

Первая глава «Революции зримого» — книги, структурно поделенной на три части, — посвящена тому, как меняется поэтическая оптика с внедрением в бытовую ткань технологических новшеств. В случае с подводным мифом, культивировавшимся представителями трех поколений русских литераторов, парадокс заключается в том, что, несмотря на детально описываемые впечатления от происходящего под толщей воды, редко кто из авторов стихов о водолазах опускался на дно в скафандре, что не мешало им силой воображения рисовать фантастические картины, воплощая *зримое незримое*. Признаки топологической революции (формирование нового контента и форматирование прежнего) видны на фоне поворота к свежей метафорике и отхода от старых повествовательных механизмов; незадолго перед тем русская поэзия откликается на развертывание по Европе и в Новом Свете железнодорожных сетей и подземного сабвея, а также

на разнообразные технологические изобретения в диапазоне от телефонной связи и пишущей машинки до воздухоплавания¹. Подзаголовок первой главы «В мятущийся водоворот...» призван отразить идею «вращения» и «революции» — в том смысле, что мотив подводной эксплорации цикличен сам по себе и на разных примерах можно демонстрировать как с разной степенью интенсивности к нему возвращались литераторы первой трети двадцатого столетия. В результате возникает пока еще не живопись в чистом виде, но уже оригами графически осязаемого слова — изобразительное средство к описанию умозрительной реальности.

Вторая глава, «Как Алиса Порет в революцию играла», — об использовании авангардных приемов в тоталитарной оптике. Первоначальная ее английская версия была представлена в качестве доклада на Принстонском симпозиуме (май 2015), организованном в целях исследования ценного собрания советской детской книги 1920–1930-х годов, приобретенного библиотекой этого университета. Издание «Как победила революция» с иллюстрациями художницы Алисы Порет оказалось в оцифрованной подборке по-своему талантливой печатной пропаганды. Видеоизмененное заглавие книги Порет в названии главы исподволь описывает траекторию заигрывания подруги Хармса с русским авангардом и советской идеологической машиной на заре застывания доминирующей революционной культуры в государственную Культуру Два (здесь я следую периодизации и терминологии Владимира Паперного). Происходило это в те пограничные годы, когда основы соцреализма еще не были окончательно сформулированы, и Порет находилась среди тех, кто (ошибочно, как вскоре выяснилось при

¹ См. ставшие каноническими в новейшем литературоведении пионерские работы Р. Д. Тименчика о трамвае, телефоне и метро в русской поэзии; а также отчасти продолжение темы А. Л. Соболевым «Пишущая машинка в русской поэзии» (Летейская библиотека. М.: Трутень, 2013. Т. 2. С. 150–175) и в нашей книге «Вокзал — Гараж — Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма» (СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004).

весьма трагических обстоятельствах) полагал, что синтез авангардных практик и регулируемого властью санкционированного подхода в литературном и пластических искусствах еще возможен.

Эволюция того, что мы называем «экранной травмой» (репрезентации самоубийства Анны Карениной в мировом кинематографе), рассматривается в третьей главе — «Анна Каренина: разрез глаза», посвященной киноадаптациям романа Льва Толстого. Концепт травмы связан не столько с физическим уничтожением тела Карениной в финале литературного произведения, сколько с ассоциацией линз и затвора камеры с глазом — известный пример реализации саморефлексии Дзиги Вертова в «Человеке с киноаппаратом» (как было впервые отмечено Линн Кирби) — и нанесением механического повреждения главному яблоку. Шедевр авангардного кинематографа Вертова устанавливает связь между женской сексуальностью и механизмами городской цивилизации, особенно *поездом* и *камерой*, и некоторые чуткие режиссеры в своих экранизациях романа смогли перекинуть мостик между ситуацией гибели толстовской героини с передачей потока ее угасающего сознания (формально предвосхитившей приемы Джеймса Джойса) и восприятием кинематографа как новой формы искусства, обладающей революционным потенциалом. Подобно первой главе, работа, легшая в основу второй, была предварительно обкатана в виде доклада на конференции в университете Огайо (весна 2013), посвященной проблемам киноадаптаций русской литературы. В попытке выдержать соответствие формы содержанию автор предпринял необычный, по крайней мере в рамках традиционной филологии, шаг, решившись на методологически рискованный тур-де-форс, и смонтировал свое выступление в виде фильма-монтажа длительностью 25 минут, состоявшего из нарезки фрагментов киноубийств Анны Карениной. Таким образом докладчик самоустранился на интервал, отведенный ему научным регламентом, но компенсировал свое

отсутствие закадровой звуковой дорожкой с комментарием. Для русскоязычной публикации визуальный дискурс был конвертирован обратно в стандартный текст из слов в сопровождении иллюстративного конвоя.

Вторая часть книги под шапкой «Литература — Кино/ Роман — Экран» открывается работой «Набоков против Эйзенштейна» (глава IV). Набоков однажды поделился со своим американским приятелем Эдмундом Уилсоном подозрением, что «общепринятая идея о том, что литература и искусство авангарда якобы пребывали в большом почете при Ленине и Троцком, в основном обязана фильмам Эйзенштадта — „монтаж“ и тому подобное — и большущие капли пота стекают по шероховатым щекам». Принцип метаморфозы ашкеназской фамилии у Набокова логичен в своей последовательности, а «Октябрь» — не первый игровой фильм Сергея Эйзенштейна, привлечший внимание Набокова (в романе «Дар» — контаминация близких планов из «Стачки» и «Броненосца „Потемкина“», сведенных в перекрестном монтаже). В «Бледном огне» комментатор поэмы, он же — ее персонаж, рассказывает о поисках двумя «русскими экспертами» драгоценностей короны, якобы скрытых во дворце; сюжетной линией романа, выворачивающей наизнанку иконографию большевистского путча, Набоков подмигивает внимательному читателю, а переписка с Уилсоном подтверждает саркастически спрятанный киноподтекст.

В главе V («Между Голливудом и русской березой») задается неожиданный в своей прямолинейности вопрос: каким видел лицо главной героини автор скандального романа «Лолита» и как надлежит вообразить его читателю? Используя конкретные маркеры в тексте романа, как если бы в распоряжении филолога оказался полицейский фоторобот, мы пробуем сконструировать образ девушки-подростка; приблизительно ту же операцию должны были проделывать постсоветские издатели и оформители пиратских копий бестселлера, которые намеренно или в силу энергии

заблуждения завлекали простодушного покупателя обложками с нимфеткой в соблазнительной позе или с призывным взглядом. Изначально текст этого исследования предназначался англоязычной аудитории (и вошел в книгу «Девушка с обложки»; см. Библиографическую справку в приложении); теперь настала очередь русскоязычной публики, так сказать, попенять на зеркало — оценить проблемы дизайна и политики иллюстрирования «Лолиты», визуальных манипуляций имиджем американской героини русского писателя и узнать о маркетинговых стратегиях, характерных для российских издателей культового эмигрантского романа за последнюю четверть века.

В книгу попали также сюжеты, по поводу которых у автора был соблазн (в конце концов преодоленный) сгруппировать их по тематическому принципу, — в категории *неосуществленных замыслов*: первый рассказывает о неснятой экранизации Набокова, второй — о ненаписанном стихотворении Бродского. Две фигуры, сведенные в названии главы VI, на первый взгляд имеют мало общего; тем не менее за напечатанной в одном из первых прижизненных сборников киносценариев режиссера Алексея Балабанова пятистраничной сценарной заявкой на экранизацию романа Набокова «Камера обскура» скрывалась давняя мечта, воплотиться которой помешал набор вполне тривиальных причин.

Последняя часть книги отведена более традиционным — если не сказать консервативным — жанрам искусства: с одной стороны, это исторический байопик о жизни иконописца Андрея Рублева, к которому апеллирует из своего американского далёко поэт Бродский (глава VII), а с другой стороны — виньетки на античные мотивы Пабло Пикассо, вдохновившие того же автора, недюжинного графика-самоучку, на рисунки в манере испанца (глава VIII). Подзаголовок седьмой главы — «Поединок в кинозале» — продолжает тему соперничества писателя и режиссера, намеченную в главе о Набокове и Эйзенштейне. По сравнению с первоначальной

версией обновленная публикация не только значительно расширена, но и учитывает обстоятельство, которое во время оригинальной публикации (2011) предполагалось лишь интуитивно, а спустя четыре года было верифицировано как факт: Иосиф Бродский не просто смотрел фильмы Андрея Тарковского — он лично, по крайней мере однажды, встретился с режиссером в эмиграции (при этом отношение его к творчеству бывшего соотечественника оставалось крайне противоречивым). В восьмой главе «Пикассо — Бродский» поэтапно воссоздаются контуры замысла одного ненаписанного стихотворения Бродского начала девяностых годов — переосмысление кубистического творения Пабло Пикассо в Чикаго и классического всадника Марка Аврелия на Капитолийском холме в Риме. Впрочем, автор умер раньше, чем план стихотворения смог осуществиться, — «мрамор сужает мою аорту», предчувствовал он в Риме в 1995 году.

Девятая глава «Автопортрет в цифровую эпоху» появилась в журнале Лидского университета *Digital Icons* («Цифровые иконы») и воспроизводится здесь с трезвым осознанием лимита ее срока годности (пресловутая *shelf life* как *self-life*), по мере того как стремительно устаревают и тема, и избранная терминология (и вот в обиход русского интернета уже вошло хитроватое слово «себяшка»). Тем не менее книга заканчивается анализом феномена авторефлексивного взгляда — не творца, а рядового читателя, зрителя как такового, который с изобретением мобильных телефонов и цифровых фотоаппаратов получил удобную возможность создавать и распространять мгновенные автопортреты (селфи) в рамках нового медиума, одновременно демократизировавшего и революционизировавшего почтенный жанр.

* * *

Выше была упомянута трехчастная структура «Революции зримого» (в каждой из частей, в свою очередь, по три главы); первая объединила работы, посвященные революциям в буквальном смысле: либо вкусовым и метафорическим,

либо политическим — переворот большевиков вызвал, в свою очередь, потрясение авангардной художественной эстетики первой четверти XX века.

Следующая часть монографии исследует соотношение между текстом и его экранизацией, а также приспособление текста автора (живого или покойного) к рыночным механизмам посредством визуальной рекламы, дизайна, эстетизации и коммерциализации книжной обложки.

Часть третья могла бы быть опубликована под девизом «сам себе режиссер», потому что помещенные в ней работы последовательно развенчивают миф о примате текста над изображением, и киноизображением в частности, демонстрируя, как поэт узурпирует образы, первоначально существовавшие в сфере пластического искусства. Как было принято добавлять в подобных предуведомлениях, *остаётся надеяться*, что во всех трех частях проигрываемый с вариациями мотив (не музыкальный, а визуальный и текстовой) не скомпрометировал мелодию.

С каждой революцией вкуса, с историческим или культурным поворотом, развертывающимися вслед обновлению общественного и политического порядка, язык искусства подвергается дрейфованию, кружению, верчению, порче и украшательствам — процесс, зафиксированный отчасти в этимологической природе русского глагола «вертеть» (от латинского *verto*). В революционную эпоху в моду входили прочтения текстов наизнанку, стиховые перевертыши и визуальные палиндромы, читатель и автор напряженно всматривались во все этажи культуры, выстроенной не только из языковых материй, но наполненной зрительными переживаниями, опытом перелистывания иллюстраций, посещения киносеансов и музейных экспозиций, разглядывания фотографий, футуристских фокусов и детских слайдов. Стоит помнить, что стихи о водолазах писались символистами и попутчиками советской литературы, с упоением следившими в детстве за маршрутами «Наутилуса» в романах Жюль Верна; что каждую новую экранизацию «Анны Карениной» сегодня

приходится снимать с неизбежной оглядкой на предыдущую, вступая в диалог сразу с несколькими десятками гипотекстов, не говоря о самом толстовском гипертексте, — и так легко затеряться воображению художника, режиссера, филолога в медийном пространстве смысловых полей, возникших в результате междисциплинарного инцеста.

Авторские манускрипты перестают существовать в привычной нам форме на физических носителях, их не сдают в бумагохранилища — исследователям понадобятся новые технологии, инструментарий и архивные методы изучения наследия писателей эпохи цифровой революции. А пока попытаемся запечатлеть некоторые еще сохранные на сетчатке образы.

* * *

Благодарности следуют как замыкающий революционный отряд в марширующей колонне.

Приятный долг выразить слова признательности друзьям и коллегам:

Ренате фон Майдель и Михаилу Безродному за их щедрое гостеприимство, когда в частном гейдельбергском замке летом 2015 года мне посчастливилось закончить одну и полностью написать другую главу, вошедшие в эту книгу;

Беттине Кайбах и Урсу Хефтриху, директору Института славянских исследований Гейдельбергского университета, за предоставленные идеальные условия для годовичного пребывания в Европе — и за то, что стали за это время для меня гораздо большим, чем просто коллегами;

Габриэле Майер, секретарю кафедры славянских языков названного выше Института, за постоянную помощь с логистикой;

Ирине Киссиной и Янушу Павельчику-Киссину за беседы, застольные и пешеходные, вверх и вниз по Хауптштрассе, в баре «Хемингуэй» на Некаре, и пр., и пр.; фонду Александра фон Гумбольдта (Alexander von Humboldt Foundation) и лично Стеффену Мехлиху, поддержавшим мое исследование

о производстве мифов и писательских репутаций на пересечении социальной экономики и литературы — все перечисленные темы так или иначе пунктирно затронуты в текстах, составивших эту книгу;

Михаилу Барышникову и Владимиру Радунскому за две истории об одной встрече Бродского с Тарковским (первый на ней присутствовал, второй слышал ее из уст самого поэта);

Фреду Х. Уайту за то, что настоятельно напоминал и наконец заставил записать соображения о Балабанове и Набокове, которыми я когда-то давно поделился с ним в устной форме;

Артуру Абрамову, Марине Балиной, Джону Барнстеду, Джону Боулту, Хелене Гошило, Евгению Добренко, Кире Долининой, Илье Кукулину, Степану Кутергину, Яну Левченко, Марии Маликовой, Марии Майофис, Савелию Сендеровичу, Евгению Сошкину, Сергею Ушакину, Лазарю Флейшману, Григорию Фрейдину, Кириллу Чунихину, Евгению Штейнеру за разнообразную помощь и советы;

Ирине Прохоровой, главному редактору издательства «Новое литературное обозрение», за многолетнее сотрудничество и доверие;

Галине Ельшевой, редактору серии «Очерки визуальности», за то, что взяла на себя смелость и труд во второй раз включить рукопись в лучшую, на мой *взгляд* (оговорка уместная здесь во всех потенциально мреющих смыслах), из существующих на сегодняшний день на рынке гуманитарной литературы междисциплинарных линеек.

За помощь при работе над этой книгой я обязан многим — слушателям, оппонентам, читателям черновых версий — их имена по возможности перечислены в первых примечаниях к соответствующим главам.

* * *

Описывая круг — заканчиваю посвящениями — то есть тем, что, как правило, подверстывается где-то в районе эпитафии.

В профессии я мог оказаться прописанным по другому дисциплинарному ведомству, если бы случайно в возрасте

семнадцать лет в городе Иерусалиме, выйдя с лекции по истории искусств, ошеломленный густым ивритом, не попал в соседнюю классную комнату, где на русском языке читал Роман Давидович Тименчик. В этой комнате, несмотря на физические перемещения, я продолжаю оставаться более или менее уже четверть века.

Книга эта не получилась бы без постоянной поддержки моей семьи.

Прошу считать это издание скромным им подношением.

Август 2015, Гейдельберг

P.S. По независящим от автора обстоятельствам, связанным с ожиданием разрешений от наследников и правообладателей на воспроизведение некоторых иллюстраций к данному изданию, название книги успело — задним числом — приобрести политизированный оттенок, первоначально в него не заложенный, но проявившийся, как на целлулоидной пленке, в осенние дни празднования (скорби по/увековечивания/фигуры умолчания/коммеморации, etc. — нужное подчеркнуть) столетия революции 1917 года. Через какое-то время и данная семантическая морщина разгладится (в нашу стремительную, калейдоскопичную эпоху пятилетка, на самом деле, за два года), тем не менее хотелось бы ее зафиксировать подобно событию на дальнем плане снимка в антониновском «Фотоувеличении». С извинениями перед читателем этой книги репродукции рисунков в главе о Пикассо и Бродском приносятся в жертву на алтарь печатного текста, но пусть последний стимулирует наше воображение и питает надеждой на светлое будущее.

20 декабря 2017, Галифакс

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
**РЕВОЛЮЦИЯ ОБРАЗНОСТИ/
ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗОВ**

ГЛАВА I
ВОДОЛАЗ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ
«В мятущийся водоворот...»¹

Роману Тименчику, к его 70-летнему юбилею

...Чем водолаз менее волшебен, чем фея?

М. Цветаева. О новой русской детской книге, 1931

В непромокаемой куртке и каске

В России изобретением водолазного костюма и его применением в военном деле особенно интересовался Петр I — он лично присутствовал при испытаниях прототипического скафандра на Галерном дворе в начале 1720-х годов². Едва

¹ В публикуемых набросках намеренно остается за бортом богатая материалом тема «Поэтика субмарины», которую мы надеемся развить в следующей публикации. Собираение водолазных стихов началось со случайной (?) находки двух стихотворений Берендгофа и Лихарева в стэнфордской библиотеке весной 2002 г. С тех пор мне помогали М. Э. Маликова, М. Л. Майофис, П. Е. Поберезкина и Е. П. Сошкин — всем им я приношу свою самую искреннюю благодарность. Без Романа Давидовича Тименчика эта публикация была бы намного бледнее по части обнаруженных перлов. В подзаголовке — цитата из стихотворения из книги: *Кулагин В. Опоры.* — Калинин, 1963. С. 11–13.

² Изобретателем-умельцем был некто Ефим Никонов, уроженец подмосковного села Покровское, определенный рекрутским набором как опытный мастер-плотник для работы на верфях. Овладев техникой строительства военных кораблей, Никонов задумался об устройстве судна, которое, плавая под водой, могло бы незаметно приближаться к вражеским кораблям и уничтожать их. В 1718 г. Никонов подал челобитную на имя Петра I с предложением построить «потаенное судно», «которое в море в тихое время будет из снаряду разбивать корабли...» (*Трусов Г. М.*



Ил. 1. Гравюры из книги «Русский военный флот. Иллюстрированная история со времен Петра Великого до настоящего времени, 1689–1905» (СПб.: Варяг, 1904)

ли не самый ранний в России научный трактат «О водолазах» появился на страницах петербургских «Ведомостей» в 1729 году¹. Первая русская водолазная школа была открыта в Кронштадте в 1882 году², а в течение трех с половиной десятилетий до революции там подготовили около 2500 квалифицированных специалистов-подводников³.

Техногенный образ человека в водонепроницаемом костюме пришел в русскую литературу незадолго до основания профессиональной базы водолазов — в первую очередь благодаря переводной научно-образовательной беллетристике, и в особенности романам Жюль Верна⁴. В книге,

Подводные лодки в русском и советском флоте. — Л.: Судпромгиз, 1963. С. 18–19). В 1719 г. автора проекта вызвали в Петербург, в Адмиралтейскую контору для личной беседы с царем. Петр одобрил чертежи, и уже в феврале 1720 г., в обстановке секретности, Никонов приступил к постройке опытной модели «огненного потаенного судна» на специально выделенной строительной площадке. Спуск судна состоялся через четыре года, но при одном из показательных погружений оказалось поврежденным деревянное днище: вода стала проникать внутрь корпуса, и его пришлось вытащить на берег. Находившийся при испытании Петр I тем не менее отнесся к неудаче благосклонно и приказал исправить неполадки, с тем чтобы продолжать опыты. Осенью 1724 г. Петр серьезно заболел. Еще во время его болезни чиновники Адмиралтейств-коллегии стали притеснять изобретателя, а после смерти царя интерес к народному умельцу пропал совершенно — Никонов лишился высокого покровительства и, главное, источника финансирования (*Кучер В. А., Мануйлов Ю. В., Семенов В. П.* Русские подводные лодки. История создания и использования. 1834–1923 гг. Научно-исторический справочник: 2 т. — СПб.: ЦКБ МТ «Рубин», 1994. С. 14–15).

¹ *СПб. Ведомости*. 1729. № 12. С. 46 (Полностью перепечатан в сб.: ЭПРОН. № X–XII. — Л.: Краснознаменная экспедиция подводных работ СССР, 1935. С. 210–211).

² См. в журнале «Морской сборник»: «...для приготовления опытных в водолазном деле офицеров и нижних чинов для судовых надобностей и подводных минных работ» (1890. № 11).

³ *Доников Н. И.* Водолаз. — М.: Военное издательство Министерства обороны СССР, 1959. С. 21.

⁴ Эстетика фантастического подводного мира у Верна включала подробное описание водолазного костюма: «Ворот куртки был снабжен медным кольцом с винтовой нарезкой, на которую навинчивался шарообразный металлический шлем. Сквозь три толстых смотровых стекла в шлеме можно было, поворачивая голову, глядеть во все стороны... Тяжелый скафандр и особенно подбитые свинцом сапоги буквально пригвождали

предназначенной для младшего школьного возраста, изданной в России через три года после отмены крепостного права, автор-англичанин яркими мазками рисовал облик ультрасовременного водолаза:

Вот каково одеяние водолазов: каска из листовой меди и настолько большая, что может вмещать в себя довольно большое количество воздуха; она покрывает голову и спускается на грудь и спину. Спереди устроено три отверстия для глаз, в которые вставлены стекла, защищенные медными проволоками. Непромокаемая куртка так прикреплена к каске, что вода никак не может пройти там, где они соединяются. Прибавьте к этому два фланелевых платья, сверх которых водолаз надевает полную макентошевую одежду. Одежда эта поддерживает в нем постоянную теплоту даже под водою... Гири помогают водолазам легко спускаться в воду и твердо ступать по дну¹.

Водолаз, подобно фокуснику, предъявляет зрителю подводные сокровища, и в этом смысле его «перформативная» функция оказалась заложенной в подводный дискурс изначально: в литературе человек-амфибия не просто исполняет определенный ритуал действий, связанный с его непосредственными обязанностями, но позволяет автору и читателю заглянуть в мир, скрытый от глаз толщей воды. Водолаз — сверхчеловек,

меня к полу: казалось, я не смогу сделать ни шагу» (*Верн Ж.* Собрание сочинений. Т. 4. — М., 1956. С. 18). В рецензии на первый переведенный роман «Воздушное путешествие через Африку» тогда еще неведомого русскому читателю «Юлия Верна» М. Е. Салтыков-Щедрин в 1864 г. рекомендовал его как «настольную книгу» (*Современник.* 1864. январь — февраль). Широкому распространению книг французского автора в России способствовали переводы, выполненные Марко Вовчок. С 1867 по 1877 г. она перевела 14 романов и сборник повестей и рассказов Верна (подробнее: *Брандис Евг.* Рядом с Жюлем Верном. Документальные очерки. — Л.: Детская литература, 1991. С. 148–150).

¹ Железная дорога, пароходы, телеграфы и проч. Рассказы для детей / Пер. с англ. Э. Европеус и Е. Цениной. С 13-ю рисунками. — СПб., 1864. С. 130.

Übermensch, и этой аналогией, хотя и в ироническом ключе, воспользовался уже Герберт Уэллс («Джимми — пучеглазый бог», 1899)¹, наиболее популярный после Льва Толстого писатель среди российской столичной молодежи десятых годов прошлого века². Фантастическая внешность подчеркивает инакость водолаза, он — выделен по своей природе³, поэтому с ним не могут совладать даже морские боги:

Водолаз

Отчего в бессильном гневе,
Показавшись над водой,
Подымает свой трезубец
Злой Нептун, старик седой?

¹ В рассказе Уэллс колоритно описывает подводные злоключения водолаза от первого лица: «Поиски оказались делом нескорым, двигался я больше ощупью, тьма — хоть глаз выколи, только из люка чуть сочился тусклый синий свет. Вокруг шныряли какие-то твари, одна легонько ткнулась в стекло очков, другая цапнула меня за ногу. Крабы, наверное... Я поддел ногой кучу какого-то непонятногохлама, нагнулся и поднял что-то такое все в шишках и шипах. Что бы вы думали? Позвоночник»; ср. также описание его выхода на берег: «Шлем не снял, только отвернул одно стекло, жадно глотнул воздух, немного отдышался и зашагал на берег. До чего же воздух показался мне чистым и вкусным — сказать невозможно! Конечно, если подметки у тебя свинцовые, в четыре дюйма толщиной, а голова всунута в медный шар величиной с футбольный мяч и вдобавок ты пробыл тридцать пять минут под водой, чемпионом по бегу не станешь. Я бежал, а вышло, что едва тащился, словно пахарь за плугом» (Herbert Wells. *Jimmy Goggles the God* / Пер. И. Воскресенский (*Уэллс Герберт*. Собрание сочинений: в 15 т. — М.: Правда, 1964. Т. 6)).

² Результаты опроса приводит в своих воспоминаниях выпускник петроградского Тенишевского училища Лазарь Розенталь (*Розенталь Л. В. Непримечательные достоверности* / Вступ. ст., публ. и коммент. Б. А. Рогинского. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 262).

³ В пространной энциклопедической статье приводились выдержки из особого приказа 1865 г. морского ведомства касательно отбора кандидатов в водолазы: «Избирать крепких людей, моложе 26 лет, с развитою грудью, свободным дыханием и без малейших признаков страданий сердца»; ни в коем случае не должны быть допущены к профессии: «1) подверженные частым головным болям и страдающие шумом в ушах; 2) предрасположенные к чахотке и харкающие кровью; 3) холерического темперамента, с синеватыми губами и слишком красными щеками; 4) имеющие короткую шею; 5) флегматики; 6) пьяницы, страдающие ревматизмом, почками, венерическими болезнями и, само собой разумеется 7) с пороками сердца» (Энцикл. словарь Брокгауза и Эфрона, 1892. Т. 6. С. 777, ст. 50).

Донесли ему намедни,
Что при свете фонаря
Человек проник бесстрашный
В заповедные моря.

И, насупив мрачно брови,
Вопрошает грозный бог: —
Как посмел ты, святотатец,
Опуститьсь в мой чертог?

Мало ль я пигмеям Зевса
Всяких милостей давал,
Мало ль вам блестящих перлов
Приносил за валом вал?

Для чего ж, оставив солнце,
Ты проник на наше дно,
Где для взора земнородных
Все так страшно и темно?

Где кишат, ползут и вьются
Мириады гнусных змей,
Где с отважными пловцами
Спят обломки кораблей...

И напрасно глубь морская
Высылает хищных рыб,
Роет ямы и бросает
На пути громады глыб.

С фонарем, стопою твердой,
Властно шествуя вперед,
Он рассыпанные перлы
В ожерелье соберет.

Пусть шипят морские гады
И ползет стоногий спрут;
Нет, чудовища морские
Человека не сожрут.

А. Радзиевский¹

¹ *Водолаз*: Еженедельный художественный и политико-сатирический журнал. — СПб., 1906. № 2. С. 10. А. Радзиевский (писавший также под псевд. Альми) — писатель, сотрудник сатирических журналов «Еж», «Стрекоза», «Сатирикон» и «Новый Сатирикон», редактор журнала «Поэт» (1907–1908).

Детский писатель смакует описание шиваобразного (с тремя глазами-иллюминаторами!) чудо-человека в действии и сравнивает экипировку водолаза с ближайшим из доступных в репертуаре дошкольных кошмаров образом¹ — с морским чудовищем: «Подняв со дна монету, [водолаз] начинал медленно подниматься кверху, причем со своими стеклянными глазами походил на *страшное морское чудовище, вышедшее из моря* для того, чтобы собрать шестипенсовы монеты и шиллинги, которыми всегда медленно ударял о свою каску, как бы желая убедиться, не фальшивые ли...»² До сих пор в русской литературе прошлого такой уверенной поступью выходить на берег из воды могли только тридцать прекрасных витязей с морским дядькой, хотя и золотой шлем водолаза не лишен специфически рыцарского шарма³. На эпическую монументальность водолаза, унаследованную по линии жанровых конвенций⁴, намекал

¹ Некрофилические традиции русской литературной маринистики восходят к натурализму пушкинского «Утопленника» (1828): «И в распухнувшее тело / Раки черные впились»; сама модная тема пародирована в «Пиковой даме», где графиня предупреждает племянника, чтобы тот снабдил ее таким романом, в котором «бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. — М.: Наука, 1962–1966. Т. 6. С. 326).

² Железная дорога, пароходы... С. 130.

³ Из подробного описания его устройства в тридцатые годы прошлого века: «Передний иллюминатор завинчивается в гнездо на резиновой прокладке, обеспечивающей герметичность соединения. В отверстия боковых иллюминаторов впаиваются ободки, в которые на резиновых прокладках вложены стекла, толщиной 12 мм, прижатые прижимными кольцами. На правой стороне корпуса шлема находится головной золотник для вентиляции и выпуска излишка воздуха из скафандра, состоящий из основания, клапана, спиральной пружины, решетчатой крышки, решетки и стопора. Основание золотника припаяно к корпусу шлема; наружная часть его имеет резьбу для навинчивания решетчатой крышки. Крышка имеет небольшой кольцевой выступ, за который заходит латунная планка... Планка крепится к основанию головного золотника винтом» (Наставление по водолазному делу для инженерных войск РККА. — М.: Воениздат; Инженерное управление РККА, 1937. С. 4).

⁴ Так в репортаже конца XIX в. для «литературной экспедиции» (при участии А. Островского, А. Потехина, А. Писемского и других писателей) термин «водолаз» используется применительно к ловцам жемчуга;

И. С. Соколов-Микитов, пытаясь обосновать фольклорное происхождение его естественной стати: «Молчаливость и немногословность являются как бы природными качествами водолаза. И напрасно старались иной раз выжать лишнее слово из какого-нибудь *подводного богатыря*. Пот лил с незадачливого слушателя. Впрямь, точно подводный молчаливый отшельник, неловко положив привыкшие к работе сильные руки, отмалчивался перед слушателями выдавший виды старый, опытный водолаз»¹. Для ребенка начала двадцатого столетия водолаз представлял собой желанную фигуру — точнее, игрушечную фигурку, входящую в экзотическую моду (и вновь водолаз связан у поэтессы с пропавшей монетой):

Но стою я сам не свой
 Перед крысой заводной,
 Слезы капая в кулак, —
 Потерял я свой пятак...

вскоре слово будет означать человека в специальном скафандре для ныряния и подводных работ: «Этот водолаз поразил меня своею скромностью, уступчивостью и необыкновенным добродушием, которые тем более бросались в глаза, что принадлежали человеку исполинского телосложения и невероятной физической силы. Притом он был весельчак и первый песельник между всеми ловцами своего стана. Вообще водолазы отличаются крепким телосложением: главное условие для них сила и широкая, высокая грудь с мощными легкими. Замечательно, что водолазы никогда не открывают в воде глаз и делают свое дело только ощупью. Само собою разумеется, что главная работа водолаза — только при начале лова, весной, пока дно не очищено; потом он почти свободен, — оттого все водолазы в то же время и ловцы» (*Максимов С. В.* Литературная экспедиция (По архивным документам и личным воспоминаниям) // *Русская мысль*. 1890. № 2. С. 67). Подробнее об официальном проекте коллективного исследования водных районов России, инициатором которого был великий князь Константин Николаевич, заведовавший печатным органом Министерства морских дел «Морской сборник», см.: *Мотидзуки Тэцуо*. Опыт литературного освоения ландшафта: по поводу одной литературной экспедиции по Поволжью в дореформенной России // *Imagining the Landscape: Views from Armenia and Japan*. Edited by Tadashi Nakamura. Sapporo: Slavic Research Center, Hokkaido University, 2013. С. 27–37.

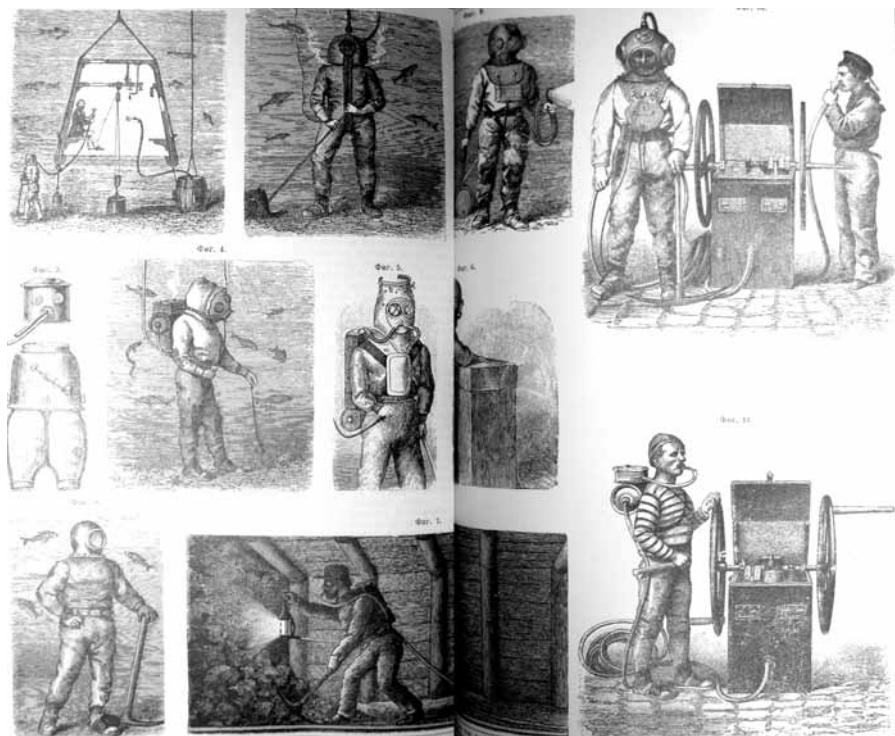
¹ *Соколов-Микитов И. С.* Собрание сочинений: в 4 т. — Л.: Художественная литература, 1985–1987. Т. 2. С. 382.

Я смотрел уж в оба глаза...
Где он сгинул, Бог лишь весть.
Не купить мне водолаза,
Даже вафли мне не съесть...¹

Водолазный костюм, отдаленно напоминающий современные (из железных частей, соединенных между собой гибкими перемышками), впервые сконструировал англичанин Тейлор (W. H. Taylor) в 1838 году. Попытки создания более совершенных костюмов продолжались, но эксперименты по преодолению нитрогенного поглощения и решению проблем, связанных с декомпрессионными заболеваниями, начал ставить лишь спустя четыре десятилетия французский физиолог Поль Бер (Paul Bert). Возникавшие по мере технического прогресса задачи постоянно служили для ученых стимулом к инновациям в данной области². Из разработок водолазных скафандров того периода сохранились документальные свидетельства об изобретениях Таскера (1881), Пелки (1889), Бьюкенена и Гордона (1894), итальянцев Дюрана и Бембину (1912). Наибольших успехов добились специалисты фирмы *Neufeldt und Kuhnke*, продемонстрировавшие в Гамбурге в 1917 году костюм из гибкой стали со встроенной системой подачи кислорода. Второе поколение подводного костюма прошло испытания на немецком военном флоте; после ряда усовершенствований данный образец оставался стандартным патентом вплоть до Второй мировой войны.

¹ Моравская Н. «На вербе» (1911). Цит. по: Русская поэзия детям / Вступ. ст. Е. О. Путилова, ред. А. Барзах. СПб.: Академический проект, 1997. Т. 1. С. 585.

² К примеру, американские инженеры, участвовавшие в осуществлении проекта строительства Бруклинского моста, предложили ряд новаторских решений на практическом уровне при закладке конструкции в 1880-е гг. (каждая из опорных башен весом 67 850 тонн врывалась в дно Ист-Ривер строителями, испытывавшими на глубине перепады атмосферного давления). Ср. мифотворчество в устах одного из них: «катили камни, как Сизифы, а чувствовали себя, как в „Аду“ Данта» (Harris, Gary L. Ironsuits: The History of the Atmospheric Diving Suit. Flagstaff, Ariz.: Best Pub., 1994. P. 14–15).



Ил. 2. Иллюстрации к статье «Водолаз» в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (1890–1907)



Ил. 3. Ранняя западная модификация водолазного костюма, 1907

В русском языке за *водолазом*¹ в словарном определении закрепились две формулировки: согласно первой, водолаз — человек, работающий под водой в специальном костюме и снаряжении; вторая, более архаическая, дефиниция подразумевает ныряльщика — ловца жемчуга² (в этом смысле преемственность термина наблюдается и в английской

¹ Слово встречается в «Письмах и бумагах Петра Великого» [5, 18]; также: Лекс. 1762, Словарь Академии Российской, 1789. В 1763 г. в Санкт-Петербурге в виде указа были напечатаны «Известия о порядке, кои соблюдать должно при водолазании и вытаскивании товаров из воды» (См.: Кононов А. [Капитан 2 ранга]. Учебник по водолазному делу. Изд. Морского министерства, 1902).

² Искусный ныряльщик по добыче жемчужных раковин, ценных кораллов и губок, чтобы быстрее достигнуть дна, подвязывал легко распускающимся узлом к поясу камень. На дне, экипированный сеткой и серповидным ножом, он отрывал находку от скал, бросал в мешок и, избавляясь от камня рывком за петлю узла, всплывал на поверхность. Профессионалы-ныряльщики, как правило, находятся под водой не более полутора-двух минут, опускаясь при этом не глубже 25 метров.

К «жемчугу» и «раковине» примыкает «устричная тема»; толчок к увлекательному распутыванию темы устрицы в русской поэзии дал Р.Д. Тименчик в 1996 г. («Устрицы Ахматовой и Анненского» // Подземные классики. Иннокентий Анненский и Николай Гумилев. — М.; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2017. С. 65–76); см. развитие сюжета в типологических исследованиях Ильи Виноцкого («Формула устрицы (И. С. Тургенев в зеркале Бальзака)» // *Elementa*. 1997. Vol. 3) и Вадима Беспрозванного («Литературные устрицы», или Еще раз о теме устриц // *Toronto Slavic Quarterly*. University of Toronto, Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2011. № 36. Spring). Водолаз и устрица вместе фигурируют в одном стихотворном тексте у И. И. Дмитриева — в басне про устрицу, которая мечтает то парить, как орел, то рассекать волны, подобно киту, но в конце концов сама оказывается съеденной ныряльщиком:

<...>

А что и этого досаднее сто раз:

Подкрался водолаз,

Который, видно, что подслушал,

Схватил ее, да в рот, и на здоровье скушал.

Вот так-то весь наш век

В пустых желаньях погибает,

И редкий человек

Доволен участью бывает.

«Орел, Кит, Уж и Устрица» (1795) // *Дмитриев И. И.* Полное собрание стихотворений (Библиотека поэта. Большая серия) — Л.: Советский писатель, 1967. С. 196–197.

классической литературе¹). В культуре образ ныряльщика нагружается разными оттенками смысла — от воплощения безрассудства до образца выдержанности и индивидуальной отваги:

Отважный, дерзкий водолаз,
И рубль ты сыщешь бездн в середине...
Г. Державин, 1807²

...Пускаются без страха водолазы
Отважные искать по дну морскому
Прибыточной добычи. Я пытался,
Удачи ждал; давал большую цену
За жизнь людей и посылал на дно
За жемчугом проворных водолазов.
А. Островский, 1873³

Лишь из мрака хляби душевной,
Из грозящих жерл,
Водолаз великодушный,
К нам взнесешь ты перл.
А. Фет, 1875⁴

Более сложная модель выстроена в басне И. А. Крылова «Водолазы», где некий старец рассказывает царю притчу

¹ Ср. у У. Шекспира слова наперсницы Клеопатры про водолаза: «Twas merry when / You wager'd on your angling; when your diver / Did hang a salt-fish on his hook, which he / With fervency drew up» (сц. 5). Ср. в переводе Б. Пастернака: «Вот было смеху, помнишь? Вышел спор, / Кто лучше удит. Водолаз навесил / Антонию сеledку под водой, / А тот — тянуть, тянуть!»; в переводе Мих. Донского: «И выудил Антоний, торжествуя, / Дохлятину, которую привесил / Твой ловкий водолаз к его крючку». У Шекспира в той же самой трагедии встречается критическое наблюдение, когда колебания настроений человеческой массы Цезарь уподобляет подводному планктону: «Толпа подобна водорослям в море: / Покорные изменчивым теченьям, / Они плывут туда, потом сюда...» (пер. М. Донского).

² «Милорду, моему пуделю» // Державин Г. Р. Сочинения. — СПб.: Новая библиотека поэта, 2001.

³ Островский А. Н. Снегурочка. — Л.: Советский писатель, 1989. С. 181.

⁴ «Графу Л. Н. Толстому» // Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта (Большая серия). 3-е изд. — Л.: Советский писатель, 1986.

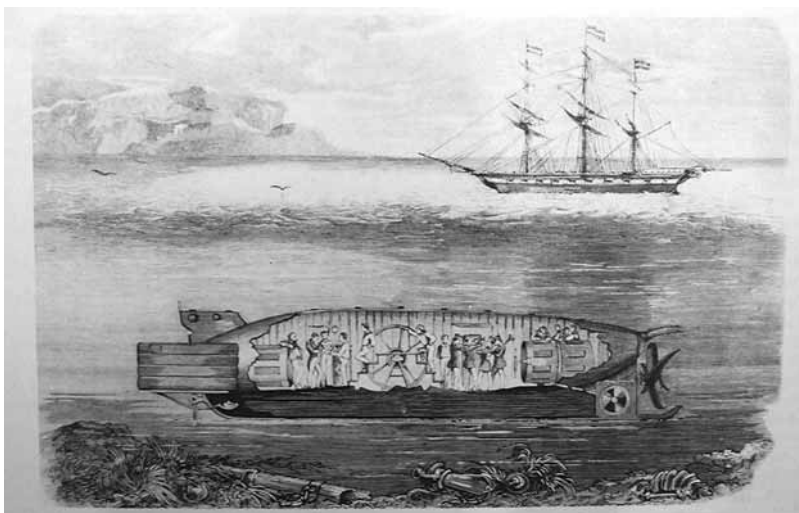
о бедном индийском рыбаке, имевшем троих сыновей. После смерти отца сыновья, которым надоел недоходный промысел, решают взимать дань с моря не рыбой, а жемчугами. Все трое делают это различными путями — ленивый скитается по берегу, дожидаясь, что выбросит ему волна; другой выбирает себе глубину по силе и, бесстрашно ныряя, стремительно богатеет. Третий, наиболее алчный, бросается в темную бездну в открытом море и расплачивается за поступок жизнью¹. Мораль, на которую намекает мудрец царю² (а корректный Крылов в написанной по заказу басне — императору Александру I), состоит в том, что «дерзкий ум находит в [ученье] пучину» и — что хуже — «часто в гибель он других влечет с собою»³. Прочтенная по случаю открытия Публичной библиотеки в Санкт-Петербурге басня предостерегала российского читателя от злоупотребления вредными книгами и почерпнутым из них революционным вольнодумством⁴.

¹ «Хоть жемчуг находить близ берега и можно, / Но, кажется, каких сокровищ ждять не должно, / Когда бы удалось мне / Достать морское дно на самой глубине? / Там горы, может быть, богатств несчетных: / Кораллов, жемчугу и камней самоцветных, / Который стоит лишь достать / И взять» (Крылов И. А. Сочинения в 2 т. — М., 1955. Т. 2. С. 107).

² Ср. с репликой Мефистофеля императору в «Фаусте»: «Да, ты их царь. Ты правильно сказал. / Ты — царь всех элементов и начал... / Нырни на дно, — стеной отвесных вод / Сойдетя вокруг тебя водоворот. / Сквозь столб воды кайма волны лазурной / Со дна тебе покажется пурпурной. <...> Морские дива, словно за стеклом, / Обступят круг, очерченный железом. / Переползет дракон, хребет сутуля; / Со смехом ты посмотришь в пасть акуле» (Гете И. В. Избранные произведения в 2 т. / Пер. Б. Пастернака. — М., 1985. Т. 2. С. 377).

³ А. Н. Оленин охарактеризовал основную идею текста как «желание достигь до истинного познания вещей похвально и полезно, когда оно управляется здравым и твердым рассудком, не переходя границ, положенных природою уму человеческому...» (Описание торжественного открытия императорской Публичной библиотеки, бывшего 2 января 1814 г. — СПб., 1814. С. 171. Цит. по: Крылов И. А. Сочинения: в 2 т. — М., 1955. С. 474, примеч.

⁴ На праздничном акте 2 (14) января 1814 г. присутствовало более двухсот гостей, среди прочих — Г. Р. Державин, О. А. Кипренский, А. Х. Востоков, В. П. Стасов и Н. И. Гнедич.



Ил. 4. Воображаемое устройство подводной лодки, иллюстрация XIX в.



Ил. 5. Российский сборник «Водолазное дело». 1896

Море часто фигурировало в стихах и до этого, встречалось у «поэтов начала» — отцов-реформаторов русской поэзии Ломоносова и Тредьяковского. И хотя попытки «измерить океан глубокий» (Державин) предпринимались ранее, первооткрывателем жанра маринеры в русской поэзии может по праву считаться Батюшков (Мандельштам: «— Ни у кого — этих звуков изгибы... / — И никогда — этот говор валов...»)¹. В последующие несколько десятилетий, невзирая на предупреждения хитрого Крылова и релятивизм Жуковского («И смертный пред богом смиришь: / И мыслью своей не желай дерзновенно / Знать тайны, им мудро от нас сокровенной»), русская поэзия научится у романтика Байрона гармонии дикого, экзотичного, неправильного:

Вновь извергая вон, что поглощает, —
 Смарагд роняя, чтоб схватить алмаз:
 Так из пучин индийских водолаз
 Случайный перл, исторгнув, похищает...
 Вяч. Иванов. «Алкание», 1904

Ловцы жемчуга и запретных идей

Вернемся ненадолго к истокам популяризации топики на русской почве. Миссия поэта в лирическую эпоху *fin de siècle* заключается в диагностике большого мира, заряженного и зараженного предчувствием трагической гибели. Первым пионерскую метафору *поэта как водолаза* застолбил Валерий Брюсов, писавший в рецензии на «Книгу сказок» (1904) Федора Сологуба: «Мы, „декаденты“, деятели „нового

¹ Вкусивший сладость дисгармонии Батюшков подражал англичанину: «Есть наслаждение и в дикости лесов, / Есть радость на приморском бреге, / И есть гармония в сем говоре валов, / Дробящихся в пустынном беге. <...> И то, чем ныне стал под холодом годов» (1819). Кроме довольно точно копируемой байроновской строфы («Странствования Чайльд-Гарольда»; 178 строфа, IV песня), здесь возникает новый для русской поэзии прием растянутого рифменного ожидания — рифма *валов/годов* раздвигается на шесть стихов, создавая особую интригу (*Батюшков К. Н. Сочинения: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1989. С. 414*).

искусства“, все как-то оторваны от повседневной действительности, от того, что любят называть реальной правдой жизни. Мы проходим через окружающую жизнь чуждые ей (и это, конечно, одна из самых слабых наших сторон), *словно идем под водой в водолазном колоколе, сохраняя телеграфическую связь лишь с теми, кто остался вне этой среды, на поверхности*, где солнце. Мы так жаждем „прозрачности“, что видим только одни ослепительные лучи потустороннего света, и внешние предметы, как стекло, пронизанные ими, словно уже не существуют»¹. Брюсовская попытка взглянуть на мир глазами из скафандра вскоре находит свое поэтическое воплощение в стихах В. Курдюмова (1912):

Водолазы

Так тускло видится сквозь щели
Уже остекленевших глаз,
Но за жемчужиной — в прицеле,
Не ошибется водолаз.

Поползает в полуудушы,
Где раковины залегли.
А убранными — будут уши
Красавицы чужой земли.

На отъезжающее судно
Отдаст ведь добытую кладь,
Но пальцы отчего так трудно
Невысохшие отлеплять?²

Не украшениями, предназначенными для неизвестной модницы, озабочен герой — это стихотворение о гораздо большем: о возможности коммуникации как таковой, о том, чтобы *слушать* и *быть услышанным*. Вариант — *видеть* и *быть увиденным* — в дебютном сборнике Павла Лукницкого, когда

¹ Валерий Брюсов. [Рецензия] Федор Сологуб. Книга сказок. Книгоиздательство Гриф. — М., 1904. // Весы. 1904. № 11. С. 50.

² Курдюмов В. Пудренное сердце. — СПб., 1913. С. 9.

два десятилетия спустя «жажда „прозрачности“» Брюсова набирает полноту декларационной силы. Сборник открывается программным текстом 1923 года:

Водолаз

Покинув день соленный, ясный,
В темнеющую глубину,
Он опускается бесстрастно
К еще неведомому дну.

Достиг... Скафандр его сдавили
Воды тяжелые круги,
И он в зеленоватом иле
Качает медленно шаги,

Исследуя и изучая,
К диковинам склоняет шлем,
Расщелины переступает,
Не устрашаемый ничем.

Чтобы прерывистым докладом
Вздыхнув на юте корабля,
Дремать потом до новой страды,
Свернувшись на мешке угля...

Я знаю: мудростью не сразу
Одаривает глубина,
Но все поэты — водолазы,
Плененные загадкой дна¹.

Поэт — в авангарде эмпирических опытов по разведке глубин или сбору особо ценной информации². В том же 1923 году В. Сирин начинает свое стихотворение «Жемчуг» в обманчивом русле крыловской традиции («Посланный мудрейшим

¹ Лукницкий П. Волчек. Стихотворения. — Л., 1927. С. 5.

² Ср. у Б. Пастернака в «Спекторском» (1925–1930):
Задача состояла в ловле фраз
О Ленине. Вниманье не дремало.
Вылавливая их, как водолаз,
Я по журналам понырял немало.

властелином / страстных мук изведать глубину, / тот блажен, кто руки сложит клином / и скользнет, как бронзовый, ко дну»¹). Однако заключительная строфа переключает регистры притчевой стилизации, обнажая каркас с постсимволистским ключом (и вероятной ориентацией на поэтику Гумилева эпохи «Жемчугов»² (1910) или раннего Осипа Мандельштама³), — представляя поэзию как способ добровольной самоизоляции от мирской суеты:

Я сошел в свою глухую муку,
я на дне. Но снизу, сквозь струи,
все же внемлю шелковому звуку
уносящейся твоей ладьи⁴.

К романтизированной поэтической этнографии отсылают и опыты Всеволода Рождественского:

<...>
И при бледном свете утра
Блещут в залеже песков
Переливы перламутра,
Россыпь нежных жемчугов.

¹ Набоков В. В. Стихотворения (Новая библиотека поэта) / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. М. Э. Маликовой. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 265.

² Гумилев проводит параллель между чтением книг и опытом подводного погружения: «Неутомимо плыть ручьями строк, / В проливы глав вступать нетерпеливо / И наблюдать, как пенится поток, / И слушать гул идущего прилива!» («Читатель книг» // Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта). — Л.: Советский писатель, 1988. С. 144).

³ «Звук осторожный и глухой...» (1908); «Я научился вам, блаженные слова...» (1916). В двойчатке «Соломинка» поэт и объект его любви представлены как бы находящимися на дне, в комнате, совмещенной с речным дном: «В огромной комнате тяжелая Нева, / И голубая кровь струится из гранита». См. в его же переводе из грузинского поэта И. Гришашвили:

Всю вселенную обшарил я до морских прибрежий,
Опускался водолаз до морского ила —
Нет достойных пуговок для перчатки милой.
Даже ракушки в море на них не похожи.

«Перчатки» (1921–1929) // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений в 4 т. — М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 2. С. 100.

⁴ Набоков В. В. Стихотворения. СПб., 2002. С. 265.

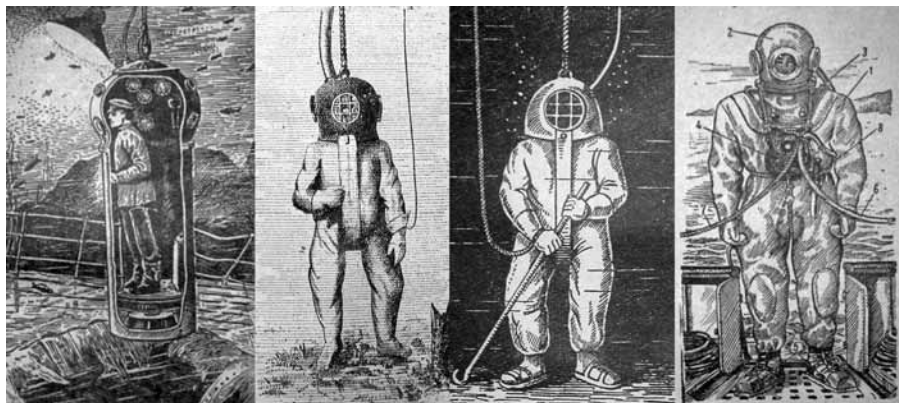
Я пришел к вам издалека,
 Из залитых солнцем стран,
 Где к подножию Востока
 Катит солнце океан,
 Где у пальм свежа корона,
 А в лесах — стада слонов.
 Я пришел сюда с Цейлона
 От цветущих берегов!
 У меня смуглее тело,
 Чем лиан родных тесьма,
 И повязана умело
 Белоснежная чалма.
 Я давно не знаю страха,
 Я — дитя морских ветров,
 Я — смиренный раб Аллаха,
 Я — искатель жемчугов!¹

То, что цейлонско-австронезийская экзотика и флер дальних странствий со временем намертво прикипели к топосу стихов о ловцах жемчуга, следует из текста уже застывающей советской поэтики тридцатых годов с ее постепенным отказом от формалистической экспериментации:

Жемчужина

Да, колебаться не нужно...
 Где-нибудь в пенном корыте
 Дремлет большая жемчужина,
 Крепкими створками скрытая.
 Зеленоватые волны,
 Отмель коричневатая...
 Рыбы ей служат довольные,
 Ползают крабы на вахте.
 Жизнь бы на дне подремать ей...
 Но навсегда беспокойно
 Жадное сердце в пирате —
 Было от века такое оно.

¹ «Искатель жемчуга» («Говорят — в морских глубинах...») // Студенческий сборник. — Пг., 1915. С. 63–64.



Ил. 6. Эволюция моделей водолазного костюма

На размалеванной джонке,
 Стоя на палубе шаткой,
 Отмелью пораженный
 За борт швыряет якорь.
 И оголтело малайцы
 В воду за призом бросаются.
 Да, колебаться не нужно...
 Многих судьба одинакова.
 Острым кинжалом из раковины
 Скоро достанут жемчужину.
 Разве тебя сберегут они?
 Где-нибудь в грязной таверне
 В тряпки ты будешь закутана,
 Спрятана в ларчик от черни.
 Или не лучше сконфуженной,
 Если теперь я гордо
 Переправляю жемчужину
 Прямо в музей с парохода.
 Бережно на руки принята,
 Новую видишь ты родину.
 Ясно сияешь в витрине,
 Тысячам в собственность отдана¹.

¹ Поступальский И. Жемчужина // Красная нива. 1930. № 7. С. 17.

В отличие от выраженной Курдюмовым ранее растерянности по поводу упущенных драгоценных камней («А убранными — будут уши / Красавицы чужой земли»), И. Поступальский находку пирата-водолаза представляет национализированной и аккуратно поставленной на государственный учет («Бережно на руку принята, / Новую видишь ты родину»). Но в другом своем стихотворении автор воображал и рыночную судьбу жемчужины:

<...>

Отсчитана раковин мелкая треть,
на рынок, бранясь, бредет водолаз.
Вонючим моллюском воздух согрет
и мелкую рупию прячет кулак.

Работают сверла, торговцы грохочут,
вот это базар, — тут во всех языках
участвует жемчуг, — к торговле охочи
купцы и народ в королевских краях¹.

Метафизика дна

Яркий и разнообразный подводный мир русской поэзии просматривается сквозь подробно разработанную в европейской литературе символику, к которой русские продемонстрировали исключительную чувствительность: на протяжении нескольких столетий море оставалось главной российской мечтой, одной из остро и эмоционально переживаемых категорий пейзажа². В мифологиях воде часто приписываются различные функции: с одной стороны, как

¹ Цит. по любезно предоставленной нам рукописной копии, выписанной Р. Д. Тименчиком из машинописного сборника в архиве И. Поступальского. Игорь Стефанович Поступальский (1907–1989) — поэт, критик, переводчик, библиограф (см. также его личный фонд в ИМЛИ, ф. 435, 5 д., 1928–1935).

² Деятельность Петра I по большей части являлась борьбой за выходы к дефицитному морю, которое в культурном сознании всегда дальнее и всегда в позиции недостатка. Не случайно, что, когда этот прорыв осуществился, в русской поэзии происходит естественная кристаллизация образа России-корабля, возведенного «Петра рукою мощной».

деструктивная стихия, она вносит хаос в мировой порядок; с другой, будучи необходимой человеку и растительному миру для жизни, омывает и очищает, воплощая силу творчества¹. Вода же является одним из космогонических элементов² и считается средоточием мудрости. Своеобразный магический источник³, она также выполняет роль проводника между живыми и мертвыми.

Взаимоотношения человека и моря традиционно изображались в поэзии мировой Марины через ламентации героя, обращенные с берега к воде и к населяющим ее невидимым силам. Физические попытки проникнуть в морские глубины предпринимались реже, и внедрение в подводный мир всегда было сопряжено с элементом опасности. Возможность посещения табуированного и труднодоступного дна притягивала и пугала одновременно, грозя обернуться гибелью. Тем не менее казалось, даже сами морские книги и руководства «пропитаны насквозь старинной поэзией моря, поэзией парусных кораблей тех времен, когда не весь земной шар был еще нанесен на карты» — они «выше Пушкина, выше Толстого!»⁴.

Ср. у Вяземского: «Куда летишь? К каким пристанешь берегам, / Корабль, несущий по волнам / Судьбы великого народа?» (*Вяземский П. А. Стихотворения.* — Л., 1986. С. 124).

¹ См. обширный обзор на эту тему: *Rudhardt, Jean. Le thème de l'eau primordiale dans la mythologie grecque.* Bern, 1971.

² См. в Библии, ведических стихах, африканских и южноамериканских мифах. В индуистской традиции Вишну опускается на дно первоначальных вод в обличье кабана, чтобы принести в мир частицу суши. В греческой традиции Океанос окружает землю, связывая верхние небесные сферы, хранящие дождь, с нижними, которые, в свою очередь, образуют сложные сети подводных каналов с ее недрами.

³ Ср. в греческих мифах и в некоторых религиях района Месопотамии. Чтобы обессмертить Ахиллеса, мать окунает его в воды Стикса; Гильгамеш извлекает со дна цветок, дарующий людям вечную жизнь (фольклорная «живая» и «мертвая» вода), и т. п. Также: Fenno, Jonathan Brian. «A Great Wave against the Stream»: Water Imagery in Iliadic Battle Scenes // *American Journal of Philology*, 126. 2005. № 4. P. 475–504.

⁴ Этикетки для колониальных товаров (1924) // *Паустовский К. Г. Собрание сочинений: в 8 т.* — М.: Художественная литература, 1967–1969. Т. 6. С. 320.

Диаволическую символику русской поэзии, образующую сферу *decadence*, характеризует, как пишет А. Ханзен-Лёве, движение вниз («падение»)¹. Наиболее частым случаем такого «погружения» является утопание: свойственные диаволисту влечение к смерти и падению нередко сочетаются в этом процессе с мотивом «подводного царства»²:

[Мы] выйти на свет не могли,
Тонули в немом океане,
Как тонут во мгле корабли.
Константин Бальмонт³

Глубина, где угасает солнечный свет⁴, предстает изнанкой сакрального — темной, сатанической стороной души. Валерий Брюсов уподобляет добровольный «выход» из жизненной бури спуску за борт водолаза — готовый суицидальный рецепт («Уйди уверенно», 1916):

И, высмотрев спокойно с палубы,
Что твой последний луч погас,
Что, как поверхность ни блистала бы,
Дна не достанет водолаз, —
Ты вдруг, без выкриков, без жалобы,
Уйди уверенно от нас!

Контакт с каменистым, пустынным по-кладбищенски дном приближает к потустороннему опыту. Так у футуриста:

¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб.: Академический проект, 1999. С. 123.

² Там же. С. 125.

³ Бальмонт К. Стихотворения (Библиотека поэта). — Л., 1969. С. 103. Ср. в других многочисленных примерах из Бальмонта, связывающего парадигму «душа — корабль» с водными метафорами «движения вниз» и «сомнамбулического блуждания»: «...Я схвачен, унесен, лежу на дне морском» (Бальмонт К. Полное собрание стихов: в 10 т. — М., 1908–1914. Т. 1. С. 94); «...Утопленники тонут, пропадают, / А там, на дне — подводные леса» (Там же. Т. 3. С. 192).

⁴ Под водой цветовой спектр исчезает поэтапно — на глубине 40 футов перестает различаться красный, затем желтый, а на глубине 100 футов остается лишь равномерный голубоватый оттенок. Поэтому кровь из раны на такой глубине будет казаться черного, а не красного цвета.

Вот палуба поднялась на дыбы,
 Уже не сдержана никем.
 Русалки!¹ Готовьте гробы!
 Оденьте из водорослей шлем!
 Велимир Хлебников²

И в еще большей мере у поэтесс эмиграции:

Я — русалка в сонном дне,
 Я качаюсь на волне,
 На плаще из трав зеленых,
 И гляжу на пестрый ряд
 Валунов, волной точеных.
 Е. Журавская³

Украдкой море удалилось,
 От черных скал отведено,
 Для всех — на милость и немилость
 Открыв обманутое дно.

Брожу. Ракушки ноги колют.
 В корытце каменном вода.
 Лежит в теплеющем рассоле
 И задыхается звезда.

Слова — как лужи, гнилью пахнут.
 Мой дар — ты жив или не жив?
 И ты глазам земли распахнут,
 Как иссякающий залив.

И блекнут водорослей пятна.
 И сохнет мелкий водоем.
 О, как мы все волны обратной,
 Воды животворящей ждем!
 Лидия Алексеева⁴

¹ О топосе русалки и архаических рудиментах языческого мышления у русских живописцев см.: *Штейнер Е.* Русалки и утопленники в русском искусстве второй половины XIX века (о картине Крамского «Русалки») // *Memento vivere, или Помни о смерти: сб. статей / [ред. В. Л. Рабинович, М. С. Уварова]; РАН, Ин-т философии.* — М.: Academia, 2006. С. 168–195.

² *Хлебников В.* Творения. — М.: Советский писатель, 1986. С. 460.

³ «Песня русалки» // *Журавская Е. М.* Звенья. Стихи. — Белград: Издание Н. З. Рыбинского, 1931. С. 8.

⁴ *Алексеева Л.* Прозрачный след. Третья книга стихов. — Нью-Йорк, 1964. С. 8. Лидия Алексеевна Алексеева (урожденная Девель, в замужестве — Иванникова; 1909–1989).

Морским пафосом были проникнуты не только стихи послереволюционных лет («Грохочет Балтийское море...»¹), но, в серьезной мере, и весь литературный дискурс эпохи; в критической статье Мандельштама «Буря и натиск» (1923) воскрешаются стертые метафоры: «[П]осле половодья „бури и натиска“ литературное течение невольно сжимается до естественного русла... Оба главные течения (то есть символизм и футуризм. — Ю. Л.) обнаружили желание застыть на гребне и в этом желании потерпели неудачу, так как история, подготавливая гребни новых волн, в назначенное время властно повелела им пойти на убыль, возвратиться в лоно общей материнской стихии языка и поэзии»². Стихия языка предстает как океан, или пургаторий, в которой огнем и водой происходит вылушивание новых смыслов из грамматики повседневности. Гастон Башляр в «Воде и грезях» (*L'Eau et les Reves*, 1942) вводит понятие антропоморфизма воды как организма, обладающего телом и собственным языком. Зеркальная природа этого «организма» способна отражать голоса, создавать альтернативную реальность, структурно близкую стихии Логоса. Слово, по выражению Павла Флоренского, уподобляется амфибии, «как посредник между миром внутренним и внешним... живущ[ий] и там и тут»³.

¹ Клюев Н. «Матрос» (1918):

Грохочет Балтийское море,
И, пенясь в расщелинах скал,
Как лев, разъярившийся в ссоре,
Рычит набегающий вал.

Со стоном другой, подоспевший,
О каменный бьется уступ,
И лижет в камнях посиневший,
Холодный, безжизненный труп.
<...>

² Мандельштам О. Собрание сочинений: в 2 т. / Сост. С. Аверинцев и П. Нерлер. — М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 283. Ср. у Гумилева: «Неутомимо плыть ручьями строк, / В проливы глав вступать нетерпеливо...» («Читатель книг», 1910).

³ В гл. 6 («Магичность слова») книги «У водоразделов мысли» (Флоренский П. Имена. — М.: Эксмо-Пресс, 1998. С. 244).

Постепенно миф о море-склепе уступил представлению о воде, символизирующей вечную метаморфозу. Пребывание на глубине способствует утверждению «метафизики дна» как смыслопорождающего поля одиночества, заброшенности, забытости. Так себя чувствует прохожий в промозглую погоду у раннего С. Маршака:

Дышу в нагретый воротник...
Хорош костюм мой водолазный!
Нет, вы представьте безобразный
Поверх бобров моих башлык!¹

и в лирике у Н. Оцуца —

Как будто водолазу в океане,
Когда он глянет вглубь и в высоту —
Случайному прохожему в тумане
И холодно, и жутко на мосту².

Больной старик Георгия Иванова способен разглядеть водолаза в атмосферном явлении:

Даль. Облака. Вот это — ангел,
Другое — словно водолаз,
А третье — совершенный Врангель,
Моноклем округливший глаз³.

Время приравнивается к бездушному океану, с годами разрушающему черты знакомых лиц и городов (ср. у К. Бальмонта: «Утонувшее минувшее / Возникает над курганами»⁴). Поэт бродит по дну этого океана истории, настойчиво всматриваясь в тени, пытаюсь угадать в них очертания такими, какими их увидит «пытливый глаз потомка» спустя годы, «под

¹ Из петербургских стихов 1912 г. (перепечатаны в киевском журнале «Радуга» в 1970-е гг.). И его же, юмористические, про близорукого мальчика: «Саша, Саша — водолаз! / У тебя две пары глаз. / Два — такие, как у нас, / А другие про запас!» («Четыре глаза»).

² Стихи 1918–1923 гг. // *Оцун Н. А.* Океан времени. — СПб.: Logos, 1993. С. 95.

³ Г. В. Иванов. «Бредет старик на рыбный рынок...» (1943–1958).

⁴ *Бальмонт К.* Стихотворения (Библиотека поэта). — Л., 1969. С. 97.

холодными волнами»¹. Неосязаемое по своей природе *время* уподобляется массе вещества, приобретая черты темпоральной вертикальной оси, по которой можно передвигаться как вниз, так и вверх:

Я стану годы водолазом,
 Не водолазом, годолазом,
 С оптическим огромным глазом,
 Я буду лазать, где лежат
 Суда, повергнутые наземь,
 Я буду плавать в их слезах².

«Тоска земного дна» дополнительно семантизируется в военной лирике — тревожная прибрежная тишина утра описывается Пастернаком как «граничащая с утратой смысла»³. Тяга ко дну в поэтическом сознании постепенно накладывается на эсхатологические пророчества:

Лишь мигают ресницами спицы,
 Лишь одно нам: на дно, на дно!
 Разломаться тебе, не распеться
 Обручальною песней, страна!⁴

В новое время наиболее адекватным рупором для передачи «тайного знания» выступает, конечно, Поэт — сверхсенсорный проводник, обладающий даром Слова. Он способен к артикуляции чувств в то время, когда уста других опечатаны:

Но поэтом быть попробуй
 В затонувшей субмарине,

¹ Оцуп Н. А. Океан времени. — СПб.: Logos, 1993. С. 125–126.

² Из цикла «Лейтенант Кукель»; Петровский Дм. Избранные стихи. — М., 1935. С. 125 (См.: Гомолицкий Л. Сочинения русского периода. Под общей редакцией Л. Флейшмана. — М.: Водолей, 2011. Т. 3. С. 386). Также: Петровский Дм. Лейтенант Кукель: Стихи // Звезда. 1925. № 4. С. 142.

³ Ср. в поэме «Лейтенант Шмидт» (1926–1927): «...слышно, / Как, что-то силясь выгащить, / Гремит багром пучина / И шарит солнце по дну, / И щупает багром»; или: «Уже я позабыл о дне, / Когда на океанском дне / В зияющей японской брешу / Сумела различить депеша / (Какой ученый водолаз) / Класс спрутов и рабочий класс» («Высокая болезнь», 1923–1928).

⁴ «Ангел катастроф» (1921) // Шершеневич В. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Академический проект, 2000. С. 307.

Где печать свою удушье
 На уста твои кладет.
 Арсений Несмелов,
 «В затонувшей субмарине»¹

В братстве эмигрантских поэтов, изолированных в «затонувшей субмарине» изгнания, вынуждены вырабатывать новый, лишь избранным понятный язык — с шифрами и символикой. На этом новоязе переключаются между своими — как М. Щербаков с А. Несмеловым:

Упрямо винт сверлит пучины
 В каюте сухо и тепло
 А рядом пенные вершины
 Бьют в борт и в темное стекло², —

или в протесте Щербакова против коммерциализации духа эмигрантской поэзии в условиях экономической катастрофы:

Теперь же должен ловчий слов
 Итти на грубый лов монет,
 И сыпать жемчуга стихов
 В надменный крик столбцов газет³.

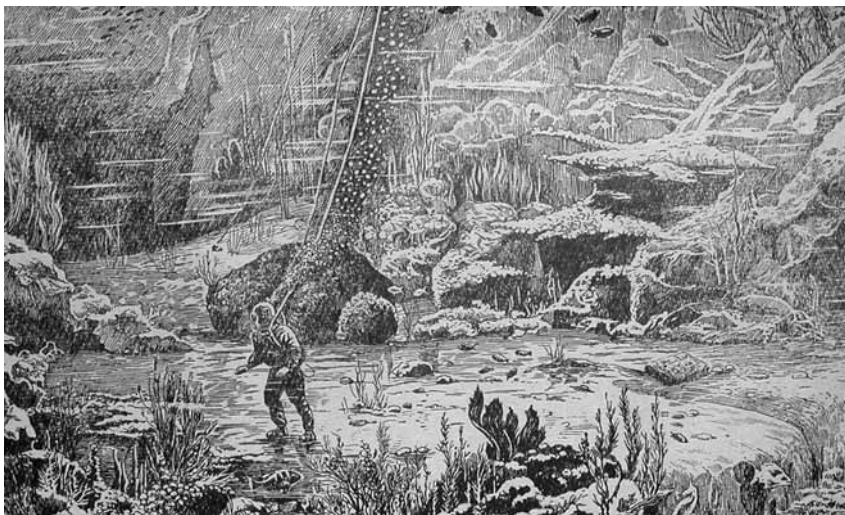
Подводный хоррор

Кладоискательство — только конечная цель подводного путешествия и, как в любом повествовании, достижение этой цели оттягивается серией препятствий, которые водолазу предстоит преодолеть. Главным образом топос погружения под воду группирует сюжеты в жанре ужасов вокруг интеракции человека с подводными гадами. Спуск на глубину непременно связан с опасностями, но далеко не всегда

¹ Цит. по: «Мы жили тогда на планете другой...»: Антология поэзии русского зарубежья. 1920–1990: в 4 кн. — М.: Московский рабочий, 1995. Т. 1. С. 288.

² «Неизвестность» (1922) с посвящением А. Несмелову // Щербаков М. Отгул. Стихи. — Шанхай, 1944. С. 1.

³ «Современность» // Там же. С. 6.



Ил. 7. «Передо мной открылось поразительное зрелище сказочного подводного мира»

и даже в художественном тексте он заканчивается летальным исходом; если же водолаз достигает смерти, то причины, как правило, сводятся к следующим вариациям (список не исчерпывающий):

— от сторожащего клад осьминога, который обвивает жертву щупальцами-змеями и рвет в своих объятьях;

— от укуса акулы, оставляющей раненого терять кровь и захлебываться водой;

— от ожогов при прикосновении голой рукой к электрическому скату;

— более изощренным и не менее распространенным случаем умерщвления в литературной маринистике является поедание холоднокровными рептилиями жертвы (так у Заболоцкого в «Подводном городе» (1930): «Человек, носим волною, / Едет книзу головою. / Осьминог сосет ребенка»¹).

¹ *Заболоцкий Н.* Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы (Новая библиотека поэта) / Вступ. ст. Е. В. Степанян. Сост., подгот. текста, и примеч. Н. Н. Заболоцкого. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 127.

Рандеву с чудовищем можно ожидать в ряде предсказуемых для напряженного литературного сюжета ситуаций, которые типологически сводятся к пяти основным категориям¹: монстры бывают выловлены неводом —

Вот лежит, блестя глазами,
Злой, прожорливый мокой
С костоломными зубами;
Вот огромный блин морской,
Красноносый, красногубый,
С отвратительным хвостом²;

встречены на дне (по собственной воле или по прихоти судьбы) —

Я видел, как в черной пучине кипят,
В громадный свивая клуб,
И млат водяной, и уродливый скат,
И ужас морей однозуб;
И смертью грозил мне, зубами сверкая,
Мокой ненасытный, гиена морская³;

Издыхают чудовища моря в тоске:
Осьминоги, тритоны и рыбы-мечи...⁴;

¹ То же относится к прозе; см., например, красноречивое оглавление издания переводных рассказов западных писателей: «Алмазы на дне океана (Приключения водолазов-жемчугоискателей)»; «Спасенные акулой (Подводные приключения флоридского губколова)»; «Пропавшая мина (Приключения американского водолаза)»; «Поединок со спрутом (Приключения водолаза на дне морском у берегов Явы)»; «Убийца водолазов (Трагедия из жизни водолазов)» и т. п. (в сб.: Подводные люди: Необычайные рассказы из жизни водолазов разных стран и народов. — М.: Земля и фабрика, 1924).

² «Морская тоня» (1839) // *Языков Н. М.* Полное собрание стихотворений. — М.; Л., 1964. С. 37.

³ «Кубок» (1825–1831) // *Жуковский В. А.* Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. — М.: Гослитиздат, 1959. Спародировано Лозинским про Мандельштама и Пяста: «За жизнь свою медной полушки не даст, / Кто зрел, как собираются в клуб / И Блок ледяной, и уродливый <Пяст,> / И ужас друзей — Златозуб» (см.: *Пяст В.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, коммент. (Серия «Россия в мемуарах»). — М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 174.

⁴ См.: «Красное море» // *Гумилев Н. С.* Избранное / Сост., коммент. И. А. Панкеева. — М.: Просвещение, 1990. С. 116.

В снасти впутались матросы
В море зыблются медузы...¹;

...Спрут и морской огнезуб
Стали бесстрашных добычей.
Дали, прибрежный уступ
Помнят кровавый обычай:—

С рубки низринуть раба
В снедь брюхоротым акулам...
Наша ли, братья, судьба
Ввериться пушечным дулам!²

изъяты из закровов чужой культурной памяти —

Чей мертвящий, помертвелый лик
в косматых горбах, из плоской вздыбившихся седины
вижу?

Горгона, Горгона,
смерти дева,
ты движенья на дне бесцельного вод жива!

Посинелый язык
из пустой глубины
лижет, лижет

(всплески — трепет, топот плеч утопленников!)...³;

...Через плечо слагая черепах,
Горбатых пленниц, на мель плоской вазы,
Где брызжутся на воле водолазы,
Забыв, неповоротливые, страх,—

¹ Д. Бурлюк. «Над зеленой пенной зыбью...» (1907) // Бурлюк Д. Д., Бурлюк Н. Д. Стихотворения (Новая библиотека поэта. Малая серия). — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 127–128.

² «Ловцы» (1919) // Клюев Н. Сочинения: в 2 т. / Под общей ред. Г. П. Струве и Б. А. Филиппова. А. Neimans, Buchvertrieb und Verlag, 1968–1969. Т. 2. С. 227.

³ «Враждебное море» (1917) // Кузмин М. Избранные произведения / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и коммент. А. Лаврова, Р. Тименчика. — Л.: Художественная литература, 1990. С. 184.

Танцуют отроки на головах
 Курносых чудищ. Дивны их проказы:
 Под их пятой уроды пучеглазы
 Из круглой пасти прыщут водный прах,¹

выдуманы —

...Там, хватив в таверне сидру,
 Речь ведет болтливый дед,
 Что сразить морскую гидру
 Может черный арбалет²,

или, наконец, просто замечены наблюдателем — агентом автора — с борта лодки, как в одном известном сочинении Виктора Гюго: «Вдруг в воде, чудно прозрачной, как кристалл, зашевелилось нечто невыразимо ужасное. Плыло нечто вроде большой тряпки, похожей на шутовской колпак с длинными выступами. Тряпка эта казалась покрытою несмываемым слоем грязи. Это было нечто более чем ужасное, нечто отвратительное, чудовищное... Жилиат со страхом выбрался из пещеры, с тем чтобы никогда в нее не возвращаться»³. В пересказе приключенческого романа Гюго соредактором московского иллюстрированного журнала «Друг детей» задерживает глаз сравнение с «тряпкой, похожей на шутовской колпак с длинными выступами» — (невольный?) перифраз зеленеющих колпачков Блока в стихах того же года:

...И сидим мы, дурачки,
 Нежить, немочь вод.
 Зеленеют колпачки
 Задом наперед.

Зачумленный сон воды.
 Ржавчина волны...

¹ Вячеслав Иванов. Сонет № 6 («Через плечо слагая черепах...») // «Римские сонеты» (1924–1925).

² Н. Гумилев. «Капитаны» (1910).

³ В борьбе с океаном. По Виктору Гюго / Сост. А. В. Мельницкая. — М.: Издание Т-ва И. Д. Сытина, 1905. С. 72–73.

Мы — забытые следы
Чьей-то глубины...¹

На самом деле морские хищники редко нападают первыми, хотя интервенция в чуждую среду способна спровоцировать атаку уже сама по себе; у обычного городского гуляки, случайно забредшего в неподходящее время суток в район с сомнительной репутацией, может произойти встреча с монстрами вполне земного происхождения, ведь сказано про такие места, что в них —

Уносится тайком чужой портфель,
Подносится отравленная роза,
И пузырьками булькает со дна
Возмездие тяжелым водолазом.

Михаил Кузмин. «Темные улицы
рождают темные чувства...», 1926²

В прибрежных водах дно покрыто густыми и цепкими растениями, и водолазу приходится расчищать себе путь с помощью острого ножа, а в морях тропиков и субтропиков избегать острых, как бритва, зубчатых ракушек, которые могут ранить его самого либо повредить шланг дыхательного аппарата. Опасными для водолаза являются также некоторые виды «жгучих» морских животных — организмов сказочных форм и окрасок — кораллов, медуз, полипов, чьи прикосновения ядовиты:

И такие смешные верблюды,
С телом рыб и с головками змей,
Как огромные, древние чуда
Из глубин пышноцветных морей³.

¹ «Болотные чертенятки» (январь 1905) из цикла «Пузыри земли». Возможно, речь идет о простом текстуальном совпадении. Блок тесно сотрудничал с газетой Сытина «Русское слово», а в 1907–1908 гг. сдал для «Истории русской литературы» статью «Заговоры и заклинания»; кроме того, в 1913 г. под сытинской обложкой вышли блоковские «Сказки (Стихи для детей)».

² Из цикла «Панорама с выносками, 6» (Кузмин М. Стихотворения (Новая библиотека поэта). — СПб.: Академический проект, 2000).

³ Гумилев Н. Стихотворения и поэмы. — М.: Современник, 1990. С. 117.



Ил. 8. Обложка журнала «На суше и на море». 1929

Но по-театральному яркий задник обманчив:

В морских зыбях, меж скал подводных,
Акула страшная и спрут,
С угрюмым блеском глаз холодных,
Добычу жадно стерегут.

Но там же, в зарослях коралла,
Морские стелятся цветы
И дивный перл, ясней кристалла,
Родился в безднах темноты¹.

— и напоминает сценически-сказочный антураж:

Говорят — в морских глубинах
Много чудного живет, —
И о змеях-исполинах
Знает каждый мореход.

¹ Иван Умов. «Искатель жемчугов» // Умов И. Незримый гость: стихи. Southbury, Conn.: Alatas, 1949. С. 88.

Говорят — в лесу подводном
У подножья серых скал
В озлоблении голодном
Рыщут полчища камбал;
А испуганные рыбки,
Убегая от врагов,
Этот лес колышат зыбкий
Трепетаньем плавников.
Говорят, что прихотливо
Вьются горные хребты,
Где над пропастью обрыва
Рдеют странные цветы.
И у каменной преграды
В чаще спутанных стеблей —
Сотни лет висят громады
Затонувших корыблей.
Там в тревоге бесполезной
Травы рвет суровый скат,
Там таинственные бездны
Осьминогами кишат.
Но среди своих чудовищ
В дебрях сумрачного дня —
Много сказочных сокровищ
Затаила глубина;
По глухим и темным норам,
По уступам диких скал
Фантастическим узором
Разрастается коралл.
И при бледном свете утра
Блещут в залеже песков
Переливы перламутра,
Россыпь нежных жемчугов¹.

При работах, связанных с хождением по грунту (поиск затонувших предметов, торпед), водолазам обычно приходится подолгу бродить по дну и шаг за шагом осматривать

¹ «Искатель жемчуга» («Говорят — в морских глубинах...») // Студенческий сборник. — Пг., 1915. С. 63–64.



Ил. 9. Обложка еженедельно-художественного политико-сатирического журнала «Водолаз». 1912



Ил. 10. Сборник «Подводные люди» из серии «Труженики моря». 1924

каждый метр поверхности — поднимающийся со дна ил часто мутит и без того почти непроницаемую для света воду: «Недвижна тяжелая муть / Морских посиневших глубин» (Н. Берендгоф)¹. Средняя скорость передвижения водолаза по дну составляет около полукилометра в час, то есть в семь-восемь раз медленнее, чем по земле, и расход его физической энергии, по сравнению с пешеходом, гораздо выше².

¹ Ср.: «Проникновение света в толщу воды зависит от состояния поверхности воды и ее прозрачности. На глубине до 100 метров под водой все обьято призрачным полусветом, от 100 до 500 метров укрыто полумраком, а глубже царит вечная ночь, совершенно непроницаемый для человеческого глаза мрак, изредка прорезаемый слабым холодным свечением глубоководных обитателей» (Доников Н. И. Водолаз. — М.: Военное издательство Министерства обороны СССР, 1959. С. 43).

² Там же. С. 79.

Стихи о советских водолазах

Очередной флирт с водолазом русская поэзия пережила уже в свой советский период. На начальных этапах формирования советской литературной политики наблюдаются несколько отчетливых пиков водолазной темы:

Водолаз

Колокол на голове
Клепанный и глухой,
И от шагов в траве
Грузный гудит прибор.
Тело зажала сталь,
Сжала резина грудь,
Ломом крутым блистай!
Кинься в подводный путь!
Вот он идет в глубине
Резкий печатает след,
Видит:
На голом дне
Судна лежит скелет...
Дважды ударит лом,
Трижды ответит клад —
И под тугим стеклом
Стынет железо лат.
И под тугим стеклом
Скрыты глаза, и вот
В колокол потекло
Мутное золото вод.
Здесь неприметен день
Тьма залегла давно,
Лодки подводной тень,
Скользкое кроет дно.
Только заметит глаз
Город на дне морском —
Будет кирка и лязг,
Будет удар и лом.
Будет долбить по дну

Грохот — за тысячу миль
И перережет волну
Судна железный киль.

С. Кирсанов, 1923¹

1924 год становится рекордным по концентрации мотива, если судить хотя бы по количеству вышедших тогда занимательных книг просветительского характера: «Подводная баллада», «Подводные люди: Необычайные рассказы из жизни водолазов разных стран и народов», «Подводники», «Подводные люди: Трудовые приключения технических водолазов», «Подводный буксир: Необычайное приключение рыбацкой барки», «Подводный телеграф: Рассказ из жизни работников связи»². Следующий скачок интенсивного переживания водолазной тематики случится на переломе 1920–1930-х годов. Вообще тогда же изображение водолаза (особенно в детской литературе) будет объявлено важным элементом воспитательного процесса, наравне с прославлением капитанов, летчиков, изобретателей или альпинистов³.

¹ Кирсанов С. Водолаз // Моряк. Одесса, 1923. № 377. 15 июля. С. 2. «Мутное золото вод» Кирсанова, возможно, возникло не без влияния популярной оперы Р. Вагнера «Золото Рейна» (*Das Rheingold*, 1852–1954), в которой фигурирует волшебный шлем, а сюжет вращается вокруг добычи подводного золота.

² Ходжсон В. «Подводная баллада». В сборнике: Подводные люди: Необычайные рассказы из жизни водолазов разных стран и народов (М.: Земля и фабрика, 1924); Новиков-Прибой А. «Подводники: (Посвящаю сыну моему Анатолию, отправившемуся в тринадцатый рейс вокруг солнца)» // Вехи Октября: Литературно-художественный альманах. — М.: Московский рабочий, 1923; его же: «Подводники: Из повести» // Литературная Россия: Сборник современной русской прозы / Ред. В. Лидин. — М.: Новые вехи, 1924. Вып. 1; Мофсет К. «Подводные люди: Трудовые приключения технических водолазов». В кн.: Подводные люди (см. первую позицию выше); Керн Т. «Подводный буксир: Миниатюры из жизни норвежских рыбаков» и «Подводный буксир: Необычайное приключение рыбацкой барки» — обе в книге «Жнецы моря: Необычайные рассказы из жизни рыбаков разных стран и народов» (М.: Зиф, 1924); Найтингаль М. «Подводный телеграф: Рассказ из жизни работников связи». В кн.: На почтовой тропе / Сост. В. А. Попов. — М.: Агентство «Связь», 1924.

³ В программной статье «О большой литературе для маленьких» Маршак писал о роли водолаза в пантеоне детских советских героев: «Еще труднее было проявить новое отношение к труду в книге о той экзотической

Однако интрига заключается в другом. Пролетарские поэты внимательнее, чем это было принято считать до недавнего времени, — и с гораздо большей охотой, чем они готовы были в этом сами признаться, — читали тексты русского символизма и акмеизма. Любопытным свидетельством тому являются два стихотворения молодых советских поэтов — Бориса Лихарева и Николая Берендгофа (соответственно 1928 и 1930 годов). Начнем с первого:

Водолаз

Александр Гитовичу

Он еще слышит людскую речь,
 Покуда, железом визжа,
 Чужая, циклопова голова
 Привинчивается к плечам.
 В громоздком скафандре
 Он не человек:
 Он крив, велик и могуч.
 Он шага не может ступить по земле
 Своей свинцовой ногой.
 Его поднимают, его несут
 И руки друзей дрожат.
 И волны смыкаются,
 Лишь по воде
 Лопаются пузырьки.
 Канаты, раскручиваясь, в глубину
 Ползут послушно за ним

профессии, которую издавна интересуются все подростки. Я говорю о водолазах. Водолазы с незапамятных времен мелькали на обложках и картинках авантюрных журналов. Занятие у них было такое: добывать со дна моря черные жемчужины для невесты индийского раджи, сражаться с осьминогами и разгадывать тайны затопленных четырехста лет тому назад испанских каравелл. Недавно о водолазах написал книгу водолаз К. Золотовский [речь идет о книге «Подводные мастера (Повесть о водолазах)» (Л.; М.: Молодая гвардия, 1933) Константина Дмитриевича Золотовского (1904–1994). — Ю. Л.]. В этой книге водолазы выведены не подводными бродягами и кладоискателями, а подводными мастерами» (Маршак С. Собр. соч.: в 8 т. — М.: Художественная литература, 1971. Т. 6). В том же году «поэму о героях-водолазах» для детей упоминает К. И. Чуковский в своей книге «От двух до пяти» (1933).

Единственной связью с нашей землей
Средь чужой стихии вод.
И тычется в выпуклое стекло,
Заглядывает в глаза
От ярости побагровевшим зрачком
Сплющенная камбала.
Высокие водоросли над ним
Раскачиваются ожив,
И рыбы мелькают, средь темноты,
Быстрые, как клинки.
А люди на палубе, наверху,
Не отрывая рук,
Насосами нагнетают вниз
Воздух его земной.
А люди на палубе, наверху,
За черной стрелкой следят, —
Она трепещет, как вздох его,
Отчаянной жадой жить.
И он достигает самого дна.
И вспыхивает фонарь...
И он, победитель морских глубин,
Осматривается вокруг...
 Зачем ты покинул сушу свою?!
Лазутчик, поберегись,
 Огромными ножницами клешни
Ворочает грузный краб:
Он горло искусственное клешней
Нацеливается перекусить.
Уже приготовился океан
Расплющить тело твое,
И голоса нету, чтоб закричать,
И слух его умерщвлен
Давлением четырнадцати атмосфер,
Тяжестью тусклых вод.
И воздуха нету. Тяни за канат!
И черная стрелка в пляс,
И жилы растягивая, друзья
Хватаются за рычаги.
И от напряжения визжа, канат
Наматывается на колесо,

И взорваны воды, ударом плеча,
Ударом сверкающих лат.
И падая с плеч, по доскам гудит
Циклопова голова.
И сразу врываются — ветер и свет
И воздух и голоса...
Но он молчит,
Он не отвечает,
Лишь пот струится со щек.
Он даже друзьям своим не отвечает,
Ему бы вздохнуть, еще... и еще¹.

Стихотворение довольно точно описывает специфику пребывания под водой: чрезмерное сдавливание грудной клетки представляет смертельную угрозу для ныряльщика — на глубине, превышающей 30 метров, объем легких сокращается на две трети, а на отметке около 40 метров возникает опасность нарушения целостности костей от сплющивания. По упомянутому Лихаревым замеру давления («четырнадцать атмосфер») легко высчитать, что водолаз находится на глубине 120 метров². Прямая голосовая связь в этих условиях также невозможна («И голоса нету, чтоб закричать»): полуметровая глубина уже непроницаема для звука, поэтому средством сообщения с поверхностью поначалу служил пеньковый канат; ср. в поэме Н. А. Некрасова:

С утра спускался он не раз
По тонкой паутинке,
Как по канату водолаз,
К какой-нибудь личинке...³

¹ Разбег. Стихи / Сборник комсомольских поэтов с предисл. И. Садофьева. — Л.: Прибой, 1928. С. 35–37.

² 10 м = 2 атмосферы. Сразу после погружения в воду, которая плотнее воздуха почти в 775 раз, даже в скафандре водолаз чувствует себя как бы спеленутым (на указанной глубине общее давление воды на тело достигает более двухсот тонн).

³ «Горе старого Наума» (1874) // Некрасов Н. А. Полное собрание стихотворений: в 3 т. (Библиотека поэта. Большая серия). — Л.: Советский писатель, 1967.



Ил. 11. Иллюстр. худ. Уханова к рассказу Венедикта Марта «Ловцы трепанга»
(На суше и на море. Молодая гвардия. 1929. № 2)

Со временем различные подергивания за трос приобрели значение условных сигналов, а сам трос стал называться *сигнальным концом* («Тяни за канат!»).

Не исключено, что Берендгоф, прочитав стихотворение Лихарева, решил слегка «улучшить» исходник — по возможности в рифму и на более экономичном метафорическом каркасе. В результате получился плотный текст с упруго разворачивающейся пружинной гибельного сюжета. На мысль об именно такой последовательности событий наводят не общие для большинства стихов о водолазах места вроде мифологических мотивов (циклопы, медузы, глазастые водоросли) или смертельный риск как драматическая завязка, а конкретные ритмико-синтаксические конструкции (Лихарев: «Он шага не может ступить по земле / Своей свинцовой ногой»; Берендгоф: «Своею пудовой ногой / Не в силах ступить водолаз»¹).

¹ Свинец в туфлях скафандра нужен в качестве балласта: грузы в водолазном снаряжении распределены таким образом, чтобы водолаз мог наклоняться в разные стороны, но ему запрещено принимать положение,

Кроме того, оба автора своими текстами могли откликаться на соцзаказ в рамках цеховых штудий на заданную тему (которую можно сформулировать как «Вклад советских моряков в освоение морского дна Родины» или, не менее пышно, но короче: «Подвиг водолаза»).

Водолаз

Л. Соболеву

Как сразу его оглушил
Холодный железный сосуд, —
Потоплено время и жизнь...
Канаты лениво ползут.
Фонарь расчищает путь,
И он с фонарем один.
Недвижна тяжелая муть
Морских посиневших глубин.
Своею пудовой ногой
Не в силах ступить водолаз.
А мир первобытно-нагой
Бьет тысячью рыбьих глаз.
А мир —
Он чудовищно крив,
Иль это воды игра?
К нему подплывает риф,
Над ним нависает краб.
Ни звука, ни воздуха нет.
Где воды — как тело медуз,
Мелькают с глазами планет
Зеленые пряди внизу.
И вздрогнул скафандр вдруг...
Он слышал потом сквозь дремь,
Как выплыл железный труп
С живущим еще фонарем¹.

при котором ноги оказываются выше туловища. Воздух немедленно перейдет в штанины водолазной рубахи, раздует их, и водолаза выбросит на поверхность вверх ногами. То же произойдет с потерявшим в илистом грунте галоши со свинцовой подошвой водолазом: на поверхности он примет горизонтальное положение или повиснет вниз головой до подхода помощи (Доницов Н. И. Водолаз. — М.: Военное издательство Министерства обороны СССР, 1959. С. 48).

¹ Берендгоф Н. Тринадцатый год. — М.; Л.: Земля и фабрика, 1930. С. 40.

Допущение, что публикуемые стихи были написаны по согласованию, в какой-то степени объяснит их общую установку, хотя формальный импульс не столь уж важен, учитывая востребованность темы подводного квеста в то время. Своими посвящениями стихи вовлекают в затекстовую орбиту дополнительных адресатов — поэтов-современников Л. Соболева и А. Гитовича, тоже отметившихся на поприще литературной марины. Первый, в соавторстве с Сергеем Михалковым, позже напишет книгу стихов «Наш Красный флот» (М.; Л.: Детиздат, 1938)¹, второй — «День отплытия» (Л.: ГИХЛ, 1936)² — и даже подсобит в составлении лирического сборника другому несостоявшемуся советскому поэту-подводнику и будущему нобелиату³.

Из некоторого количества упражнений на подводную тему стихотворения Лихарева и Берендгофа выделяются еще и тем, что несут в себе жанровые и стилевые характеристики поэзии младших символистов (ср. у К. Симонова под поэтику Гумилева: «Над черным носом нашей субмарины / взошла Венера — странная звезда» — или его же стихотворение 1935 года, начинавшееся строкой: «И шлема медный лимон мы сняли с его головы...»⁴). Это их «сомнительное» качество

¹ Михалков С., Соболев Л. Наш Красный флот / Картины Г. Нисского. — М.; Л.: Детиздат, 1938; была переиздана через год: Красный флот / Рис. В. Голицына. — М.; Л.: Детиздат, 1939.

² Гитович А. И. (1909–1966) — поэт, переводчик. Активно публиковался в тридцатые годы и издал за это десятилетие следующие книги: Мы входим в Пишпек. — М.; Л., 1931; Приказ о мобилизации [Совм. с Прокофьевым А.; Брауном Н.]. — Л.: ГИХЛ, 1931; Салют [Совм. с Прокофьевым А.]. — Л., 1932; От севера к югу. Л., 1933; Стихи (1928–1934). — Л., 1934; Артполк. — Л., 1934; Книга стихов. — Л., 1938; Город в горах: Поэма. — Л., 1939, и др.

³ Незадолго до смерти, в 1965 г., Гитович помогал составлять книгу стихов И. Бродского «Зимняя почта» для Ленинградского отделения издательства «Советский писатель» (издание так и не осуществилось). См.: Полухина В. И. Бродский. Жизнь, труды, эпоха. — СПб.: Звезда. 2008. С. 128. О неудачной попытке поступления Бродского после седьмого класса во Второе Балтийское училище, где готовили подводников, см.: Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М.: Издательство «Независимая газета», 1998. С. 23.

⁴ «Водолаз» («Урчали насосы / и шланг задрожал...») из цикла «Беломорские стихи» — РГАЛИ. Ф. 613 (изд-во «Советский писатель») [Оп. 1, Ед. хр. 8578. Л. 50. Сборник молодых поэтов. Машинопись]. Благодарю Р. Д. Тименчика за эту справку.

было интуитивно угадано уже современниками — и с пейоративным оттенком сказано о Лихареве, что «под такими его вещами, как „Водолаз“, „Наседка“ и др., с успехом мог подписаться какой-нибудь поэт-акмеист третьего ранга школы Нарбута-Зенкевича»¹. Предисловие к сборнику стихов комсомольцев-версификаторов «Разбег», с включенным в него стихотворением Лихарева, написал более опытный наставник Илья Садофьев (1889–1965); последнему, как на непростительную слабость, вскоре попеняют на то, что он находился «под влиянием символистов» (Литературная энциклопедия. М., 1935–1936. Т. 10). К ужасу литературных автократов, не в последнюю очередь именно данное обстоятельство импортировало некоторым ученикам Садофьева.

Стихотворение Лихарева «Водолаз» было замечено критикой и даже спровоцировало язвительную по тону дискуссию в прессе: «Поэтически менее совершенны и еще более описательны стихи Б. Лихарева. Так, темой большого стихотворения „Водолаз“ является простое описание костюма водолаза и экзотики морских глубин. Некоторые замечания о воздействии человека на природу: „И он, победитель морских глубин, / Осматривается вокруг“ — еще не делают стихотворения идейно насыщенным, тем более что вся работа водолаза показана вне общественных связей»². Братья Гонкурочкины не замедлили отозваться: «Н. Жданов (см. его статью все в том же № 2 „Ленинграда“ за 1932 г.), видимо, учится методологии у Козьмы Пруткова — он смотрит в корень и говорит по существу. Когда Жданов находит у Лихарева стихотворение „Водолаз“, то моментально вскрывает слабые стороны этого стихотворения. Слабость эта заключается в том, что „работа водолаза показана вне общественных связей“ — досадное упущение. В следующем

¹ Вл. Смолин. Рец. на кн.: Разбег // На литературном посту. 1929. № 20. С. 62. Указано мне Р.Д. Тименчиком.

² Жданов Н. В полосе мелкобуржуазных влияний (А. Питович и Б. Лихарев) // Ленинград. 1932. № 2. С. 89.

издании Лихарев, несомненно, заставит водолаза провести собрание среди рыб на дне морском»¹.

Что известно историкам литературы о Лихареве и Берендгофе? Имя плодовитого автора Бориса Михайловича Лихарева (1906, СПб. 1962, Ленинград) упомянуто в Краткой литературной энциклопедии². Николай Сергеевич Берендгоф (р. 1900) этой чести не удостоился, но прожил долгую жизнь и умер предположительно в начале 1990-х в СССР³. Хотя время его активного участия в литературном процессе пришлось на 1920-е годы⁴, Берендгоф продолжал писать и даже издаваться в застойные времена, однако индивидуальная творческая манера его поблекла⁵. Между тем, по вскользь оброненному свидетельству А. Тарковского, раннего Берендгофа оценил Мандельштам⁶.

¹ Братья Гонкурочкины. «Означенный верблюд» // Ленинград. 1932. № 10–11. С. 8.

² Автор поэтических сборников: Соль: Стихи. — Л., 1930; Вооружение: Стихи. — Л., 1933; Ударники огня. — Л., 1933; Книга стихов. — Л., 1934; Моисей Урицкий: Поэма; Стихи о Средней Азии. — Л., 1937; Стихи о Ленинграде. Л., 1938; Избранные стихи. — Л., 1940; Ярость: Стихотворения. — Л., 1943; Поход к фиордам. — М., 1947; Подвиг. — М., 1953; Дороги дружбы. — Л., 1954.

³ Благодарю за эту информацию Р.Д. Тименчика, которому я также признателен за возможность ознакомиться с редкими поэтическими сборниками Н. С. Берендгофа из его личного собрания.

⁴ Выпустил сборники стихов: Цель смелых: Стихотворения, 1917–1918 г. — М., 1918 (Издание уничтожено автором); Лирика. 1. (1921–1922 г.). — М., 1923; Доктор ночь: (3-я книга стихов). — М., 1924; Бунт вещей: (4-я книга стихов), 1922–1925. — М., 1926; Стихи о городе. — М., 1927; Бег. — М., 1928; Тринадцатый год. — М.; Л., 1930; Арбуз: Стихи Н. Берендгофа по мотивам Л. Квитко. — М., 1948.

⁵ Первая половина («Голос истории») итоговой книги Берендгофа (Избранное. Стихи. — М.: Московский рабочий, 1971) состояла из текстов патристического содержания военных лет, вторая — из нейтральных стихов о погоде (цикл «Времена года»).

⁶ «Тарковский: Он не выносил тепло молочной лирики, излияния не холодных, не горячих чувств. Очень не любил стихов, похожих на него, любил, например, стихи Берендгофа [„Чепуха“. — Н. Я.]». Цит. по: «Вечер памяти О.Э. Мандельштама». Мехмат МГУ, 13 мая 1965 г. (Запись неустановленного лица) // Шаламов В. Воспоминания. — М.: Олимп; АСТ, 2001. Несмотря на едкий протест с места Надежды Яковлевны Мандельштам, пристальное чтение ее мужем стихотворения Берендгофа «Улица и кино», «по-видимому, отразилось в стихах о похоронах Андрея Белого»

Непрерывность по отношению к сложившейся традиции в псевдосоветских текстах Лихарева и Берендгофа ощущается важным структурным и формообразующим элементом. Отсылая к упоминательной клавиатуре маринистической русской традиции от Батюшкова до Мандельштама, стихи прочитываются как наложенные на дореволюционную поэтику. В культурной памяти внимательного читателя эти стихи должны были вызвать определенные ассоциации — и не только пародийно обыгрываемым «морским» подтекстом из Лермонтова («Что кинул он в краю родном?..») в обращенном к водолазу лихаревском вопросе («Зачем ты покинул сушу свою?!»). Но встраивание прямолинейных аллюзий было занятием довольно рискованным, с точки зрения выражения благонадежности по отношению к новому строю. Красноармейские зоилы четко очертили границы дозволенной эстетики — и туда не входили ни советские граждане Мандельштам с Ахматовой, ни эмигрант Северянин:

Еще несколько лет назад Игорь Северянин идиотски хихикал в какой-то ревельской белогвардейской газетке над тем, что теперь моряки Красного флота изучают ямбы и хорей. Это идиотское хихиканье было отмечено нами тогда же в газете «Красный балтийский флот». Но не только на это хихиканье, но и на громкий хохот врагов не обратили внимания, а продолжали упорно работать. И теперь можно сказать, что краснофлотская поэзия в тех осмеянных заскорузлых руках правильно отразила жизнь. И в этом главное ее значение. И пусть формалистам искусства маленький стишок Мандельштама или Ахматовой кажутся алмазами и драгоценными камнями. Но в их сиянии отразилась пустота и бессодержательность, в их стихах и в стихах, подобных им¹.

(Тименчик Р.Д. Вид с горы Скопус // Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века. — М.; Иерусалим: Гешарим; Мосты Культуры, 2008. С. 19–20).

¹ Егоров Ив. Краснофлотская поэзия [Предисловие к сб.] // Алые вымпела: Сборник краснофлотского литературного творчества. — Л., 1924. С. 15. Северянин вряд ли изменил бы свое мнение о краснофлотской поэзии,

Составление и выпуск художественного сборника «Алые вымпела» (1924) курировал редакционно-издательский отдел морского ведомства. (Впрочем, не всякий столичный институт мог бы похвастаться такими лекторами, как Н. С. Гумилев, читавший за год до смерти морякам Балтийского флота лекции по литературе¹). Среди большого числа рассказов, стихов, эссе и воспоминаний три произведения в нем были посвящены непосредственно подводному плаванию. Два — «В первый раз под воду» и «Водолазная учеба» — принадлежали перу Сергея Алымова (1892–1948), который еще в 1920 году писал такие вычурные стихи под Северянина: «Затрещали залпы, словно кастаньеты, / Кто-то в отдаленье нажимал курок... / И вблизи бегоний, в шелковой карете / В океане черни ты нашла свой рок» («Лимузин-саркофаг»)². Между тем и Н. С. Берендгоф свою близость к наследию символизма, по видимому, ощущал сознательно и до какого-то момента не пытался ее скрывать. Одно из ранних стихотворений он посвятил А. А. Блоку³, а в 1927 году отослал рукопись очередного

ознакомившись непосредственно с содержанием сборника: «Весной проститься со снегурочкой / спешит балтиец молодой: / „Не загрустишь? Не будешь дурочкой? / — Не позовешь меня домой?“» (Баян Красный. «В Балтморе». С. 169); «Эх, моряк я! / эх, моряк я, — / шторма не боюсь, / в море с непогодой / я отважно бьюсь» (В. Агейчик. «Песня моряка». С. 174), и т. д.

¹ Оцуп Н. Николай Гумилев. Жизнь и творчество. — СПб.: Logos, 1995. С. 137.

² С самого начала войны поэт служил корреспондентом на Черноморском флоте, не раз бывал на кораблях. «Человек не особенно разговорчивый, Алымов любил молча наблюдать за работой моряков, прислушиваться к их беседам. А потом в его стихах, появившихся во флотской газете, обнаруживалось много верно подмеченных деталей корабельной жизни, матросского труда» (В. Н. Ерошенко. Лидер «Ташкент». — М.: Воениздат, 1966). Известность Сергею Яковлевичу Алымову принесла обработанная им песня П. Парфенова «По долинам и по взгорьям».

³ Берендгоф Н. Памяти А. А. Блока (Б. д., 2 л.) (Рукописный отдел ИРЛИ. Фонд 592, № 303, архив Д. А. Лухотина):

Он с поднебесья землю щупал
Внимая Мира дальний стон.
Так брызги звезд целуя купол
Впивают погребальный звон
И «ледяную рябь канала»,

сборника своих стихов Андрею Белому, очевидно, с просьбой написать к нему предисловие. Белый вежливо отказался¹.

Несмотря на то что сведения о поэтах новой школы пока довольно скудны, исторический контекст, в котором возникли стихи Берендгофа и Лихарева, нам известен гораздо лучше. Увлеченность модной темой была предопределена бумом подводного строительства. Газеты в те годы не только активно освещали планы по развитию отечественного

Как небо строго затая
Он верил, что «начнет с начала»
Творить из сна для бытия.
И слыша шелка тонкий шелест
И песню томную ресниц
По нем скользили скорби Шелли,
Как тени ласковые птиц.

Его бессмертные «двенадцать»
Под снежно-бешеным плащом
Не уставали гневно гнаться
За белым призраком — Христом.
Он крикнул им, чтобы умолкнуть.
Мечта зазыблилась во мгле.
Так зыблется сапфирно пчелка
На утонувшем фитиле.

¹ Письмо Белого Берендгофу из Купчино склеено фотокарточкой с портретом Белого, подписанным и датированным 27 ноября 1927 г.:

Многоуважаемый Николай Сергеевич,
Ваша рукопись будет передана Петру Никаноровичу Зайцеву, у которого Вы сможете ее обратно получить.
С приветом, Борис Бугаев
(РГАЛИ. Ф. 1030, оп. № 2, ед. хр. 4).

Копия с письма Белого Берендгофу сделана рукой Клавдии Бугаевой (Я благодарен Моники Спивак за это текстологическое уточнение). В черновиках сохранился набросок продолжения письма, судя по всему, не включенного автором в окончательный текст корреспонденции для младшего коллеги: «Вы <совер>шенно меня не знаете. Я — не „профессионал“ <нрзб> у кого глядит строчка <нрзб> у меня есть ряд работ и интересов (<нрзб> философских и др.) <,> не <но?> до предисловия... Во-вторых: я принципиально против <нрзб>». Порча текста не позволяет точно судить о мотивах Белого при отказе, но можно предположить, что либо стихи Берендгофа ему не пришлись по вкусу, либо у него действительно не нашлось свободного времени. Кроме того, может быть, осознывая шаткость собственного положения попутчика при молодой советской литературе, Белый просто счел благоразумным не портить карьеру автора будущей книги.

подводного кораблестроения (М. В. Фрунзе, нарком по военным и морским делам, недолго опекал эту сферу вплоть до своей смерти в 1925 году), но и подстегивали воображение кладоискателей — заметками на соответствующие темы пестрели общие и специализированные издания вроде «На суше и на море», «Всемирный следопыт» или приложения к ним «Вокруг света» и «Турист». Советский ажиотаж был спровоцирован, в свою очередь, аналогичным процессом на Западе, отчасти также имевшим кладоискательскую подоплеку. Так, большую шумиху в Америке вызвала кампания по поиску останков лайнера «Лузитания», чью трагическую катастрофу помянул Маяковский в поэме «Облако в штанах» (1914–1915):

Так страх
схватиться за небо
высил
горящие руки «Лузитании».

В 1922 году Бенджамин Ливитт (Leavitt), бывший водолаз с коммерческой жилкой, организовал и возглавил трест по поднятию «Лузитании» (*Leavitt Luisitania Salvage Company, Inc.*). Помощники Ливитта с успехом демонстрировали прессы и потенциальным инвесторам полуметаллический скафандр, в котором тот спускался на дно Мичиганского озера, якобы на глубину 361 фут¹. Одновременно предприимчивый американец выставил предназначавшийся для будущей

¹ Плохо информированные газетчики объявили достижение мировым рекордом; между тем любой квалифицированный конструктор мог бы заметить, что рукава и брюки костюма (частично, по-видимому, просто переделанные из банальной пожарной кишки) должны были лопнуть под давлением уже на глубине от 60 до 100 футов. В беседе с журналистом *New York Times* Ливитт утверждал, что ему известно двенадцать мест кораблекрушений, содержащих в общей сложности 127 миллионов долларов золотом и серебром. Выпущенные на рынок ценных бумаг пятидолларовые акции компании быстро разошлись среди наивной публики, благодаря грамотной организованной рекламе, распространившейся до Лондона и Берлина. Долго махинацию скрывать было нереально, и уже в конце 1922 г. преследуемый настойчивыми вкладчиками Б. Ливитт исчез навсегда в неизвестном направлении, заработав на подводной истерии 65 000 долларов. Подробное описание аферы Ливитта в: *Harris, Gary L. Ironsuit: The History of the Atmospheric Diving Suit. Flagstaff, Ariz.: Best Pub., 1994. P. 43–50.*

экспедиции по поиску сокровищ «Лузитании» водолазный скафандр в витрине крупнейшего нью-йоркского магазина *Namm's Department Store*. Другой известный клад новейшей истории был связан с громкой аварией, случившейся в Бискайском заливе в мае 1923 года, когда пароход «Египет» оказался протаранен меньшим по размеру судном, оборудованным заостренным ледокольным носом. В течение двадцати минут, пока тонул корабль, удалось спастись примерно ста из 335 пассажиров на борту, при этом на дно ушли тайно перевозившиеся в трюме несколько тысяч золотых и серебряных слитков, а также ящики с золотыми английскими соверенами — в общей сложности 8 тонн золотом и 43 серебром¹.

В том же 1923 году при органах ОГПУ по непосредственному распоряжению Ф.Э. Дзержинского было организовано спецподразделение под акронимом ЭПРОН (Экспедиция подводных работ особого назначения) в целях подъема подводных сокровищ затонувших кораблей. Созданию под патронажем чекистов службы поиска и подъема подводного золота способствовал слух, что в районе Балаклавы на дне лежал погибший во время шторма в ноябре 1854 года английский корабль «Принц» (*HMS Prince*), на борту которого будто бы находилось золото, предназначенное для выплаты жалования союзной армии, принимавшей участие в Крымской войне. Первая миссия советских кладоискателей закончилась бесславно: к осени 1927 года со дна моря удалось достать только семь золотых монет, некоторые — чеканки 1854 года с портретом королевы Виктории².

¹ Груз был застрахован британским банком «Ллойдс», вынужденным, по условиям контракта, компенсировать ущерб в десятидневный срок. Позже банк финансировал поисково-спасательные работы, но место захоронения парохода было обнаружено только в августе 1929 г. Львиную долю золотых слитков удалось в течение 1932–1934 гг. поднять со дна экипажу итальянской фирмы-подрядчика, потерявшей во время миссии более десяти моряков и водолазов.

² Донилов Н. И. Водолаз. — М.: Военное издательство Министерства обороны СССР, 1959. С. 29; Трусов Г. М. Подводные лодки в русском и советском флоте. — Л.: Судпромгиз, 1963. С. 307.



Ил. 12. Обложка сборника ЭПРОН (Ленинград, 1933. № 2)

Невзирая на серию неудач в осуществлении авантюры большевистского правительства, водолазные отряды ЭПРОНа продолжили работу по подъему затопленных кораблей ради самого материала, из которого были сделаны судна. Как писал, затушевывая романтику и выводя на первый план металлургическую прагматику, очеркист в первой половине 1930-х годов, «многие тысячи тонн ценного металла — сокрыты в морской глубине», и на стенной карте морей и рек «черными и красными кружками отмечены места многочисленных кораблекрушений — от времен прошлых до наших дней. Этих кружков так много, что порою карта кажется сплошь усеянной ими»¹.

И хотя отставание в экономической сфере и насущные проблемы постреволюционного хаоса ограничивали сомнительные и дорогостоящие предприятия советского правительства по поднятию морских кладов, сюжеты, смакуемые прессой, давали богатый материал для подводного топоса. Объем информации, которым на рубеже двадцатых-тридцатых годов

¹ Соколов-Микитов И. С. Собрание сочинений: в 4 т. — Л.: Художественная литература, 1985–1987. Т. 2. С. 373.



Ил. 13. Виньетка к очерку Д. Юнгмейстера «Советский жемчуг и перламутр» (На суше и на море. Молодая гвардия. 1929. № 2)

располагал рядовой советский читатель, при искре поэтического воображения оказался бы вполне достаточным для сочинения художественных текстов.

В 1923 году кораблекрушению и гибели экипажа «Принца» у Балаклавы Николай Асеев посвятил поэму «„Черный принц“ (Баллада об английском золоте, затонувшем в 1854 году у входа в бухту Балаклавы)»:

Золотом красным
наполнен трюм.
Взвесил слитки
лорд-казначей.
Много матросских
суровых дум
сдавित оно
в черноте ночей.

«Черный принц»
покидает рейд.
Лорд-казначей
отошел ко сну.
Сон его пучит
клокастый бред:
руки со дна
берут казну¹.

¹ Асеев Н. Н. Стихотворения и поэмы. — М., 1990. С. 133.

Баллада Асеева была только началом долгого гидрографического эха. Поиски затонувшего золота «Черного принца» отразились также в «Листригонах» А. И. Куприна, в очерках И. Соколова-Микитова¹, в «Рассказе о студенте и водолазе» (1934–1935) и повести «Черный принц» (1936) М. Зоценко², в поэме В. Инбер (1928) с тем же названием, в повести «Черное море» (1935) К. Г. Паустовского³ и, наконец, в «Золотом теленке» (1930–1931) Ильфа и Петрова⁴. Из всех писателей, по-

¹ В серии очерков 1930-х гг., написанных по впечатлениям от аварийно-спасательных работ Эпрона, в которых писатель участвовал в 1933 г., позже объединенных под заглавием «Водолазы» («О водолазах» и «Водолазы» опубл. в «Известиях»; 12 авг. 1933; 7 ноября 1934), в сборнике «Эпрон» (Л., 1934); «Настоящие люди» («Пионер», 1934. № 2). Сокращены для публикации в журнале «Литературный современник» (1938. № 11); продолжение в журнале «Звезда» (1946. № 5-6).

² М. Зоценко подхватывает схему противостояния *слабый [японец] = сильный [русский]*. Тщедушный студент Малашкин в рассказе дерется из-за любимой девушки с водолазом Филипповым («огромный такой мужчина, с буденновскими усами <...> Водолаз Филиппов, я говорю, был очень даже здоровый тип. В водолажном деле слабых, конечно, не употребляют, но это был ужасно здоровый дьявол»; Зоценко М. Голубая книга. — М., 1992. С. 238). Упорство вузовца, несмотря на переносимые им систематические побои, побеждает немногословного, но хамоватого силача, который в итоге уезжает «на Черное море нырять за „Черным принцем“» (Там же. С. 240).

³ Автор признавал, что «решение отказаться от водолазов-силачей пришло после работы японских водолазов над подъемом „Черного принца“. Низкорослые и слабые на вид японские водолазы ныряли на громадную глубину, двигались по дну с невероятной быстротой и проводили под водой почти вдвое больше времени, чем наши водолазы. Японцы работали в легкой маске и тонком шерстяном белье. А наш водолаз-силач за пять-семь минут с трудом делал по грунту несколько шагов» (Паустовский К. Г. Собрание сочинений: в 8 т. — М.: Художественная литература, 1967–1969. Т. 2. С. 125).

⁴ Ср: «Среди известных Остапу „честных“ афер... имелись такие перлы, как организация акционерного общества по поднятию затонувшего в Крымскую войну корабля с грузом золота» (гл. 14). Как отмечает в комментариях к роману Ю. К. Щеглов, история «Принца» и его поисков широко освещалась в прессе 1920-х гг. и отражена в литературе: «Ряд других кораблей („Эльбрус“, „Памяти Азова“, „Народоволец“ и др.) был успешно, хотя и без сенсационных находок, поднят Госсудоподъемом, и интерес публики к подъемному делу в эти годы был немалым [см.: И. Егоров. Подъем затонувших судов // Огонек. 19.09.26]. Вместе с тем соавторы, как это для них типично, отражают культурное течение, существовавшее еще в досоветскую эпоху. Так, у А. Аверченко читаем: „Разговор мы вели самый незначительный. Что-то, кажется, о затонувших пароходах и о способах их

сетивших место работ по поиску затонувшего золота, лишь Борис Пильняк набрался смелости и попробовал себя сам в качестве водолаза, подробно описав свои ощущения от подводного спуска в очерке «Синее море» (1928):

Доктор снял с меня очки. Скафандр привинчивают к хомуту, как герметическую пробку. Скафандр привинтили.

Я оторван от мира. Голова зашумела воздухом, который нагнетался с баркаса насосом. Павловский махнул мне рукою.

Я оттолкнулся от трапа, чтобы погрузиться в самого себя, в свои ощущения и — в воду. Зеленая вода сошла над скафандром, плеснувшись. <...>

Я нажимал на клапан, тогда булькал уходящий воздух, звенело от пустоты в ушах, и немело сердце. Насос гнал новый воздух, и сердце тяжелой артиллерией било по густеющей крови. И вот в сине-зеленой мути я увидел мрачные камни морского дна. Маленькая рыбешка подплыла к иллюминатору скафандра, я хотел схватить ее рукою, — она покойнейше отплыла в сторону и опять двинулась ко мне. Я поразился своей руке: она двигалась необыкновенно, она удалялась и приближалась ко мне зигзагообразными линиями, точно она была гармошкой, как гармошка растягиваясь и сжимаясь. Я опускался на дно головою вниз, я заметил это, когда увидел камни дна. Я двинул головой и плечами, — и понял, что те пуды, которые нацеплены на меня, не имеют веса. Я был невесом. Рядом со мною, вдвое выше меня, была скала, заросшая ракушками и водорослями. Солнце шло стрелами и блинами. Все было мутно-сине, зелено-сине, лунно. Глаза упирались в синий мрак. Морское дно казалось огромной чашей, края которой поднимаются и уходят в невидимости

вытаскивания из воды. Тысячи таких разговоров ведут незнакомые люди, случайно встретившиеся друг с другом“ [Рассказ из великосветской жизни]» (Шеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова. Спутник читателя. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009. С. 516).

лунного мрака. Это было нечто, совершенно не похожее на человеческую землю и не измеряемое человеческими правилами¹.

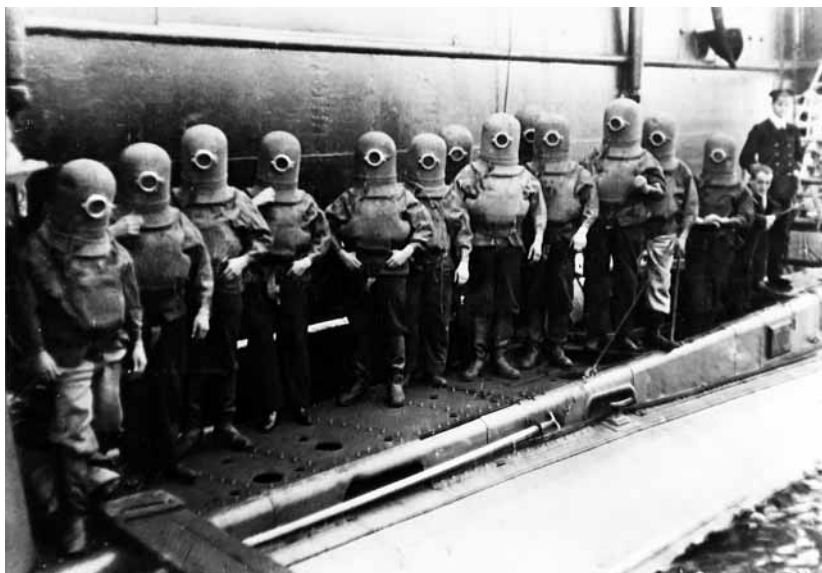
Мало того что литераторы сами по себе проявили сильный интерес к миссии агентства, руководство ЭПРОНа решило привлекать работников пера к освещению своих подводных проектов сознательно. Для наблюдения за производством на местах стали финансировать комфортабельные экскурсии; одна из таких культуртрегерских поездок была организована в августе 1933 года в горную тундру — в Кандалакше проходил подъем судна «Садко», затонувшего в 1916 году. В составе группы писателей числились А. Н. Толстой, Н. Н. Никитин, И. С. Соколов-Микитов, В. Я. Шишков и другие².

Опыты потустороннего

Пока советские поэты воспевали практические аспекты преодоления дела, эмигрантские присматривались к его двусмысленной метафорике. Изгнание для русского литератора за рубежом зачастую воспринималось как вынужденное

¹ Первая публикация в журнале «Новый мир» (1928. № 3), затем вошел в восьмитомное Собрание сочинений (М.; Л.: Госиздат, 1929–1930) и др. Цит. по: *Пильняк Б.* Избранные произведения. — М.: Художественная литература, 1976. С. 388.

² Подъем судна неоднократно переносился, но состоялся 18 сентября 1933 г. Перипетии поездки отразились в серии статей одного из участников экспедиции, А. Н. Толстого (Новый материк // Известия. 1933. 29–30 сент.; Упорство, смелость, творчество // Комс. правда. 1933. 8 окт.). Толстой в письме домой сообщал: «Подъем должен был состояться 23 августа. Мы все выехали по предложению Эпрона (экспедиция подводных работ особого назначения), дорога, жизнь, питание и все — на их счет. После подъема нас везут по каналу. Но подъем затянулся до 2–3 сентября. Приходится ждать, и мы, чтобы не терять времени напрасно, выехали в Хибины. Здесь изумительно. Сегодня жаркий летний день. Сейчас едем в совхоз, совершенное чудо за полярным кругом. Впечатлений очень много» (*Толстой А. Н.* Материалы и исследования / Отв. ред. А. М. Крюкова. — М.: Наука, 1985. С. 482).



Ил. 14. Водолазный отряд, 1908



Ил. 15. Заставка к рассказу пленного матроса «Подводная война (Как немцы топили пароходы)» из эмигрантского журнала «Иллюстрированная жизнь» (1934. № 31)

путешествие, дрейф по безбрежным просторам мирового океана¹.

Борис Поплавский — из современников более других искусенный в психоделических опытах — одним из первых реализовал наркотический потенциал подводного топоса, открыв дверь в мир галлюциногенных видений. В цикле «автоматических стихов» (1930–1933) он, возможно, откликался на недавний цветаевский эпатаж с феями (см. в эпиграфе к настоящей статье):

В черном море пели водолазы
Айсберги над ними проходили
Было пыльно в городе над ними
В лазарете с феями больными².

Состояние, вызванное газовым опьянением, конструирует на аналогичном материале Б. Божнев:

А водолаз, спустившись с водолазом
По двум канатам на морское дно,
Там трудно дышат однородным газом,
Хотя у них дыханье не одно³.

Эффект, называемый «временное отравление большой глубиной», известен достаточно широко, и, судя по симптомам, именно он и описывается большинством авторов стихов о водолазах. На глубине 50–60 метров человек, дышащий сжатым воздухом, через некоторое время приходит в состояние, схожее с алкогольной реакцией или наркотическим действием. Наиболее коварный эффект на организм

¹ Симптоматичны в этом смысле названия эмигрантского сборника, изданного в Шанхае (Аргонавт: Популярный, иллюстрированный сборник для чтения. Вып. 1 / Ред.-изд. П. Н. Перов. Шанхай: рус. тип. изд-во Н. П. Дукельского, 1921), или программного стихотворения А. П. Ладинского «Аргонавты» («За ледяным окном, в глухие зимы...», 1930), отобранного автором для антологии русской поэзии «На Западе» (1953), изданной в Нью-Йорке.

² Поплавский Б. Автоматические стихи. — М.: Согласие, 1999. С. 62.

³ «Когда солдат встречается с солдатом...» (1925) // Божнев Б. Борьба за несуществованье. Собрание стихотворений. — СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. С. 70.

водолаза оказывает азот — инертный газ без цвета и запаха. Н. И. Доников, автор занимательного исследования о подводном плавании, описывал воздействие азота на психику водолаза следующим образом:

[Водолаз] становится невнимательным, беспричинно веселым, излишне разговорчивым, не понимает, о чем спрашивают его с поверхности, забывает, что ему сказали по телефону, иногда поет и декламирует. Некоторых водолазов мучают галлюцинации. Одни кричат, что вокруг них скопище мин, других терзают морские чудовища, третьи видят под собой кладбище кораблей с живыми экипажами. У большинства водолазов притупляется инстинкт самосохранения. <...> Не всегда безопасно дышать под водой и чистым кислородом. <...> Начало [кислородного отравления] водолаз чувствует по таким признакам, как онемение пальцев и кистей рук, подергиванье век, губ и мышц конечностей... [но] случается, что действие его проявляется внезапно. Сразу вслед за судорогами водолаз теряет сознание... Поднятый наверх водолаз быстро приходит в себя, некоторое время находится в буйном состоянии, иногда даже буйствует, но скоро успокаивается и засыпает. После крепкого сна он чувствует себя совершенно здоровым¹.

Как ни рискованна физиологическая диагностика по художественному произведению, похоже, что водолазы Поплавского, Божнева, Лихарева и Берендгофа, наблюдающие странно искривленный мир и игру подводных течений, находятся в состоянии легкого газового отравления. Спуск под воду в литературном творчестве сближается с опытом выхода в запредельное — не через употребление алкоголя или трансцендентное визионерство, а посредством вдыхания сжиженного газа. Подобно механизму действия наркотика

¹ Доников Н. И. Водолаз. М., 1959. С. 40–41.

(от греч. *ναρκωτικός* — приводящий в оцепенение), который стимулирует обострение чувств и увеличивает поток нейромедиаторов в мозге, режим подводного дыхания подталкивает человека в его инстинкте познания неизвестного. В стихотворении Багрицкого это *неизвестное* — любовное чувство («таинственный груз»), настигающее героя в образе притягательной и страшной Горгоны:

Я отыскал сокровища на дне —
 Глухое серебро таинственного груза,
 И вот из глубины прозрачная медуза
 Протягивает щупальца ко мне!

Скользящей липкостью сожми мою печаль,
 С зеленым хрусталем позволь теснее слиться...
 ...В раскрывшихся *глазах* мелькают *только птицы*,
 И *пена облаков*, и *золотая даль*¹.

На сетчатке отражается не подводная реальность, а набор образов из подсознания. Зрительная функция в подводном царстве грез превращается в атавизм. Облик мира, как бы увиденного глазами утопленника, за десять лет до этого уже был раскрыт в блоковской «Незнакомке»:

...И *очи синие бездонные*
 Цветут на *дальнем берегу*.

В *моей душе* лежит *сокровище*,
 И *ключ* поручен *только мне!*
 Ты *право*, *пьяное чудовище!*²

¹ «Я отыскал сокровища на дне...» (1916) // Багрицкий Э. Стихотворения и поэмы. — М., 1987. С. 38.

² Под новым углом подводной топики в давно знакомом тексте можно высветить дополнительные смыслы: бесконечность физического пространства («берег очарованный») Блок сталкивает с метафизической пустотой (крендель булочной как математический символ — ∞, и насмешка над таинством брака, кольцо в кольце; ср. кольца на *одной* руке незнакомки). Переход от параметра горизонтальной «дали» к «глубине» (душа — омут; герой — утопленник в вине) сопровождается появлением *чудовища* из подводной мифологии, оберегающего сокровище (стихотворение опубликовано с авторским указанием даты и места сочинения — Озерки, и таким образом топоним усиливает акватическую связь).

Комплекс акватических медитаций, позаимствованный у символистов и акмеистов их эмигрантскими эпигонами и советскими последователями, оказался весьма устойчив¹; в нем сочетаются образы души как депозитария памяти² и ухода в транс путем воображаемого погружения в подводные воронки³.

¹ Ср.:

Не плачь! душа твоя, как море;
Как море — зеркало небес —
Таит она с землею в споре
Страшилищ много и чудес. <...>

Страшны души твоей пучины,
Но я — искатель жемчугов —
Я опущусь в твои глубины
И перл найду среди валунов.

Иван Умов «Искатель жемчугов» // Умов И. Незримый гость: стихи. — Southbury, Conn.: Alatas, 1949. С. 88.

² Ср.:

К заливу, там, где — ложе Арегузы —
Морская расстилается трава,
Где тонкие качаются медузы,
Как фиолетовые кружева.

На отмели, лучами раскаленной,
Прилив смывает мой вчерашний след;
Так этот воздух, влажный и соленый,
В душе стирает память с т р а ш н ы х л е т.

Евгений Раич «Бретань» (б.г.) // Раич Е. Современник. — Париж: Рифма, 1965. С. 50. Разрядка — авторская.

³ В повести Лидии Чуковской «Спуск под воду» (1949–1957) вынесенная в заглавие операция — метафора погружения автора в травматические истории времен сталинских репрессий. Прямолинейное сравнение работы индивидуальной памяти с трудом водолаза утверждается в тексте неловким вопросом одного из героев: «А про что там: про работу водолазов?»; вместе с тем очевидно, что механизм терапевтического записывания болезненных эпизодов прошлого, с тем чтобы донести правду братьям-потомкам, уподобляется подводному «спуску» («Нет, моей памяти никто не позволит превратиться в книгу. И глоущему меня вопросу. Зачем же я совершаю свой спуск? Я хочу найти братьев — не теперь, так в будущем. Все живое ищет братства, и я ищу его. Пишу книгу, чтобы найти братьев — хотя бы там, в неизвестной дали. <...> С утра, когда все еще спали, я легко спустилась под воду и работала долго. Уже труднее было не писать, чем писать»). В рецензии на западную публикацию автор-эмигрант из Огайо определил название повести как «воображаемый

Смерть как праздник, пожалуй, была одной из немногих привилегий представителя героических профессий в советское время. Невербализованные оттенки гибели в результате исследовательской миссии придадут водной драме черты *праздничной смерти*. Это подтверждает описание подступающего душья едва не погибшим водолазом:

Я чувствовал, как стала кружиться голова, застучало в висках. «Ага, начинается!» Потом перед глазами пошли круги; круги плыли, лопались, выростали — синие, оранжевые, красные. Вдруг я услышал музыку. Перед глазами моими висели как бы гроздь цветков, бегали огоньки...¹

а также стихотворение Людмилы Поповой «Водолазы» (1933): «Перед глазами заплясали звезды / И шарики, и вспыхнули

разговор с читателем», невольный брат-единомышленник, в последнем предложении протащивший непрошенный каламбур, когда выразил Чуковской чувство своего «глубокого признания» (*Крыжицкий С. Л. Чуковская. «Спуск под воду»*. Изд-во имени Чехова. Нью-Йорк, 1972 // Новый журнал. С. 293–295).

Ср.:

Если закроешь глаза,
То начнет темнота шевелиться:
Точно корнями лоза
Прорастает, и гроздьями лица <...>

Тускло-зеленая мгла,
Как подводные, мертвые глубины...
Если бы только смогла
Увидать, что мгла эта губит

Бедная наша душа
Со своими глазами слепыми!
— Жди, затаись, не дыша:
Зашевелится мгла и обымет.

Вот и увидишь тогда —
Разрешатся незримые узы,
Станет прозрачной вода, —
И засветят в ней очи Медузы.

«Медуза» // *Нарциссов Б.* Подъем. Четвертая книга стихов. — Belgium: A. Rosseels Printing, 1969. С. 38.

¹ *Соколов-Микитов И. С.* Собрание сочинений: в 4 т. — Л.: Художественная литература, 1985–1987. Т. 2. С. 383.

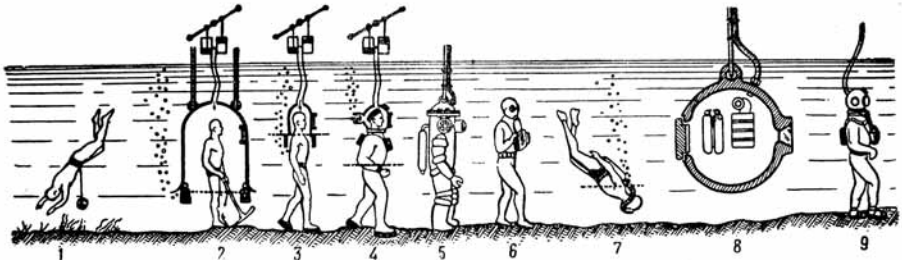


Рис. 2. Этапы развития водолазной техники на пути завоевания глубин человеком:

1 — ныряльщик с камнем на поясе; 2 — водолазный колокол; 3 — водолазный колокол-шлем; 4 — вентилируемое водолазное снаряжение; 5 — жесткое водолазное снаряжение; 6 — кислородное легкоподъемное снаряжение; 7 — спортивное подводное снаряжение с воздушными баллонами (акваланг); 8 — глубоководная камера (батисфера); 9 — гелиокислородное водолазное снаряжение

Ил. 16. Иллюстрация из серии «Этапы развития водолазной техники на пути завоевания глубин человеком»

костры...» Мгновенная смерть, наступающая от внезапного подъема с большой глубины, когда кровь водолаза должна вспениться, а пузыри воздуха — заблокировать сердечные клапаны, сравнивается с «раскупоренной бутылкой со свежим нарзаном»¹. Праздник, таким образом, обставляется атрибутами пира — от музыки до шипучих напитков. Схожим образом феерическая кончина водолаза в недатированном стихотворении Поплавского реализуется как кульминация театрализованной оргии при участии ангелов и танцовщиц мюзик-холла («Ангелы прогуливались в холле / пропивали молодость свою... / Сутенер в лиловом сюртуке»):

Арлекины хлопали в ладоши
 Вызывали дьявола на бис
 Водолаз слепой, одев калоши
 Утонул, смеясь на дне кулис².

Именно такую картину подводного кабаре представляет Валентин Парнах в стихотворении, посвященном массовым казням большевиков в Евпатории в 1918 году, отзываясь на эхо

¹ Там же. С. 384.

² «За углом в пустынном мюзик-холле» // Поплавский Б. Сочинения. — СПб.: Летний сад, 1999. С. 318.

красного террора («стоящие на дне моря трупы», писал Бунин, с ужасом, читая газетные сообщения о том, как революционные матросы привязывали тяжелые камни к ногам белых офицеров и сбрасывали их с палуб кораблей¹):

В поисках трупа
 Медленно хлюпал
 Рыскал по дну водолаз...
 Я не знаю законов кинетики!
 Кого-то подбрасывал вал
 Представление открылось. Он танцевал
 — Пожалте билетки!
 Что цирк?
 Вот вам мешок
 Внезапный шок
 Почти кувырк
 Отличный нырок
 Фырк
 Прыжок
 Хлюп
 Оглох
 Приступом берет уступ
 Танец-переполох!
 Карабкался
 Барахтался
 Шарахался
 Распахивался
 Вытряхивался —
 Как стройно и как нелепо!
 Вместо оркестра вода
 Такого two-step'a
 Мне не придумать никогда!
 Упал водолаз! Не действует скрепа
 Весь мир для него бурда
 Сплошная чахартма

¹ Бунин И. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Московский рабочий, 2000. С. 8, 86. Подробнее о литературных реверберациях этого исторического эпизода см.: Жолковский А. К. Сбросить или бросить? // Новое литературное обозрение, 2009. № 96 (2). С. 195–201.

Сплошная чахарда!
 Сходит с ума!
 Танцующему памятнику вот хорошее
 Медно-стеклянное подножие!
 Он под водой играл в молчанки.
 Он голос свой в мешке скрывал.
 Как в лучшем баре — парижанки,
 Он танцевал!¹

На этом переключки между советскими и эмигрантскими поэтами заканчиваются (к тому же Поплавский водолаза не тематизирует, а сам этот образ в его стихах играет маргинальную роль): смеху «слепого водолаза» Поплавского противостоят хладнокровие и дисциплина социалистического коллегги. Индивидуальный подвиг водолаза во многом зависит от слаженной работы коллектива. Профессиональный риск оправдан не столько ценным переживанием потустороннего, сколько проявлением духа товарищеского героизма, который культивировался советским масскультом в 1930-е годы.

Водолазы

Был спуск на грунт. Был шлем начищен мелом.
 Трепало штормом водолазный бот.
 Он знал, что первое условие — смелость,
 Второе — сердца равномерный ход.
 Зачем разглядывать чуть видный берег, —
 Как будто нет серьезнее забот?
 И, папиросу выплюнув за борт
 И засвистев: «Цветок душистых прерий»²,

¹ «Танец в мешке» (1922). *Парнах В.* Жирафовидный истукан: 50 стихотворений, переводы, очерки, статьи, заметки / Сост. Е. Р. Арензон. М.: Пятая страна; Гилея, 2000. С. 78–79.

² Песенка Джима «Цветок душистых прерий» из оперетты «Роз-Мари» (1924): Либр. О. Харбаха и О. Хаммерстайна. Музыка Г. Стотгарда и Р. Фримль. Муз. ред. Поль Эрлиха. Пер. Б. Тимофеева. Краснодар: <Издание автора>, 1928. О том, что фраза превратилась в клише и ушла в народ, свидетельствует тот факт, что ее в 1939 г. переименовали («Цветок душистых прерий, Лаврентий Палыч Берия»), правда, инициативе ансамбля песни и пляски НКВД не суждено было развиваться. См. об этом: *Рейфилд Д.* Сталин и его подручные. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 528, примеч. 20.

Он взял скафандр. Заерзал шланг. К ногам
 Прижалась медь галош.
 И сквозь взбесившегося шторма гам
 И по обычаю, что стал системой,
 Ладонь инструктора коснулась шлема:
 — Хорош.

Чуть накреньясь, у рифа спит корабль,
 И кажется, он так лежит века.
 Живут семействами в каютах крабы,
 И кружатся зубатка и треска.

На грунте мгла. И на глазок раскосый
 Свинцовой лампы подбегает еж.
 Рука подводника привыкла к тросам,
 Струной гиганта под килем, у носа,
 Трос должен лечь, как требует чертеж.

Не разгадаешь по волне бессонной —
 Прошли минуты или ночь прошла.
 Усталость в тело входит ломким звоном,
 Но он кричит наверх по телефону:
 — Эй, веселей, трави сигнал и шланг!
 Змееподобный по своим приметам,
 Полз шланг за ним по вздыбленной воде,
 И вдруг отстал.

И грунт, и сталь —
 Все завертелось. Шланг зажало где-то,
 У реллингов, у мачты, мало ль где?
 — Полундра! В шлем войти не может воздух.
 Запаса на минуты полторы... —
 Перед глазами заплясали звезды
 И шарики, и вспыхнули костры.

Он крикнул: — воздух! — голос выпал хрипом.
 К ушам прильнул протяжный, стройный звук,
 Как будто заблудившаяся скрипка
 Запела вдруг...

.....

— Ошибка!

— Неправда! Таких нет правил!..

Не будет он списан в расход!
 Тревога на боте. И вправо
 И влево швыряет бот.

Чья очередь? Кто порукой?
 Кто сам не свалится с ног?
 Сказал матросам инструктор:
 — Спустите меня на дно.
 Молчат. Словно грузы мысли:
 «Повторный спуск запрещен».
 Слегка усмехнулся он:
 — Вы что как бабы раскисли?
 Включить второй телефон!
 Волна от злости белеет.
 На прибыль пошла волна.
 Хрипит телефон: — Смелее
 Травите шланг и сигнал!
 Недвижны мачты и немые.
 Над спутанным шлангом — нож.
 И шлем наклонился к шлему:
 — Наверх даешь!
 Два шлема, два друга, два брата
 Отходят от хмурого дна.
 — Успеть бы только, ребята!
 Гоните наверх канат!
 Стоп!..

 Два шлема сброшены. Гудят матросы:
 — Ну что?.. Ну как?.. — Смотря спокойно в ночь,
 Один сказал: — Я все проверил тросы. —
 Другой: — Я рад, что мог тебе помочь¹.

Безусловная готовность пожертвовать жизнью во имя товарища, как и принято в рамках неписаного этикета большинства «мужских профессий», в данном тексте, возможно, окрашена еще и легким гомоэротическим мотивом братской любви («Два шлема, два друга, два брата»; «Ладонь инструктора коснулась шлема»)². В момент смены состояний (переход

¹ Попова Л. Водолазы. Стихи // Звезда. 1933. № 3. С. 85–86.

² В тоталитарной эстетике «братская любовь» поощрялась отсылками к культуре олимпийской телесности в античном изводе (ср. в романе «Зависть» Ю. Олеши и особенно в фильме реж. А. Роома «Строгий юноша» по сценарию автора, 1936); та же парадигма проглядывает в фильмах «Летчики» (1935, реж. Ю. Райзман) и «Семеро смелых» (1936, реж. С. Герасимов).

из воды на сушу и обратно), по симптомам иногда похожий на начало кессонной болезни («К ушам прильнул протяжный, стройный звук, / Как будто заблудившаяся скрипка / Запела вдруг...»), водолаз — а вместе с ним поэт — достигает экзотического эффекта, недоступного в повседневной жизни ни ему, ни простому смертному¹.

На страже морских глубин

Казалось, еще немного и то, что недавно было фантастикой, в сталинскую эпоху станет реальностью: во второй половине 1920-х годов одно за другим выходят несколько переизданий популярного научно-фантастического романа Александра Беляева «Человек-амфибия» (1928), за которым следует его же идеологически выдержанный приключенческий роман «Подводные земледельцы» (1930) об обитателях советского подводного колхоза, с подробными описаниями устройства

¹ Об обострении чувств только что вернувшегося на воздух после подводного спуска водолаза пишет Михаил Яснов (Последнюю льдину уносит в залив... // День поэзии. — Л., 1986. С. 352) с концовкой под Мандельштама:

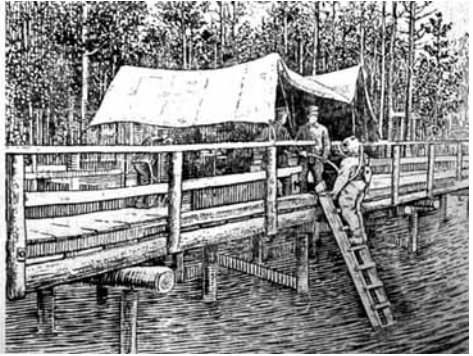
<...>

Песчаная отмель к воде подалась,
и верфь обмывает обновки.
На баржу ползет из реки водолаз,
как чудище после зимовки.
И мост, перед тем как его развести,
чтоб вышел на сцену героем,
по-зимнему ходит еще в травести,
но учит заглавные роли.

А ветер окатит водой горожан,
а пушка ударит в двенадцать,
и если найдется на свете изьян,
так то — что с весной не расстаться.
И в каждой примете из тысяч примет
идет без конца повторенье:
там чайки и волны, там небо и свет —
сверканье,
дыханье,
движенье!



Рис. 41. Способ крепления шланга к колыду переднего груза



Ил. 17. Будни красноармейских водолазов

субакватических изб¹. В романе, по-видимому, написанном не без оглядки на русскую классическую утопию Ф. В. Булгарина («Правдоподобные небылицы, или Странствование по свету в двадцать девятом веке», 1824)², колхозники возделывают³ океанское дно в водолазных костюмах, способных генерировать кислород путем электролиза воды.

Готовясь обживать просторы под водой, человек новой формовки пока что окружал океанской символикой свое жизненное пространство на земле. Есть неслучайная ирония в том, что музей, экспонирующий наследие автора пьесы

¹ Его же: «Остров погибших кораблей» и «Последний человек из Атлантиды» (оба — 1926).

² В выдуманном ультрасовременном мире Булгарина субмарины используются для сбора подводных растений, служащих пищей человечеству, а на специальных подводных плантациях разводят рыбу и растения, при этом глубоководные фермы оборудованы специальными жилищами для океанских земледельцев. Подробнее о повести и жанре русской утопии см.: *Nicholas P. Vaslef. Bulgarin and the Development of the Russian Utopian Genre // The Slavic and East European Journal XII. 1968. № 1. P. 35–43.*

³ Поле или лес как инверсированное дно — востребованный литературный мотив; ср. в романе «Жизнь и судьба» В. Гроссмана: «Словно со дна, сквозь высокий, толстый слой лесного воздуха смотришь вверх, плещут листья, и кажется, что трескучая паутина, цепляющаяся за зеленую звездочку на пилотке, — это водоросли, взвешенные между поверхностью и дном водоема» (ч. 1, гл. 35).

«На дне», был устроен в Москве по проекту Шехтеля в помещении здания, выполненного как имитация подводного царства — с медузами-лампами на потолке, «плывущими» стенами и изгибающимися, словно водоросли, лестницами¹. Из жертвы стихии социалистический человек окончательно превращается в триумфального вестника цивилизации, того, кто сам насилует податливую материю, ввинчивая в нее свое существо:

Море телом просверлив,
 Человек нырял на дно.
 Словно идол, шел прилив,
 Заслоняя dna пятно².

«На морях стоим и стоять будем!» — заявляет Иван Грозный в финале одноименного фильма С. М. Эйзенштейна. По окончании просмотра, комментируя эту фразу, Сталин добавил: «Ну что же!.. Ведь так и получилось, и даже намного лучше!..»³ По наблюдению И. П. Смирнова, культ авиаторов, шахтеров и подводников в СССР свидетельствует о той чрезвычайной ценности, которая приписывалась тоталитаризмом исполнителям профессиональных заданий в неземных сферах. Скорая ходьба в этих сферах почти не нужна или не нужна вовсе, а «прямохождение советского человека неполноценно... или невозможно»⁴.

¹ Особняк построен в 1902 г. Ф. О. Шехтелем (1859–1926) на пересечении Спиридоновки и М. Никитской по заказу миллионера Рябушинского и по праву считается манифестацией архитектурного модерна в России.

² «Человек в воде» (1930) // *Заболоцкий Н.* Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы (Новая библиотека поэта) / Вступ. ст. Е. В. Степанян. Сост., подгот. текста, и примеч. Н. Н. Заболоцкого. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. С. 124.

³ *Черкасов Н. К.* Записки советского актера. — М.: Искусство, 1953. С. 381.

⁴ *Смирнов И. П.* Человек человеку — философ. — СПб.: Алетейя, 1999. С. 62. По замечанию автора, герой соцреалистического текста обычно хромает — как Воропаев в «Счастье», или того хуже — ползает, подобно раненому в обе ноги Алексею Мересьеву, которому приходится пробираться к своим ползком по тылам врага. И. П. Смирнов полагает, что в том факте, что стахановское движение зародилось под землей, где прямохождение ограничено, также скрыт «негативно антропологический смысл» (там же).

Водолаз удаляется в мир, доступ куда открыт лишь избранным; он — добровольный отшельник, ведь «с момента, когда привинтят круглое стекло иллюминатора, для водолаза прерывается непосредственная связь с внешним миром: он как бы вступает в свое подводное одиночество. Так же как летчик, поднявшийся в стратосферу, водолаз испытывает полный отрыв от внешнего мира»¹. Небо и суша связаны по принципу взаимоотражения (вспомним футуристов с их «небокопами»), как видно по описанию горнего мира летчика Куприным: «В шлеме, в очках, с шеей, обмотанной шарфом, он через стекло представляет из себя диковинное зрелище, подобное невиданной рыбе или водолазу, посаженному в аквариум»². И все же при равном обаянии и избранности статусов героев-подводников и летчиков существенное различие состоит в принципиально несравнимой степени перформативности выполняемых ими актов — если авиация изначально позиционировалась как массовый, зрелищный вид спорта, то работа подводника никогда не претендовала, да и не могла бы стать родом показательного выступления.

В. Паперный обращает внимание на совершенно особую гидравлическую культуру, возникающую в начале 1930-х годов в Советском Союзе³. Если для культуры 1 характерна стихия огня (пафос сжигания), то культура 2, по словам исследователя, с полным основанием может быть названа *культурой воды*. В таких условиях, кажется, даже сама психосоматика водолаза (медлительность, скованность, ощущение тесноты, передвижение рывками) метонимически переносится на особенности моторики некоторых видов городского транспорта:

¹ Соколов-Микитов И. С. Собрание сочинений: в 4 т. — Л.: Художественная литература, 1985–1987. Т. 2. С. 380.

² Куприн А. Собрание сочинений: в 9 т. — М.: Правда, 1964. Т. 9. С. 267–268.

³ Паперный В. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 175.

В автобусе (с повадками водолаза),
 Под ерзанье конечностей — рук и ног,
 Две пуговицы, два животные глаза,
 Выхватывают улицу через окно.

В. Нарбут. «Пуговица», 1933–1936¹

Но временные неудобства скрадываются полезностью выполняемой водолазом работы. Популярная довоенная песня «Марш водолазов» (1935) из кинофильма «Путь корабля» (музыка И. Дунаевского) на слова В. М. Саянова (с припевом: «Море спит, прохлада веет, / Спят на рейде корабли. / В голубом краю синеют / Берега земли») еще более утвердила на фоне нагнетаемой шпиономании представление советского человека о водолажном деле как о необходимой составной оборонного комплекса родины. Важнее в этой милитаристской иерархии был лишь неустанно прославляемый советской мифологией сухопутный *пограничник*, днем и ночью несущий свою священную службу по охране государственной границы в лесах, горах, на среднеазиатских просторах или в северных снежных долинах:

Где вода бьет суда
 Смело ходит водолаз.
 Прочь гряды злого льда
 Мы исполнили приказ.
 По дали морей,
 Пути кораблей —
 Там всегда ждут труда
 Водолазов.

Нас давно звало дно
 Дать скорее слабину.
 Нам одно суждено
 Брать немую глубину.
 Чтоб труд не пропал,
 Трави шланг-сигнал
 Так на дно шло звено
 Водолазов.

¹ Нарбут В. И. Стихотворения. — М.: Современник, 1990. С. 342.

Ходим мы среди тьмы
Под тяжелою водой.
И темны там холмы,
Давит море тишиной.
Друг верный спешит,
Ничто не страшит
Ходим мы среди тьмы,
Водолазы¹.

Сталин, как и Петр I, много и охотно занимался строительством каналов — часто даже одних и тех же. При подводных работах использовался труд водолазов. С сентября 1931 года по август 1933-го шло сооружение Беломорско-Балтийского канала, изыскательские работы для которого предпринял еще Петр². После смерти Сталина пафос воды несколько ослабевает (что видно, в частности, в решении Хрущева демонтировать крупные военные корабли: по воспоминаниям некоторых моряков, часть линкоров была просто разрезана автогеном)³, но гигантские кампании по прокладке каналов и возведению искусственных дамб продолжались. Осенью 1955 года началось затопление котлована Куйбышевской ГЭС, возведенной в рекордно короткие сроки. В результате героических усилий 31 октября 1955 года основное русло Волги оказалось перекрытым: меньше чем за сутки в проран было сброшено 765 десятитонных тетраэдров из бетона, камня, бетонных кубов и ежей — при движении воды скоростью 3,8 тысячи кубометров в секунду. В операции

¹ Цит. по оригиналу звукового файла, представленного на сетевом ресурсе «Советская музыка» (<http://www.sovmusic.ru/download.php?fname=marshvod>).

² Как замечает В. Паперный, о значении, которое придавалось каналу, можно судить по тому, что восемь руководителей ОГПУ и начальников ИТЛ награждаются после окончания работ орденами Ленина, а из числа заключенных, работавших на строительстве, более 12 тысяч человек освобождены, почти шестидесяти тысячам снижены сроки, 500 — полностью восстановлены в правах (*Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 175*).

³ Там же.

по насильственному укрощению природной стихии, описанной Владимиром Кулагиным, вновь принимали участие водолазы.

Подвиг водолаза

Хитра вода и неумна,
Когда ей не прорваться в лоб.
Стоит тиха, застыла словно,
А там внизу ведет подкоп,
Чтоб с тылу ей рвануться в стычку
Через неведомый проран
И, размывая перемычку,
Войти с победой в котлован.
...Безлунной ночью,
мглистой, волглой,
Решив свой счет с людьми свести,
В промоину метнулась Волга,
Чтобы свободу обрести.
По перемычке
вдоль дороги
С глубокими следами шин
Бежали люди по тревоге,
Полз, грязь меся,
поток машин,
Донельзя нагруженных бутом.
За самосвалом самосвал,
Опорожняясь за минуту,
Породу горную ссыпал.
Еще напор — и будет скован
Поток подводный навсегда...
Но пронеслось три страшных слова:
— Идет отсыпка не туда!
Обидно было,
знобка было,
Как в стужу лютую зимой, —
Стену напорную промыло
Как бы назло не по прямой.
В слепой борьбе немного проку.

Когда проран,
на самом дне
Прорезав перемычку сбоку,
Таится где-то в глубине¹.

В поэзии середины и второй половины прошлого века производственные стихи на глубокую эмоциональную связь с читателем не рассчитывали², и только подлинно драматическое событие в тексте могло всколыхнуть ответную реакцию. С надеждой на такой эффект в переломной точке поэтического текста — когда становится очевидной фатальная ошибка в инженерных расчетах — Кулагин и делает ставку на сверхчеловека, смелого и находчивого героя, от которого зависит успех всего предприятия:

И приумолкли люди сразу,
Глядели,
не спуская глаз:
По личной просьбе,
без приказа
Спускался в воду водолаз.
Туда,
в невидимую кипень,
В мятущийся водоворот,
Где при твоём последнем всхлипе
Тебя не выручит народ.
И не спасут тебя канаты,

¹ Кулагин В. Опоры. — Калинин, 1963. С. 11–13. Текст посвящен Сергею Сергеевичу Милеанту (1926–1979) — советскому строителю, работавшему водолазом управления «Куйбышевгидростроя», Герою социалистического труда (1958). Описываемый Кулагиним эпизод относится к периоду, когда Милеант участвовал в строительстве Куйбышевской ГЭС им. В. И. Ленина (1950–1957). После окончания строительства Милеант переехал в Ленинград, где принимал участие в подготовке водолазов высокой квалификации.

² Ср.:

В густой пыли, которая впиалась
И в правый глаз тебе, и в левый глаз.
Не этой влагой жажду утоли,
А воду надо брать из-под земли —
Туда спустись, подземный водолаз.

«Подземный водолаз» (1970) // Мартынов Л. Избранные произведения: в 2 т. — М.: Художественная литература, 1990.

И шланг воздушный
 не спасет.
 Не охнешь ты,
 водой прижатый,
 Коль в брешь теченьем засосет.
 ...Светало.
 Солнышко вставало,
 Лучилось, радуясь весне.
 Бросали глыбы самосвалы
 В другой, прибрежной стороне.
 А он сидел
 в резине белой
 И раздеваться не спешил,
 Как будто
 ничего не сделал
 И ничего
 не совершил¹.

Но когда пафос рискованной романтики вокруг водолазной профессии, казалось бы, рассеялся, а у иных молодых поэтов даже успел вызвать аллергическую усмешку², к индустриаль-

¹ Кулагин В. Опоры. — Калинин, 1963. С. 13.

² В стихотворении В. Уфлянда 1958 г.:

Уже давным-давно замечено,
 как некрасив в скафандре Водолаз.
 Но несомненно
 есть на свете Женщина,
 что и такому б отдалась.
 Быть может,
 выйдет из воды он прочь,
 обвешанный концами водорослей,
 и выпадет ему сегодня ночь,
 наполненная массой удовольствий.
 (Не в этот,
 так в другой такой же раз.)
 Та Женщина отказывала многим.
 Ей нужен непременно
 резиновый,
 стальной,
 свинцовоногий.

Вот ты,
 хоть не резиновый,
 но скользкий.

ной поэтике времен хрущевской оттепели вновь примешиваются отчетливые мотивы стилизации под ретро — причем как в советской поэзии¹, так и в популярной культуре, включая кинематограф²:

И отвратителен,
особенно нагой.
Но Женщина ждет и Тебя,
поскольку
Ей нужен именно такой.

При этом, по признанию автора, сам он никакого особенного смысла при сочинении в этот текст не вкладывал (устное сообщение Уфлянда автору, июнь 2003).

¹ Ср. стихотворение «Ловец раковин» Леонида Титаренко (посв. Евг. Долматовскому) в кн.: Атомиум. — М., 1966. С. 6–7:

Океан...
Без дна он
и без края,
Только лишь немножечко просохну —
В бездну я ныряю,
И ныряя,
Как отец, наверное, оглохну.

Океан мой...
Нет тебя роднее, —
Прыгать мне и прыгать с утлой шхуны
И, пока в воде не потемнеет,
Собирать дары на дне лагуны.
А гудень раковин все тише,
Отчего-то в горле пересохло, —
Вот я и совсем тебя не слышу,
Раковина,
что же ты, оглохла?
Ты гудела целые века мне,
Что же я
в безмолвье уплываю?
Слышишь,
разобью тебя о камни,
Раковина,
страшная,
живая.

² Снискавший любовь нескольких поколений советских подростков роман Г. Адамова «Тайна двух океанов» (1938) о приключениях пионеров на подлодке был экранизирован в 1956 г.; художественный фильм «Человек-амфибия», по одноименному научно-фантастическому роману А. Беляева, вышел в лидеры проката 1962 г. (65,5 млн зрителей).

Как я — горбонос, длинноглаз —
 Пришел голубой водолаз
 Из моря, из горького неба.
 И я угадала: родной!
 Мы оба — из бездны одной,
 Там ловят форель по одной
 И всех — на приманку из хлеба.
 Ю. Мориц. «Балтийское лето», 1966¹

* * *

Подводя итоги первичных наблюдений за подводным миром русской поэзии, перечислим основные мотивы и парадигмы, приписываемые ему или закрепленные за ним новейшим топосом: водолаз вхож в сферы таинственного; он — культурный проводник, открывающий жемчужины поэзии и истории цивилизации; он — сверхчеловек со способностями, выделяющими его из тысяч других; подобно фокуснику, водолаз демонстрирует чудеса, его подводная площадка — своего рода сценические подмости; сюжет погружения под воду стимулирует особый жанровый извод — ужасов, связанных с поединком между человеком и подводными гадами; он — защитник государственных границ и представитель горней профессии гидравлической культуры (вывернутая наизнанку функция летчика). Наконец, приближаясь к цели, водолаз может читать узоры темного дна, как мудрец в каббалистической традиции читает запутанный священный текст. Водолаз носит с собой *ключи гнозиса*, ему доступны сокровенные тайны:

...и к нам
 не плыла с кабалою —
 кефаль, скумбрия
 с камбалою!
 ...Я вырос

¹ Мориц Ю. Лоза. Книга стихов 1962–1969. — М.: Советский писатель, 1970.

меж рыб
и амфибий
и горло
имею
немое.

С. Кирсанов, 1927¹

Мы узнали, осмотрели
Не одно
Летом не нащупанное
Дно,
Мы — свидетели подводной
Кабалы
Терпеливой рыбы —
Камбалы...

М. Светлов, 1928²

Подводная «кабала» из стихотворений Светлова и Кирсанова (быть может, обыгрывая подлинное название легкой на дно субмарины³) вольно или невольно соотносится с богатейшей символикой воды в еврейской мистике. Согласно традиции, подземные воды питают все источники, от океа-

¹ «Морская песня» // *Кирсанов С.* Стихотворения и поэмы (Новая библиотека поэта) / Вступ. ст. М. Л. Гаспарова. Сост., подгот. текста, и примеч. Э. М. Шнейдермана. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2006. С. 70–71.

² «Автодор» (1928) // *Светлов М.* Стихотворения и поэмы. — М.; Л., 1966. С. 181–182.

³ Подлодка «Камбала» потерпела крушение 29 мая 1909 г. во время отработки одной из первых в истории отечественного подводного плавания ночных атак. Во время учебного нападения на возвращавшуюся из Севастополя эскадру, подлодка была протаранена броненосцем «Ростислав» и, перерезанная пополам, затонула. На борту подводной лодки погибли три офицера и 17 нижних чинов. При попытке обследования останков затонувшего на 28-саженной глубине судна силами штатных корабельных водолазов от кессонной болезни скончался один из водолазов. Работы были прекращены до прибытия подготовленных специалистов из Кронштадтской водолазной школы (*Кучер В. А., Мануйлов Ю. В., Семенов В. П.* Русские подводные лодки. История создания и использования. 1834–1923 гг. Научно-исторический справочник. 2 т. — СПб.: ЦКБ МТ «Рубин», 1994. С. 155–156).

нов до колодцев и ритуальной миквы, которые, в свою очередь, между собой связаны и сообщаются:

Я вижу мир... Постиг я кабалу
И камбалу, зонты и горизонты,
Все спутано, все смежно... За хулу
Меня накажут трезвые архонты.

С. Барт, 1934¹

Модель погружения, по каббалистическому учению, применяется к способу самопознания — духовный источник является проводником к истинным ценностям, вере и религиозному совершенству. Раши, средневековый комментатор Торы, в связи с обстоятельствами исхода евреев из Египта толкует призыв Бога к евреям собрать дань со своих египетских соседей в виде золотых и серебряных вещей: «Вы должны сделать Египет похожим на морские глубины, которые необитаемы, в которых не встречается рыба»². Сама символика перехода евреев из Египта в пустыню — транзитное путешествие *по дну* Красного моря между состоянием рабства и обретением духовной свободы в результате синайского откровения — разделяется глубоким сакральным смыслом.

Пафос первооткрывания (освоение «ненащупанного дна») и строительства «стальных акул» совпал в России в первой четверти двадцатого века с поэтическим бумом, став частью процесса *переназывания старых вещей*, обновляемых в процессе этой реинкарнации. При этом даже наиболее дерзкие фантастические картины при ближайшем рассмотрении обнаруживают не только свою зависимость от поэтического курса, намеченного в устаревших бортовых журналах, но и просто перемонтированные со списанных кораблей детали текста.

¹ «Я вижу мир... Постиг я кабалу...» (1934) // *Барт С.* Собрание стихотворений. — Stanford: Stanford Slavic Studies, Vol. 24. Stanford, 2002. С. 85.

² Цит. по: Пятикнижие и Гафтарот. Ивритский текст с русским пер. и классическим коммент. Сончино. — М.; Иерусалим: Гешарим, 1999/5759. С. 283. Об образах океана в каббале и мистической литературе см.: *Идель М.* Каббала: Новые перспективы. — М.; Иерусалим: Гешарим, 2010. С. 134–137.

ГЛАВА II
КАК АЛИСА ПОРЕТ
В РЕВОЛЮЦИЮ ИГРАЛА
Авангард в тоталитарной оптике¹

*Ученица Петрова-Водкина и Павла Филонова,
подруга Хармса*

Советские книжные иллюстраторы в своем большинстве, будучи профессиональными художниками, также охотно и с интересом смотрели кино. Утверждение это едва ли требует доказательств: само их изобразительное творчество свидетельствует о том, что отдельные приемы и, шире, кинематографическая эстетика часто черпались из новомодного медиа. Рассуждения на тему о влиянии литературы и живописи на кинематограф давно стали общим местом; в настоящей работе мы реконструируем парадигму монтажной склейки реверсов планов (*shot reverse shot*) — или совершим

¹ Автор благодарит за обсуждение главы на ее разных стадиях Сергея Ушакина (Принстонский университет) и Марину Балину (Illinois Wesleyan University), организаторов двух симпозиумов, посвященных педагогике и политике детских иллюстрированных изданий (Принстон, май 2015, октябрь 2016), а также всех участников состоявшейся после доклада дискуссии — в особенности Н. Климову, К. Рейшл, Р. Берда, Кевина Ф. Платта, М. Соколовскую; И. Лощилова (Новосибирск); О. Минина (Нью-Йорк); Марию Маликову (С.-Петербург) за перевод на русский язык более ранней английской версии данной работы; а также Кириллу Чунихина (Бремен/Вашингтон) за его искусствоведческие комментарии по прочтению. Издатель и редактор каталога рисунков Алисы Порет Ильдар Галеев (Москва) взял на себя труд ознакомиться с финальной версией и поделиться своими исключительно содержательными замечаниями.

«восьмерку» — иначе говоря, взглянем на ту же проблематику с противоположного ракурса, чтобы проанализировать возможное воздействие раннего кинематографа на искусство иллюстрации в создававшихся в те же годы книгах для советских детей. В качестве аналитического объекта мы выбрали книгу «Как победила революция» с иллюстрациями Алисы Порет¹. Сразу оговоримся, что методологически нам представляется не совсем корректным настаивать на прямых заимствованиях из одного рода искусства другим, особенно трудно с достаточной степенью определенности утверждать, что тот или иной элемент рисунка и композиции обязан визуальному источнику в виде фильма, а не фотографии или другой, более ранней картины². Сходство жестов и композиции может быть совпадением, но при этом у Порет и ее товарищей по цеху мы находим точные параллели с кино в плане подхода к репрезентации истории, поэтому речь ниже пойдет скорее о феномене *культурной иконографии*, то есть не столько о том, «как художники использовали кино», а «как одни и те же архетипические сюжеты решались разными видами искусства» и что получалось, когда один вид искусства пытался использовать специфику другого, где возникали неожиданные переключки, а где осознанные заимствования.

Книга Порет вышла в 1930-м, через тринадцать лет после Октябрьской революции. Ее основной дидактической целью было напомнить ход исторических катаклизмов, приведших к захвату власти большевиками, и, что более важно, внушить новому, молодому советскому читателю верное

¹ Описание книги: 16 с., включая обложки, с цветными иллюстрациями; 18,9 × 23,1. 2-е изд. [М.]: ГИЗ, 1930.

² Несмотря на то что в фокусе данного исследования находится всего одна книга, проговорим очевидное: издание А. Порет не являлось единственным в своем роде (см., например, ее же «Гражданскую войну») — и среди опытов создания нового изобразительного стиля на стыке монтажа и киноэстетики, запрос на который в сфере книгоиздания предъявила эпоха революционных преобразований в конце 1920-х — начале 1930-х гг., в похожей стилистике решали задачи иллюстрирования Н. В. Свиненко, П. М. Кондратьев, Т. Глебова («Как мы отбили Юденича»).

понимание этого антиправительственного путча. Целевую аудиторию издания «Как победила революция» составляли дети, родившиеся сразу после событий 1917 года (то есть те, кому к моменту выхода книжки с картинками было от 7 до 11 лет). Книгу создают, с одной стороны, яркая визуальная выразительность иллюстраций Алисы Порет, с другой — сопровождающий их текст. На приоритетную роль визуальной составляющей указывает то, что имя автора текста не указано — впрочем, это был не некий безвестный сотрудник ГИЗа, а, по всей видимости, Николай Заболоцкий¹.

Алиса Ивановна Порет (1902–1984) начала свою карьеру иллюстратора детских книг в 1925 году, с 1928 года сотрудничала с «Детгизом», где среди прочего принимала участие в оформлении популярных детских журналов «Чиж» и «Ёж». «Как победила революция» — шестая или седьмая книжка с ее иллюстрациями, среди которых были совместные работы с Татьяной Глебовой (весьма возможно, что та принимала участие и в создании картинок про революцию)².

¹ Вот как об этом пишет сама Порет: «Я была официальным автором этой книжки, и мне предложили прочесть текст. „А кто это писал?“ — спросила я у литературного редактора. — „Да какой-то молодой человек, фамилия его Николай Заболоцкий, но вы можете не указывать его имя на обложке“». <http://www.raruss.ru/childrens-books/page-child3/3051-poret-zabolotsky-october-revolution.html> (дата обращения 15 апреля 2015). Стоит отметить, что, хотя Порет и считала автором Заболоцкого/Миллера, прямых текстологических или архивных доказательств этому нет. В выходных данных первых двух изданий (1930) и в каталогах указания авторства отсутствуют, тогда как в третьем (1931) в каталоге РНБ автором значится К. Пискунов. Константин Федорович Пискунов, детский писатель в Ленинграде, мог выступить в роли выпускающего редактора. Когда книжку переиздали в богатом издании «27 чудес» (названном так по числу репринтов в картонной коробке), то за разрешением обращались к сыну Заболоцкого; Никита Николаевич не подвергал сомнению факт отцовского авторства текста книги «Как победила революция» (и, как наследник, даже получал процент от ее реализации). Автор приносит искреннюю благодарность за эту справку Игорю Лоцилову, составителю полн. собр. соч. Заболоцкого «Метаморфозы» (М.: ОГИ, 2014).

² Установить точное количество совместных работ художниц и пропорцию индивидуального вклада в каждом отдельном случае представляется затруднительным — даже в ведомостях на получение гонорара за рисунки Порет с Глебовой расписывались по жребью. Роспись изданий,

Работая над иллюстрациями к интересующей нас книге, Порет близко дружила с Даниилом Хармсом: оба переживали период взаимной романтической влюбленности, пока Порет в 1933 году не прекратила отношения. По воспоминаниям Порет, Хармс вечно развлекал окружающих забавными выходками и абсурдными розыгрышами, будто «весь состоял из шуток»¹. Влияние своеобразного представления этого поэта-сюрреалиста на детскую литературу можно обнаружить в графических работах Порет, сочетающих стилизованную наивность и подлинно авангардные техники, отчасти компенсированные идеологически правоверным содержанием. Несмотря на случившийся разрыв, Порет и много лет спустя с неизменной теплотой говорила о погибшем в 1942 году Хармсе: «Вспоминаю его таким, каким знала сама, — большим озорным ребенком, слова и шутки которого с улыбкой повторяют взрослые»². Оба считали, что для того, чтобы писать для детей, надо самому уметь быть ребенком.

Одновременно с работой для детских журналов и книг Порет играла активную роль на сцене ленинградского авангарда. Художник Павел Филонов (1883–1941) к 1925 году уже имел учеников. Ядро «группы Филонова», образовавшееся в конце того же года, стало именоваться «Мастера аналитического искусства» (МАИ). Татьяна Глебова и Алиса Порет примкнули к нему в 1926 году. Несмотря на то что Глебова и Порет, по мнению некоторых исследователей, стали ближайшими

предшествовавших книге о революции, с указанием авторства в выходных данных: *Введенский А.* Железная дорога. Рис. А. Порет. М.: ГИЗ, 1929; *Введенский А.* Летняя книжка: стихи для детей. Рис. А. Порет. [М.]: ГИЗ, 1929; *Порет А.* Дети Индии. [М.]: ГИЗ, 1929; *Маршак С.* Мачты и крылья. Рис. Т. Глебовой [А. Порет]. М.; Л.: ОГИЗ; Молодая гвардия, 1930; *Миллер Я. (Заболоцкий Н.)* Гражданская война. Рис. А. Порет. Л.: ГИЗ, 1930; Выставка богов. Текст Э. Паперной. Рис. А. Порет. [М.]: ГИЗ, 1930; *Порет А.* Чьи это игрушки? Текст Э. Паперной и И. Карнауховой. [М.]: ГИЗ, 1930.

¹ *Порет А.* Воспоминания о Данииле Хармсе // Панорама искусств. 1980. № 3. С. 348.

² Там же.

сотрудницами Филонова¹, тот решительно осуждал Порет за приверженность богемной жизни и романтическим увлечениям²; впрочем, за публичной маской скрывалось гораздо более нежное отношение к талантливой последовательнице³. Порет, учившаяся ранее у К. Петрова-Водкина во ВХУТЕИНе, теперь изучала «аналитическое искусство» и использовала его приемы в своих работах. Влияние обоих наставников на молодую художницу нельзя недооценивать — черты авангардных художественных практик заметны и в иллюстрациях Порет к книжке «Как победила революция». Они представляют собой не просто сопровождение текста, но его художественную интерпретацию в сложно скомпонованных композициях из предметов и фигур. В этих густонаселенных сценах Порет удается сжать большие исторические события в тонко оркестрованные графические симфонии. Хотя советскому искусству предписывалось развивать «пролетарское искусство» и «новый реализм», ученики Филонова стремились передать внутреннюю суть социального бытия человека, что часто приводило их к изображению советской реальности в несколько сюрреалистическом ключе (или с элементами «отчуждения», как характеризовали их неортодоксальный подход некоторые враждебно настроенные критики). Из-за своего новаторского почерка Порет плохо вписывалась в стилистику советской детской иллюстрации, и даже такой мастер с выдающимся эстетическим чутьем, как Владимир Лебедев, воспринял работы молодой

¹ *Milner-Gulland Robin*. «Masters of Analytical Art»: Filonov, His School and the «Kalevala» // *Leonardo*. Vol. 16. No. 1. (Winter 1983). P. 23.

² Ср.: «Несмотря на наше с Глебовой прилежание, Филонов относился к нам с недоверием, считал нас чужими — чуть ли не классовыми врагами» (А.И. Порет. Воспоминания // Алиса Порет. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 37).

³ В дневнике П. Филонова имя Алисы Порет встречается более сорока раз. См.: *Сарабьянов А.* Об Алисе с любовью // Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 25.

Алисы с нескрываемым чувством враждебности, причем переломным моментом в их и без того натянутых отношениях стал именно выход книги «Как победила революция»: «<В. В. Лебедев> ставил мне палки в колеса с самым безобразным и необъяснимым усердием», — признавалась Порет. «Лебедев после книжки „Как победила революция“ перестал давать мне работу, и все последующие книжки (за редким исключением, когда он был в отпуске) шли под именем Татьяны Глебовой. Было четыре издания, гонорар мне был выдан один раз, а за переиздания отказался платить...»¹ Агрессивное поведение мэтра можно объяснить тем, что в работу по оформлению книг Порет включилась уже более-менее состоявшимся художником, причем «филоновского» толка, и ее первые детские книжки, включая иллюстрации к «Как победила революция», наглядно свидетельствуют о ней как о графике, противостоявшем лебедевской школе. А. И. Порет в своих иллюстрациях опиралась более на принцип «деланности» и «работу точкой», пытаясь подражать наивному детскому рисунку, в то время как Лебедев требовал от художников «Детгиза» максимальной обобщенности рисунка, его живописности и отказа от натурализма или стилизованного примитивизма. Противоречия, возможно, коренились еще и в том, что Порет принадлежала к «вражескому» стану — кругу Петра Соколова², оппонента и критика Лебедева в вопросах книжного дизайна³.

Павел Филонов пропагандировал и развивал свою теорию аналитического искусства среди небольшой группы

¹ Порет А. Мои враги. Авторизованная машинопись в частном архиве (Москва); цит. по: Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 11.

² Петр Иванович Соколов (1892–1937) — художник книжной иллюстрации, живописец, график. Выпускник Петроградского ВХУТЕМАСа (1918–1922), участник мастерской К. С. Петрова-Водкина, тесно сотрудничал с редакцией «Детгиза».

³ Галеев И. Алиса навсегда // Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 25.

преданных ему учеников сначала в классах Академии художеств летом 1925-го, где он безуспешно пытался закрепиться, потом у себя дома: пожалуй, «самым основательным памятником лояльности и единодушия этого Коллектива» стало выпущенное в Москве издание финского национального эпоса «Калевала» с иллюстрациями наиболее видных его участников — книга тиражом в 15 000 экз. вышла в свет вскоре после московского издания «Как победила революция»¹. Хотя в работе над «Калевалой» участвовало несколько художников, влияние мастера, по словам Джона Боулта, очевидно в иллюстрациях разных авторов: конструкции «основаны на том же тесном переплетении людей, зверей и растений, органическом характере линии и наложении образов, знакомых по живописным работам Филонова»². При попытке установить авторство весьма неравно представленных иллюстраторов был сделан единодушный вывод, что основная часть работы легла на плечи трех человек; среди них на первом плане Алиса Порет, «которая не только создала по меньшей мере 16 иллюстраций в лист и пол-листа, но и нарисовала большую часть из приблизительно 400 декоративных каемок, украшавших страницы сверху или снизу. Ее работы более орнаментальны, „округлы“ и „фольклорны“, чем филоновские»³. Впрочем, несмотря на то что собравшийся вокруг Филонова коллектив был уникален в истории XX века, ибо «ни одна группа или институция, будь то „Синий всадник“ или „Баухаус“, не демонстрировали такого единства мысли и верности

¹ Калевала. Пер. Л. П. Белопольского под ред. Е. В. Бубриха. Оформл. Е. Н. Борцовой, К. В. Вахрамеева, Т. Н. Глебовой, С. Л. Закликовской, П. Я. Зальцмана, М. К. Макарова, А. И. Порет и др. Под ред. П. Н. Филонова. — М.; Л.: Academia, 1933. Начало переговоров с издательством по поводу иллюстраций к «Калевале» относится к ноябрю 1931 г. См.: *Bowlf John E. Pavel Filonov: An Alternative Tradition? // Art Journal. Vol. 34. No 3. 1975. Spring. P. 214–215.*

² *Bowlf. Pavel Filonov. P. 214–215.*

³ *Milner-Gulland. Masters of Analytical Art. P. 25.*

наставнику»¹, за то короткое время, которое разделило выход в свет двух эпических саг, о русской революции и «Калевалу», пути Порет и ее наставника фактически разошлись (хотя в дневнике Филонова 1937 года ее имя еще будет встречаться). Если первая пыталась творчески адаптировать в своей пропагандистской иллюстративной работе 1930-х годов уроки Петрова-Водкина и потом Филонова, то последний ко времени выхода в свет в декабре 1933 года «Калевалы» стал в Советском Союзе персоной нон грата. Хармс и Введенского ОГПУ арестовало в декабре 1931 года (вскоре они были освобождены из тюрьмы и летом 1932 года сосланы в Курск, откуда вернулись в Ленинград в октябре того же года). Если рассматривать иллюстрированную Порет книжку в контексте времени и места ее создания, она оказывается не просто художественным отражением формирующегося советского этоса — «Как победила революция» должна была служить художнице охранной грамотой (впрочем, ареста Заболоцкого восемь лет спустя она не предотвратила), столь необходимой скомпрометировавшему себя члену группы «Мастера аналитического искусства» (вместе с другими художниками МАИ Порет подвергалась гонениям и несколько раз исключалась из Союза художников за приписываемый ей «формализм в искусстве»²).

Когда кино не умело говорить

Алиса Порет родилась всего через семь лет после изобретения братьев Люмьер и, как и многие ее современники, была многим обязана новому медиа. Неудивительно, что вместе

¹ Bowlf. Pavel Filonov. P. 215.

² См. в биографическом очерке Н. Голенкевич в книге: Алиса Порет. Записки, рисунки, воспоминания. — М.: Барбарис, 2012. Социальное происхождение Алисы Ивановны было более благонадежным, однако не без налета буржуазного инородчества: ее отец, Иван Порет, служил главным врачом Путиловского завода и был французом по происхождению, мать — шведка Цецилия Линдстрем.

с друзьями-художниками она пробовала себя в любительских фотографических инсценировках, которые подражали сценической киноэстетике и мыслились серийными эпизодами (отсюда и домашнее название этой коллективной забавы — «фильмы»), каждый из которых был посвящен некой избранной теме. Порет вспоминает: «В доме был бесконечный поток гостей, мы делали фильмы, [мать] доставала нам безропотно из сундуков реквизит (для любой эпохи). Если „всё для Чехова“, то мы имели неисчерпаемый запас страусовых перьев, капоты, цилиндры, корсеты»¹. Симптоматично, что дневники самой Порет, долгое время остававшиеся неопубликованными и увидевшие свет лишь недавно, анализируются с использованием отчетливо кинематографического языка: пытаюсь определить жанр мемуарных рассказов Порет, рецензент прибегает к сравнениям с немymi фильмами Чарли Чаплина и Бастера Китона, к которым у Порет добавлены средства эксцентрического монтажа².

Кинематограф советского периода интересовался дидактическим потенциалом фильма, хотя, как пишет Дениза Янгблад, до революции такого рода риторика была довольно

¹ Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 46–47. Это были не собственно фильмы, а серии постановочных фотографий, так называемые «живые картины», основанные на сюжете или кадре из фильма либо на композициях известных картин.

² Ср.: «Порет рассказывает о чужой жизни так же, как о своей: подвергая ее жесткому редакторскому отбору. Логика редакции примерно такая: у событий отбирается объем и отчасти смысл, детали комически заостряются, главное вытесняется за поля, и оттого легче и гротескней становится внешний рисунок происходящего, стилизованного то ли под английский (эксцентрически-честертоновский) роман, то ли под немое кино Чаплина и Бастера Китона. Возможно, именно таков замысел: она пытается усилить свою линию средствами монтажа. В отснятом материале есть все, мимика и жест, трюк и фраза — любую можно сделать титром, вывести на весь экран — а за текстом, как за кадром, стоит невидимый груз *подразумеваемого*: для тех, кто готов его замечать» (Степанова М. Что там увидела Алиса. Рец. на: Алиса Порет. Записки, рисунки, воспоминания. — М.: Барбарис, 2012 // Коммерсант-Weekend. 1 февр. 2013 г. Курсив Степановой). <http://www.kommersant.ru.doc/2111243> (дата обращения 15 апр. 2015)

вялой: «Если бы кинематографическое сообщество в самом деле верило в примат дидактической функции, то киностудии и агенты больше внимания уделяли бы прокату в провинции, а этого отнюдь не было. Также кинокомпании не проявляли интереса к фильмам для детей. Они даже не считали нужным приглушать скандальный характер своей зачастую непристойной продукции для взрослых. Бывало, что в праздничные дни театры посвящали целиком свои вечерние программы детям, однако организаторам стоило большого труда найти подходящие фильмы»¹. В результате детям в России оставалось довольствоваться репертуаром, ориентированным на взрослую публику. Это не помешало быстрому росту популярности кино среди юной аудитории: как свидетельствует опрос, проведенный до революции почетным «Вестником Европы», тридцать восемь процентов учащихся из шестнадцати школ «признались, что предпочитают книгам фильмы, считая их более близкими к жизни и к реальному опыту, чем печатное слово. Многие из этих юных киноманов упоминали частые на экране сцены насилия как особенно захватывающий и притягательный для них аспект кинематографа»². Парадоксальным образом в отсутствие пока еще не сформировавшегося специфического жанра кинематографа для детей Алисе Порет и книжным иллюстраторам новой, постреволюционной волны в их «детских» иллюстрациях можно было апеллировать к «взрослому» кино, свободно полагаясь как на собственный прошлый опыт подроскового кинозрителя, так и на горизонт ожиданий своих юных потребителей, будучи уверенными, что детская аудитория «сможет считать» формальности и конвенции визуального языка, изначально для нее не предназначенного.

Кинематограф стремительно проделал путь от разновидности развлечения к полноправной форме искусства.

¹ *Youngblood Denise. The Magic Mirror. Moviemaking in Russia, 1908–1918.* Madison, Wisc.: University of Wisconsin Press, 1999. P. 69.

² Там же. С. 70.

Вслед за своими итальянскими единомышленниками русские футуристы приняли кино «именно потому, что оно ассоциировалось с мюзик-холлом, кабаре, балаганом и другими популярными формами „низкого“ искусства, к которым они прибегали для борьбы с гегемонией „высокого“ искусства. Таким образом, к началу Первой мировой войны в крупных и малых городах Российской империи аудитория кинематографа превосходила общую аудиторию всех остальных форм развлечения»¹. Хотя страстью Алисы Порет были образы не движущиеся, а статичные, она была завсегдатаем кинематографов и публичных показов. В ее мемуарах, относящихся к двадцатым годам и вплоть до военных лет, периодически возникают упоминания увиденных фильмов: «Пышка»², «Безрадостный переулок»³; Хармс в дневнике 1932 года фиксирует совместные походы в кинотеатр («29 ноября. У кинематографа „Две маски“ (кинотеатр на Загородном проспекте, переименованный в середине 1930-х в „Правду“. — Ю. Л.) мы остановились и решили идти завтра на фильм „Зеленый переулок“... 30 ноября. Решили идти на 6-часовой сеанс <...> Я сидел рядом с Алисой Ивановной»⁴). Второй муж Порет Петр Снопков (1900–1942) был не только художником и книжным иллюстратором, но также работал в театре и кино: в 1934 году он принимал участие в создании фильма «Поручик Кижэ» по сценарию Юрия Тынянова.

Члены ОБЭРИУ устраивали свои чтения не только в общежитиях, военных частях или в Союзе поэтов, но и в Доме

¹ The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939 / Ed. and transl. by Richard Taylor. Intr. by Ian Christie. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. P. 21.

² Порет А. «Снайпер [1]» // Алиса Порет. Записки, рисунки, воспоминания. Книга Первая. — М.: Барбарис, 2012 [цит. по каталогу без пагинации].

³ *La rue sans joi* (1925). Реж. Г. Пабст, в главной роли — Аста Нильсен (см. репродукцию афиши в изд.: Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013).

⁴ Фильм Рихарда Освальда (*Die Rothausgasse*), 1928. Цит. по: Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 88.

печати, существовавшем с 1920 года на тех же основаниях, что и Дом искусств, Дом писателей и Дом ученых, — все они служили «культурными магнитами для жителей Петрограда»¹. Каждый из профессиональных клубов придерживался своей программы, спонсируя соответствующие выставки, лекции, кинопоказы, обсуждения и публичные чтения. Дом печати, фойе и зал которого украшали холсты учеников Павла Филонова, регулярно предоставлял сцену для выступлений членам ОБЭРИУ и скоро стал для них излюбленным местом чтений².

*Книги, которые стали немymi:
от Филонова к соцреализму*

«Как победила революция» представляет собой интересный случай маневрирования в пространстве дозволенного в 1929–1930 годы, где фрагменты наследия русского авангарда соседствуют с предвестьями того, что скоро стало единственным признанным художественным стилем в оформлении детских книг, допускаясь советской тоталитарной оптикой³. Цветовая палитра Порет и выбранные ею способы репрезентации фигур (с. 6) напоминают абстрактные узоры: отдельные лица невозможно различить, они слиты в большие группы, расположение которых подчинено сложным композиционным принципам. Центральная тема данного рисунка — приезд Владимира Ленина в Россию из вынужденной эмиграции. Восторженная толпа приветствует вождя на вокзале в Петрограде. Энергичную позу, в которой Порет изобразила Ленина, можно рассматривать как редуцированную отсылку к картине Александра Самохвалова «Речь с броневика», созданной в 1930-м, в один год с книгой

¹ Goldstein Dara. Zabolotskii and Filonov: The Science of Composition // Slavic Review. 1989. Winter. Vol. 48. №4. P. 578.

² Там же.

³ Подробнее об этой концепции см. в нашей монографии «Воспитание оптикой» (М.: Новое литературное обозрение, 2010).



Ил. 1. А. Порет, с. 6; Ил. 2. А. Самохвалов. «Речь с броневика» (1930). Холст, масло, 77 × 112. Собрание Государственного музея искусств имени А. Кастеева, Республика Казахстан

Порет. (Самохвалов и Порет в одно и то же время учились в мастерской Петрова-Водкина, а там задачи монументальности в искусстве имели особое значение.)

Впрочем, в некоторых аспектах изображения Порет и Самохвалова различны, прежде всего это касается разработки фона (у первой — открытый стаффаж, в то время как второй пытается сообщить лицам на переднем плане хотя бы видимость индивидуальности). Могли ли апеллировать оба художника к одному и тому же более раннему прототипу, имеющему отчетливое кинематографическое происхождение, а именно к изображению горячего обращения Ленина к революционным солдатам и матросам в «Октябре» Сергея Эйзенштейна, вышедшем на экраны всего тремя годами ранее, — остается только предполагать. Работа Порет композиционно совпадает со сценой из фильма. Как видно из сравнения со стоп-кадром фильма (11:03 сек.), Порет сохраняет арочный фасад вокзала на заднем плане, а также оставляет на видном месте развевающееся знамя; для максимального усиления эффекта она делает его красным. С другой стороны, жест вождя, композиция, фасад на фоне и даже флаг — предсказуемые атрибуты для революционных

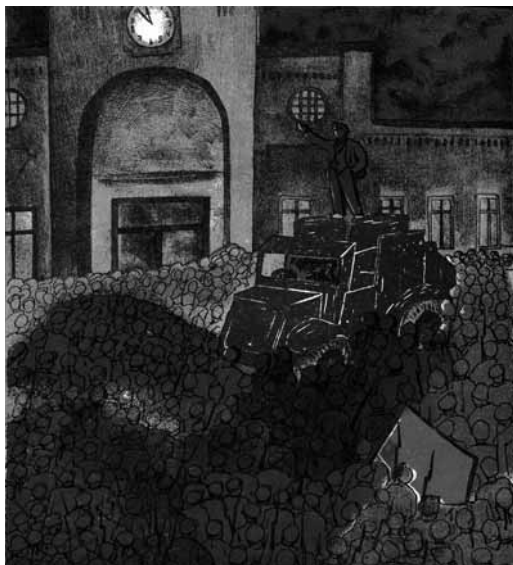


Ил. 3. С. Эйзенштейн. «Октябрь», стоп-кадр 1 (11:03 сек.)

событий, кажущиеся к началу 1930-х годов стандартным набором, который Порет могла видеть и в других работах; следовательно, на монополию в визуализации этой канонической сцены трудно претендовать даже такому мощному катализатору эмоций, как ленте Эйзенштейна¹.

Существует еще один возможный источник, лежащий в основании этой иконической образности, — это прецедент из художественного наследия Павла Филонова, которому Порет была многим обязана: речь идет о его картине 1929 года «Нарвские ворота» (священник Гапон, как известно, подстрекал рабочих на бунт против царского режима около Нарвских ворот, это произошло 9 (22) января 1905 года). Нарвские триумфальные ворота были возведены в честь победы России над Наполеоном и таким образом символически аналогичны скульптурному ансамблю, украшающему арку здания Генерального штаба на Дворцовой площади.

¹ Здесь и далее хронометраж указывается по цифровым копиям фильмов, изданных на DVD, находящимся в свободном доступе на канале youtube.com.



Ил. 4. А. Порет, с. 6 (фрагмент)

Искусство в его дидактической и эстетической функциях способно увековечивать большие исторические циклы; искусство, как говорил учитель Порет, способно даже помочь победе над временем. В мире Павла Филонова «вопросы времени и истории рассматриваются скорее в антропологической перспективе», поэтому *классовая победа* приобретает эпический размах и универсальное звучание, как в финале оперы «Победа над солнцем»: «Мир погибнет, а нам нет конца». «Итак в конечном счете будущее, на обладание которым претендовали футуристы, было, возможно, не финальной целью, а скорее вечным началом»¹. На картине Филонова человек, стоящий под Нарвскими воротами с поднятой правой

¹ Cloutier Geneviève. Velimir Chlebnikov and Pavel Filonov's «Formulae» and the Question of History in Russian Avant-Garde // Russian Literature. Vol. LXV. 2009. № IV. P. 422. Клотье пишет об «органической» эстетике картин Филонова, утверждая, что в них «центральное место занимает не масса, но



Ил. 5. П. Филонов. «Нарвские ворота». 1930–1932.
Бумага, дублированная на холст, масло. 53,3 × 42,2



Ил. 6. С. Эйзенштейн. «Стачка» (1:12:13 сек.)

рукой, практически идентичен иконической репрезентации Владимира Ленина на крыше броневика, тогда как арка ворот визуально рифмуется со входом в вокзал (характерно, что на версии этой же картины 1930–1932 годов над арочным полукругом ясно читается лозунг красными буквами: «Пролетарий победит»). Над стеной последнего значимым образом водружены большие часы как еще одно неявное напоминание о мотиве Времени и свидетельство метатекстуальной структуры полигенетичной образности Порет.

Эйзенштейн и Филонов подчеркивали семантику арки осознанно: в фильмах режиссера массы людей прорываются через запертые ворота фабрики («Стачка»); солдаты штурмуют величественную решетку ограды Зимнего дворца («Октябрь»); во всех случаях протестанты/восставшие получают доступ к символическим местам власти и принятия решений. И Филонов, и Эйзенштейн метафорически

человек, человек, живущий во времени, обладающий способностью изменяться, расти и взаимодействовать со своим окружением, соответственно к нему адаптируясь» (Там же).

интерпретируют ворота как переход к новой и бесконечно лучшей жизни. Насколько Порет вкладывала такой же смысл в свою иллюстрацию, учитывая, что у нее изображена не арка, а фасад — хотя бы и входа в вокзал, играющего роль ворот города, — остается до конца непонятным, однако символизм образа ворот (и декоративных триумфальных арок с их семантикой увековечивания памяти о победе) разработан Порет в том же духе, что и у любившего изображать моменты перехода Эйзенштейна.

Представления Порет об искусстве иллюстрации переключаются с кинематографической функцией визуальных образов, где соединяются «образная и семантическая спирали художественных идей, которые взаимодействуют и устанавливают взаимные связи», охватывая более широкий культурный спектр, отсылающий к тем разнообразным средствам, с помощью которых «фильм откликается на кинематографическую продукцию прошлых культурных эпох и создает возможность для систематического разворачивания своей потенциальной символической сущности»¹.

*Без слов: изобразительное искусство от лубка
до раннего кинематографа*

Прямолинейный описательный текст Николая Заболоцкого не несет никаких своеобразных для этого поэта черт (ср. типичную безлично-былинную стилистику сказового зачина: «Навстречу рабочим царь выслал солдат с ружьями и пулеметами. Но солдаты не стали стрелять в рабочих. Они сами были рабочие и крестьяне. Вместе с восставшими они пошли против царя и захватили Петропавловскую крепость, самую главную крепость в городе»; «Как победила революция», с. 4); вероятно, автора «Столбцов» (1929) заказная

¹ *Avrutin Lily. The Soldier, the Girl, and the Dragon: Battles of Meaning in Post-Soviet Cinematic Space // Cinema Journal (University of Texas Press). 1999. Winter. Vol. 38. № 2. P. 74–75.*

работа не слишком занимала, и то, что в результате у него получилось, могло без малейших затруднений получить визу и одобрение любого анонимного цензора, визировавшего продукцию государственного издательства. Другая причина, возможно, заключалась в том литературном скандале, который вызвал дебютный стихотворный сборник молодого поэта-натурфилософа, заставивший автора в 1930 году держаться тише воды. Образный ряд книги, созданный Алисой Порет, напротив, оказался самодостаточным и ярким: рассказанная иллюстратором визуальная история опиралась на невербальные качества графического искусства в стремлении адаптировать эстетику немого кино к практическим потребностям иллюстраторского ремесла. Дзига Вертов, по мнению Джона Макея, также «считал, что фотографическая регистрация документальной камеры обладает способностью, при правильном использовании и показе, сделать специфические, характерные черты данного явления (места, занятия, процесса) в полной мере доступными аудитории *без помощи слов*»¹. Порет относится к вербальному тексту как к чему-то в буквальном смысле маргинальному на пространстве книжной страницы, как к более или менее неизбежной помете, и если текст книги выстраивает упрощенно-стройную цепочку приведших к революции исторических событий, то картинки, напротив, эту телеологическую упорядоченность затушевывают — представляя революцию фрагментированным визуальным нарративом при неумолимом и хаотическом участии безликой вооруженной толпы.

Заглавие книги Порет — «Как победила революция» — ставит ее в единообразный ряд произведений коммунистического искусства, посвященных десятой годовщине революции, и цитирует практически дословно повторяющиеся титры из фильма Вертова «Одиннадцатый» (1928).

¹ Mackay John. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov's «The Eleventh Year» (1928) // October. Vol. 121 [New Vertov Studies]. 2007. Summer. P. 49.

Политическая тема фильма Вертова «столь же ортодоксальна и проста, сколь его съемка и монтаж смелы и сложны, однако почему здесь обязательно надо видеть противоречие? Для Вертова его не существовало, поскольку левый художник 1920-х воспринимал десять лет социализма (ладно, одиннадцать) как радикальный социальный эксперимент, который в таком качестве заслуживал — нет, требовал — радикально экспериментальной репрезентации»¹. Возможно, Порет интуитивно следовала этой же художественной логике, когда уравнивала безликий текст Заболоцкого новаторским иллюстративным материалом.

Ранние теоретики кино использовали концептуальный аппарат и терминологию визуальных искусств; при этом они парадоксальным образом стремились отделить свое новорожденное медиа от его старшего двоюродного родственника. Лев Кулешов, например, заявлял, что, создавая декорации, художник обязан раз и навсегда забыть и отвергнуть масляную живопись, рисунок углем и карандашом. И тут же добавлял, что художник кино «рисует *предметами*, плоскостями (стенами) и *светом* (сотрудничество с оператором)», его холст — это «35-градусный угол восприятия кинокамеры, как треугольник на плоскости. На экране важно не то, что находится в кадре, а то, как распределены предметы, как они скомпонованы на плоскости»². В своих иллюстрациях, выполненных для книги «Как победила революция», Порет использует основные цвета, по большей части отдавая предпочтение монохромной палитре с добавлением на некоторых рисунках яркого красного цвета знамени («Как победила революция», с. 4, 6). Далее в главе речь пойдет о кинематографическом происхождении этого колористического

¹ Из каталога Ю. Г. Цивьяна к ретроспективе Вертова для «Giornale del Cinema Muto» «Одиннадцатый / [L'Undicesimo/The Eleventh Year]» // 23rd Pordenone Silent Film Festival Catalogue (Sacile/Pordenone: Giornale del Cinema Muto, 2004). Р. 60 (цит. по: *Маскай*. Film Energy. Р. 41–42, п. 3).

² *Кулешов Л.* Задачи художника в кинематографе // Вестник кинематографии. 1917. № 127. С. 37–38.



Ил. 7. А. Порет, передняя обложка книги. 1930

приема, здесь же отметим дополнительный семантический вес, которым наделена небольшая деталь, привлекающая внимание читателя — идеологическое доминирование объекта, воплощающего неизбежную победу большевизма над тусклым, распадающимся царским режимом. Высокий угол взгляда и сферическая перспектива в работах Порет, вероятно, возникли под влиянием картин ее учителя, Кузьмы Петрова-Водкина, который обладал, несомненно, восхищавшим ее умением изображать обширные ландшафты, передавая динамическое движение по ним групп слева направо, и использовал чистые цвета¹.

¹ Истоки открытия законов «сферической перспективы» сам художник в книге 1932 г. относил к случайному событию, когда он упал на холме и во время падения пережил «совершенно новое впечатление от пейзажа» — «я увидел землю как планету»; там же о его теории минимализма цветовой палитры (*Петров-Водкин К. Пространство Эвклида.* — М.: Азбука-классика, 2010. С. 29).



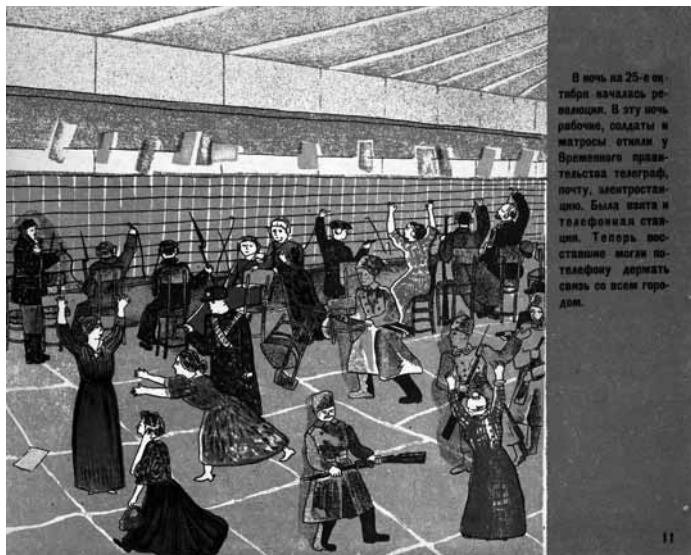
Ил. 8. А. Порет, задняя обложка книги. Гриффит. «Рождение нации», 1:00:44 сек.



Ил. 9. А. Порет, с. 5

Но если Петрова-Водкина интересовало изображение страданий отдельного человека и мотивы поэтизированного мученичества («На линии огня», 1916; «Смерть комиссара», 1928), то Порет больше занимает задача дать обобщенное представление об истории, адаптированное для детского восприятия. Рассказ о революции в конечном счете является историей рождения в бурях *Homo soveticus* — новой разновидности народа. Для Порет это — «рождение нации», и средства, к которым она прибегает для живописания ярких событий, аналогичны тем, что были использованы в американском немом фильме 1915 года, эпической драме режиссера У. Гриффита. Десятки солдат с ружьями в облаках дыма напоминают о долгих панорамных видах Гриффита, пионера в изображении старательно отрежиссированных батальных эпизодов с использованием сотен статистов и с красочным ретушированием пленки для достижения большего драматического эффекта (как Всеволод Пудовкин, так и Дзига Вертов признавали фундаментальное влияние фильмов Гриффита на свой профессиональный выбор); для Порет красный — это, несомненно, цвет кровавой жертвы и победы коммунизма.

Наряду с линией, стилизованной под техники ранней граюры на дереве, в некоторых своих «плоских» иллюстрациях Порет явно использует отсутствие зрительной перспективы, характерное для русского лубка, с целью синхронизировать многочисленные эпизоды революции и представить их как единый, всеохватный порыв человеческой воли почти космических, духовных масштабов. Можно предположить, что визуальный стиль Порет в «Как победила революция» восходит к доступным массам и механически воспроизводимым лубочным картинкам, однако при этом он также способствует плакатной прямолинейности ее образов, делая их обманчиво простыми для понимания (подобно интеллектуальному монтажу Эйзенштейна или Вертова); в этой связи достаточно представить хорошо знакомый читателю лубочный сюжет «Как мыши кота хоронили», в котором



В ночь на 25-е октября началась революция. В эту ночь рабочие, солдаты и матросы отняли у Временного правительства телеграф, почту, электростанцию. Была взята и телефонная станция. Теперь восставшие могли по телефону держать связь со всем городом.

11

Ил. 10. А. Порет, с. 11

сложная массовая инсценировка сочетается с содержательной функцией социально-политического памфлета. Внимательно относиться к композиции кадра учил своих студентов и Сергей Эйзенштейн, когда на доске рисовал мирную улицу и ставил задание: «...не дорисовывая ни матросов, ни броневиков, превратить мирную улицу в улицу восставшую. Решалась задача просто перестановкой предметов — нижнее перемещалось вверх, верхнее — вниз, далекое оказывалось на первом плане, а близкое — вдали»¹.

Как мы уже пытались предположить в начале этой главы, идеи теоретиков кино преломлялись в творчестве Порет довольно неожиданно и, вероятнее всего, не являлись единственным возможным источником ее техник репрезентации. От лубка у Порет, по-видимому, особенно заимствуется его

¹ Цивьян Ю. Г. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 160–161.

игровая природа — известно, что лубок часто предполагалось вертеть в руках, чтобы правильно «прочитать». Как представляется, для Порет «лубковый» механизм книги выполняет компенсаторную роль динамического конструкта по сравнению с кино, которое (до изобретения индивидуальных кассетных проигрывателей) в принципе, с точки зрения кинозрителя, остановить было невозможно. Другой аспект популярного искусства, угадываемый в некоторых иллюстрациях книги «Как победила революция», — это совмещение одновременных сцен, прием, берущий начало от иконописи. Дерзость Порет как художницы в ее способности комбинировать находки из фольклорного и религиозного творчества с приемами из кино, балансируя между этими традициями и сохраняя свою самобытную стилистику.

Хотя пионеры кинематографии утверждали собственную независимость от визуальных искусств, Вальтер Беньямин находил исключительно продуктивным сравнение кино с живописью. Картина, пишет Беньямин в своем классическом исследовании, предоставляет прекрасную возможность рассмотрения одним или только несколькими зрителями: «Одновременное созерцание картин массовой публикой, появляющееся в девятнадцатом веке, — ранний симптом кризиса живописи, вызванный отнюдь не только одной фотографией, а относительно независимо от нее претензией произведения искусства на массовое признание»¹. Дело в том, утверждает Беньямин, что живопись просто не в состоянии предложить предмет для одновременного коллективного восприятия, как это способны сделать архитектура, эпос и, в наши дни, кино. Социальная роль кино реализуется в том обстоятельстве, что оно непосредственно воспринимается массами зрителей, и Порет, как кажется, находит в творчестве

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Пер. с нем. И. Болдырева // Беньямин Вальтер. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сб. ст. / Сост. и послесл. И. Чубаров, И. Болдырев. — М.: РГГУ, 2012. С. 219.

в сфере производства детской книги золотую середину: она деятельно пропагандирует идеологию, направляя свое художественное видение в русло технически воспроизводимых образов, адресованных массовому молодому потребителю, и при этом опирается как на новейшие достижения кинематографа своего времени, так и на проверенные временем способы воздействия на зрительские эмоции — от церковного иконостаса до богохульского лубка.

Статичная иллюстрация и движущиеся образы

Первые кинематографисты воспринимали литературу в качестве одного из своих естественных союзников — в отличие, например, от театра, с которым соперничали. В. Пудовкин утверждал в программной книге «Кинорежиссер и киноматериал» (1926), что кинематограф быстрыми шагами идет вперед, «его возможности неисчерпаемы. Но не следует забывать, что он найдет путь к настоящему искусству, только освободившись от диктата чуждой ему формы искусства — театра. Кинематограф стоит сейчас в преддверии своих собственных методов»¹. Как практики, так и теоретики кинематографа призывали к радикальному разрыву кино как искусства с живописью, однако, как мы покажем далее, сами художники находили между этими медиа больше сходства, чем различия, а ранние теоретики никак не могли избавиться от метаописательного языка, заимствующего терминологию и концептуальный инструментарий изобразительного искусства (ср.: «[искусная съемка] — не аксессуар, не орудие:

¹ Пудовкин В.с. Кинорежиссер и киноматериал. Предисловие к нем. изданию (1928) // Пудовкин В.с. Собр. соч. в трех томах. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 132. Леонид Сабанеев считал, что в области фантазии «возможности кино безграничны: оно легко и просто может достичь того, что в театре выходит громоздко и трудно, и в нем работа вдохновения не встречает ни малейших препятствий для любых намерений и целей» (*Sabaneev Leonid. The Aesthetics of the Sound Film* (из его книги «Music for the Films», 1935), цит. по: *Celluloid Symphonies: texts and Contexts in Film Music History* / Ed. by Julie Hubbert. Los Angeles: University of California Press, 2011. P. 213.

она — само вещество кинематографа, подобно рисунку и колориту в живописи или форме в пластике»¹).

Леонид Сабанеев в 1935 году утверждал: «...необходимо понимать, что кинематограф в фундаментальном смысле — это фотография, наделенная движением». И еще: «равно движение и звук в своей сути фотографичны»². То же можно сказать об абстрактных формах художественного выражения, как музыка или живопись (особенно современное визуальное искусство). Впрочем, фундаментальная функция повествования при переводе из вербальной сферы в визуальную не изменилась; поэтому, оглядываясь на ранние годы нового медиа, Сабанеев различает в немом кино «рудименты литературы»:

Среди признаков кино есть еще одно заимствованное качество — его иллюстративная природа. Немой фильм — это просто анимированная иллюстрация к титрам, представляющим собой рудименты литературы, то есть, собственно, текст развертывающейся на экране романтической истории. Когда фильм заговорил, это не изменило его природу: единственным отличием стало то, что литературный элемент титров преобразился в драматический элемент диалога; иллюстративная природа сохранилась³.

Порет, как и некоторые другие художники ее поколения, наделяла книгу внутренней способностью автообъяснения — ее визуальный нарратив «говорил» с помощью того, что в кино в незначительной степени достигается посредством субтитров. Чтобы адаптировать традиционное ремесло живописи и графики к зарождающемуся медиа, художники-иллюстраторы иногда обращались к комплексной эстетике,

¹ Озеров Д. Об «игре» в синема // Звено (Париж). 1928. № 5. Цит. по: Киноведческие записки. 1992. № 13. С. 154.

² Sabaneev. The Aesthetics of Sound Film. P. 213

³ Там же. С. 214.

напоминающей параллельный кинематографический язык. Одним из первых в России к возможностям, которые представляла эклектичная авангардная природа книги как гибридного литературно-визуального продукта, обратились апологеты зауми. В радикальных экспериментах Крученых книга — это «немногим более чем ассамбляж разрозненных страниц, каждая из которых самодостаточна», а их последовательность не имеет значения¹. Более того, как поясняет Джеральд Янецек, редуцируя текст к минимуму (словов, букв, линий), Крученых «стремился к одной цели, а именно симультанности. Страница такого „текста“ не нуждается в последовательном чтении в линейном времени, но может быть воспринята с одного взгляда и усвоена посредством того же процесса свободного визуального осмотра, как при изучении живописи»². Того же рода симультанность реализуется в иллюстрациях Порет, которой удается убрать в своих работах для книги, посвященной русской революции, всякую возможность последовательности. Художница объединяет фрагментированные единицы-рассказы в связную большую картину, монтируя эти единицы так, как это делал бы монтажер фильма, склеивая кадры киноплёнки для достижения желаемого эффекта. Короткие текстуальные пассажи на полях страницы придают разворачивающейся истории конвенциональную линейность, однако, как мы уже предположили выше, книга Порет легко могла бы обойтись совершенно без текстовых вставок. Композитная визуальная

¹ Ср.: «[с]одержание вариативно в крайней степени и не обладает очевидной связью с другими частями книги, будучи необязательным, заменимым, не важным; иллюстрации могут быть или нет, соотносенные с текстом или инкорпорированные в него; бумажные страницы могут быть однородными по качеству или смешанными; страницы могут иметь разный размер; текст может быть типографским, штампованным, машинописным или рукописным; сам по себе текст может быть минимальным, всего из нескольких слов — только буквы, линии или даже пустые страницы» (*Janecek Gerald. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1984. P. 116*).

² Там же. С. 117.

образность организуется вертикальным монтажом микро-изображений в рамке более крупного кадра статичной книжной страницы, а не горизонтальным монтажом проецируемых на экран, сменяющихся образов, как это происходит в кино. Таким образом, все иллюстрации в книге «Как победила революция» — где рисованный сюжет занимает от девяноста до ста процентов печатного листа — представляют собой эквивалент кинематографической последовательности или одной сцене (где несколько кадров смонтированы в одну «страницу-кадр»).

Изображение забастовки на Путиловском заводе в исполнении Порет («Как победила революция», с. 6) может быть разбито на серии отчетливых образов, заимствованных из аналогичного киноэпизода в «Стачке» С. Эйзенштейна¹. Художница полностью занимает поле зрения своих молодых читателей, давая взгляду зрителя исследовательскую возможность не только рассмотреть все многочисленные объекты, но и зафиксировать динамичные взаимосвязи между ними. Теоретики кино, которых привлекала психология человеческого восприятия, исследовали, как воздействует на зрителя намеренное фиксирование деталей на экране. Пудовкин, например, утверждал: «Если мы вздумаем наблюдать что-нибудь, всегда мы сможем начать с общих контуров и затем, углубляя свое изучение до возможных пределов, обогащать его все большим и большим количеством деталей»². Следовательно, по мнению режиссера, частное, деталь «будет всегда синонимом углубления. Кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали»³. Порет, как представляется, экспериментирует со сходными

¹ Отец художницы Иван Адамович Порет (1870–1924), врач и фармацевт в клинике при Путиловском заводе, мог быть непосредственным свидетелем происходивших там событий.

² Пудовкин. Кинорежиссер и киномонтаж. С. 100.

³ Там же.



Ил. 11. А. Порет, с. 3. «Стачка», 1:12:34 сек.

эффектами на пространстве книжной страницы. Изобилие виньеток, подробностей в каждом рисунке «Как победила революция» ошеломляет. На имеющемся в ее распоряжении среднем печатном формате Порет помещает огромное количество деталей, так что в результате интенсивность и густота изображения становится буквально головокружительной.

Желая подчеркнуть собственно художественную визуальную ценность своих иллюстраций, Порет прибегает к неконвенциональным способам творческого преломления действительности: увеличивает и уменьшает масштаб объектов; использует определенные цвета для акцентирования или нивелирования тех или иных действий; искажает естественные пропорции (ранее в главе мы сравнивали эту ее технику с приемами лубка, ценимого русскими художниками-авангардистами, в частности Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой, приверженцами стиля псевдодетской наивности в живописи). Художественный метод Порет, необычный для сферы книжной иллюстрации для детей, близок позиции Пудовкина, утверждавшего: «Показать вещь так, как ее видит каждый, — значит ничего не сделать»¹. Сформулированная

¹ Пудовкин. Кинорежиссер и киномонтаж. С. 100.

Пудовкиным философия фильмовой техники как средства глубокого визуального остранения соотносится с его общим представлением о механике зрительного восприятия: он считал, что внимание зрителя полностью находится в руках кинематографиста, вооруженного киноаппаратом: «Объектив аппарата — глаз зрителя. Он смотрит и видит только то, что хочет показать режиссер или, вернее, то, что режиссер видит в данном явлении»¹.

Первые страницы книжки Порет («Как победила революция», с. 3) посвящены Путиловским событиям: в начале 1905 года забастовал весь чугунолитейный Путиловский завод в ответ на отказ заводского начальства вернуть несправедливо уволенных рабочих. Число бастующих в городе стремительно возросло до 150 000 человек; к 21 января 1905 года в Петербурге было отключено электричество, перестали выходить газеты; на следующий день произошла зверская расправа над десятками мирных протестантов, собравшихся напротив Зимнего дворца. Это событие, вошедшее в историю как «Кровавое воскресенье», стало толчком к первой русской революции и было запечатлено в энтузиастическом монтаже аттракционов эйзенштейновской «Стачки». Порет в своих иллюстрациях также предпринимает атаку на читателей/зрителей (фиксируя образы конных жандармов с саблями, солдат со штыками наголо и жертв в лужах крови). Именно это имели в виду Маринетти и Эйзенштейн, когда «припадали к источнику энергии, которая для реализации заложенных в ней революционных потенциалов должна быть сфокусирована и интенсифицирована. Оба, Эйзенштейн

¹ Там же. Ср.: «Нужен не тот материал, который дает первый скользкий взгляд, охватывающий только общее и поверхностное, а нужен тот материал, который даст напряженный, ищущий взгляд, могущий и желающий видеть глубже. Вот почему наиболее сильные художники, наиболее остро чувствующие кинематограф работники углублялись в детали, вот почему они отбрасывают общий контур каждого явления <...>. Когда театральный режиссер работает со своим материалом, он не в силах вывести из поля зрения тот фон, ту массу общих неизбежных контуров, в которые заключены острые моменты и детали» (Там же).

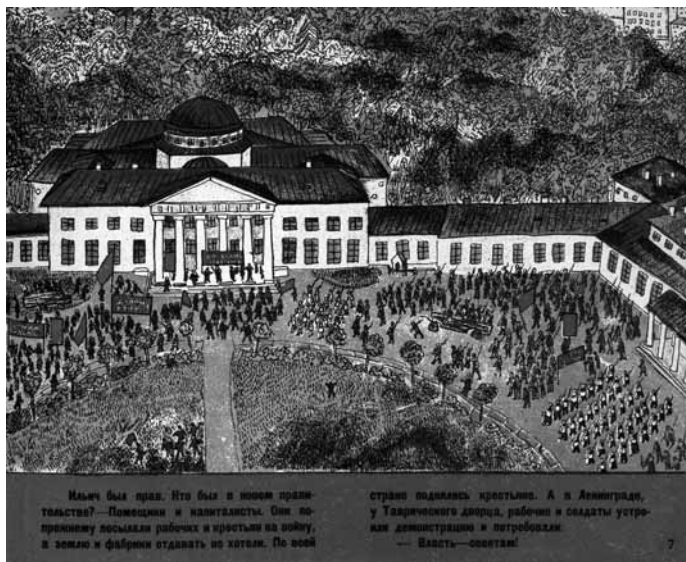
и Маринетти, стремились усилить воздействие на зрителя, Маринетти предлагал в буквальном смысле приклеить его к стулу (испорченная одежда компенсируется в конце представления), Эйзенштейн — запалить под ним фейерверк»¹. Порет в своей красочной книжке, следуя проверенному авангардом рецепту, выбирает из короткой советской истории несколько травматичных моментов (отчасти попутно мифологизируя собственную биографию — по семейному преданию, художница родилась на Путиловском заводе²). Создавая эффекты саспенса и хоррора, она манипулирует восприятием читателя и усиливает психологическое воздействие на молодую аудиторию.

Симфония революции

Русские интеллектуальные режиссеры 1920-х, прежде всего и в наибольшей степени гениальные Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн, способствовали прогрессу киноискусства, одновременно используя в своем творчестве, от экспериментальных документальных лент до революционных агиток, искусство кино в качестве инструмента пропаганды. Эйзенштейн в своих фильмах, особенно в «Броненосце „Потемкине“» (1925), «Стачке» (1925) и «Октябре» (1927), стремился найти адекватную форму для новой советской истории и способствовать созданию коммунистической идентичности,

¹ *Gunning Tom. The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde // Wide Angle. 1986. Vol. 8. Is. 3–4. P. 68–70.* Ганнинг также пишет, что зрелищное кино традиционно оправдывало свое название тем, что наряду с повествованием акцентировало моменты чисто визуального воздействия; довольно любопытно, что фильм 1924 г. «Бен-Гур» действительно демонстрировался в одном бостонском кинотеатре в сопровождении расписания, анонсировавшего ударные моменты.

² «Я родилась в Петербурге, в колыбели революции, на Путиловском заводе» — так начинает она виньетку под названием «Я — художник», в которой рассказывает, как во время наводнения едва не погибла шестилетним ребенком из-за нежелания расстаться с коробкой любимых цветных карандашей (Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013).



Ил. 12. А. Порет, с. 7

триумфально преодолевшей бывшее наследие¹. Парадоксальность кино той эпохи заключалась в соединении чистой пропаганды с подлинными художественными открытиями в области формы — этот удачный микс использовала Порет в своих иллюстрациях к книге «Как победила революция».

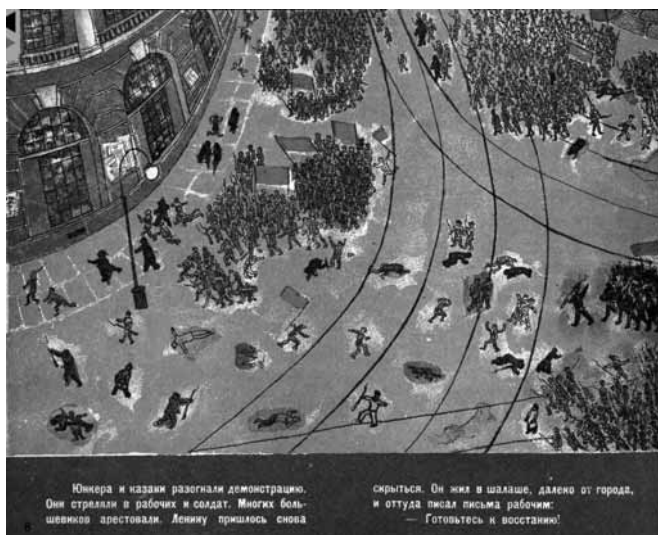
Приверженность Порет панорамным видам можно сравнить с длинными планами в кино, органичными для своеобразного героического реализма Эйзенштейна, выдвигавшего на первый план не индивидуальность, а пролетарские массы с едва различимыми отдельными лицами (как в «Стачке»)².

¹ Taylor Richard. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London: Croom Helm Ltd., 1979. P. 92–94, 101.

² Тим Харт о сцене разгона водометами демонстрации в «Стачке», где видны только массы тел и ноги: «Эйзенштейн, впрочем, передает не только быстроту происходящего: стремительная мощь извергающейся воды метафорически соответствует визуальной мощи кинопроизведения, в особенности его способности воздействовать на зрителей, навязывая



Ил. 13. Кадры из фильма Якова Протазанова «Белый орел» (1928). Жестокый разгон толпы (12:07); Дворец (12:10); Солдаты выполняют приказ (12:17)



Ил. 14. А. Порет, с. 8



Ил. 15. «Октябрь», 14:43 сек.; Ил. 16. Угол Невского проспекта и Садовой улицы, 4 июля 1917. Фотография В. Буллы

Похожие сцены, изображающие восставших и их последующий жестокий расстрел царской армией, представлены в фильме Якова Протазанова «Белый орел» (1928). Протазанов перемежает близкие и дальние планы, напоминая то, как Порет изображает толпу перед Таврическим дворцом в Петрограде (анахронистически названном на с. 7 «Ленинградом», чтобы избавить юных читателей от тормозившего бы течение повествования исторического экскурса).

Выразительно изображенный Порет расстрел наследует не столько прототипу в кино — созданному ранее киноэпизоду из «Октября» (1928) Сергея Эйзенштейна, — сколько воссоздает реальную историческую диспозицию участников сцены. Но поскольку именно эйзенштейновская инсценировка сообщила данному эпизоду его пафосность, то напомним детали: за две минуты агрессивного смонтированного экранного времени стройная уличная процессия протестантов подвергается разгону и превращается в хаотичную и растерянную толпу.

Столкновение с мирной массовой демонстрацией, происходящее на центральной улице Петрограда, Невском проспекте, представляет собой, как указывает Тим Харт, яркий пример характерного для «Октября» визуального контрапункта и коллизии. Эйзенштейн начинает с традиционных переходов между кадрами толпы и зловещими кадрами пулеметов. Внезапно переходы от кадров с пулеметами становятся стремительными и неистовыми, производя эффект ускоренно «стрекочущего» монтажного эффекта и двойной экспозиции¹.

им определенную точку зрения. <...> Эмоциональный эффект этих сцен разгона водометами, образца эйзенштейновского „монтажа аттракционов“, лежит вне перипетий сюжета, однако подобно самой силе воды, разгоняющей восставших рабочих, кинообразы сбивают зрителя с ног средствами монтажа, метафоры и образов чистой скорости, возникающих в струях бьющей воды» (*Harte. Fast Forward. P. 202*).

¹ Так об этом пишет сам Эйзенштейн в статье 1929 г. «Драматургия киноформы» (см.: *Эйзенштейн С. М. Монтаж / Сост., предисл., коммент. Н. И. Клеймана. М.: Музей кино, 2000. С. 527*). См. также: *Harte. Fast Forward. P. 206*.

У Эйзенштейна и Порет был общий источник для художественной реконструкции революционного эпизода — фотография Виктора Буллы, снятая приблизительно с той же точки, откуда смотрели киноглаз камеры режиссера и художница (сыну известного фотомастера Карла Буллы повезло — семейная студия размещалась в угловом здании на Невском проспекте, и стоявший на мансарде фотограф не упустил своего исторического шанса). Правда, снимок, запечатлевший разгон вооруженной демонстрации большевиков и Первого запасного пулеметного полка, квартировавшего в Петрограде, был сделан около двух часов дня, 4 июля 1917 года, и таким образом не имел непосредственного отношения к Октябрьской революции (хотя неудачная попытка переворота, окончившаяся бегством Ленина в леса у озера Разлив, бесспорно, явилась одним из звеньев в цепочке событий, приведшей к насильственной осенней развязке).

Несмотря на тематическую близость идеологических сообщений (и определенную историческую близорукость, учитывая хронологические скачки), передаваемых графическим листом Порет и кинематографической сценой Эйзенштейна, при сопоставлении они обнаруживают тонкие формальные различия. Порет сдвигает свой «киноглаз» выше и левее относительно положения оператора у Эйзенштейна, однако сохраняет узнаваемый локус (полукруглый фасад и трамвайные пути на Невском проспекте). Чтобы компенсировать оптическое отсутствие образов пулеметов, Порет передает динамическое ощущение ритма, соединяя вместе несколько временных слоев: мирная демонстрация, расстрел и кровавый финал. Очевидно, что этого компромисса требует сама природа печатного средства выражения: Порет необходимо соединить и композиционно организовать в статичном пространстве рисунка отдельные *стоп*-кадры, заимствованные из *динамического* монтажа Эйзенштейна. Этот процесс, в свою очередь, порождает примечательное соединение фирменной эйзенштейновской двойной экспозиции с тем, что

в сущности становится «многослойной экспозицией» в одномомерной иллюстрации на книжной странице, которая еще не *moving picture*, но уже и не фоторепортаж Виктора Буллы в механической перерисовке.

Сходящиеся и разбегающиеся трамвайные рельсы на рисунке Порет («Как победила революция», с. 8) обыгрывают кадры из современных ей «городских симфоний», «Симфонии большого города» (1927) Вальтера Рутtmана и «Человека с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова, исследующих взаимодействие городского пространства и современной машины. Впрочем, Порет, в отличие от Рутtmана и Вертова, не интересуется ни машина как таковая, ни транспортные метафоры сближений и расставаний в человеческих отношениях.

В изображении Порет город лишен всяких транспортных средств, поскольку единственной движущей силой восстания является Коллектив (который в конечном свете приводит в исполнение приговор Истории). Эта амбициозная концепция требовала сложной режиссуры движения действующих масс: изображенные персонажи бегут, маршируют небольшими группами или неподвижно лежат на земле. Рассеянные по листу игрушечного вида человечки слагаются в цельную композицию (буквальный натюрморт, учитывая, что большинство элементов этой композиции составляют мертвые тела), и нельзя не оценить умения Порет энергично расположить в заданном пространстве миниатюрные, почти точечные фигурки. Рассматриваемое в совокупности, это множество складывается в необычайно «витальную» композицию, напоминающую нотную запись, — достаточно сравнить ее с листом партитуры Бетховена (данный пример носит произвольный характер, но уместен дважды¹) — композитора,

¹ Во-первых, как любимая мелодия революционеров («изумительная, нечеловеческая музыка» — воскликнул, по воспоминанию М. Горького, Ленин об «Аппассионате»). Во-вторых, много лет спустя Бетховен окажется востребован в еще более виртуозной визуально-графической партитуре — сцене самосожжения Доменико на конной статуе Марка Аврелия в фильме А. Тарковского «Ностальгия». Наталия Кононенко

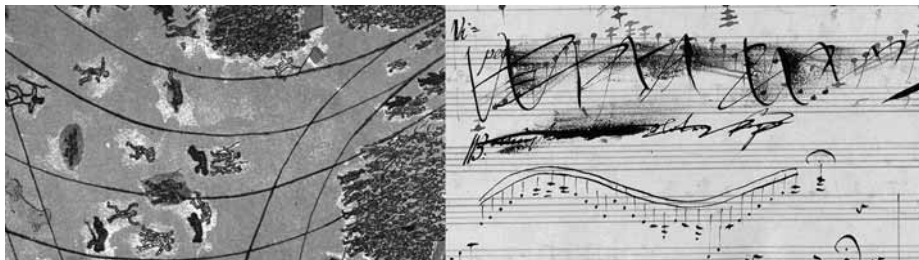
которого русские художники-авангардисты почитали за образец для создания «грамоты» живописного искусства¹.

В приведенной выше репродукции рисунок Порет для наглядности повернут. Юрий Цивьян посвятил большую часть главы «Жесты революции» своей книги о движении и жесте в искусстве одному странному кадру в фильме Дзиги Вертова «Кино-Глаз» (1924) с изображением московской улицы, показанной на боку, с отвесно стоящей мостовой и трамвайными линиями; автор продемонстрировал, что то, что при незнании контекста можно было бы принять за техническую «опечатку», на самом деле обретает смысл на фоне художественной идеологии авангарда: по Шкловскому, чтобы увидеть вещь, нужно ее повернуть² — и Порет, кажется, поощряет как раз такое смелое обращение с ее ракурсами. Рисунок неожиданно приобретает музыкальную функцию, напоминающую о подразумеваемом музыкальном сопровождении к немому фильму. Кинематографисты конца 1920-х пытались достичь в своих *беззвучных* «симфониях города» этого оксюморонного эффекта. У Довженко в «Арсенале»

отметила проекцию музыкальной фактуры на композицию кадра (лестница Campidoglio с поднимающейся по ней героиней): «Съемка с крана, совершающего медленный наезд (как бы „с точки зрения“ всматривающегося сверху Доменико), соответствует особенностям бетховенской партитуры (педаль *fis* у валторн — высшая высотная точка в этом фрагменте). На дальнем плане, следуя изгибу дороги, проезжают автомобили — трансформированные в визуальную сферу повторяющиеся терцовые зовы гобоев и фаготов» (Коновенко Н. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 183).

¹ И. В. Ключ, в частности, полагал в записи, датированной концом 1920-х — нач. 1930-х гг., что «[к] стыду человечества следует отнести, что оно до сих пор не имеет грамоты искусства живописного. Музыкальное искусство в этом отношении счастливее: при навыке мы можем прочитывать на бумаге и даже оценить музыкальное произведение, даже не слышав его. Бетховен глухой писал прекрасные вещи. А искусство живописи до сих пор не имеет даже своей азбуки» (Ключ И. В. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники / Сост., ред. А. Сарабьянов. — М.: Издательство «РА», Литературно-художественное агентство «Русский авангард», 1999. С. 230).

² Цивьян Ю. Г. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 153–163.



Ил. 17. А. Порет, с. 8 (иллюстрация повернута на 90 градусов по часовой стрелке). Из рукописи скрипичной сонаты Бетховена A-dur, Соч. 47¹



Ил. 18. «Арсенал», 1:17:00 сек.

люди бегут по трамвайным путям, тогда как камера поднята почти на 45 градусов вправо, подчеркивая непрерывность стремительного движения вниз.

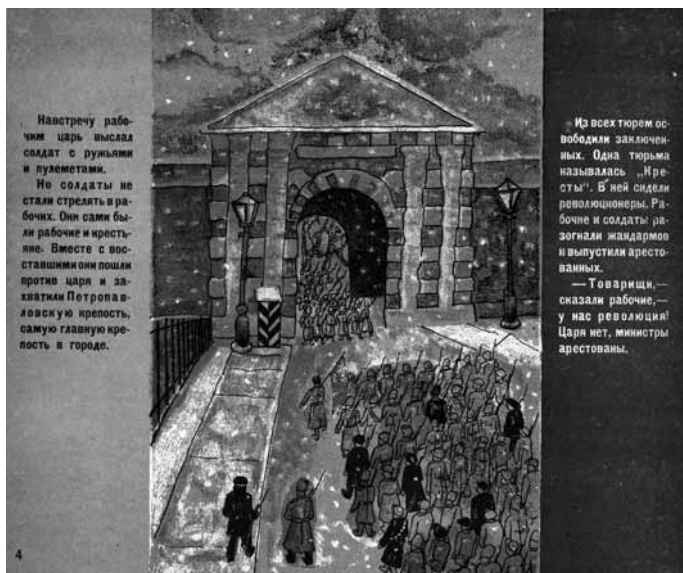
Включение в графическое изображение геометрических паттернов открывает возможность для метафорического прочтения изображенного Порет города как пространства,

¹ Рукопись скрипичной сонаты Бетховена A-dur, Соч. 47 с обширной правкой самого композитора и его ученика Фердинанда Риса. <http://www.pinterest.com/jmtss59/manuscritos-musicais/>.

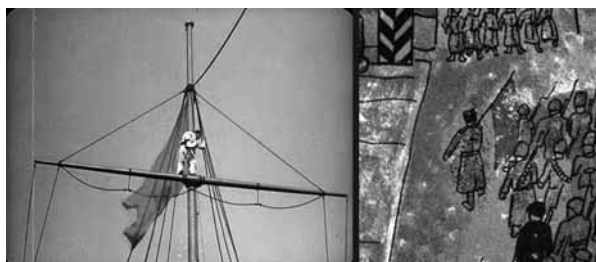
которое может быть «воспроизведено» как звукозапись революционного настроения (ср. с известным призывом Александра Блока «слушайте музыку революции» из его статьи 1918 года «Интеллигенция и революция»). Разумеется, речь не идет о прямой попытке трансляции партитуры в изображении эпоса современности (и наоборот), а скорее о еще одном приеме — из многих — в расширявшемся спектре художественных методов и инструментов для их реализации, который выводит выполненную Порет по заказу издательства работу за пределы традиционной книжной иллюстрации. Собственно, это и стало ее ответом учителю — советовавшему рисовать «симфоническое многообразие жизни!!»¹. Ее ретроспективная рефлексия о природе переломных исторических событий и междисциплинарные эксперименты с поэтикой скорости и ритмическими комбинациями линии и цвета производят эффект глоссолалии и трансgressируют всякий жанр.

Имплицитное использование партитуры дополняется особым значением, которое Порет придает спорадическому использованию цвета в своем по преимуществу монохромном репертуаре, во многом продиктованном самими возможностями современной полиграфии с ее ограниченностью цветовых прогонов и плашек. Обращение в визуальном нарративе к интенсивному красному напоминает об иконических кадрах из «Броненосца „Потемкина“». Для усиления эффекта Эйзенштейн в ключевой сцене фильма вручную раскрасил красным флаг; Порет использует для акцентирования в своем рисунке этот же прием, хотя и не обязательно сознательно заимствуя остроумное открытие Эйзенштейна — как колорист она прекрасно понимала, что теплый тон всегда энергичен рядом с холодными (ее учил этому Петров-Водкин).

¹ Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 103.



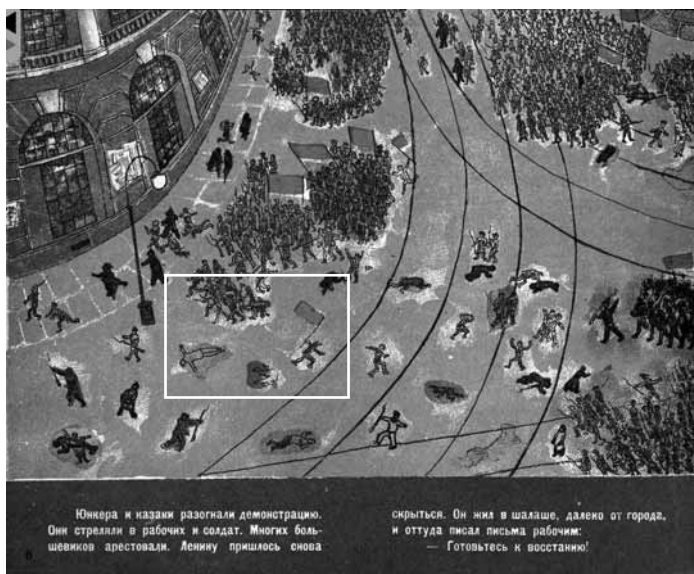
Ил. 19. А. Порет, с. 4



Ил. 20. «Броненосец „Потемкин“» (41: 50 сек.);
А. Порет, с. 4 (фрагмент)

Во время премьерного показа «Броненосца „Потемкина“» в Большом театре в Москве зрители при виде раскрытого вручную флага (а также между частями фильма) начали спонтанно аплодировать. Сравним сцену-апофеоз на палубе «Потемкина» с направленным вверх жестом солдата с красным флагом на иллюстрации Порет («Как победила революция», с. 4).

Оставляя в стороне вопрос художественного приоритета, отметим, как Порет делает шаг вперед в адаптации



Ил. 21. А. Порет, с. 8 (см. выделенный рамкой фрагмент)

кинематографических приемов к нуждам графики. Так, графическая последовательность фигур в «кадре внутри кадра» (см. ниже фрагмент ил., на с. 8), превращая динамику в статику, образует микросюжет, разворачивающийся как трехчастная метаморфоза. Христоподобная фигура (слева); человек лежащий в луже крови (в середине); поднятое знамя, провозглашающее победу большевиков в акте символического воскресения и преодоления жертвенности (справа).

Эта трехчастная фигура сжато манифестирует развитие революции по Порет, разворачиваясь слева направо: а) **ритуальная жертва** ведет к б) **идеологическому возрождению** (отметим, что раненый на иллюстрации лежит в позе эмбриона) и наконец сводится к идее **неизбежности восстания**, персонифицированной в образе демонстранта с красным флагом. Иконографика распятия в этом сюжете с его намеками на духовную регенерацию, кажется, не требует



Ил. 22. Кузьма Петров-Водкин. Композиция с фигурами мальчиков (1918), фрагмент. Бумага, графитный карандаш, сепия, кисть. 33 × 48,8. Собрание А. Есипович-Рогинской (Санкт-Петербург), используется с любезного разрешения владельца

объяснений, ибо очевидно следует из самой картинки. Возможным источником для изображения фигур в кинетической реакции (последовательного сворачивания-разворачивания сюжета) Порет послужили опыты Петрова-Водкина — тематически «Распятие»¹, а формально «Композиция с фигурами мальчиков» (обе 1918).

Нетрудно представить себе эту историю в трех действиях, рассказанную через последовательный монтаж трех кадров. Порет же «снимает» одним планом. Важно отметить,

¹ К. Петров-Водкин. «Распятие» (1918). Бумага, сепия. 41,5 × 31,5 (Государственный Русский музей). См. в альбоме: Круг Петрова-Водкина. — СПб.: Palace Editions, ФГБУК «Государственный Русский музей», 2015. С. 239.

что таким образом художница решает параллельные задачи, ставившиеся перед современным кинематографом его адептами; в статье 1928 года автор задается вопросом: что останется от кинематографа, если у него отнять движение? «Ведь кинематограф не есть ряд одиночных или групповых фотографий, — это есть сцены, это есть развитие», — рассуждает С. Волконский и сам себе отвечает: «Всякое развитие предполагает три момента: начало, середину и конец... Действие, вот зерно зрелища, потому что оно же зерно жизни»¹. Только у Порет даже смерть при умелом изображении превращается в двигатель динамического сюжета.

Кругом возможно бог (особенно на площади)

Обратимся теперь к самым драматичным сценам книги, изображающим штурм Зимнего дворца, где заперлось, перед тем как сдать, правительство Керенского. Атака большевиков на сакрализованный объект, ассоциирующийся с местом императорской власти, маркировала символический захват власти революционными силами и де-факто установление в России нового социального и идеологического режима.

Чтобы добиться здесь напряжения, Алиса Порет прибегает к визуальной риторике, обогащенной тонкими религиозными оттенками. Она исподволь активизирует идею ритуального жертвоприношения прогнившего старого режима ради нового порядка, отсылая к иконографическим общим местам, возможно, знакомым ее более старшим читателям, и таким образом расширяя потенциальную аудиторию своего рассказа и его визуальные подтексты за пределы целевой юной аудитории². Карнавальная вакханалия массовых

¹ Волконский С. О русском экране // Звено (Париж). 1928. № 4. Цит. по: Киноведческие записки. 1992. № 13. С. 151.

² Другой практической причиной, по которой в советских детских книгах визуальный элемент превалировал над текстовым, была попытка учесть, что не только дети, но и зачастую их родители, происходившие из крестьян и рабочих, сами в совершенстве не овладели навыками грамоты.



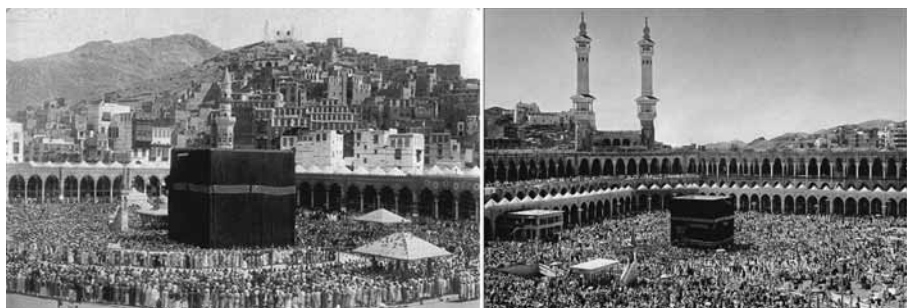
Ил. 23. А. Порет, с. 12

убийств разворачивается в символическом центре имперской столицы и в метафизическом эпицентре российского возвышенного, воспетом Пушкиным и омытом кровью невинных рабочих в день трагического расстрела 1905 года. В постановке Порет площадь вновь оказывается смысловым и пространственным центром рождающейся нации — для этого она торжественно помещает военный переворот 1917 года в контекст нового, ключевого советского мифа.

Визуальную сверхнагрузку этому изображению придает присутствие сооружения кубической формы, занимающего правую часть иллюстрации. Судя по его топографическому положению и архитектурной форме, этот скупно освещенный загадочный куб может быть приблизительно идентифицирован как здание штаба Гвардейского корпуса (1837–1843, архитектор Александр Брюллов), находящегося в восточной части Дворцовой площади.



Ил. 24. А. Порет, с. 12 (страница книги без сопроводительного текста); Оттоманская иллюстрация, изображающая Мекку, 1893



Ил. 25. Кааба в Мекке, фотография, 1907; Кааба в Мекке, фотография, 1960-е

Однако в созданной Порет версии драматической атаки на Дворцовую площадь — где представлены здание штаба Гвардейского корпуса и рядом с ним одинокая колонна — изображение визуально «рифмуется» с другой известной площадью, а именно со священным местом Мекки. Эта нарочитая параллель, подтверждаемая старыми открытками, возможно, введена намеренно:

Кааба (или Ka'aba, по-арабски: «Куб») в центре священной для ислама мечети в Мекке, в Саудовской Аравии, в мусульманской традиции считается камнем, воздвигнутым Аллахом под ногой Авраама (Ибрахима) — одним из трех камней, посланных из райского сада: «Место Авраама, камень детей Израиля и Черный камень, который Бог вручил Аврааму как белый камень. Он был белее бумаги, но почернел от грехов

детей Адама»¹. Хотя Коран не проводит прямой связи между Каабой и Адамом, структурно миф о чуде в Мекке ориентирован на краеугольный камень (*Even haShtiya* на иврите) внутри храма Скалы на Храмовой горе в иерусалимском старом городе. Иудейская традиция считает это священное для иудаизма место в Иерусалиме точкой духовного соединения неба и земли (этот камень находился под ковчегом Завета).

Трудно рассуждать о том, что больше занимало ученицу Филонова и возлюбленную страстно религиозного Хармса² — мистические обертоны революционных человеческих жертвоприношений на Дворцовой площади (перекликающихся с фундаментальными иудеохристианско-мусульманскими архетипами из священных текстов и мест) или визуальные параллели между императорским Петербургом и духовной Меккой/Иерусалимом³. Истоки того,

¹ *Peters F.E.* The Haji: The Muslim Pilgrimage to Mecca and the Holy Places. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1994. P. 6.

² В 1927–1931 гг. Хармс пытался учить иврит и страстно интересовался Каббалой и еврейским оккультизмом (см.: *Зинде Е.* Все все все еврей паф // *Лехаим*. 2011. Авг. № 8 (232). <http://www.lechaim.ru/ARHIV/232/zinde.htm>). В связи с Порет ср. мольбы в дневнике Хармса: «Я прошу Бога сделать так, чтобы Алиса Ивановна стала моей женой. Но видно. Бог не находит это нужным. Да будет Воля Божья во всем. Я хочу любить Алису Ивановну, но это так не удастся. Как жалко! Села! Если бы Алиса Ивановна любила меня и Бог хотел бы этого, я был бы так рад! Я прошу Тебя, Боже, устрой все так, как находишь нужным и хорошим. Да будет Воля Божья! В Твои руки, Боже, передаю судьбу свою, делай все так, как хочешь Ты. Милая Алиса Ивановна, думалось мне, должна стать моей женой. Но теперь я ничего не знаю. Села! Я вижу, как Алиса Ивановна ускользает от меня. О, Боже, Боже, да будет Твоя Воля во всем. Аминь». Цит. по: <http://www.d-harms.ru/women/alisa-poret.html> (дата обращения 15 апр. 2015). С другой стороны, М.Б. Мейлах скептически оценивает серьезность занятий Хармса как древнееврейским языком, так и магией и оккультизмом («Хармс/Чармс: Источники и значения псевдонима» // *Авангард и идеология: Русские примеры*. Ред. Слободан Грубачич. Белград: Изд-во филологического факультета в Белграде, 2009. С. 400).

³ П. Н. Филонов в 1905–1907 гг. трижды отправлялся паломником на Святую землю, а незадолго до него Иерусалим посетил отец Даниила Хармса (см.: *Ювачев И. П.* Паломничество в Палестину к Гробу Господню: Очерки путешествия в Константинополь, Малую Азию, Сирию, Палестину, Египет, Грецию. — СПб.: Издание Александро-Невского общества трезвости, 1904).

что может казаться теологическим экзотизмом, возможно, имеет идеологические резоны — по наблюдению К. Азадовского, в стихах первых революционных лет Н. Клюев, «настойчиво сближает, сливает воедино чрезвычайно далекие элементы различных культур (восточной, западной и т. д.)»¹; за несколько лет до работы Порет Клюев, с восторгом встретивший февральскую революцию 1917 года в Петрограде, писал:

Самоед в тюрбане Али-Бабы
Запевает про Каир узорный,
Потянулись к вратам Каабы
Вотяки тропинкою нагорной...²

В детстве Порет не была излишне набожной, посещала со сверстниками уроки Закона Божьего в *Annen-Schule*, на которых, по ее собственным словам, оживала, когда пастор разворачивал перед учениками «картины конца света — мрачные бездны и ужасы апокалипсиса» («А когда это будет?» — спросила встревоженная Алиса, на что учитель ответил: «*Mein kind*, ты до этого не доживешь!»)³; но даже в столь поздних для советского человека записях 1945 года совершенно рутинными вешками религиозно-календарного жизненного цикла смотрится в ее дневнике запись вроде этой: «...и мне было весело, и близко Пасха, и уже гиацинты на столе...»⁴ Вопреки авторитетному мнению пастора, впечатлительный ребенок, Порет довольно скоро — как и большинство соучеников — стала свидетельницей оживших

¹ К. Азадовский. «О Николае Клюеве: Факты и мифы» // *Клюев Н. Неприкаянная Россия*. — СПб.: Изд-во ДЕАН, 2010. С. 13.

² «Они смеются над моей поддежкой...» (1921). Там же. С. 145. Вотяки — устар. название удмуртов.

³ *Порет А.* «Из рассказов о детстве. Страхи» // Алиса Порет. Записки, рисунки, воспоминания. Книга Первая. — М.: Барбарис, 2012 [цит. по каталогу без пагинации].

⁴ *Порет А.* «Подарки (45-й год, Москва) [4]» // Алиса Порет. Записки, рисунки, воспоминания. Книга Первая. — М.: Барбарис, 2012 [цит. по каталогу без пагинации].

апокалиптических картинок в дни революции и гражданских волнений; как внимательная художница, она, скорее всего, заметила сходство между храмом Скалы и двумя картинами, «Обручением Девы Марии» Рафаэля и «Обручением Марии» Перуджино, — обе изображают предполагаемое архитектурное устройство Иерусалимского храма. (Порет была не только практикующей художницей, но и тесно общалась с искусствоведами, а в 1925 году вышла замуж за А. Паппе (1891–1927), сотрудника Эрмитажа и специалиста по голландской живописи.) Эклектичная сеть религиозных связей могла также быть подсказана ей самим присутствием на Дворцовой площади монументальной неоклассической скульптуры Ники: изображая часть длинного дугообразного фасада, находящегося напротив Зимнего дворца, она воспроизводит царящую над площадью, заполненной бегущими бойцами, скульптурную композицию (на увеличенном фрагменте внизу): крылатый силуэт богини Победы, воздвигнутой в память Отечественной войны 1812 года на триумфальной арке здания Генерального штаба, теперь «созерцает» *победу революции*.

В то время, когда Порет работала над своей книжкой «Как победила революция», Александр Введенский, другой обэриут, интересовавшийся метафизической реальностью и философскими категориями Бога, смерти, времени и памяти, размышлял в своей поэме «Кругом возможно Бог» (1931): «Сейчас, бесценная толпа, / ты подойди сюда / Тут у позорного столба / будет зрелище суда. / Палач будет казнить людей, / несть эллин, и несть иудей». Введенский не только был первым автором стихотворений для детей, чьи книги Порет иллюстрировала, но она также присутствовала на первом чтении поэмы «Кругом возможно Бог» в сентябре 1931 года в квартире П. П. Калашникова, вместе с Д. И. Хармсом, А. М. Браудо, К. К. Вагиновым, Т. Глебовой и другими. По мнению Андрея Сарабьянова, близко знавшего Порет в ее старости, «Алиса, конечно, как и Филонов, не верила



Ил. 26. С. Эйзенштейн (третий справа) под брюхом скульптурного коня на крыше арки Главного штаба

в Бога, но, как я помню, она также не верила ни в Ленина, ни в Сталина»¹.

То, что Хармс и Введенский воспринимали как все возмраставшую абсурдную чудовищность общественного порядка, Порет пыталась примирить со своим менее конфронтационным отношением к советской реальности, исследуя пограничные явления все еще разрешенного мифопоэтического исследования насилия в истоках русской революции. Возможно, для культурных агентов 1920-х эта возможность была последней — незадолго до того, как в середине 1930-х они сами стали жертвенными козлами отпущения для социалистического реализма.

*Иконические образы революции: постановка
Евреинова — Анненкова 1920 года
и «октябрь» Эйзенштейна*

Сцена на с/ 12 детской книжки Порет изображает массовое наступление солдат с винтовками, бегущих с разных сторон к центральному входу в Зимний дворец. Новаторской

¹ Сарабьянов А. «Об Алисе с любовью» // Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галеев, 2013. С. 25.



Ил. 27. Б. Кустодиев «Праздник в честь 2-го Конгресса Коминтерна на площади Урицкого»¹ (1921, Русский музей)

в картине Порет представляется нереалистично высокая точка зрения, помещающая зрителя гораздо выше всякого возможного архитектурного сооружения вблизи Дворцовой площади — что технически достижимо только при помощи вертолета (естественно, недоступного Порет во время создания ею этой иллюстрации; на одной фотографии 1928 года С. Эйзенштейн вместе со своей съемочной группой запечатлен стоящим на крыше арки Главного штаба и вглядывающимся в разворачивающееся внизу действие на площади, превращенной в гигантскую съемочную площадку фильма «Октябрь»²).

До Порет штурм царского дворца обычно изображался в советской иконографии с уровня человеческого роста (достаточно сравнить горизонтальные линейные перспективы в работах Фидмана³ и Кустодиева, где показаны либо бегущие солдаты, либо собирающаяся на этой же площади толпа):

¹ В октябре 1918 г. площадь была переименована в площадь Урицкого (в честь М. С. Урицкого, одного из организаторов штурма Зимнего дворца в 1917 г., председателя петроградской ЧК, убитого 30 августа 1918 г. при входе в здание Главного штаба).

² В книге «Петербург как кино: [статьи и фотографии]» / Вступ. ст. М. Германа. Сост. Л. Аркус и К. Шавловский. — СПб.: Мастерская СЕАНС, 2011. С. 34. См. там же статью: «Кино в Петербурге. Петербург в кино» (С. 48–73) Анны Коваловой и раздел «Петербург как съемочная площадка» (С. 74–353).

³ Взятие Зимнего дворца. Гравюра В. И. Фидмана (1919).

Вид на этот локус с птичьего полета, использованный Порет, также имеет кинематографические корни: ранее он применялся в крупномасштабных театральных, а позже кинематографических постановках нового времени. Наиболее известный случай такого возвышения перспективы взгляда имел место на знаменитом массовом представлении 25 октября 1920 года в честь трехлетней годовщины коммунистического переворота. Художественная реконструкция событий 1917 года, представлявшая «Взятие Зимнего дворца» как доминантную матрицу, лежавшую в основании формирующегося мифа революции, была инсценирована под режиссерским руководством теоретика и историка театра драматурга Николая Евреинова (1870–1953). Юрий Анненков отвечал за сценические декорации и костюмы, а Димитрий Тёмкин выступал директором всего шоу¹. (Тёмкин (1894–1979), еврей, родившийся на Украине, автор музыки к кинофильмам и дирижер, позже перебрался в Голливуд, где участвовал в работе над более чем 150 кинофильмами и получил за свою музыку к фильмам двадцать две награды американской Киноакадемии и четыре «Оскара»; о вкладе в петроградское представление в американские годы он предпочитал умалчивать.)

Как ведущий организатор революционного массового действия в честь трехлетней годовщины большевистской революции «Взятие Зимнего дворца» Анненков руководил возведением двух спроектированных им гигантских платформ, соединенных мостом (две сцены представляли, соответственно, силы «белых» и «красных»). Эти платформы тянулись на всю ширину Дворцовой площади и по высоте достигали третьего этажа здания Генерального штаба. В спектакле принимало участие более 8000 человек массовки вместе с настоящими танками, пулеметами, и даже «Аврора»

¹ Трехминутный отрывок кинохроники, запечатлевшей грандиозную театрализованную постановку, был найден в шведском киноархиве Ю. Цивьяном и Д. Хитровой, которые продемонстрировали ее на конференции славистов в Чикаго (ASEEES, ноябрь 2017).

во время представления в присутствии десятков тысяч зрителей должна была стрелять холостыми залпами¹.

Постановка была запечатлена на киноплёнке, и хотя сохранившийся материал крайне плохого качества, ясно различимы геометрические формы и движения людских масс. Более того, угол взгляда и общий вид иллюстрации Порет практически идентичны начальным кадрам (с титрами) визуализации созданных Анненковым декораций с Александровской колонной в центре и аркой длинного дугообразного фасада здания Генерального штаба² (ср. нижнюю часть соответственно графической работы Порет и кадра из «Действа на площади Классовых битв (бывш. Дворцовая)», исполняющего эскиз Альтмана).

Сохранились только черно-белые кадры съёмки, однако имеется цветное изображение, сделанное Юрием Анненковым сразу после инсценировки, которое документирует ее яркую палитру (в оформлении футуристических декораций использовались десятки тысяч квадратных метров кумача)³.

Набросок Анненкова и книжная иллюстрация Порет в равной мере используют возможности цвета (и подчеркивают его), а также передают общее впечатление грандиозности движения кавалькад. Участники ожившего исторического эксперимента маршировали единым парадом.

Действие начиналось в полной ночной тьме, пушечным залпом, вслед за чем освещался мост с фанфаристами, и начиналась симфония Гуго Варлиха (оркестр в 500 человек). Снова — тьма. Когда в симфонию вливалась «Марсельеза», вспыхивал свет на правой «белой» эстраде, где зарождалась

¹ См.: Анненков Ю. Дневник моих встреч. — М.: Захаров, 2001. С. 352–359.

² Это монументальное здание, спроектированное Карло Росси (построено в 1819–1829 гг.), состоит из двух крыльев, разделенных трехчастной аркой, украшенной скульптурами, выполненными Степаном Пименовым и Василием Демут-Малиновским. Арка соединяет Дворцовую площадь через Большую Морскую улицу с Невским проспектом.

³ Это изображение было воспроизведено в петроградском журнале «Красный милиционер» (1920. № 14. С. 5).

актерская игра. Вслед за этим освещалась левая «красная» эстрада, и наконец свет распространялся на обе эстрады, на мост и на самую площадь, через которую, появившись из-под арки главного штаба, отряды красногвардейцев, с пулеметами и броневиками, рванулись к Зимнему дворцу, отгороженному дровяными баррикадами, за которыми укрылись юнкера и женский батальон.

Выстрелы, и опять — тьма. И вдруг — действие переносилось во внутренность Зимнего дворца, где, в осветившихся окнах второго этажа, начались силуэтные сцены сражений...¹

Напомним, что Анненков описывает *художественное* воссоздание ключевого революционного события, отнюдь не претендуя на историческое правдоподобие и не утверждая, что штурм Зимнего дворца был воссоздан с абсолютной точностью. Порет в своем визуальном нарративе сохраняет это эстетическое основание, усиливая однако его дидактический элемент (то самое «Как» из заглавия). Передавая величие событий и соглашаясь с официальным дискурсом по их поводу (по воспоминаниям всех реальных свидетелей, масштаб происходившего на самом деле был гораздо скромнее), молодая художница — которой во время революции было 15 лет — представляет свою живописную инсценировку через призму поэтических и метафорических иллюзий, восходящих к псевдодокументальному эпизоду из фильма Эйзенштейна «Октябрь» (1927).

Композиционный принцип, выбранный Евреиновым, оказался конгениален «параллельному монтажу» Эйзенштейна; кинорежиссер, несомненно, вдохновлялся более ранним театрализованным боем, поставленным Евреиновым — Анненковым². Поскольку никаких съемок штурма дворца в 1917 году

¹ Анненков Ю. Дневник моих встреч. С. 354.

² См.: Джурова Т. С. Театрализация действительности. «Взятие Зимнего дворца» Николая Евреинова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2007. Вып. 43-1 (том 17). С. 105, 107.

не сохранилось (если они вообще проводились), а материал 1920 года оказался во многих отношениях неадекватным, созданное Эйзенштейном эффектное воссоздание событий на площади перед Зимним дворцом стало на последующие десятилетия источником материала для будущих историков, кинематографистов и художников, приобретая иногда ложный статус документально подлинного.

В своих иллюстрациях для «Как победила революция» Порет пользуется умелой исторической подделкой Эйзенштейна для того, чтобы еще более легитимировать события в восприятии молодых советских читателей и таким образом заставить их принять ее визуальную версию в качестве официального нарратива. Ее изысканно нарисованные иллюстрации стирают грань между высоким искусством и историографической фиксацией, играя откровенно пропагандистскую роль в зарождающейся политике коммунистической системы образов для детей.

Монтаж внутри кадра

Как мы уже ранее замечали, в книге Порет монтаж часто осуществляется внутри одной «страницы-кадра» посредством соединения нескольких эпизодов в визуальный рассказ¹. Совмещение нескольких временных пластов в рамках одного регулярного поля изображения, как это принято в иконописной традиции, можно с необходимыми оговорками и обобщениями рассматривать своеобразным аналогом внутрикадрового монтажа. Порет превращает книгу в подобие экспериментального монтажного столика, на котором смысловые стыки осуществляются в рамках одной страницы (разноплановость композиции, взаимодействие фигур,

¹ О монтажных практиках в русской литературе и искусстве XX в. см. недавнюю монографию Ильи Кукулина «Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры». — М.: Новое литературное обозрение, 2015.

объектов и т. д.), затем в рамках всей книги (очередность сцен), и наконец происходит попытка фундаментального осмысления природы монтажа слова с изображением (здесь, впрочем, автор, скорее всего, предпочла бы минимальные текстовые врезки непосредственно в поле рисунка, наподобие комиксовых). Подобная многоступенчатость восприятия позволит разделить то, что для книги является признаками кинематографического мышления Порет, а что — книжно-журнального¹ (или, например, лубочного). Хотя термин «роман-комикс» возник гораздо позже, в 1960-е, романы без слов процветали в Германии на протяжении всех 1920-х годов и их иллюстраторы часто использовали для своих графов по дереву экспрессионистский стиль.

Теоретически, Алиса Порет могла держать в руках визуально вдохновляющее книжное издание 1930 года с иллюстрациями Линд Уорд, хотя еще более вероятно, что в этой морской сцене революционного Кронштадта нарративные визуальные фрагменты по большей части заимствованы ею из эйзенштейновского «Потемкина»: в результате получилась исключительно густонаселенная картина, перегруженная объектами разных масштабов, которые взаимодействуют между собой, нарушая законы разделения переднего и заднего планов.

Кадры, прославлявшие мощь российского и советского флота, были предметом особой гордости молодого советского государства, поэтому кинорежиссеры конца 1920-х не жалели усилий для их демонстрации. Порет, однако, интересуется не столько внушительная внешность боевых кораблей

¹ Большинство детских художников ленинградского круга, к которому принадлежала Порет, работали в «Чиже» и «Еже» — изданиях, где широко практиковалась публикация рассказов с продолжением (блоки с картинками и минимумом текстов); некоторые графические истории растягивались на годовую подписку и перетекали из номера в номер. По правдоподобию предположению И. Галеева, в случае если бы «Детгиз» не принял к печати «Революцию» Порет как самостоятельную книжку — она бы непременно состоялась в виде комикса в журнале (письмо автору, 20 августа 2015).



Ил. 28. А. Порет. Крейсер «Аврора», с. 14;
«Броненосец „Потемкин“», 29:50 сек.



Ил. 29. «Броненосец „Потемкин“», 41:52 сек.;
А. Порет, с. 10 (фрагмент)

(она беспечно обрезает два огромных черных судна в левом верхнем углу иллюстрации на с. 10), сколько соединение в пространстве старательно сконструированного холста эйзенштейновских крупных и длинных планов. Порет исследует динамические положения маленьких и больших лодок, стоящих под разными углами, и даже находит место, чтобы разместить на иллюстрации матросов, поместив их в композицию, напоминающую об одном вполне определенном кадре из «Броненосца „Потемкин“».

Этот творческий подход аналогичен монтажному процессу самого Эйзенштейна, который «составляет свои кадры

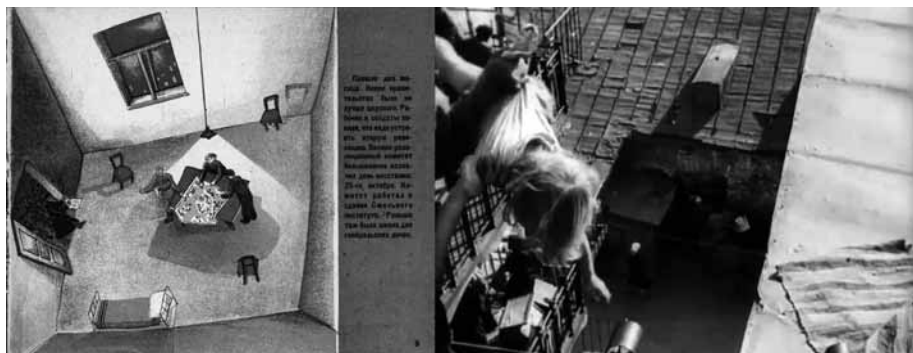
так, чтобы создать „монтаж внутри кадра“ — эта техника, как пишет Дэвид Бордвелл, «препятствовала быстрой смене монтажных кадров ради достижения ярких контрастов внутри отдельных кадров, — свидетельство того, что кинорежиссер начал ослаблять динамизм, порождаемый между кадрами посредством стремительного монтажа и фрагментированных, быстро сменяющихся образов»¹. Впрочем, эра технического эксперимента продлилась недолго. Можно сказать, что Порет, обратившись к средствам динамического монтажа, предложила, как и Эйзенштейн, собственные эстетические решения, одновременно тестируя пределы их визуальной приемлемости для детской иллюстрированной книги, виртуозно стараясь схватить движение и скомпоновать многочисленные образы в рамках статичной картины. Как пишет Тим Харт, делая «все более непреложную сталинистскую идеологию той эпохи доступной всем, Эйзенштейн расстался с кинематографическим стилем, бросившим формальный вызов зрителям»². Та же судьба выпала учителям и друзьям Порет — Филонову, Хармсу, Введенскому, — а потом и ей самой, когда ее изощренно шокирующие рисунки уступили место более упрощенным стилям визуальной иллюстрации.

Экспрессионистские искажения и внутренние пространства

Подобно многим своим современникам, Алиса Порет была прекрасно знакома с новаторской операторской работой Эдуарда Тиссэ. Эйзенштейн, работавший с этим оператором на всех своих фильмах, часто требовал, чтобы камера Тиссэ давала неожиданные ракурсы, в том числе и очень высокую

¹ В особенности этот прием значим для фильма Эйзенштейна «Старое и новое». См.: *Bordwell David. Cinema of Eisenstein. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. P. 97.*

² *Harte. Fast Forward. P. 226.*



Ил. 30. А. Порет, с. 9; «Стачка», 1:14:48 сек.

точку зрения. Само по себе использование высоких ракурсов Алисой Порет не означает, что в своем графическом изображении революции она напрямую заимствовала приемы из кинематографа, хотя и находилась под впечатлением успеха «Потемкина» и «Октября»; важно подчеркнуть общую для смежных искусств тех лет попытку сломать шаблон — по воспоминаниям очевидца, Хармс утверждал, что «чтобы писать такие стихи, как он (взирь-заумь), надо влезть на шкаф и посмотреть на комнату сверху: „Тогда увидишь все иначе“»¹.

Одним из следствий поэтическо-кинематографической моды на композиционную свежесть стало то обстоятельство, что воображаемые интерьерные пространства Порет стали экстравагантно искаженными. Ближайшая естественная аналогия такой образности в области кино может быть обнаружена в сходных кадрах «Арсенала» (1929), фильма Александра Довженко. Схожие ракурсы и драматическое освещение в книге и фильме дополняются помещением источников света непосредственно над изображаемыми предметами (ср. с. 9

¹ «Воспоминания Наталии Зегжды, соученицы Хармса» / Публ. Алексея Дмитренко и Александра Кобринского // Авангард и идеология: Русские примеры / Ред. Слободан Грубачич. Белград: Изд-во филологического факультета в Белграде, 2009. С. 459.

Порет и кадры из «Арсенала»). Ракурсы Довженко и Эйзенштейна/Тиссэ вызывают у зрителя головокружение, и Порет также захвачена этим ощущением.

Соблазнительно также предположить, что визуальный словарь Порет выходит здесь за рамки национальной советской кинематографической традиции и, по крайней мере отчасти, определяется темным и изощренным визуальным стилем немецкого экспрессионизма (в записях Порет отсылки к зарубежной литературе встречаются значительно чаще, нежели к русской, — она обожала иллюстрированное издание «Алисы в Стране чудес», рисовала по мотивам романов Марселя Пруста и Стендаля¹; в 1936 году иллюстрировала книгу «Война мышей и лягушек (Батрахомиамахия)», в 1937-м — «Кота Мурра» Э. Т. А. Гофмана). В письме к Алисе Порет Хармс просил вернуть экземпляр романа Мейринка, который одолжил ее брату. Он извиняется, что вынужден напоминать, и говорит, что в течение года обходил букинистов в поисках книги, но безуспешно: «Отсюда Вы сами поймете, как мне необходима книга Meyrink „Der Golem“»². Корреспонденты не упоминают немой фильм ужасов 1920 года «Голем» режиссера Пола Вегенера, но, учитывая их интерес к роману Густава Мейринка 1915 года, можно предположить, что Порет с Хармсом видели и его киноадаптацию. Архитектор Ханс Пельциг, создавший декорации для «Голема», не столько воспроизводил пражское средневековое гетто, сколько создавал сугубо экспрессионистское произведение. Мистическая история о сотворении в XVI веке раввином Иудой Лёвом из глины

¹ См. про книгу Л. Кэрролла в записи «Подарки (45-й год, Москва) [4]» (Алиса Порет. Записки, рисунки, воспоминания. Книга Первая. — М.: Барбарис, 2012 [цит. по каталогу без пагинации]); рисунок двух молодых барышень на низком розовом диване в сопровождении записи: «Что-то из Марселя Пруста» (Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 167). О Стендале — там же в «Тетрадь I (1928–1929)».

² Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 93.



Ил. 31. «Кабинет доктора Калигари» (45:55 сек.); 1:01:40 сек.;
А. Порет, с. 9 (см. выделенный рамкой фрагмент)

гигантского Голема приобретает обертоны классовой борьбы между угнетенным пражским еврейством, тщетно ищущим защиты у искусственного существа, и их угнетателями. Мифологизация русской революции и общественные дискуссии в Германии того времени, кажется, сливаются в плавильном котле идей, занимавших Порет и ее ровесников.

Другой немой немецкий фильм, «Кабинет доктора Калигари» (1920), повлиял на советских режиссеров-авангардистов, включая авторов научно-популярной «Аэлиты» (1924). Он шел в советском прокате (где его внимательно смотрел поэт Мих. Кузмин), так что вполне вероятно, что Порет в своих иллюстрациях обыгрывала формы и контуры, вдохновленные новаторскими германскими декорациями.

Конкретнее, мизансцена с участием трех человек, сидящих вокруг стола, на котором лежит деформированная карта, напоминает следующий кадр из фильма Роберта Вине.

Оба пространства конструируются перекошенными стенами (сделанными, возможно, вслед маленьким кривым



Ил. 32. «Октябрь», 1:38:29 сек.; А. Порет, с. 13

комнатам Ван Гога), и в правом нижнем углу обоих кадров стоит бросающийся в глаза одинокий стул.

Однако Порет делает то, чего нет в кинематографических декорациях ее немецкого предшественника: она наводит фокус на свою композицию с верхней точки. Чтобы реалистически мотивировать взгляд художника на эту мизансцену (изображенную на с. 9), понадобилось бы сложное приспособление и помещение гипотетического «киноаппарата» где-то над потолком (буквализируя недавние призывы Хармса взглянуть на жизнь со шкафа или Родченко перестать снимать фотографии «с пупа»¹).

Делая выбор в подавляющем числе своих композиций в пользу высокой точки обзора, Порет, несомненно, пользовалась уроками кинематографической техники. Там, где режиссера (ср., например, гротескные кадры Роберта Вине с людьми, собравшимися вокруг стола в покосившейся комнате), кажется, вполне удовлетворяет довольно предсказуемое положение киноаппарата, Порет в буквальном смысле делает ему «апгрейд». Сравнив иллюстрацию на с. 13

¹ Родченко А. Пути современной фотографии // Новый Леф. 1928. № 9. С. 39. Там же: «Мы должны революционизировать наше зрительное мышление».

с аналогичными кадрами Сергея Эйзенштейна в «Октябре», снятыми внутри Зимнего дворца, где показаны маленькие напряженные фигурки членов Временного правительства с отбрасываемыми ими темными тенями, можно заметить, что у Порет происходит резкая смена точки наблюдения. (В том, что она прямо отсылает к Эйзенштейну, нет ни малейших сомнений, поскольку оба, художница и режиссер, обращают внимание, в частности, на собранные фестонами шторы, закрывающие высокие окна.)

По сравнению с ординарными кадрами Эйзенштейна, Порет поднимает всю перспективу взгляда наверх. Чтобы увидеть такую картину, художнице пришлось бы поместиться непосредственно над стенным канделябром, что в реалистическом плане невозможно (левый нижний угол, с. 13).

Заключение. Переворот и поворот

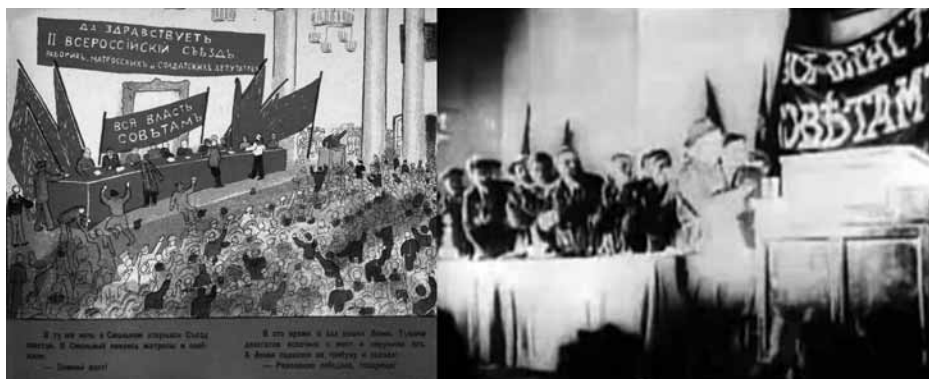
Когда хоронили Алису Ивановну Порет, память младшего современника высветила в закоулках прошлого именно давнюю ее работу для детей:

Приехал, и оказалось, что мне нужно выступить. Мыслей не было. Вдруг вспомнил книжку Алисы «Как делали революцию» <sic>. Книжка, как сейчас выяснилось, не столько о революции, сколько о «большевистском перевороте». На иллюстрациях масса бегущих, довольно бесцельно, людей. То туда, то оттуда. И так, по ее иллюстрациям, и «делалась» революция. Почему я вспомнил эту книжку, я не знаю. Но это оказалась лучшая, а книжек она сделала много, хотя ими и не дорожила, считала «халтурой». Их много было в 1930-х годах, а после войны она выпустила немного, но одну, стоящую многих, — «Винни Пух»¹.

¹ Великанов А. Не за то волка бьют... // Алиса Ивановна Порет, 1902–1984. Живопись, графика, фотоархив, воспоминания. — М.: Галеев-Галерея, 2013. С. 25. Курсив наш. — Ю.Л.

Синтетическая реконструкция художественного метода, использованного Алисой Порет, на первый взгляд помещает ее в ряды сторонников примата идеологии в общей эстетической структуре нового социалистического искусства. Однако в реальности, по-видимому, дела обстояли более сложным образом; следствием коллективных усилий по мифологизации событий революции вкупе с методологической подменой документального повествования художественными конвенциями стал произошедший несколькими десятилетиями позже коллапс общепринятой модели советской историографии. Наиболее проницательные критики-современники предвидели опасности, связанные с таким подходом, но их быстро заставили замолчать¹. Реставрация событийной канвы 1917 года полтора десятилетия спустя не могла отклоняться от официально предписанной перспективы, и Порет, как бы принимая рамочное соглашение, компенсирует жесткое содержание свободой маневра в плане формы и общей поэтикой выразительности. Агитационное использование

¹ Ср. саркастическую и остроумную рецензию Б. В. Алперса «Новый этап в советском кино», опубликованную в декабре 1928 г.: «Инсценировка октябрьских событий с привлечением десятков тысяч участников неизбежно должна была потрясти руководителей съемки. Великий Октябрь как бы повторился на улицах Ленинграда: снова выезжали из Смольного грузовики, наполненные вооруженными рабочими, вновь осаждался Зимний дворец, и на цепном мостике с золотокрыльми львами кронштадтский матрос обращал в бегство толпу длинноволосых и очкастых «спасателей» родины и революции. Среди пышных лестниц и роскошных зал Зимнего возникали призраки осени 1917 года, вновь вызванные к жизни волей постановщика. То, что испытали режиссеры в дни съемки „Октября“, провертывая 40 000 метров пленки и дирижируя историческими событиями, должно быть истинно захватывающе и грандиозно. Потрясение было бы еще сильнее, если бы было потрачено пленки в десять раз больше. До зрителя из всей этой массы заготовленного материала дошли только законные 2,5 тысячи метров, то есть разрозненные лоскуты широко задуманного произведения, которому никогда не суждено осуществиться. В „Октябре“ режиссер силился объять необъятное: воспроизвести на экране самые исторические события в их последовательном порядке, вместо того чтобы дать художественный рассказ о них» (Алперс Б. Дневник кинокритика: 1928–1937. — М.: Фонд «Новое тысячелетие», 1995. С. 13). В 1930 г. Алперс ушел с киностудии, где работал, опасаясь ареста.



Ил. 33. А. Порет, с. 15; «Октябрь», 1:41 сек.

массово производимых книг для советских детей развивалось на волне успехов в изображении революции в кино — начиная с 1926 года такие фильмы, как «Броненосец „Потемкин“», «Мать» и последовавшие за ними, «транслировали эйфорическую картину свержения тирании и драматических перемен общества и его искусства. Теперь триумф революции демонстрировался посредством воздействия искусства. В отсутствие других доступных свидетельств эти ранние фильмы приобрели квазидокументальный статус воображаемого репортажа с места событий революции»¹. В тех узловых моментах, где Порет сближается с кино- или фотоисточником на критически короткое расстояние, ее визуальный стиль становится менее индивидуальным, смелое новаторство уступает копированию. Плакат на сцене — «Вся власть советам» — дублирует знамя с тем же текстом, помещенное на видном месте в эйзенштейновской реконструкции в «Октябре». Порет преподносит то, чего ожидал от издания государственного заказчик.

¹ The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939 / Ed. and transl. by Richard Taylor. Intr. by Ian Christie. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. P. 2.

«Революция победила, товарищи!» — объявляется на заключительной странице книги. Рассказ подходит к своей высшей финальной точке, как и страсть к художественному экспериментаторству талантливой «мисс» Порет¹, которая вскоре после прощальной вспышки радикального опыта книжной графики («Калевала») вернется в лоно конвенционального современного искусства. В этом ликующем финале художница все еще работает экономными контурами и базовыми формами (линиями, кругами, цветовыми пятнами), однако очевидно, что ей трудно решиться на то, чтобы ослабить идейное послание без потери стройности выражения.

После первоначального расцвета художественной авторефлексии, каким было отмечено экспериментальное десятилетие советской культуры, всего два года спустя после выхода «Как победила революция» искусство начнет трансформироваться — одни полагают, что это произошло по причине нехватки кислорода в душных идеологических тенетах социалистического реализма², по противоположному мнению Бориса Гройса, «поворот к социалистическому реализму был частью единого развития европейского авангарда»³. Игры Алисы Порет в области графических возможностей репрезентации динамики на одномерном листе бумаги, воплощенные в компактной, вдохновленной визуальными языками лубка, плаката и кинематографа манере, подсказывают, что разбор художественного метода и рефлексии на медиа того времени в рамках отдельно взятого творческого проекта может быть не менее продуктивен, чем спор о преимственности авангардных практик и соцреализма.

¹ Как ее в шутку звали П. Соколов и П. Снопков.

² Ср.: «Мифотворческое повествование, упрощенные нарративные сюжеты и политические подтексты вытеснили монтажное художественное сознание с горизонта русской культуры. Традиция символично-художественного мышления в русской национальной истории была насильственно оборвана» (*Avrutin. The Soldier, the Girl, and the Dragon. P. 75*).

³ *Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи.* — М.: Художественный журнал; Фонд «Прагматика культуры, 2003. С. 28.

ГЛАВА III
АННА КАРЕНИНА: РАЗРЕЗ ГЛАЗА
Эволюция одной экранной травмы¹

*Со страниц на экран, или «Спешное
приобретение имущества»*

Существуют очевидные параллели между работой писателя и сценариста или даже режиссера. Джеймс Гриффит, автор исследования о киноадаптации художественной литературы, считает, что, приступая к работе, режиссер сталкивается с теми же вопросами, что и писатель. Кроме того, говорит Гриффит, несмотря на то что люди могут долго перечислять отличия экранизаций от книги-источника, в сущности

у романа и его киноадаптации не так много общего — чаще всего только название, — и можно сказать, что такого рода фильмы подобны спешному приобретению имущества. Средний зритель оценивает верность адаптации оригиналу по тому, сколько всего в нее уместилось: что осталось от сюжета и сколько персонажей выжило после его неизбежной перекройки².

¹ Я благодарен за разнообразную помощь в процессе подготовки данного исследования коллегам Юрию Цивьяну, Илье Кукулину, Фредерику Уайту, Александру Бэрри и Денису Йоффе.

² *Griffith J.J. Adaptations as Imitations: Films from Novels.* Newark, Del.: University of Delaware Press, 1997. P. 41.

Иными словами, типичный зритель обычно критикует экранизации не за неспособность воспроизвести идеи оригинала, а за то, чего в процессе киноадаптации избежать невозможно, — редукцию сюжетных линий¹. А уместить все на киноленту просто нельзя: до 1915 года вообще считалось, что люди не в состоянии высидеть перед экраном даже столько, сколько длится обыкновенный полнометражный фильм. Однако, например, Джеймс Монако высказал противоположное мнение, отмечая, что самой успешной из экранизаций «Войны и мира» стал, судя по всему, 20-серийный проект ВВС начала 70-х: «И не потому, что режиссерская работа была лучше, чем в двух- или шестичасовых версиях (хотя вполне возможно, что это действительно так), а потому что только сериал с его протяженностью смог отразить главную черту романа — его огромный объем»².

Как так получилось, что режиссеры со всего мира оказались беззащитными перед обаянием «Анны Карениной»? Во-первых, по мнению первых русских режиссеров-постановщиков, этот роман Толстого прекрасно подходил для экранизации, потому что практически сразу после публикации стал бестселлером — «Анна Каренина» оказалась успешнее даже «Войны и мира»³. Популяризация работ литературных классиков осуществлялась в России с полным осознанием демократичного духа кино — «его призывом к народу, его образовательной и культурной направленностью» — черт, которые особенно подчеркивали сначала режиссеры раннего российского кинематографа, а потом и историки кино⁴. Однако обращение к классике еще не гарантировало хорошего

¹ Griffith J. J. Adaptations as Imitations. P. 67.

² Monaco J. How to Read a Film: The World of Movies, Media, and Multimedia: Art, Technology, Language, History, Theory. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2000. P. 45.

³ Tsivian Yu. Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception / Transl. by A. Bodger. Chicago: University of Chicago Press, 1998. P. 144.

⁴ Zorkaya N. The Illustrated History of Soviet Cinema. New York: Hippocrene Books, 1989. P. 21.

качества, и, как отмечает Нея Зоркая, даже лучшие экранизации на самом деле заимствовали из книг только сюжетную линию и имена главных персонажей. Но уже тогда этот совсем молодой вид искусства стремился передать психологические и философские глубины литературного произведения, «лабиринт связей», который, согласно Толстому, и являет собой сущность романа¹. Еще одна причина востребованности «Анны Карениной» заключается в общей особенности толстовской прозы: его множественность нарративных стратегий отражает суть кинематографа как формы искусства с преобладанием всевидящей точки зрения и ее рассыпания на различные голоса, напоминающие теорию Бахтина о внутренней полифонии прозы Достоевского². Крайне редко камера показывает события с единственной точки зрения, принадлежащей одному и тому же персонажу, — а когда так происходит, то практически всегда это преднамеренный режиссерский прием, элемент выбранного стиля. Не случайно Джордж Блюстоун, однажды сравнивший романы Джейн Остин со сценарием, в книге «Романы, превращенные в фильмы» утверждает, что обычно камера напоминает нарративное сознание Толстого, где читатель движется от одной точки зрения к другой³.

Перевод особенностей языка и стиля оригинального литературного произведения в знаки невербальных медиа требует творческого подхода, который часто реализуется при помощи киноприемов, свойственных строго определенному жанру. Зрители могут возражать против исчезновения некоторых

¹ Ibid.

² *Bakhtin M. M. The Dialogic Imagination: Four Essays / Transl. by C. Emerson and M. Holquist, ed. by M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981 (см.: Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. — Примеч. пер.); Stam R. Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism, and Film. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.*

³ *Bluestone G. Novels into Films: The Metamorphosis of Fiction into Cinema. Berkeley: University of California Press, 1957. P. 121.*

эпизодов и упрощения сюжетной линии, но обычно они с готовностью хватаются за возможность ускользнуть «от утомительной индустриальной культуры с ее императивом внимательности, сосредоточенности и концентрации, только чтобы понять, что цена удовольствий, предоставляемых популярным кинематографом, — все та же внимательность. Каждый из них тянется к экрану, желая, чтобы его поразили, но не травмировали»¹. В дальнейшем мы сосредоточимся на отдельной сцене в «Анне Карениной», а именно на той, которая, как ни парадоксально, должна одновременно и поражать, и травмировать и которую нельзя было бы вырезать ни из одной экранизации этого толстовского шедевра: речь пойдет о самоубийстве главной героини. Цель моей работы сравнительно узка: исследовать разные подходы к перенесению на экран, киноадаптации финальной сцены самоубийства.

Литературный суицид в культурном контексте

В начале 70-х годов XIX века в России разразилась «эпидемия самоубийств», и на страницах российских газет то и дело личные трагедии обсуждались как социальный факт, обнажались разнообразные болезни общества, главным образом самоубийства и преступность. Ирина Паперно, исследуя самоубийство в России конца XIX века как культурный институт, отмечает, что понятие суицида складывалось из множества различных представлений и разные идеологические группы внесли вклад в его значение. Она подробно останавливается на образах, в которых суицид выражается в русском общественном дискурсе: «Образы *обезображенного тела* самоубийцы, часто появлявшиеся на страницах газет и журналов, стали эмблемой *разложения социального тела* — русского общества эпохи Великих реформ (курсив

¹ *Daly N. Literature, Technology, and Modernity, 1860–2000. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 25.*

мой. — Ю. Л.)»¹. Эти замечания добавляют идеологического веса проблеме добровольного ухода из жизни², причем сама проблема приобретает особый размах в явлении, которое я предлагаю называть «идеологией травмированного глаза» (*eye-deology of trauma*), представленной в публичном акте яростного самоуничтожения в изображениях смерти Анны Карениной на экране. Как объясняет Паперно, для современных писателю позитивистов суицид был «пробой», доказывающей существование свободной воли и опровергающей детерминизм, в то время как противники позитивизма и атеизма видели в самоубийстве прямое следствие того, что

...судьба самоубийцы отражала судьбу общества, лишенного религии, — тело, лишенное души, само собой обращающееся в ничто. Для позитивиста тело самоубийцы представляло роковую загадку и трагический упрек — свидетельство недоступности знания о причинах явлений душевной жизни, следы которой оставались неуловимыми в материи³.

Как последствие изменения социальных норм, тело самоубийцы обрело вторую жизнь в российской прессе 1860–1880-х годов в качестве символа.

Сцены самоубийств в русской и европейской литературе того времени неизбежно вызывали аналогии со случаями из реальной жизни, однако «Анна Каренина» Толстого заняла

¹ *Paperno I. Suicide as a Cultural Institution in Dostoevsky's Russia. Ithaca; London: Cornell University Press, 1997. P. 94. (Паперно И. Самоубийство как культурный институт. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 119. — Примеч. пер.)*

² Хотя сам термин «суицид» является спорным, поскольку субъект, совершающий суицид, очевидно, жертва социальных обстоятельств или психических расстройств. Словарь «Merriam-Webster» дает следующее определение: «Суицид — это акт добровольного отнятия жизни психически здоровым субъектом, достигшим возраста уголовной ответственности, у самого себя; от латинского *suī* (genitive) себя + *-cide*». Первое задокументированное использование слова — 1643 г.

³ *Paperno I. Op. cit. P. 94. (Паперно И. Указ. соч. С. 120. — Примеч. пер.)*

особое место в галерее «суицидальной» литературы. По мнению Эми Мэнделкер, самоубийство Анны выделяется среди смертей других героинь тем, что оно «особенное и с точки зрения своего места в нарративе — на тот момент Вронский ее еще не оставил, — и с точки зрения выбранного способа»¹. И действительно, как напоминает нам Мэнделкер, литературные предшественники толстовской героини были исключительно мужского пола, и они прыгали под поезд, не выдержав позора и жизненного поражения (таковы, например, Каркер из «Домби и сына» Диккенса и Лопес из «Премьер-министра» Треллопа). В классической литературе героини встречают смерть (и неважно, убийство ли это, самопожертвование или суицид) «шеей»: их или вешают, или казнят, или им просто перерезают горло². В викторианской литературе героини обычно лишаются головы перед смертью, но здесь «сам акт отделения головы от тела, орнаментальные извивы заплетенных кос, бусины крови и, что самое важное, оставшаяся в целостности и сохранности голова Анны, вместе взятые, говорят об одном — героиня превращается в немой и недвижимый мрамор; она воспринимается исключительно как неодушевленный объект искусства»³. Здесь я приближаюсь к той самой проблеме, о которой буду говорить в статье: репрезентация лица и тела (мертвой) Карениной как провокационный объект искусства и проверка чувствительности зрителей при демонстрации этого объекта в рамках нового медиума — кино XX века.

Краткая история «Анны Карениной» в кино

С тех пор как фильмы перестали оживлять фотоснимки и начали рассказывать истории, стало очевидным, что «литература будет служить драгоценной рудой для штамповки

¹ Mandelker A. Framing Anna Karenina: Tolstoy, the Woman Question, and the Victorian Novel. Columbus: Ohio State University Press, 1993. P. 93.

² Наблюдение Николь Лоро; цит. по: Ibid. P. 94.

³ Ibid.

сценариев»¹. «Воскресение» Толстого оказалось одной из самых ранних киноадаптаций Гриффита, и Сергей Эйзенштейн вовсе не был этому удивлен. Разбирая фильмы Гриффита, он показал, что бо́льшая часть его новшеств, включая наплыв, наложение кадров, крупный план и панораму, попала в поле зрения голливудского художника в литературной форме². Благодаря множеству «кинематографических» качеств «Анна Каренина» стала плодотворной почвой для творческого сознания, готового переосмыслить оригинал даже при живом авторе. Книга вдохновила режиссеров на семь немых фильмов, несколько балетных представлений, коротких телесериалов и целый ряд больших голливудских постановок с необыкновенно ярким исполнением главной роли такими легендарными актрисами, как Вивьен Ли, Жаклин Биссет, Софи Марсо и Кира Найтли. Грете Гарбо даже удалось сыграть эту роль дважды: сначала в немом фильме «Любовь» (1927), а затем, восемь лет спустя, в звуковой «Анне Карениной» Кларенса Брауна (1935). Русские режиссеры тоже очень бережно обращались с работой великого соотечественника — как на заре кинематографа, так и в советские и постсоветские времена: «Анна Каренина» Александра Зархи (1967) с Татьяной Самойловой в главной роли известна своей верностью тексту оригинала; художественный гибрид 1970 года — фильм-балет с Майей Плисецкой в главной роли, — так же как и версия Сергея Соловьева, выделяются своей неортодоксальностью и детальной проработкой образов (последняя на данный момент из российских постановок, созданная режиссером Кареном Шахназаровым «Анна Каренина. История Вронского» (2017), подзаголовком в названии тактично упреждает зрителя о том, что перед нами новая перспектива на старый треугольник). Сравнение нарративных

¹ *Bluestone G. Op. cit. P. 2.*

² См. статью С. Эйзенштейна, «Диккенс, Гриффит и мы» (*Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1968. Т. 5. С. 129–180*). См. также: *Bluestone G. Op. cit. P. 2.*

структур и приемов романа и его многочисленных киноадаптаций легло в основу множества отдельных исследований¹.

История киноадаптаций «Анны Карениной» начинается с версии 1911 года, единственная копия которой сохранилась в амстердамском архиве². В приведенном Юрием Цивьяном кратком содержании особенно интересным представляется финал: Анна бросается на рельсы со склона холма, и только в следующем кадре мы видим проезжающий мимо поезд. В 1914 году Владимир Гардин снял еще одну версию «Анны Карениной» (под торговой маркой «Русские золотые серии»), где в роли Анны была Мария Германова из Московского художественного театра, ученица Станиславского. Пять лет спустя критик Илья Игнатов, пристально наблюдавший за развитием российского кинематографа в течение десяти лет, «с недоумением вспоминал о реакции прессы» на фильм Гардина³. В прессе отмечали психологическую сложность роли Анны в этом фильме, некоторые даже называли игру Германовой «богохульской»⁴. В рамках нашего исследования важно отметить, что Гардин преподнес самоубийство героини совсем не так, как оно было описано в романе. Эта сцена вынудила критиков усмотреть в «Анне Карениной» «самостоятельную ценность, выдерживавшую сравнение

¹ См.: *Lanoux A.* Anna Karenina through Film // Approaches to Teaching Tolstoy's Anna Karenina / Ed. by L. Knapp and A. Mandelker. New York: Modern Language Association of America, 2003. P. 180; *Maikoveeva I.* Visualizing Anna Karenina. Ph.D. dissertation submitted to the Graduate Faculty of Arts and Sciences of the University of Pittsburgh, 2007 (d-scholarship.pitt.edu/8448/1/maikovirina_etd2007.pdf (дата обращения: 23.01.2014)).

² Anna Karenina (1911, Pathe's production), реж. Морис Мэтр (Maurice Maitre); в ролях М. Сорочина (Анна), М. Троянов (Каренин), Н. Васильев (Вронский).

³ *Tsivian Yu.* Op. cit. P. 137. (Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России, 1896–1930. Рига: Зинатне, 1991. С. 165. — Примеч. пер.)

⁴ Мария Каллаш в письме 1914 г. к жене Чехова, актрисе Ольге Книппер-Чеховой, с негодованием писала: «Я хорошего и не ждала, но все-таки такого издевательства над Толстым не могла себе представить» (цит. по: *Ibid.* (Там же. С. 165–167. — Примеч. пер.)).



Ил. 1. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Владимир Гардин. Российская империя. 1914

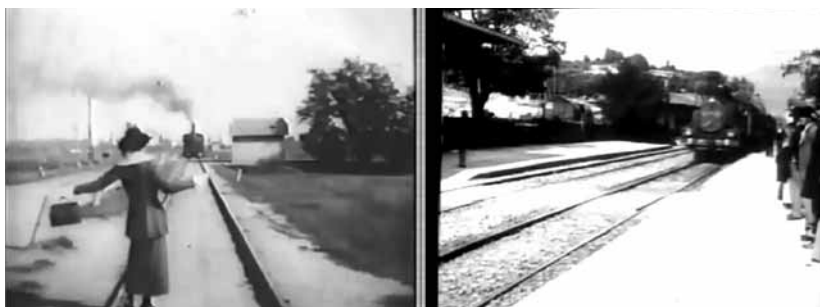
с романом»¹; к несчастью для исследователей раннего русского кинематографа, сохранился только первый рулон киноплёнки. Сцену самоубийства, однако, все же можно реконструировать по фотографиям и интертитрам. Оказалась полезной и статья репортера, присутствовавшего на выездных съемках («Самоубийство Анны Карениной» в московской театральной периодике 1914 года)². Автор описывает спецэффекты, применяемые во время съемок (использование манекена, обратная проекция), чтобы добиться правдоподобности сцены самоубийства. Среди расхождений с оригиналом в статье указана такая деталь: в романе «Анна бросается не под локомотив, а под проходящий мимо вагон

¹ Ibid. P. 137. (Там же. С. 165. — Примеч. пер.).

² Ibid. P. 110. (Имеется в виду статья: *де-Ней*. Самоубийство Анны Карениной // Рампа и жизнь. 1914. № 20. — Примеч. пер.).



Ил. 2. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Мартон Гарас. Венгрия. 1918. Ирен Варшани в роли Анны



Ил. 3. Слева — сцена самоубийства. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Мартон Гарас. 1918. Справа — кадр из к/ф «Прибытие поезда к вокзалу Ла-Сьотá». Режиссеры Луи и Огюст Люмьер. Франция. 1895 г.

<...>, но в упрек фильму этого не ставили: было ясно, что „мизансцена“ Толстого для кинематографа не выигрышна»¹.

Цивьян находит схожие постановки сцены самоубийства на театральной сцене до 1895 года. Московский театр «Скороход» в спектакле «Анна Каренина» обещал показать такой трюк: в последнем акте локомотив должен был проехать через всю сцену, перед тем как Анна под него бросится. (Необходимая для этого сценическая техника уже существовала, по крайней мере судя по тому, как в 1880 году в Британии ставилась сцена спасения на железной дороге в спектакле

¹ *Tsivian Yu.* Op. cit. P. 139. (Цивьян Ю. Указ. соч. С. 168. — *Примеч. пер.*).

Х. Л. Уильямса «После тьмы» по Дайену Бусико¹.) По всей видимости, зловещий локомотив (сконструированный в мастерской Л. Федорова)

оказался самым большим разочарованием для аудитории. Он не только не переехал Каренину (она начала кричать еще до того, как он появился), но даже не смог доехать до обещанного противоположного конца сцены и остановился в беспомощности между правой частью кулис и столом, над которым зрители поднимали тосты «за Россию»².

Однако, как сообщает Цивьян, иконография мизансцены самоубийства, примененная в фильме Гардина, была далека от театральной³. Рассмотрев финальные кадры, опубликованные в журнале «Искра» (1914. № 20), он пришел к выводу, что расположение поезда относительно камеры было «точной цитатой» мизансцены люмьеровского «Прибытия поезда» 1895 года⁴. Со временем режиссеры, бравшиеся за экранизацию романа, смогли выйти из-под влияния братьев Люмьер и начали ставить эту сцену, опираясь уже на словесное описание, данное в романе. В то время как в экранизациях «Анны Карениной», выпущенных в 1914, 1918, 1927 и 1947 годах, «используется традиционный образ поезда, движущегося по направлению к публике, в некоторых версиях (1935, 1985) его нет вовсе, а в других использован параллельный

¹ См. иллюстрации в: *Daly N. Op. cit.* P. 24.

² По словам Ивана Щеглова (цит. по: *Tsivian Yu. Op. cit.* P. 139).

³ *Ibid.* P. 139. (Цивьян Ю. Указ. соч. С. 168. — *Примеч. пер.*)

⁴ Кинокритик Стасов зафиксировал культурную аналогию, которая родилась благодаря эффекту, производимому на зрителей фильмом братьев Люмьер «Прибытие поезда на вокзал Ла-Сьотá». Он писал в письме 1896 г. после просмотра ставшего теперь классикой мирового кинематографа фильма Люмьеров: «Как вдруг летит целый поезд жел[езной] дороги из дали, вкось по картине, летит и все увеличивается и точно вот сию секунду на тебя надвинется и раздавит, точь-в-точь как в „Анне Карениной“, — это просто невообразимо» (*Ibid.* P. 111 (Там же. С. 167–168. — *Примеч. пер.*)).

монтаж с кадрами приближающегося поезда, вагонов и колес, а также лица Анны (1967, 1997, 2001). Фильм Бернарда Роуза знаменует прощание с ранним киноканоном»¹.

*Как ее убивают? Кинорепрезентация
самоубийства Анны Карениной*

«В мировой литературе мало настолько тяжелых сцен, чтобы их можно было сравнить с последними минутами жизни Анны», — считает Эдвард Васиолек². Безусловно, поступок Анны производит неизгладимое впечатление на читателя, и режиссерам стоит большого труда перенести эту душераздирающую сцену на экран. Кульминационный эпизод самоубийства несчастной героини, обыгранный десятки раз множеством способов и с участием разных актрис, затрагивает более широкие вопросы, касающиеся культурной идентичности, моделей и стереотипов, интерпретаций через призму адаптаций. Что теряется (или, наоборот, приобретает) при трансформации романа в фильм? С какими трудностями приходится сталкиваться в процессе киноадаптации? Как понимать экранизацию в качестве акта интерпретации? Что можно назвать «достоверной» адаптацией? Джеймс Монако сравнивает повествование в кино не с живописью и даже не с театром, а именно с царством слов: «И фильмы, и романы рассказывают длинные истории с множеством деталей, и делают это с точки зрения рассказчика, который часто бывает ироничен по отношению к тому, о чем он рассказывает. Все, что можно описать в романе, приблизительно можно изобразить или рассказать в кино»³ (хотя гротеск Гоголя, возможно, оказался бы менее податливым, чем богатый деталями

¹ Makoveeva I. Anna Karenina on Page and Screen // Studies in Slavic Cultures (University of Pittsburgh). 2001. № II. P. 154.

² Wasiolek E. Tolstoy's Major Fiction. Chicago: University of Chicago Press, 1978. P. 149.

³ Monaco J. Op. cit. P. 44.

реализм Достоевского). С другой стороны, Монако убежден, что фильм существует в рамках реального времени, и это его ограничивает: «Романы заканчиваются тогда, когда писатель решает поставить точку. Режиссер же может просить у зрителя всего „на два часа терпенья“, по словам Шекспира (в прологе к «Ромео и Джульетте». — Ю. Л.). Популярные романы — неиссякаемый источник материала для коммерческих фильмов уже в течение многих лет»¹. Чтобы лучше понять, как разные сюжеты коррелируют с оригиналом, приглядимся внимательнее к изображению самоубийства у Толстого:

«Боже мой, куда мне?» — все дальше и дальше уходя по платформе, думала она. У конца она остановилась. Дамы и дети, встретившие господина в очках и громко смеявшиеся и говорившие, замолкли, оглядывая ее, когда она поравнялась с ними. Она ускорила шаг и отошла от них к краю платформы. Подходил товарный поезд. Платформа затряслась, и ей показалось, что она едет опять.

И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать. Быстрым, легким шагом спустившись по ступенькам, которые шли от водокачки к рельсам, она остановилась подле вплоть мимо ее проходящего поезда. Она смотрела на низ вагонов, на винты и цепи и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона и глазомером старалась определить середину между передними и задними колесами и ту минуту, когда середина эта будет против нее.

«Туда! — говорила она себе, глядя в тень вагона, на смешанный с углем песок, которым были засыпаны шпалы, — туда, на самую середину, и я накажу его и избавлюсь от всех и от себя».

Она хотела упасть под поравнявшийся с ней серединою первый вагон. Но красный мешочек, который она стала

¹ Ibid. P. 45.

снимать с руки, задержал ее, и было уже поздно: середина миновала ее. Надо было ждать следующего вагона. Чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду, охватило ее, и она перекрестилась. Привычный жест крестного знамения вызвал в душе ее целый ряд девичьих и детских воспоминаний, и вдруг мрак, покрывавший для нее все, разорвался, и жизнь предстала ей на мгновение со всеми ее светлыми прошедшими радостями. Но она не спускала глаз с колес подходящего второго вагона. И ровно в ту минуту, как середина между колесами поравнялась с нею, она откинула красный мешочек и, вжав в плечи голову, упала под вагон на руки и легким движением, как бы готовясь тотчас же встать, опустилась на колена. И в то же мгновение она ужаснулась тому, что делала. «Где я? Что я делаю? Зачем?» Она хотела подняться, откинуться; но что-то огромное, неумолимое толкнуло ее в голову и потащило за спину. «Господи, прости мне все!» — проговорила она, чувствуя невозможность борьбы. Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом. И свеча, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу, вспыхнула более ярким, чем когда-нибудь, светом, осветила ей все то, что прежде было во мраке, затрещала, стала меркнуть и навсегда потухла¹.

Чтобы оценить роль визуализации в самом повествовании, необходимо внимательно проанализировать язык, который использует Толстой, чтобы как можно более точно изобразить действие и вызвать в читателе глубинное восприятие этического посыла романа. Применяемые писателем литературные приемы, нацеленные на пробуждение воображения читателя, очень близки языку киноискусства. Читатель создает в собственном сознании образы, опираясь на

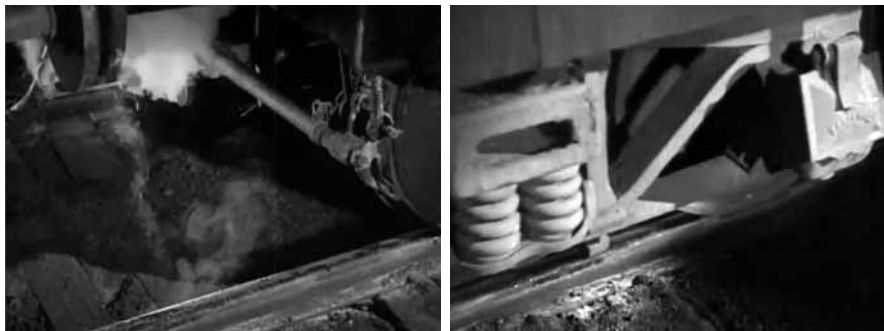
¹ Толстой Л. Н. Анна Каренина: Роман в 8 частях / Изд. подгот. В. А. Жданов и Э. Е. Зайденшнур. М.: Наука, 1970. С. 643–644.

вербальные подсказки, точно воспроизводящие (в случае с Толстым — предвосхищающие) работу камеры и типичный результат обработки киноплёнки. Я попытаюсь в качестве эксперимента превратить упрощенную модель перевода отрывка, приведенного выше, в подобие словесной раскадровки, комикса из набросков для этой сцены, включив в нее указания об освещении, спецэффектах и операторской работе:

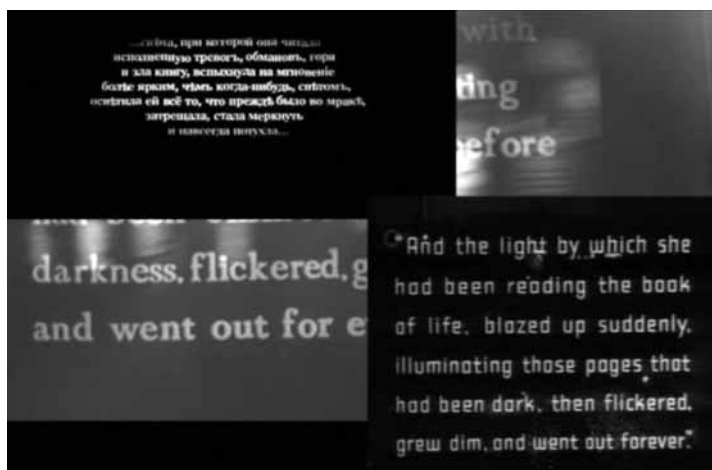
И вдруг, вспомнив [КРУПНЫЙ ПЛАН: ЗАДУМЧИВОЕ ЛИЦО АННЫ] о раздавленном человеке [ФЛЕШ-БЭК: ТЕЛО МЕРТВОГО КРЕСТЬЯНИНА] в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать. Быстрым, легким шагом спустившись по ступенькам [МОНТАЖНЫЙ СТЫК; СЛЕДУЮЩИЙ КАДР: АННА — ОБЩИЙ ПЛАН], которые шли от водокачки к рельсам [ДАЛЬНИЙ ПЛАН; ПАНОРАМНЫЙ ОБЗОР ПЛАТФОРМЫ], она остановилась подле вплоть мимо ее проходящего поезда. Она смотрела на низ вагонов [КАМЕРА: ВИД СВЕРХУ], на винты и цепи [ДЕТАЛЬНЫЙ ПЛАН] и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона [СПЕЦЭФФЕКТ: ЗАМЕДЛЕННОЕ ДВИЖЕНИЕ] и глазомером старалась определить середину между передними и задними колесами [ЗАСТЫВШЕЕ ЛИЦО АННЫ] и ту минуту, когда середина эта будет против нее [МОНТАЖНЫЙ СТЫК; СЛЕДУЮЩИЙ КАДР: КОЛЕСА, ОБЫЧНАЯ СКОРОСТЬ].

Следующие кадры (ил. 4) иллюстрируют, насколько близко толстовскому тексту могут следовать режиссеры.

Стиль повествования в формальной системе Толстого, как в фильме с нарративной структурой, способствует выдвиганию на первый план роли причинно-следственных связей. Он создает параллели между кинематографическим и литературным текстом, формирует особенности взаимодействия киносценария его литературному прототипу



Ил. 4. «...На винты и цепи и на высокие чугунные колеса медленно катившегося первого вагона...» Кадры из фильма «Анна Каренина». Режиссер Кларенс Браун. 1935



Ил. 5. Коллаж из страниц романа Толстого, проецированных на экран в различных экранизациях «Анны Карениной»

и поддерживает движение информации в нарративе. Стратегии отбора и монтажа событий в «Анне Карениной» «разнятся от сценариста к сценаристу и от режиссера к режиссеру»¹.

Смерть за кадром (и за страницей)

По словам Владимира Александрова, смерть Анны «изображена с помощью визуального образа, указывающего на то, что она постигла глубочайшую суть вещей в последние секунды перед гибелью», — образа «свечи, при которой она читала исполненную тревог, обманов, горя и зла книгу» своей собственной несчастной жизни². Некоторые экранизации «Анны Карениной» подчеркивают свою связь с литературным текстом либо в начале фильма, либо в самом его конце (ил. 5).

Страница «Анны Карениной», появившаяся на экране, начала киноверсию 1947 года, а другая, соответственно, ее закончила. Как утверждает Ирина Маковеева, «помещение фильма в подобную „словесную рамку“ из страниц его романного источника соответствует основному методу киноадаптации, использованному в этой экранизации, а именно: передать как можно больше событий и нюансов оригинального текста»³. Схожий метод «словесной рамки» встречается и в других экранизациях «Анны Карениной», в том числе и в недавно вышедшей российской версии (2009). Однако, как отмечает Александров, пассаж в конце толстовского романа глубоко неоднозначен:

Мы не знаем, увидела ли Анна в этот момент что-то выходящее за пределы ее сознания, т. е. нечто большее, чем Левин, когда тот убедил себя в том, что нашел Бога. Да, мы не знаем этого наверняка, но и не можем отрицать таковой

¹ *Makoveeva I.* Anna Karenina on Page and Screen. P. 115.

² *Alexandrov V.E.* Limits to Interpretation: The Meanings of Anna Karenina. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. P. 187.

³ *Makoveeva I.* Anna Karenina on Page and Screen. P. 120.

возможности. Повествователь не сообщает нам, *что же* все-таки открылось Анне, так же как и при изображении смерти Николая Левина. <...> Таким образом, единственно возможным для нас способом узнать, увидела ли Анна за секунды до смерти нечто истинное и настоящее, является поиск дополнительных доказательств тому в романном пространстве¹.

На всем протяжении романа Толстой обычно изображает смерть как нечто нематериальное, непознаваемое с точки зрения мирского опыта, хотя и допускает некоторую надежду на существование после физической смерти. Александров утверждает, что именно поэтому смерть Анны можно трактовать как ее своеобразный допуск к высшей правде². Далее в исследовании, посвященном «Анне Карениной», он высказывает предположение о том, что жуткий эпизод с телом крестьянина, повторяющийся снова и снова в ночных кошмарах Анны, может быть связан с тем, что она увидела мельком на станции, когда отправилась в свой последний путь вдоль поезда. Она сталкивается с грязным крестьянином в шапке, наклонившимся к колесам поезда; с крестьянином, врывающимся к ней в спальню в ее кошмарах; крестьянином, ударяющим чем-то по железу, издавая при этом звук, схожий с тем, который Анна слышала ранее, в эпизоде с несчастным случаем на вокзале. Пока подходил товарный поезд, она вспомнила про этого человека, раздавленного в день ее первой встречи с Вронским, — и все части мозаики сошлись воедино. Здесь Александров делает важное предположение относительно природы опыта перехода, случившегося с Карениной в последние секунды ее жизни: «Наконец после того, как она позволила себе упасть под поезд, почувствовала удар всей его огромной массы и взмолилась

¹ Makoveeva I. Anna Karenina on Page and Screen. P. 120.

² Alexandrov V.E. Op. cit. P. 188.

о божественном прощении, мы читаем следующее предложение, которое объединяет ряд предшествующих аллюзий на сны и крестьян: „Мужичок, приговаривая что-то, работал над железом“¹. Таким образом, именно из-за того, что происходит коллапс сознания Анны в последних двух предложениях седьмой части, Александров высказывает предположение о том, что «нарратив больше не может строиться единственно на ее точке зрения», обнажая «ту часть ее внутреннего мира, которая находится за пределами ее разума»². Суммируя приведенные доказательства, включая эпизоды с крестьянином и со свечой, Александров интерпретирует язык и манеру повествования романа как «(относительную) власть нарратора, стоящего за спиной» Анны Карениной и заглушающего ее точку зрения³.

Хотя такая мысль производит впечатление довольно убедительной, тем не менее сложно согласиться с Александровым, что разрозненная информация увеличивает шансы повторяющегося кошмара Анны и комментариев по поводу дурного предзнаменования действительно стать частями внутренней логики романа (или «пророческими на языке самого романа») ⁴. Из заложенных в сцену самоубийства парадоксов вырастает пьеса Олега Шишкина о выжившей, но чудовищно изуродованной в инциденте Анне⁵.

¹ Ibid. P. 279.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Кажется, что Александров предчувствует возможный контраргумент и поэтому делает осторожные добавления: «Однако возможна и противоположная точка зрения. Поскольку на всем протяжении романа повествователь не противоречит своим героям, то возможно, что он только держится точки зрения Анны, сходящей на нет в момент ее смерти» (Ibid. P. 279).

⁵ Премьера драмы состоялась через две недели после терактов 11 сентября 2001 г. в Русском драматическом театре Эстонии (реж. В. Епифанцев). Как объясняет в предисловии к публикации текста театрального сиквела к роману его автор, «восьмая, заключительная часть „Анны Карениной“ начинается словами: „Прошло почти два месяца“, и далее нигде мы не встречаем прямого толстовского указания „Анна Каренина умерла“. Все

Как справедливо отмечает Сидни Шульце, поезд — это не единственный символ в «Анне Карениной», но центр целого кластера символов: «Есть и другие мотивы, связанные с образами поезда и смерти: крестьянин, сны, телеграммы, жара, свет, красный цвет и припадочные настроения»¹. В цикле лекций, посвященных «Анне Карениной», Владимир Набоков совершенно определенно ставит Толстому в заслугу умение создавать подобные кластеры, точнее, целую паутину взаимосвязанных символических образов: «С художественной силой и тонкостью, прежде русской литературе неведомыми, Толстой соединяет тему насильственной смерти с темой пылкой страсти Вронского и Анны. Роковая смерть железнодорожного сторожа, совпавшая с их знакомством, становится мрачным и таинственным предзнаменованием, соединившим их»². Сходство между смертью сторожа на станции, где встретились Вронский и Анна, и самоубийством самой Анны, несомненно, умышленное; хотя вначале смерть сторожа была, видимо, случайностью, Анна истолковала ее как зловещее предзнаменование³.

В экранизациях «Анны Карениной» образ мужика встречается в различных функциях: одни с его помощью подчеркивают тот естественный образ жизни, который не доступен Анне из-за ее предосудительных поступков, другие же изображают его как некое вселяющее ужас предупреждение сродни волшебным существам из русских народных сказок.

остальные предложения могут толковаться. Это и дало основание для рождения драмы «Анна Каренина II» (Шишкин О. Анна Каренина II. Драма в двух действиях // TextOnly. 2002 № 9. <http://www.vavilon.ru/textonly/issue9/shishkin.html>). Я признателен И. Кукулину, обратившему мое внимание на эту постановку.

¹ *Schultze S. The Structure of Anna Karenina. Ann Arbor: Ardis, 1982. P. 122.*

² *Nabokov V. Lectures on Russian Literature / Ed. by F. Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich / Bruccoli Clark, 1981. P. 189. (Набоков В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. А. Курт и др., предисл. И. Толстого. М.: Независимая газета, 1996. С. 269. — Примеч. пер.)*

³ *Schultze S. Op. cit. P. 118.*

Концовка версии 1997 года (впервые в истории экранизаций «Анны Карениной») включает эпизод-воспоминание о воде: перед падением под колеса поезда Анну охватило «чувство, подобное тому, которое она испытывала, когда, купаясь, готовилась войти в воду». Шульце подчеркивает, что мотив утопленничества становится особенно значимым, ввиду того что в ранних набросках романа главная героиня должна была утопиться в Неве. В «Исповеди» Толстого утопленничество значит одним из четырех видов самоубийства. Другими инструментами добровольного ухода из жизни Толстой называет веревку, нож и поезд. Кроме того, в русском фольклоре утопленничество было традиционным видом самоубийства молодых женщин, и до Анны русская литературная традиция уже знала некоторое количество добровольных утоплений своих героинь¹. В западной традиции толстовского времени подобный вид самоубийства был не очень распространен, хотя Жорж Санд и Оноре де Бальзак отдали ему дань в своих произведениях².

*Разрезая глаза Анны: механический затвор
и опасные лезвия*

Экранизация 1997 года наиболее точна в изображении кульминационной сцены «Анны Карениной», в том смысле что она претендует на последовательное отображение всех значимых символов, в том числе затухающей свечи и книги, чье присутствие в предыдущих адаптациях было, как правило, нечетким и лишенным системности. Кроме того, в этой экранизации есть один крайне занимательный момент, открыто не выраженный в тексте толстовского романа, — это

¹ Среди русских литературных произведений XIX в., в которых героиня кончает жизнь самоубийством через утопление, Шульце называет «Бедную Лизу» Карамзина, «Затишье» Тургенева, «Грозу» Островского и «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова (Ibid.).

² Ibid. P. 117.



Ил. 6. Кадры из фильмов «Человек с киноаппаратом» (режиссер Дзига Вертов, СССР, 1929) и «Анна Каренина» (режиссер Бернард Роуз, США, 1997). В главной роли Софи Марсо

изображение глаза. Если сравнить его с теми, что вошли в классику зарубежного и русского кинематографа, то можно получить любопытные результаты.

Мне представляется интересным рассмотреть этот четко выстроенный кадр как изящную дань уважения русской кинематографической традиции, уходящей корнями в движение Дзига Вертова «Киноки». «Человек с киноаппаратом» (1929) Вертова — шедевр авангардного кинематографа — устанавливает ассоциативные связи между женской сексуальностью и механизмами городской цивилизации, особенно *поездом и камерой*. Линн Кирби полагает, что ассоциация линз и затвора камеры с женским глазом — самый известный пример реализации саморефлексии Вертова в «Человеке с киноаппаратом»¹. Однако сам факт того, что это в первую очередь женский глаз, часто не берется во внимание. Вертовское отождествление «движения человеческого глаза с механическим устройством камеры формально предполагает женский взгляд гораздо менее шокирующего характера, чем, к примеру, в фильме Луиса Бунюэля „Андалузский пес“

¹ Kirby L. *Parallel Tracks: The Railroad and Silent Cinema*. Durham: Duke University Press, 1997. P. 178.

того же года»¹. По мнению Кирби, оба фильма «предлагают рассматривать женское тело как письменную поверхность, на которой фильм прописывает новый взгляд, и, в случае Вертова, считать механический глаз основополагающим элементом кинориторики, которая соединяет женщину, кинематограф, поезд и город в различных конфигурациях»².

Отдельно стоит отметить, что формирование нового советского искусства в 1920-х годах и интернациональная тенденция к восприятию кинематографа как новой формы искусства, обладающей революционным потенциалом, тесно связаны между собой. Бунюэль и Дали, черпавшие вдохновение из Фрейда, видели в кинематографе идеальную форму искусства для изображения сексуальности как «первичного, постоянного ощущения», а также «специфическую форму искусства, свободную от давления языка и культуры»³. Игнасио Лопес предостерегает, что, хотя сегодня представляется довольно сложным принять «требование радикальной объективности автора, однако именно подобное требование нужно считать ответственным за жестокость первых кадров (фильма Бунюэля «Андалузский пес». — Ю. Л.), включая жуткий крупный план лезвия, разрезающего глаз (курсив мой. — Ю. Л.). Эта сцена (которая, между прочим, идеально отвечает идее сюрреалистской провокативности) построена на идее искусства, свободного от переживаний и слабости»⁴.

Задача нового зрения заключалась в том, чтобы отражать новый мир и адаптироваться к нему. Группа «Киноки» объясняла подобный опыт трансформации реальности необходимостью поймать «киноправду» (Вертов полагал, что если соединить вместе фрагменты реальности, то можно будет увидеть правду более глубокого порядка, чем та, что

¹ Ibid.

² Ibid.

³ López I.J. Film, Freud, and Paranoia: Dalí and the Representation of Male Desire in An Andalusian Dog // Diacritics. 2001. Vol. 31. № 2. P. 38.

⁴ Ibid.



Ил. 7. «Андалузский пес». Режиссер Луис Бунюэль при участии Сальвадора Дали. Франция. 1929



Ил. 8. Сцену разрезания глаза из «Андалузского пса» Бунюэля можно сопоставить со схожими сценами из «Анны Карениной» (режиссер Джо Райт. Великобритания, 2012)

обычно открывается невооруженному глазу). Кружок сюрреалистов во многом опирался на концепцию «Священной объективности» (*Santa Objetividad*), которой можно достичь с помощью изображения неприятных эмоций, таких как страх и ужас. В 1928 году Дали заявил, что «ярость и ужас — единственные подлинные эмоции, которые искусство способно вызывать в человеке»¹. В том же году вышла в свет «История глаза» Жоржа Батая — новелла о сексуальных похождениях молодого рассказчика, где покрытое волосами влагалище Симоны сравнивается с глазом Марселя, как бы смотрящим на протагониста сквозь завесу «слез урины». Ролан Барт в эссе «Метафора глаза» замечает, что помещение Батаем в ткань романного повествования глаза тесно связано с его вкраплением в повествование яиц, бычьих тестикул и других овулярных объектов; ценность «Истории глаза» заключается в специфическом распределении метафорических цепочек, и поэтому она должна быть прочитана соответствующим образом, а не просто как порнографический роман².

Экранизация Джо Райта выделяется тем, что в ней режиссер делает особый акцент на острых предметах и таким образом формирует богатый мотив, основанный на «игре»

¹ *López I. J.* Film, Freud, and Paranoia. P. 38. Как утверждает Лопес, кинематограф идеален для изображения человеческой сексуальности и циклических процессов вроде желания и смерти, ибо, по мнению создателей «Андалузского пса», в кинематографе объединены время и движение. Как полагал Фрейд, в полиморфной пerversии заключается постоянная опасность для цивилизации и культуры, однако Бунюэль и Дали рассматривали пerversию как форму сексуальной свободы, которая царила в мире в доисторическую эпоху.

² *Barthes R.* The Metaphor of the Eye // *Barthes R. Critical Essays* / Transl. by R. Howard. Evanston: Northwestern University Press, 1972. P. 241. (*Барт Р.* Метафора глаза // *Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века* / Сост. и пер. С. Фокина. СПб.: Мифрил, 1994. С. 94–96. — *Примеч. пер.*) Мне бы хотелось поблагодарить Д. Иоффе за то, что он навел меня на эту мысль во время нашего обсуждения первоначальной версии этой работы после того, как я выступил с ней на конференции в Университете Огайо, посвященной экранизациям русской литературы (11 мая 2013 года).

металлических объектов и угрожающих импликаций, связанных, в свою очередь, с правильностью использования этих объектов. Этот мотив реализуется в показе брадобрея Стивы, который бреет его, пританцовывая, из-за чего Стива находится в чрезвычайно уязвимом положении; в изображении кос в сценах сенокоса¹; ножа Анны для разрезания бумаг, направленного острым лезвием точно в ее левый глаз. В романе Толстого хор резонирующих металлических звуков встречает невестку Анны Долли, когда последняя приезжает в имение Вронского². Далее следует то, что можно назвать «акцентированием техники резки и ее присоединением к общему металлическому мотиву»³: Долли только что осмотрела новое устройство, упрощающее процесс жатвы, и поэтому за обеденным столом Анна, Вронский и другие гости нашли естественным повернуть разговор в сторону обсуждения режущих достоинств этой машины. Описывая принцип ее работы, Анна сравнивает его с «множеством маленьких ножниц», а один из гостей — Веселовский — добавляет: «как маленькие перочинные ножи»⁴.

В то время как Толстой-земледелец с удовольствием погрузился в этот эпизод, описывая достоинства и потенциальную разрушительную силу железных машин, Толстой-писатель фактически предрек появление идеологически нагруженной тематики, крайне распространенной впоследствии в раннесоветском кинематографе — от довшенковской «Земли» (1930) до «Человека с киноаппаратом». Последний содержит не только восторженные изображения

¹ Движение описывается как физическое (почти сексуальное) наслаждение, «интенсивное удовольствие» — в связи с физическими ощущениями Левина в этой сцене (Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 217).

² «Металлический, доносившийся от телеги звон отбоя по косе затаих» (Там же. С. 512).

³ Lönnqvist B. Anna Karenina // The Cambridge Companion to Tolstoy / Ed. by D. T. Orwin. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 85.

⁴ Ibid.

роботизированного глаза, метафорические линии коммуникации и транспортные средства современного космополиса; но и сам, по словам Маркса, «локомотив истории» — революция — становится метафорой для кинематографа как такового. Идеология механизированной жизни (или, в терминах Вальтера Бенямина, «механического воспроизведения») с помощью акта вуайеризма трансформируется в «идеологию глаза» (*eye-deology*)¹. Кинематографическая находка Вертова, когда спящий город из статичного организма превращается в динамичный, — по-настоящему выдающаяся, ибо представляет собой «комбинацию желания, зрения и агрессии, связанную с травматическими связями между женщиной, поездом и кинокамерой»².

При помощи крайне колоритных кадров (ил. 9), изображающих «мертвое тело» Анны в исполнении Татьяны Друбич, Сергею Соловьеву успешно удается вызвать в зрителе разнообразные неприятные эмоции — ужас и страх, смущение и, возможно, запоздалую жалость³ (драма Соловьева представляла собой телевизионный мини-сериал, поделенный на пять 45-минутных эпизодов (2007); в полнометражном сокращенном формате вышла на экраны в 2009 году). Подобную открытую жестокую демонстрацию мертвого тела Анны

¹ См.: Kirby L. P. 178.

² Ibid. P. 179–180.

³ Взгляды Толстого на женщин, сексуальность и семью были предметом сильной идеологической фильтрации. Согласно наиболее распространенному мнению, «презрительное отношение Толстого к „женской эмансипации“ (которую в России XIX века называли „женским вопросом“) находит отражение в его литературном творчестве, а именно в фигурах идеальных, мудрых матерей. Самые очевидные примеры — Наташа из „Войны и мира“ и Китти из „Анны Карениной“. Причем забота о детях удовлетворяет все их потребности и желания и полностью исчерпывает творческий потенциал. Тогда, если следовать логике этой мысли, Анна Каренина — несмотря на все положительные качества, которыми она может обладать, — изначально обречена, потому что игнорирует биологически обоснованную материнскую роль и разрушает святость семьи. За нарушение закона природы она должна умереть» (Cruise E. Women, Sexuality, and the Family in Tolstoy // The Cambridge Companion to Tolstoy. P. 191–192).



Ил. 9. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Сергей Соловьев. Россия. 2007–2009. В главной роли Татьяна Друбич

Елена Гоцило называет «моральной аутопсией» и связывает это с тем, что Толстой испытывал отвращение к потребностям женского либидо и это вынудило его в конце концов «сексуализировать Анну посмертно в последнем ужасающем изображении ее греховного безжизненного тела, „бесстыдно растянутого посреди чужих“, которое Толстой дает через болезненные воспоминания Вронского»¹. Невозможно представить, утверждает Гоцило, чтобы «на месте тела Анны находилось тело мужчины, также повинного в прелюбодеянии и описанного таким же образом», то есть «имеющее вес моральной аутопсии»².

То значительное влияние, которое мастерство Вертова оказало на последующие экранизации «Анны Карениной», увеличилось в разы благодаря ставшей впоследствии знаменитой съемке поезда с нижнего ракурса — из ямы, выкопанной между рельсами, — за счет чего у зрителей появилась уникальная возможность наблюдать чрево проезжающего локомотива и вагонов. По крайней мере две экранизации «Анны Карениной» используют в точности ту же технику для создания точки зрения умирающей Анны: «Анна Каренина»

¹ Goscilo H. Motif-Mesh as Matrix: Body, Sexuality, Adultery, and the Woman Question // Approaches to Teaching Tolstoy's Anna Karenina. P. 86. См. также: Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 655.

² Goscilo H. Op. cit.

(Великобритания, 1948) режиссера Жюльена Дювивье с Вивьен Ли в главной роли и экранизация Рудольфа Картье (Великобритания, 1961) с Клэр Блум.

Внимательное изучение изображения самоубийства Анны в некоторых недавних экранизациях показывает, что появился новый кинематографический гипертекст, который предоставляет зрителю визуальные отсылки к работам Вертова и русскому авангардному кинематографу, что, в свою очередь, вынуждает нас пересмотреть наши собственные «идеовзгляды» (*eye-deas*) на роман. Глаз Анны Карениной остается все таким же волнующим, как и прежде, но теперь он выполняет и функцию потенциальной метафоры неминуемой опасности саморазрушения, к которому приводит социальная инертность.

Женщины русской революции находили способы противостоять механизации и позднее сдерживать «локомотив истории», а вертовская «машинная эстетика спасала [их] от украшения и аристократической декоративности»¹. Таков и личный бунт Анны против условно «женоподобной» буржуазии, который теперь закончен.

Смерть Анны и садомазохизм

По словам Дениэла Ранкур-Лаферьера, «идея того, что сексуальное сношение с женщиной причиняет ей зло, разрушает, убивает ее — нередко встречается у Толстого». Далее он приводит цитату — описание Вронского как «„убийцы“, когда тот впервые вступает в половые сношения с Анной»² («Он же

¹ Kirby L. Op. cit. P. 183.

² Rancour-Laferriere D. Tolstoy on the Couch: Misogyny, Masochism, and the Absent Mother. New York: New York University Press, 1998. P. 140. (Цит. по: Ранкур-Лаферьер Д. Лев Толстой на кушетке психоаналитика: Женоненавистничество, мазохизм и ранняя утрата матери / Пер. Ю. Маслова // Ранкур-Лаферьер Д. Русская литература и психоанализ / Под ред. В. Лейбина, В. Овчаренко, С. Ромашко. М.: Ладомир, 2004. С. 735. — *Примеч. пер.*)

чувствовал то, что должен чувствовать убийца, когда видит тело, лишенное им жизни»). По мнению Ранкур-Лаферьера: «Расширяя эту метафору, Толстой заставляет Вронского избавиться от тела его жертвы, которой явно была Анна»¹: «И с озлоблением, как будто со страстью, бросается убийца на это тело, и тащит, и режет его; так и он покрывал поцелуями ее лицо и плечи»².

Мотив разрезания человеческого тела реализован в буквальном смысле в недавнем фильме Соловьева «Анна Каренина» (2009) — ужасающей кинематографической вивисекции с использованием огромного количества крови, отрезанных частей тела и художественных приемов, которые могли бы составить успешную конкуренцию фирменному стилю Квентина Тарантино. Несмотря на это, Соловьев довольно близко следует духу романа: пораженный зрелищем расчлененного тела Анны, лежащего у рельс, Вронский пытается вспомнить его во всей прелестной целостности во время их с Анной первой встречи, тоже на вокзале. Но такая откровенная демонстрация отрезанных конечностей Анны у Соловьева покажется менее шокирующей, если вспомнить, что женщина у Вертова (которую мы наблюдаем в процессе эротизированного утреннего одевания, резко сменяющегося изображением железной дороги) поначалу вводится фрагментарно, с помощью монтажа частей тела, особенно ног. Ольга Матич замечает:

Мертвое тело Анны, выставленное напоказ в железнодорожной казарме, вызывает в памяти образы анатомического театра, где демонстрируется архетипический женский труп. Несмотря на различие в контекстах, изображение женского трупа у Толстого напоминает эротически окрашенную

¹ *Rancour-Laferriere D. Tolstoy on the Couch. P. 140. (Ранкур-Лаферьер Д. Лев Толстой на кушетке психоаналитика. С. 735. — Примеч. пер.)*

² *Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 130.*

медицинскую фантазию в «Отцах и детях» Тургенева: Базаров представляет красивое тело Одинцовой в анатомическом театре¹.

Более того, Базаров размышляет над женскими формами холодными рациональными фразами: «Этакое богатое тело! Хоть сейчас в анатомический театр»².

Жена Толстого Софья Андреевна в дневнике пишет, что к идее, чтобы героиня совершила самоубийство, бросившись под поезд, ее мужа, возможно, подтолкнул схожий инцидент, имевший место в 1871 году³: соседка Толстых Анна Пирогова, не выдержав семейной драмы, бросилась под поезд. Толстой видел остатки расчлененного тела в бараке, где она лежала «с обнаженным черепом, вся раздетая и разрезанная», — и эта сцена потрясла писателя до глубины души⁴. Матич же связывает такое натуралистическое изображение мертвого тела Анны как анатомированного трупа с приверженностью Толстого методу реализма, «идеологическими источниками которого были позитивизм и его символические тропы»⁵. Однако обилие чересчур реалистических деталей в фильме может вызвать отвращение даже среди самых неистовых поклонников «Анны Карениной».

Гораздо менее шокирующей, но все же достаточно сильной предстает сцена самоубийства в экранизации Джо Райта,

¹ *Matich O. Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin-de-Siècle.* Madison, Wis.: University of Wisconsin Press, 2005. P. 44. (Цит. по: *Матич О. Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России / Авториз. пер. с англ. Е. Островской. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 51. — Примеч. пер.*)

² *Тургенев И. С. Отцы и дети / Изд. подгот. С. А. Батюто и Н. С. Никитина. СПб.: Наука, 2008. С. 75.*

³ *Жданов В. А., Зайденинур Э. Е. История создания романа «Анна Каренина» // Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 820.*

⁴ *Толстая С. А. Дневники: в 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Н. И. Азаровой и др., ред. С. И. Машинский. М.: Художественная литература, 1978. Т. 1. С. 508–509.*

⁵ *Matich O. Op. cit. P. 45. (Цит. по: Матич О. Указ. соч. С. 52. — Примеч. пер.)*



Ил. 10. Два стоп-кадра: последний вздох Анны Карениной (левый нижний угол); Анна Каренина в постельной сцене. «Анна Каренина». Режиссер Джо Райт. Великобритания. 2012. В главной роли Кира Найтли



Ил. 10а. Там же: постельная сцена резко сменяется недвусмысленным изображением взрывающихся фейерверков

которая скрыто подчеркивает сексуальную природу садомазохистского желания Анны причинять себе боль (и лишиться себя жизни). Оба приведенных здесь стоп-кадра (ил. 10) ясно показывают, что последний вздох Карениной в сравнении с более ранней постельной сценой крайне суггестивен. Используемая в официальной дублированной версии фильма

в российском прокате фраза «Все кончено», которую Анна говорит Вронскому после интимной близости, звучит слишком осовремененно, поскольку близка по звучанию к «кончать» — русскому разговорному варианту словосочетания «испытывать оргазм». При сравнении идентичных поз Анны в оргиастической сцене (голова вверх, верхний ракурс), продолжающейся многозначительными фейерверками (ил. 10а), и в сцене последних минут жизни Анны ее смерть наделяется вторым, освобождающим значением¹.

Не случайно эта кульминационная сцена часто сопровождается звуком оглушительного крика, который обычно интерпретируется как ужасающая эмоциональная вспышка, — как, например, в итальянской и английской экранизациях² (рот Вронского в американской экранизации 1985 года, искаженный криком, навсегда вошел в историю кино благодаря стоп-кадру — намекая то ли на лауну в нарративе, то ли на своеобразный «философский скачок» в экстрадиетическую пустоту³). Монтаж итальянской экранизации интересен тем, что предсмертный крик Анны вырезан из сцены самоубийства, но раскрывается метонимически в следующем эпизоде с кричащим ребенком.

Все обстоит иначе в оскароносной версии 2012 года⁴. Чувственность Киры Найтли и умелое райтовское зеркальное отображение сюжетно более ранних эпизодов в поздних

¹ Слияние взрыва фейерверков и семяизвержения было увековечено Джеймсом Джойсом в тринадцатой главе «Улисса» («Наусика»), где мастурбирующий Блум достигает оргазма, и в кульминации сцены высоко в небо взлетает фейерверк «Длинная римская свеча».

² Ср. плачущего ребенка из итальянской экранизации «Анны Карениной» (режиссер Сандро Больки, 1974) и Кристофера Рива в роли Вронского в финальных кадрах экранизации романа режиссером Саймоном Лэнгтоном (США, 1985).

³ Частый пример использования техники стоп-кадра — изображение смерти героя в американском вестерне («Бутч Кэссиди и Сандэнс Кид», 1969).

⁴ Фильм победил в номинации «Лучший костюм» и был также номинирован в категориях «Лучший фильм», «Лучший саундтрек» и «Лучшая рекламная кампания».

позволяет зрителю как бы «соединять точки» и, таким образом, устанавливать общность тех трех видов звука, сопровождающих человека в самые важные моменты его существования: звуки наслаждения во время зачатия, первый крик новорожденного ребенка и ужас встречи со смертью.

Секс, железная дорога и кино

Есть что-то такое, что объединяет сами сущности поезда и кинематографа: не только идея движущегося изображения, но само чисто визуальное сходство киноленты и вагонов с их прямоугольными окнами, отражающими все, что минует поезд. Возможно, как и сами поезда в эпоху самолетов, с распространением цифровых видеокамер эту ностальгическую метафору тоже ждет забвение.

История любви Вронского и Анны началась на вокзале — железная дорога «надежно запечатана дребезжащим металлом»¹. Многие из поколения Толстого опасались изменений в традиционном укладе жизни России, которые должны были неизбежно наступить с изобретением поездов. Прокладывание железнодорожных путей было затратным, к тому же многие крестьяне, занятые постройкой железных дорог, бедствовали из-за плохих условий труда. «Железных зверей на колесах» считали «злыми, разрушительными и бесчеловечными» порождениями новой эпохи².

Не нова мысль о том, что поезд в «Анне Карениной» — метафора механического импульса сексуального влечения, которому поддается героиня и чьей жертвой в итоге становится³. Многие исследователи творчества Толстого настаивают

¹ *Lönnqvist B.* Op. cit. P. 85.

² *Schultze S.* Op. cit. P. 118. См. также: *Левинг Ю.* Вокзал — Гараж — Ангар: Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2004. С. 151–169.

³ О функциональной и символической значимости четырех сцен с железной дорогой в романе см.: *Stenbock-Fermor E.* The Architecture of Anna Karenina. Lisse: De Ridder, 1975. P. 70–74.

на том, что «художественные приемы, при помощи которых Толстой изображает самоубийство Анны, — сексуализированные». В качестве доказательства они приводят следующее: «Огромный вагон опрокидывает Анну на спину; крестьянин, который в этот момент снова появляется в повествовании, как появлялся и прежде — в снах Анны, — вероятно, символ беспощадной и безличной мощи сексуальной энергии, ибо пока он стучит по железу, он не видит ее»¹. Ирина Маковеева придерживается той же точки зрения: «В то время как одни экранизации визуально заостряют внимание на пророческой функции поезда, который выходит за пределы своей естественной функции — перевозить героев из одной географической точки в другую, — другие выводят на первый план связь адюльтера Анны и мотива железной дороги»². Сам Толстой продемонстрировал очевидность такой связи в 1857 году в письме Тургеневу: «Железная дорога к путешествию то, что бордель к любви, — так же удобно, но так же нечеловечески машинально и убийственно однообразно»³.

В одном из первых упомянутых в романе снов Анны, который она рассказывает Вронскому, бородастый крестьянин врывается в ее комнату; последние мучительные часы ее жизни, утверждает Эдвард Васиолек, тоже наполнены сексуальными коннотациями. Каренина видит «окружающий ее мир грязным, и эта грязь связана со стыдом и ненавистью к себе, которые она испытывает из-за рабской зависимости от секса. <...> В поезде она в своем воображении раздевает уродливую даму с турнюром и находит ее отвратительной»⁴. Разрушительная природа физической страсти постепенно приводит любовь Анны и Вронского к окончательному краху, а Толстой вводит в повествование некоторое количество дурных

¹ *Wasiolek E.* Op. cit. P. 153.

² *Makoveeva I.* Anna Karenina on Page and Screen. P. 155.

³ Цит. по: *Альтман М. С.* Читая Толстого. Тула: Приокское книжное издательство, 1966. С. 118.

⁴ *Wasiolek E.* Op. cit. P. 153.

знаков, чтобы изящно оформить их путь к неотвратимому концу. В своем кошмаре Анна видит страшного крестьянина с растрепанной бородой, который бормочет на французском: «Il faut le batter, le fer: le broyer, le pétrir...» (что переводится на русский как: «Надо ковать железо, толочь его, мять...»)¹. Барбара Лённквист предлагает интересную интерпретацию этих загадочных слов: человек, по-видимому, занят каким-то творческим делом — либо ковкой, либо выпеканием чего-то (французский глагол *pétrir* чаще употребляется в выражениях типа *pétrir la pate* — «месить тесто»). Таким образом, появление во сне Анны крестьянина-кузнеца, который одновременно и кует железо, и печет (хлеб),

соединяет воедино и мужское, и женское занятия, причем оба несут огромную символическую нагрузку в русской культуре: кузнец кует судьбу, и особенно браки, что нашло отражение в традиционных песнях молодых девушек, которые обычно пелись во время гаданий на суженого в сочельник. «Вымешивание теста», в свою очередь, в русском фольклоре связано с беременностью: ребенок как бы «выпекается» в утробе матери. Также в русской фольклорной традиции символическая трансформация невесты в жену отмечается выпеканием ритуального «свадебного хлеба», поэтому «вымешивание», так же как и «ковка», глубоко связано со свадебным ритуалом и беременностью, т. е. формированием семьи².

Лакано-феминистская теория кинозрителя впервые была сформулирована Лаурой Малви в ее ключевой работе «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» (1975). Джудит Армстронг применила эту теорию к «Анне Карениной» и описала главную героиню в категориях *визуального*

¹ Толстой Л. Н. Указ. соч. С. 307.

² Lönnqvist B. Op. cit. P. 84–85.

объекта. Следуя кинематографическим кодам, оперируя понятиями «взгляд» и «объект» и «порождая тем самым иллюзию, обрезанную до размеров желания»¹, Армстронг утверждает, что Анна «изначально родилась из взгляда, полного ужаса», которым Толстой скользил по изувеченному телу реальной женщины, Анны Пироговой, лежащему на столе в зале ожидания на железнодорожной станции недалеко от имения Толстых — Ясной Поляны. «Во-вторых, Анна родилась из взгляда Вронского, когда тот, бросив на нее „милолетный взгляд“ (что доказывает принадлежность Анны к высшему свету), ощутил „потребность посмотреть снова“ на женщину, которая собиралась уже войти в вагон»². В то время как Китти описывается длинными конструкциями с логическими построениями и четкой причинно-следственной связью, Анна, напротив, показана «сериями ярких, но неподвижных кадров: Анна в вихре снега на станции; Анна, когда ее рассматривает дрожащий Вронский после первой сексуальной близости», и т. д.³

Действительно, трудно не согласиться, что Анна идеально подходит под психоаналитическое описание женщины — женщина как иконический знак, демонстрируемый для зрелища и наслаждения мужчин — активных контролеров взгляда⁴. И что более важно для экранизаций романа Толстого: киноадаптация литературного произведения, как

¹ *Mulvey L.* Visual Pleasure and Narrative Cinema // *Screen*. 1975. Vol. 16. № 3. P. 17.

² *Armstrong J.M.* The Unsaid Anna Karenina. New York: St. Martin's Press, 1988. P. 112.

³ *Ibid.* И далее: «Напряжение между картинкой и повествованием придает новые нюансы параллельно развивающимся историям Анны и Китти. Значимость этих дополнительных оттенков и акцентов могла бы быть более заметной, если бы некоторые экранизации „Анны Карениной“ начинались с изображения расчлененного тела Анны Пироговой, извлеченного из-под колес поезда. Если бы такой фильм был все-таки снят, начальные кадры со всей прямоотой и банальностью говорили бы не только о том, что Каренина погибнет, но и о том, как это случится».

⁴ *Mulvey L.* *Op. cit.* P. 14.

и любой фильм, самым актом визуализации текста начинает зависеть от механизмов пассивного и активного вуайеризма.

Гейлин Стадлер утверждает, что *мазохистский нарратив* — совершенно особенный случай, и приводит известное определение, выведенное Делезом, что это история того, «как и кем было разрушено супер-эго и что из этого вышло»¹. Опровергая доводы, приведенные в статье Лауры Малви, Стадлер заявляет, что зрители часто испытывают не садистское, а мазохистское наслаждение. Она создает альтернативную парадигму — модель мазохистской эстетики (на место «садизма, которому необходима история» Малви становится «история, которой необходим садизм») — и расширяет понятие садизма до силы или агрессии, заключающей в себе «эротическую природу садистской жестокости <...> и формальное выражение желания, по своей природе всегда садистского»². Чтобы ответить на главный вопрос — почему Анна хочет испытать боль и унижение? — Васиолек также прибегает к психоанализу. «Загнанные» чувства Анны вызваны разрушительной силой, которая «может быть результатом только раннего опыта»; Васиолек считает, что Анна «в нервном порыве сама выбирает того, кто причинит ей боль, убеждает себя в том, что ее никто не любит, и создает ситуацию, в которой она будет сгорать от стыда за свое моральное падение. <...> В ночь накануне самоубийства Анна, подобно капризному ребенку, ждет прихода Вронского перед сном в качестве доказательства его любви»³.

Однако характеру героини явно свойственна динамика, его феминность подвергается трансформации, и на образ

¹ *Deleuze G. Masochism: An Interpretation of Coldness and Cruelty / Transl. by J. McNeil. New York: Braziller, 1971. P. 112 (цит. по: Studlar G. In the Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic. New York: Columbia University Press, 1993. P. 108).*

² *Studlar G. Op. cit. P. 109.*

³ *Wasiolek E. Op. cit. P. 156–157.*



Ил. 11. В версии Джо Райта Анна практически касается своего лица лезвием ножа

Анны наслаиваются коннотации, связанные с обоими полами. Как уже было сказано ранее, ее самоубийство «приобретает маскулинный, даже героический характер и выводит героиню за рамки регистра жалкой падшей женщины, умирающей от любви или от ее отсутствия»¹. Вспомним, что Толстой «позволяет Анне чисто „мужское“ занятие: он вручает ей перо, предмет, настолько присущий мужчине, что многие исследователи видят в нем фаллический символ»². Сам факт, что Анна Каренина убивает себя, заставляет Джудит Армстронг задать вопрос: «Этот акт делает Анну убийцей или жертвой? Активной или пассивной фигурой? Ответ может быть только один: конечно, она и то и другое»³.

Не прибегая к фрейдистским понятиям и попыткам их интерпретаций, предпринятым многими теоретиками кино (отсутствие пениса у женщины, подразумевающего опасность кастрации и, следовательно, неспособности получать удовольствие), мы приведем еще одну цитату, иллюстрирующую заявленный переход Анны от пассивной к активной

¹ Mandelker A. Op. cit. P. 94.

² Armstrong J. M. Op. cit. P. 122.

³ Ibid. P. 123.

роли в повествовании: Эми Мэнделкер обращает наше внимание на то, как Анна играет с разрезным ножиком, читая в вагоне:

Нож становится фетишем, увеличивается до репрезентации фаллоса, которым Анна должна овладеть, чтобы получить доступ в мир, который она пытается понять. Нож для разрезания страниц указывает на пропасть между литературой и реальностью, и Анна кладет его у окна — мембраны, отделяющей реальный мир от картины мира, той рамки, за которую не может выйти опыт. Нож, направленный на текст, — цена единственно возможного для Анны выхода в мир реальности...¹

Режиссеры, должно быть, обращали внимание на смыслы, вызываемые острым предметом, который Толстой вручил своей героине. В версии Джо Райта (ил. 11) Анна практически касается своего лица лезвием разрезного ножа, похожего на обоюдоострый меч в миниатюре, и его движения не только угрожают глазам героини, но и делают весь процесс наблюдения за сценой амбивалентным: зритель *боится* и в то же время *наслаждается* возможностью увидеть, как героиня ранит себя.

Убийство светом и цветом

Как показал вышеприведенный анализ предсмертных и посткоитальных криков, современные создатели фильмов используют все доступные им способы выразить экспрессию, начиная от музыкального сопровождения и заканчивая всевозможными световыми приемами и эффектами. Главный образ, связанный со смертью Анны, — свеча, но концепты «света» и «тьмы» в целом формируют особую лейтмотивную

¹ Mandelker A. Op. cit. P. 136.

линию в романе. Толстой изображает горящую свечу как символ жизни. Живой свет, которым полны глаза и улыбка героини, характеризуют ее внутреннюю жизнь в первой части романа. Однако когда страсть Анны превращается в разрушительный пожар, ее жизненный путь буквально теряется во мраке¹.

Роль *искусственного света*, который свойственен машинам, заключается в дальнейшем обострении конфликта в душе героини. Бестиарная семиотика локомотива сводится к двум горящим глазам в целом ряде фильмов, балетов и опер. Борьба света и тьмы подчеркивается мелькающими бликами на лице Анны, когда она в последние секунды жизни смотрит на проезжающие мимо вагоны. Этот прием был впервые представлен в фильме Кларенса Брауна (США, 1935, в главной роли Грета Гарбо) и затем применялся «к лицу Анны» множество раз (например, в постановках Саймона Лэнгтона, США, 1985, с Жаклин Биссет в главной роли и Дэвида Блэра, Великобритания, 2000, с Хелен Маккрори), даже превратился в клише. Этот визуальный эффект создает чувство незащищенности и прогрессирующей нестабильности, полного дисбаланса.

Ассоциация красного цвета со смертью Анны, очевидная уже у Толстого (ее губам часто дается определение «румяные»), с появлением цветного кино также стала частью визуального дискурса. Современные режиссеры выжимают все возможное из символики кровавого цвета, и это можно заметить, посмотрев на украшения героини и перенасыщенно-красные детали локомотива (особенно выделяющиеся, например, в фильме Соловьева). Красный «всегда был цветом насилия, страсти и смерти»², и он особенно сгущается в сцене самоубийства, когда Анна закрывает свою красную

¹ Укажу на интересное продолжение обсуждения этого мотива в: *Schultze S.* Op. cit. P. 127–130.

² *Ibid.* P. 126.

сумочку («нашего старого друга», как саркастически замечает Набоков, привлекая внимание читателей к этой детали облика героини)¹. Перед тем как броситься под поезд, Анна кидает ее наземь, и в экранизации ВВС 1977 года даже не показано растерзанное тело героини — красная сумочка становится его символом. Очевидно, монтажер объединяет ее вопрос («Боже мой, куда мне?») с соответствующим кадром, изображающим вид на расходящиеся железнодорожные пути (как в фильме Вертова), таким образом предлагая своего рода метафизический ответ.

В фильме К. Шахназарова «Анна Каренина. История Вронского» (2017) сцену самоубийства главной героини (в исполнении Е. Боярской) вытесняет — и отчасти эту образовавшуюся пустоту компенсирует — милитаристский финал с шумными взрывами и пиротехническими эффектами, призванными изобразить огненный катарсис (версия шахназаровской экранизации частью основана на повести Викентия Вересаева «На японской войне», где действие происходит в 1904 году).

В XXI веке Голливуд снова взялся за экранизацию «Анны Карениной» и на этот раз откровенно стилизовал почти весь фильм под развертывающуюся на наших глазах театральную постановку. Версия Райта завершается изображением сцены, сливающейся с широким зеленым полем: создается впечатление, будто химический процесс создания съёмочного материала, искусственность и условность встретились со своей противоположностью. Сценическое искусство всегда существовало параллельно киноинтерпретациям романа: премьера одного из первых балетов по «Анне Карениной» состоялась 10 июня 1972 года в Москве (музыку для представления написал Родион Щедрин), и Майя Плисецкая невероятно мощно сыграла в сцене самоубийства. Вскоре

¹ Nabokov V. Op. cit. P. 187. (В цитирувавшемся выше русском переводе лекций эта фраза упущена. — *Примеч. пер.*)

после Большого за постановку «Анны Карениной» взялся Мариинский театр (ее успех нельзя назвать однозначным из-за применяемой техники)¹, а затем и частная танцевальная труппа Бориса Эйфмана. Знаменитый хореограф заявляет, что использование пластики тела позволило ему создать «театр нескрываемых эмоций»² (к сожалению, в его «Анну Каренину» не входила линия Китти и Левина, все внимание было направлено на любовный треугольник Анна — Каренин — Вронский). В жанре оперы тоже предпринимались попытки показать самоубийство Анны на сцене³. Джули Баклер задается вопросом: достаточно ли драматична смерть Анны для оперы? По ее мнению, развязка однозначно драматична, однако в ней есть сильный прозаический привкус: и действительно, героиня Толстого убивает себя,

желая сделать широкий жест, который вызовет сильный и глубокий эффект. Самоубийство избавляет ее от того, чего она больше всего боится, — от постепенного прозаического опошления любви и красоты. И все же довольно нелепо, что одно из самых драматичных самоубийств в истории

¹ Ср. хлесткий отзыв: «Как известно, „Анна Каренина“ заканчивается поездом. В новой постановке „Анны Карениной“ Мариинского театра поезд присутствует на всем протяжении балета. Сложная конструкция поезда маячит сквозь метель из искусственного снега и гремит, производя круговые движения, — в общем, делает все что угодно, только не пытается прорваться к зрителю. Это сложный с художественно-технической точки зрения эффект, но, похоже, он не в состоянии работать как надо. К сожалению, он задает тон всему балету» (*Anderson Z. Anna Karenina, Royal Opera House, London // The Independent. 2011. 12 August*).

² Балетмейстер утверждает, что «этот балет — о настоящем, не о прошлом; о современных эмоциях и переживаниях, и очевидные параллели с современностью не оставят зрителя равнодушным». Балетная постановка: Борис Эйфман. Музыка: Петр Чайковский. Декорации: Зиновий Марголин. Костюмы: Слава Окунев. Свет: Глеб Фильштинский. Премьера — 31 марта 2005 г. www.eifmanballet.ru/ru/repertoire/anna-karenina (дата обращения: 23.01.2014).

³ «Анна Каренина» в постановке «Флорида гранд опера» совместно с Оперным театром Сент-Луиса и Мичиганским оперным театром. Либретто: Колин Грэм по роману Л. Н. Толстого; Келли Кэдьус в роли Анны.



Ил. 12. Аристократ XIX века Вронский (Шон Коннери) невозмутимо читает советскую газету. Режиссер Рудольф Картье. Великобритания, 1961

мировой литературы происходит, когда героиня неуклюже спрыгивает под колеса медленно проходящего мимо сельской станции товарного поезда¹.

И читатели, и зрители одинаково восприимчивы к визуализации травмы, но впечатлять и шокировать — это все же прерогатива кино. Образность, основанная на насилии, доминирует в произведениях, вдохновляемых «Анной Карениной» в течение последних десятилетий, после того как революционный подтекст и в идеологическом плане (Вертов), и в эстетическом (Бунюэль) ушел на периферию общественного дискурса (но не исчез окончательно)². С тех пор как в 1876 году Толстой написал свой роман и почти 20 лет спустя, в 1895-м,

¹ *Buckler J. A. Reading Anna: Opera, Tragedy, Melodrama, Farce // Approaches to Teaching Tolstoy's Anna Karenina. P. 132.*

² Существование такой тенденции заметно, к примеру, в постмодернистском мэшап-романе «Андроид Каренина» (*Tolstoy L. and Winters B. H. Android Karenina. Philadelphia: Quirk Books, 2010*) — самой свежей на данный момент графической версии трагедии Карениной. «Андроид Каренина» — это пародия Бена Уинтерса, описывающая тайное общество радикальных ученых-революционеров, которые ставят под угрозу привычный

братья Люмьер показали кинематограф массам, режиссеры всех стран упорно продолжают совершать этот акт насилия. Время от времени он сопровождается ошибками в написании русских надписей, абсурдностью дорожных знаков и прочих декораций¹, так что иногда даже Вронскому в XIX веке приходится невозмутимо читать об успехах КПСС (ил. 12). За сто лет истории кино было создано более тридцати экранизаций, то есть примерно каждые три года выходит новая «Анна Каренина». Судя по этой статистике, ничто не дает нам повода предполагать, что в ближайшем будущем интерес публики к роману Толстого угаснет.

Пер. с англ. Надежды Катричевой и Людмилы Разгулиной

высокотехнологичный образ жизни русского высшего общества, и «героям-киборгам приходится храбро сражаться, используя все доступные им гаджеты и мощь их сияющих тел».

¹ О разрушении принципа аутентичности, который лежит в основе голливудских версий «Анны Карениной», см.: *Makoveeva I. Anna Karenina on Page and Screen*. P. 27–28.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ
ЛИТЕРАТУРА —
КИНО/РОМАН — ЭКРАН

ГЛАВА IV
НАБОКОВ ПРОТИВ ЭЙЗЕНШТЕЙНА
Дворцовый переворот

I

Совместная работа Юрия Цивьяна и Омри Ронена «Дубли» расследует отражение коллизий голливудского фильма с участием Чарли Чаплина «Король в Нью-Йорке» (1957) в романе В. Набокова «Бледный огонь» (1962)¹. Между апологией коммунизма у «передовых» интеллигентов и полемикой с нею, как пишут соавторы, у героя Боткина/Кинбота существуют особые «теневые» отношения. К теневым в романе, в частности, относится и тема короля, сопровождаемая мотивом театральной игры. Ее кульминация — побег из дворца через подземный ход в театр, где у выхода беглеца поджидает автомобиль².

Семья Набоковых едва не оказалась причастной к вошедшему в подлинную историю исчезновению временного «короля» из Зимнего дворца в 1917 году. Когда утром 25 октября к отцу писателя пришли два офицера с просьбой разрешить им воспользоваться его машиной, чтобы отвезти Керенского в район Луги к лояльным войскам, Владимир Дмитриевич отказал, сославшись на то, что старый и маломощный

¹ Ронен О., Цивьян Ю. Дубли // Ронен О. Шрам. Вторая книга из города Энн. — СПб.: Звезда, 2007. С. 260–277.

² Там же. С. 269.

«бенц» в этой ситуации малопригоден¹. Выручило, как известно, американское посольство. Но синефилам памятно визуальное воплощение образа беглеца — съездившийся Керенский в открытом авто — по постановочным кадрам из фильма Сергея Эйзенштейна «Октябрь» (1927).

В «Бледном огне» комментатор поэмы, он же — ее персонаж, рассказывает о поисках двумя «русскими экспертами» драгоценностей короны, якобы скрытых во дворце (примечание к строке 130). Разнеся буквально в щепки палату Совета и несколько других помещений, вандалы переносят «свою деятельность в ту часть галереи, где огромные полотна Эйштейна развлекали несколько поколений земблянских принцев и принцесс»². Эйштейном зовут земблянского придворного художника, «дивного мастера *trompe l'oeil*», чья живописная техника подталкивает Кинбота к рассуждению о связи между собой искусства и действительности:

Не умея уловить сходство и потому мудро довольствуясь традиционным стилем комплиментарного портрета, Эйштейн показал себя дивным мастером *trompe l'oeil* в изображении различных предметов, окружающих его досточтимые мертвые модели, заставляя их казаться еще мертвее из-за контраста с опавшим лепестком или полированной поверхностью, которые он воспроизводил с такой любовью и мастерством. Но в иных из этих портретов Эйштейн прибегнул также к странному обману: среди украшений из дерева или шерсти, золота или бархата он поместил кое-что в самом деле сработанное из материала, переданного в других местах

¹ См.: *Набоков В. Д.* Временное правительство // Архив русской революции. Т. 1. — Берлин, 1921. С. 110; *Бойд Б.* Владимир Набоков. Русские годы. Биография / Пер. с англ. Г. Лапиной. — М.: Изд. Независимая газета. — СПб.: Симпозиум, 2001. С. 162. Другие источники, подтверждающие факт обращения к Набокову за машиной для Керенского, кроме слов мемуариста, нам неизвестны.

² Чит. в переводе Веры Набоковой по изданию: *Набоков В.* Бледный огонь. Ann Arbor: Ardis, 1983. С. 123–124.

красками. Этот прием, использованный, очевидно, для усиления осязательного и тонального эффекта, заключал в себе, однако, нечто бесчестное и указывал не только на основной изъян таланта Эйштейна, но и на тот элементарный факт, что „реальность“ не является ни темой, ни целью истинного искусства, которое творит свою собственную реальность, ничего общего не имеющую со средней „реальностью“, доступной коллективному глазу.

Не вызывает сомнений, что в этой истории Набоков прибег к прозрачной игре с фамилией С. М. Эйзенштейна, следуя уже заведенному «паттерну». Годы ранее искаженная фамилия режиссера уже была дважды упомянута им в письмах к Эдмунду Уилсону — только тогда, ничтоже сумняшеся, Набоков поименовал его Эйзенштадтом. Принцип метаморфозы сейчас несколько другой: если в первом случае распространенный среди ашкеназских еврейских фамилий корень *штейн* («камень») заменялся не менее употребительной морфемой (*штадт* = «город»), то во втором случае Набоков просто выпускает одну букву (если быть очень въедливым — ту самую, с которой начинается его собственная фамилия). *Эйштейн* и *Эйзенштадт*, таким образом, выступают двойниками настоящего Эйзенштейна — или «дублями» во второй степени, используя удачную формулу Ронена и Цивьяна.

Но почему Кинбот находит «нечто бесчестное» в том, что Эйштейн вкраплял в живописные изображения парчи кусочки настоящей текстуры? Прием *trompe-l'œil* (букв. «оптическая иллюзия»), вошедший в моду в XVI веке (но встречающийся уже в помпейских фресках), состоит в том, чтобы выдать нарисованный предмет за настоящий, то есть «перехитрить» глаз. Эффект достигается путем рисунка перспективы, в основе которого — строгое соблюдение правил оптики и безупречная техника исполнения.

Набоков поразительно точно угадывает при этом принцип художественного мышления С. Эйзенштейна, изложенный

в позднее опубликованных заметках о стилизации в живописи¹. Но именно кинематограф провоцирует писателя на нелестный и едва закамуфлированный выпад против режиссера. Историю кино XX столетия сегодня немислимо представить без техники монтажа, чьим развернутым манифестом стал фильм «Октябрь». Ключевой для идеологии фильма момент — разрушение царской резиденции в Петрограде, ненавистного народу дворца и музея. Примечательно, что сами съемки явились своего рода опытом уничтожения пространства музейной визуальности². Набоков мог почерпнуть кое-что интересное о съемочном процессе Эйзенштейна из произведения другого не очень любимого им автора, за творчеством которого он тем не менее весьма пристально следил. Виктор Шкловский в книге 1939 года «Дневник» пишет:

Служители говорили в Зимнем дворце, что при первом взятии Зимний дворец пострадал меньше, чем при съемке. Это потому, что большевики боролись с временным правительством, а не с мебелью³.

¹ Эйзенштейн писал в 1945–1947 гг.: «Впервые... фактографический „натурализм“ того, что мы часто считаем за изысканнейшее *стилизаторство*, поразил меня в Голландии. <...> скитаясь по шоссевым дорогам Нидерландов, богоспасаемых под эгидой королей Вильгельмин, раз за разом налетаешь на цепь неизменных цитат из Ван Гога: вот точь-в-точь [такой] желтый мостик, вот поле, вот стена домиков, раскрашенных в настолько чистые тона — голубой, оранжевый, желтый, зеленый, вишневый, — что кажутся они кубиками акварельных красок, уложенных между стенками эмалированных коробочек, какие дарили нам в детстве, и невольно ищешь вдоль порога этих домиков... набор кисточек. Выкрашенные в чистейшие тона домики горят, как топазы, изумруды или рубины. Горят, как палитра Ван Гога, горят, как лучи солнца, раздробленные стеклянными гранями призмы» (курсив в оригинале). Впервые текст «Неравнодушной природы» с сокращениями был напечатан через два года после романа Набокова (*Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 251–432*). Цит. по наиболее полной реконструкции: *Эйзенштейн С. Неравнодушная природа. О строении вещей / Сост., коммент. Н. И. Клейман. — М.: Музей кино; Эйзенштейн-центр, 2006. Т. 2. С. 414.*

² *Куюнжич Д. После «после»: ковچهжная лихорадка // Новое литературное обозрение. 2005. №71. С. 352.*

³ *Шкловский В. Дневник. — М., 1939. С. 150.*

Первое из двух упоминаний Эйзенштейна в переписке с Уилсоном относится к 1948 году. В споре об исторической роли русского авангарда, который, по убеждению Набокова, скомпрометировал себя союзом с большевиками, писатель заявляет: «Я не хочу переходить на личности, но здесь мне бы хотелось пояснить твою позицию: в пылкий период жизни ты и другие американские интеллектуалы двадцатых годов смотрели на режим Ленина с энтузиазмом и симпатией, который издали казался вам захватывающим исполнением ваших же прогрессивных грез. Вполне вероятно, что при обратном положении дел русская писательская молодежь эпохи авангарда (проживая, скажем, в Америкоидной России) смотрела бы на поджигание Белого дома точно с такой же смесью азарта и сочувствия»¹. Параллель метафорического ряда очевидна — подставив вместо горячей резиденции американских президентов в Вашингтоне Зимний дворец, мы получим царский эквивалент в Петербурге. (В связи с этим нельзя не вспомнить хрестоматийный эксперимент Льва Кулешова, демонстрировавший одну из главных функций монтажа в кино на примере архитектурного символа американской исполнительной власти².)

«Изъян таланта» Эйштейна-Эйзенштейна, по Набокову, состоял в том, что он с непростительной готовностью подтасовывал факты и брался видоизменять документальную фактуру в угоду своему художественному видению. Хуже того,

¹ Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971. Revised and Expanded Edition by S. Karlinsky. Berkeley: University of California Press, 2001. P. 222 (перевод здесь и далее наш. — Ю. Л.).

² Кулешовский прием состоял в следующей последовательности кадров: актриса Хохлова шла мимо «Мосторга» на Петровке в начальном кадре, в следующем — артист Оболенский по набережной Москва-реки. Они улыбнулись и пошли навстречу друг другу; встретились, обменялись рукопожатием, затем повернулись и посмотрели в сторону. Здесь был вставлен кадр Белого дома в Вашингтоне. Далее следовал кадр, снятый на Пречистенском бульваре, в котором актеры уходят вдаль. Аудитория, смотревшая этот материал, пребывала в уверенности, что герои заходили в Белый дом. Смонтированная таким образом сцена производила на зрителя впечатление единого пространства — или еще одну разновидность *trompe-l'oeil*.

советская власть, благодаря творцу, научилась не только манипулировать зрителем-современником, но и выстраивать несуществующий исторический дискурс. Теневая театрализация сыграла недобрую шутку и здесь: более поздние снимки массового спектакля под открытым небом, после революции ставившегося художниками Юрием Анненковым и Натаном Альтманом, часто выдавались за фотографии запечатленного штурма¹. Схожим образом кадры из игрового фильма «Октябрь» многократно тиражировались в виде плакатов и иллюстраций в советских учебниках. Знаменитый фотограф Александр Родченко, увидев один из таких кадров в Музее революции в 1927 году, сильно удивился отсутствию поясняющей инсценировку подписи². Зимний дворец — как политический символ и объект искусства — стал жертвой фокуса, аналогичного по своей сути экспериментам, которые Набоков приписывает земблянскому придворному художнику.

Рискуем, впрочем, предположить, что Набоков имел в виду не столько печально известную сцену штурма Зимнего, которая в отрыве от исходного материала впоследствии стала восприниматься зрителями едва ли не как документальная³, сколько другой, более «личный» эпизод фильма: арест членов Временного правительства.

Скорее всего, именно данный образчик «обмана зрения», представлявший зрителю жалкое сборище комических бордачей в пенсне, не смог в итоге простить Эйзенштейну сын депутата Учредительного собрания от кадетской партии. В. Д. Набоков, по стечению обстоятельств, не был арестован

¹ Один из создателей массового спектакля «Взятие Зимнего дворца» Ю. П. Анненков спустя годы выступит постановщиком пьесы Набокова «Событие» в Русском драматическом театре в Париже весной 1938 г.

² *Мусвик В.* Не ври глазам своим 2 // *Власть.* 2003. № 36 (539). 15 сент.

³ Фрагмент взятия Зимнего войдет через десятилетие в фильм Михаила Ромма «Ленин в Октябре» (1937), одобренный на закрытом показе Сталиным. В 1938 г. состоялась международная премьера картины во Франции и в США (*Nugent Frank S.* «Lenin in October» Strikes Twice in the Same Times Square // *The New York Times.* 1938. April 2).



Ил. 1–4. Заседание и арест депутатов в Зимнем дворце.
Кадры из фильма «Октябрь» С. Эйзенштейна

в роковую ночь, изображенную коммунистическим режиссером. Набоков-старший успел покинуть Зимний дворец 25 октября за двадцать минут до того, как большевики перекрыли выходы из дворца, готовясь к штурму¹. Впрочем, избежав заключения в Петропавловскую крепость вместе с членами кабинета Керенского, В. Д. Набоков был арестован по приказу Ленина спустя месяц, 23 ноября (6 декабря) 1917 года «кадетскую» комиссию задержали прямо на ее утреннем заседании, и в течение пяти дней Набоков вместе с коллегами пребывали под стражей в тесной комнатке Смольного².

¹ Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. С. 162–163.

² Бойд Б. Владимир Набоков. Русские годы. Биография. С. 169. Эйзенштейн в своем фильме показывал не только съезд делегатов в Смольном, но и комнаты, в которых заседали представители различных фракций, включая меньшевиков (в комнате № 16) и эсеров (в комнате № 20).

II

«Октябрь» — не первый игровой фильм Сергея Эйзенштейна, привлечший внимание Набокова. Роман «Дар» (1934–1938) содержит дразняще краткое описание фрагмента из неназванного современного фильма: в сопровождении матери герой романа Федор Годунов-Чердынцев посещает берлинский кинотеатр, «где давалась русская фильма, причем с особым шиком были поданы виноградины пота, катящиеся по блестящим лицам фабричных, — а фабрикант всё курил сигару»¹. А. А. Долинин проницательно предположил, что этот близкий план позаимствован из фильма Эйзенштейна «Стачка»². Хотя «Стачка» действительно содержит похожую на описанную в романе монтажную фразу, некоторые второстепенные элементы не полностью совпадают с конкретным описанием у Набокова. А. А. Долинин имеет в виду эпизод № 7 («Требования рабочих»), однако включенная в него мизансцена, которая показывает четырех заводчиков с сигарами, перекрестно монтируется с дальними планами сначала бастующих, а затем отряда конной полиции. Крупные лица рабочих, стоящих у токарных станков, можно увидеть только в начале фильма.

Вместе с тем, на наш взгляд, набоковский фрагмент может представлять собой контаминацию двух фильмов, которые поставил Эйзенштейн, здесь сведенных в перекрестном монтаже: «Стачка» (1924) и «Броненосец „Потемкин“» (1925). Светотеневые эффекты, проецируемые на лица взволнованных бунтарей-матросов, педалированно подаются в «Потемкине». Последний вышел на берлинские экраны весной 1926 года, как раз тогда, когда начинается действие набоковского романа. Кроме того, писатель вполне мог быть в курсе скандала, развернувшегося вокруг немецкого релиза киноленты. Аллюзия к «Потемкину» становится очевидной, если расширить анализируемый пассаж, включив в него предложение

¹ Набоков В. Дар // В. В. Набоков. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. — СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 4. С. 273.

² Там же. С. 662.

с мимолетным изображением демонстрации рабочих в городе. В контексте романа к описанию фильма оно не относится, но прямо ему предшествует: «Как-то видели скромное коммунистическое шествие, — по слякоти, с мокрыми флагами — все больше подбитые жизнью, горбатые, да хромые, да квелые, много некрасивых женщин и несколько солидных мещан»¹. По всей видимости, перед нами пародия на человеческую толпу, состоящую из инвалидов, женщин, детей и сбитых с толку горожан в ставшей хрестоматийной одесской сцене на Потемкинской лестнице.

Невозможно точно установить, какую именно версию фильма Федор (вместе с Набоковым) видел в немецком кинотеатре. Питер Йелавич называет процесс редактирования «Броненосца „Потемкина“» для германского проката «одним из самых впечатляющих образчиков киноцензуры»². Посвященный мятежу матросов в дни русской революции 1905 года эпос Эйзенштейна вызвал довольно ограниченный интерес, когда его выпустили в советский прокат в 1925 году. Лишь после того, как близкий к немецким левым кругам распространитель организовал серию показов в Германии, «Броненосец „Потемкин“» был встречен с одобрением (по крайней мере, причислявшей себя к левому политическому лагерю частью зрительской аудитории и прессы).

Добиться прав на публичный показ ленты в Германии оказалось делом нелегким. Первоначально решением от 24 марта 1926 года Берлинский кинематографический совет вообще запретил показ «Потемкина». 10 апреля апелляционная комиссия все же выдала необходимое прокатное удостоверение, но с оговорками. Члены комиссии постановили, что фильм не может быть бойкотирован по сугубо политическим мотивам, констатировав таким образом, что содержание его не представляет угрозы общественному порядку

¹ Набоков В. Дар. С. 273.

² Jelavich Peter. Berlin Alexanderplatz. Radio, Film, and the Death of Weimar Culture. Berkeley, University of California Press, 2006. P. 131.

и безопасности, как это утверждала низшая инстанция. С другой стороны, по их мнению, некоторые сцены фильма производили «жестокий эффект» и потому должны были быть вырезаны. В число вызвавших нарекание мест вошли кадры насилия при изображении бунта на корабле и массовой бойни на Потемкинской лестнице. Последнее, вероятно, объясняет и то, почему Набоков сконцентрировал внимание Годунова-Чердынцева на толпе, а не на более интенсивных в визуально-эмоциональном отношении мизансценах подавления народного волнения (которые он, в любом случае, должен был воспринять как побочный эффект нелепо преувеличенной большевистской пропаганды).

Главный аргумент веймарских чиновников при попытке цензурировать «Броненосец „Потемкин“» заключался в том, что в ситуации на экране зритель мог увидеть намек на современные условия в Германии — и, значит, фильм способен спровоцировать всплеск насилия. После безжалостных сокращений (вырезаны были сотни метров пленки!) Берлинский киносвет выражал уверенность, что «немецкий народ, даже пролетариат... ясно различит государственную политику царской России от Веймарской республики, а замученных и угнетенных солдат армии Николая II от свободных, самостоятельно избирающих свою власть немецких граждан»¹.

III

Как уже было сказано, Набоков дважды упомянул Эйзенштейна в переписке с Эдмундом Уилсоном и оба раза он искал имя советского режиссера как «Эйзенштадт» (Eisenstadt). Первый казус относится к 1948 году, тогда Набоков просвещал своего американского приятеля: «Типичный русский интеллигент смотрел бы на авангардистского поэта искоса... Но, разумеется, мы и не ждем другого от тех, кто ради того,

¹ Отчет Берлинского киносвета от 12 июля 1926 г. (цит. по: *Jelavich Peter. Berlin Alexanderplatz. Radio, Film, and the Death of Weimar Culture. P. 132).*

чтобы почерпнуть кое-какие сведения о русской культуре, читает Троцкого. Есть у меня подозрение, что общепринятая идея о том, что литература и искусство авангарда якобы пребывали в большом почете при Ленине и Троцком, в основном обязана фильмам Эйзенштадта — „монтаж“ и тому подобное — и большущие капли пота стекают по шероховатым щекам. Тот факт, что дореволюционные футуристы поддержали партийную линию, также способствовал ощущению авангардной атмосферы (впрочем, весьма обманчивому), которое американские интеллектуалы ассоциируют с большевистским переворотом»¹.

При сопоставлении этого отрывка с текстом романа становится очевидным, что Набоков цитирует ту самую сцену, которую он ранее наглядно воспроизвел в «Даре»: «большущие капли пота стекают по шероховатым щекам»/«виноградины пота, катящиеся по блестящим лицам фабричных»². Разница в том, что на этот раз он не склеивает параллельные сцены и опускает образ курящего сигару владельца завода. Мог ли Набоков ошибиться в написании имени режиссера, фильма которого он смотрел и даже запечатлел в микроэпизоде своего последнего русскоязычного романа? И что вообще делает советский режиссер в центре исторической дискуссии, на первый взгляд имеющей весьма отдаленное отношение к эстетическим проблемам, волновавшим в искусстве зрелого Эйзенштейна?

Отложим пока ответ на первый вопрос и постараемся приблизиться ко второму. Разгадка окажется лежащей на поверхности, если обратить внимание на дату написания набоковского письма — 23 февраля 1948 года. Вряд ли случайно то, что имя С. М. Эйзенштейна возникло в письме Набокова менее чем через две недели после смерти знаменитого режиссера

¹ Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971. P. 222.

² Впервые эта параллель была отмечена С. Карлинским (Dear Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971. P. 224), который, правда, не попытался идентифицировать сам фильм Эйзенштейна.

(11 февраля). Кончина Эйзенштейна вызвала широкий резонанс на Западе: о ней сообщали ведущие американские и европейские газеты. В некрологе, помещенном в «Нью-Йорк Таймс», высоко оценивались художественное наследие и вклад режиссера в развитие теории и практики киноискусства: «Выдающимся его изобретением был прием так называемого монтажа в кино — специальный метод разрезания пленки и склеивания кадров после завершения съемок, при котором создается эффект стремительного панорамного движения образов, неистово манифестирующих определенную идею. „Произведение искусства понимается как динамическая структура, организующая образы и чувства в сознании зрителей“, — писал сам Эйзенштейн»¹. Осторожно предположим, что незадолго до написания письма Уилсону Набоков прочитал или услышал известие о том, что Эйзенштейн умер, и теперь подметнул его имя, оказавшееся буквально под рукой, к сонму большевиков и «большевианствующих».

Отношение же эмигрантского писателя к художнику, прямо или косвенно обслуживавшему тирана, при этом вряд ли когда-либо менялось. Наоборот, чем талантливее был творец, тем сильнее оказывалось раздражение Набокова и людей его круга² по поводу «эстетического предательства».

¹ [Reuters]. Sergei Eisenstein Is Dead In Moscow // The New York Times. 1948. February, 12.

² Ср. в неопубликованном отзыве бывшего учителя рисования Набокова М. В. Добужинского по выходе на экраны первой части «Ивана Грозного»: «Удивляет при этом необъяснимое обилие фальши и исторических неточностей, которыми полон фильм. Ведь там, в Москве, под рукой в Оружейной палате и в Историческом музее непочатое богатство всяческих реликвий этой эпохи. И следует признать отсутствие у постановщиков такта и простой добросовестности, не говоря о вкусе, если они могли наряду с вещами убедительными уснастить фильм тем, что называется „кляквой“. Ни в театре, ни в фильме мелочей не существует, и скверно, если говорят: „публика этого не заметит“. Имеющие очи видеть всегда увидят погрешности и недочеты». (См.: «Сусальный фильм», 1947, Dobuzhinsky Papers, box 5, f. 1, Bakhmeteff Archive, Columbia University Library, New York. Цит. по: *Shapiro Gavriel*. The Sublime Artist's Studio: Nabokov and Painting. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2009. P. 230, примеч. 44.)

Ненормативный сдвиг в фамилии режиссера происходил в свойственной Набокову презрительной манере¹, к которой он прибегал не ради комического эффекта, а в целях отстранения — в данном случае от фигуры, отождествляемой с ненавистным коммунистическим режимом. Нечто похожее проделал В. Д. Набоков, когда презрительно отозвался о большевиках еврейского происхождения², без оглядки менявших свои традиционные идишские фамилии на звучные

¹ См.: «Я постепенно привыкла к его манере (не приобретенной в США, но бывшей всегда) не узнавать знакомых, обращаться, после многих лет знакомства, к Ивану Ивановичу как к Ивану Петровичу, называть Нину Николаевну — Ниной Александровной, книгу стихов „На западе“ публично назвать „На заднице“, смывать с лица земли презрением когда-то милого ему человека, насмехаться над расположенным к нему человеком печатно (как в рецензии на „Пещеру“ Алданова), взять все, что можно, у знаменитого автора и потом сказать, что он никогда не читал его» (*Berberova Nina. Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes* (eds. Alfred Appel, Jr., Charles Newman). Evanston, IL: Northwestern University Press, 1970. P. 226. Цит. по ее книге «Курсив мой»).

² В воспоминаниях о заседаниях контактной комиссии Временного правительства Набоков писал о главном ее действующем лице Ю. М. Стеклове (1873–1941): «Я впервые тогда с ним познакомился, не подозревал ни того, что он еврей, ни того, что за его благозвучным псевдонимом скрывается отнюдь не благозвучная подлинная фамилия. Тем не менее, конечно, могла быть известна история, — впоследствии раскрытая Л. Львовым, — о том, к каким униженным всеподданнейшим ходатайствам прибегал Нахамкис для того, чтобы „легализовать“ свой псевдоним и официально заменить им свою подлинную фамилию. Но как бы то ни было, с первой же встречи на меня произвела самое отвратительное впечатление его манера, вполне подходящая к фамилии, в которой как-то органически сочетались „на-хал“ и „хам“. Тон его был тоном человека, уверенного в том что Вр. Правительство существует только по его милости и до тех пор, пока это ему угодно» (*Набоков В. Д. Временное правительство // Архив русской революции*. Т. I. Берлин, 1921). Далее Набоков именует Стеклова исключительно как Стеклов-Нахамкис. За раздражением, направленным лично против Нахамкиса (который, конечно, не был виноват в своей «неблагозвучной» на слух русского аристократа типично еврейской фамилии — этимологически означающей «утешитель»), скрывается растущее недовольство по поводу той роли, которую евреи сыграли в русской революции. Отметим, что В. Д. Набоков был яростным поборником равноправия евреев в России, и после суда над М. Бейлисом в еврейских кругах имя его воспринималось с благоговением.

и претенциозные русские псевдонимы¹. Факт коверканья отнюдь не противоречит возможности того, что Набоков мог ценить (и, по-видимому, делал это) непосредственно саму эстетику Эйзенштейна. Присцилла Мейер тонко указала на то, что Набоков, подобно Эйштейну, в своем тексте инкрустирует вымышленное подлинным настолько искусно, что обширный исторический подтекст «Бледного огня» производит впечатление фантастического вымысла². Описанная стратегия поведения вполне согласовывается с подходом, бытовавшим в среде Набокова и его единомышленников, когда дело касалось двойственного этического статуса другого автора — напоминая, к примеру, систему отношений В. Ф. Ходасевича к школе советского формализма. (В. Б. Шкловского и других он не выносил по идеологическим мотивам и тем не менее был готов признать их инновационные подходы в области теории повествования.)

Схожим образом высказывались предположения, что главные приемы Набокова, связанные с обработкой документальных источников «Дара» (материалы, послужившие основой для описания азиатского путешествия Годунова-Чердынцева-старшего и биографии писателя Чернышевского), — монтаж, подкрашивание и наложение звука — конгениальны техникам ранних советских кинематографистов. Набоковский прием добавления цвета в ряде мемуарных цитат имеет известную аналогию с черно-белым «Броненосцем „Потемкиным“», в финальных кадрах которого Эйзенштейн вручную красным цветом раскрасил развевающийся

¹ Ср. с попытками разоблачения гениального шахматиста будущей тещей в «Защите Лужина» (1930): «„Наверное, псевдоним, — сказала мать, копясь в несессере, — какой-нибудь Рубинштейн или Абрамсон“. <...> И у него, наверное, советский паспорт. Большевик, просто большевик» (Набоков В. В. Собрание сочинений русского периода. — СПб., 1999. Т. 2. С. 368–369).

² Мейер П. Найдите, что спрятал матрос. «Бледный огонь» В. Набокова / Пер. с англ. М. Маликовой. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 60.

на мачте флаг. В. Шкловский писал об этом методе в «Пяти фельетонах об Эйзенштейне»¹. Учитывая штудирование Набоковым романа Дж. Джойса «Улисс» во время работы над «Даром», можно напомнить о специальном интересе ирландца к «Потемкину». Знаменитые новаторы встретились 30 ноября 1929 года в Париже² — за десять лет до застольной беседы Джойса и Набокова там же³. Творчество Эйзенштейна, стремившегося к синтезу основных видов искусств — словесности, живописи, музыки и движущегося образа, — оказалось созвучно по духу и арсеналу используемых средств модернистам, которые также не уставали экспериментировать с прозаической и поэтической формами и рассматривали кинематограф как близкий литературе феномен.

Фильмы Эйзенштейна двадцатых годов — «Стачка», «Броненосец „Потемкин“», «Октябрь» — без сомнения, внесли свою лепту в создание мифа о революции; вместе с тем мимо западных критиков не прошли незамеченными сдвиги в стиле зрелого режиссера. Уже репортер «Нью-Йорк Таймс» отмечал, что революционный запал в творчестве Эйзенштейна ослабевает к середине тридцатых: «Никто не спорит — картины его были явной пропагандой, но исследователям это несколько не мешало, потому что Эйзенштейн продолжал демонстрировать технические изобретения и новые способы обращения с камерой, пытаясь до конца раскрыть потенциал

¹ В пятом эссе, впервые опубликованном в журнале «Советский экран» (1926. № 3). См.: *Paperno Irina. How Nabokov's Gift Is Made. In: Stanford Slavic Studies (Stanford, CA) 4 (2). 1992. P. 295–324. P. 319* (с благодарностью Нине Перлиной за указание на этот источник). См. также главу, посвященную Набокову и русскому формализму в: *Glynn Michael. Vladimir Nabokov: Bergsonian and Russian Formalist Influences in His Novels. New York: Palgrave Macmillan, 2007.*

² Согласно записям Эйзенштейна — насколько известно, сам Джойс факт этой встречи письменно не зафиксировал (*Werner Gösta. James Joyce and Sergei Eisenstein / Tr. Erik Gunnemark. James Joyce Quarterly. 1990. 23.3 (Spring). P. 491–507.*

³ Noel, Lucie Léon. *Playback // Nabokov: Criticism, Reminiscences, Translations and Tributes. Appel, Jr., Alfred and Charles Newman (Ed.). Evanston: Northwestern, 1970.*

молодого искусства. А когда он забыл — или ему не напомнили сверху — сделать марксистскую прививку одному из своих фильмов, выпущенных на экран два года назад, это привело к роковым последствиям. Со страниц влиятельного советского издания „Культура и жизнь“ его обвинили в несоответствии стандартам социалистического искусства и принятого исторического курса» (речь идет о постановлении ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь», опубликованном в упомянутой газете 10 сентября 1946 года, где главным объектом партийной критики, по существу, стала вторая серия «Ивана Грозного». — Ю. Л.). Автор некролога связывал неспособность Эйзенштейна потрафить тирану с его преждевременной смертью:

Режиссер был в разгаре работы над второй частью трилогии об Иване Грозном в 1946 году, когда его одернули за неспособность воплотить исторических персонажей по канонам «современного реализма», как выразилась официальная газета. По «случайному» стечению обстоятельств, в это же время Эйзенштейна сразил инфаркт. Спустя несколько месяцев, судя по сообщениям в прессе, он высказал сожаление о том, что «допустил искажение исторических фактов, приведших к идеологическим недостаткам в картине». Но, несмотря на обрушившуюся на него критику дома, для профессионалов и просто кинолюбителей в Америке режиссер всегда оставался примером мощнейшего источника интеллектуальной энергии и упорной веры в кино как форму искусства¹.

Еще одно свидетельство неоднозначного отношения Набокова к Эйзенштейну находим в 13-й главе книги «Память, говори»

¹ The New York Times. 1948. February, 12. Первая часть «Ивана Грозного» вышла на экраны в Нью-Йорке в 1947 г. Известный кинокритик Бозли Краутер (Bosley Crowther) назвал в газете «Нью-Йорк Таймс» последний фильм творением одного из самых выдающихся художников современности и хвалил картину за монументальность и средневековую величественность. Вторая серия неоконченной трилогии была выпущена лишь в 1956 г. после смерти Эйзенштейна и Сталина.

(*Speak, Memory*), в которой писатель частично использует собственное же письмо к Эдмунду Уилсону. Скопировав в мемуары имена всех упомянутых в нем советских деятелей (Ежова и Ягоды, Урицкого и Дзержинского), пассаж об Эйзенштейне-Эйзенштадте он тем не менее выпустил. Таким образом, атаку на Эйзенштейна следует рассматривать в более широком контексте, сопровождавшем политическую дискуссию между двумя интеллектуалами. Будучи типичным представителем американской прогрессивной эры, Уилсон не избежал характерной для своего круга снисходительной близорукости во взглядах на большевистский эксперимент в России¹. В данной полемической ситуации, по-видимому, революционный художник оказался для Набокова просто удобной наживкой.

IV

Итак, искажение имени Сергея Эйзенштейна в письме 1948 года *не было* ни опiskeй, ни ошибкой памяти (ответ на первый вопрос, поставленный выше). Напротив, Набоков был до мелочей систематичен. Десятилетие спустя, 30 марта 1958 года, Набоков благодарил Банни (дружеское прозвище, данное им Уилсону) за присланный ему тогда еще приятелем новый сборник статей «Американское землетрясение» (*The American Earthquake*): «[Вера и я] получили удовольствие от множества изюминок в томике. Что случилось с беднягой, которого видел художник, но не понял политический моралист?»² Он продолжает преследовать нас.

¹ *Kopper John M. Correspondence*. In: *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*. Ed. Vladimir Alexandrov. New York, 1995. P. 57; *Ross Alex. Ghost Sonata*. Edmund Wilson's adventure with Communism. *New Yorker Magazine*. 2003. March, 24.

² По-видимому, имеется в виду статья «Выставка Штейглица» («The Stieglitz Exhibition») 1957 г., в которой Уилсон вспоминает о низвержении Альфредом Штиглицем художника Чарльза Демьюта (Charles Demuth), чью репутацию он сначала активно поддерживал, но потом разочаровался в нем — «то ли оттого, что его талант оказался дутым, то ли потому что он не выдержал погони за земным успехом и рухнул» (*Wilson Edmund*.

Приключения Аптона Синклера-Эйзенштадта чрезвычайно веселы»¹. Последнее замечание относится к статье «Эйзенштейн в Голливуде»², в которой излагались различные (главным образом нереализованные) проекты советского режиссера, приглашенного в Калифорнию студией «Парамаунт Пикчерз» в 1930 году в рамках контракта со стотысячным бюджетом. Руководство студии заказало Эйзенштейну создание киноверсии романа Теодора Драйзера «Американская трагедия», но разногласия относительно кастинга привели к срыву всего проекта³; Борис Пильняк, приглашенный студией MGM, столкнулся с проблемами идеологической несовместимости и также был вынужден оставить Голливуд⁴. В эссе Уилсон рассказывал о неудачной инвестиции писателя Аптона Синклера в фильм Эйзенштейна *Que Viva Mexico!*. Синклеру пришлось собрать 53 тысячи долларов и заложить свой дом, чтобы помочь советскому коллеге, который вместо того, чтобы окончить съемки в течение

The American Earthquake: A Documentary of the Twenties and Thirties. New York: Doubleday Anchor, 1958. P. 102). См. также: Bunny, Dear Volodya: The Nabokov-Wilson Letters, 1940–1971. P. 357; примеч. 1.

¹ Об отношении Набокова к А. Льюису см.: *Schiff Stacy. Vera* (Mrs. Vladimir Nabokov). New York: Random House, 1999. P. 175.

² *Wilson Edmund. The American Earthquake: A Documentary of the Twenties and Thirties*. New York: Doubleday Anchor, 1958. P. 397–413.

³ См.: *Montagu Ivor. With Eisenstein in Hollywood*. New York: International Publishers, 1969.

⁴ Ср.: «Продукция американской кинопромышленности — известна. Пятьдесят примерно процентов посвящены бандитам и ковбоям. Остальное посвящается всему остальному американскому и мировому благополучию, где торжество добродетели обязательно и выражается предпочтительно в законном браке, где конец должен быть успокоителен и нравственен, где обязательно должен быть герой не старше двадцати пяти лет, где героиня должна быть не старше осмнадцати лет, где обязателен близкий злодей и благородный преступник, предпочтительно комик. Пороки в американском кино называются категорически, оценкой пороков взят пуританский стандарт, но социальные перспективы обязательно заимствованы у Лидии Чарской. Кинокартины сняты, проявлены, смонтированы отлично. Кинематографическая техника — на превысоте. Индейцы! ковбои! Голливуд помещается как раз на Диком западе, и Голливуд не забывает своих праотцов...» (Пильняк Б. О-Кэй. Американский роман. — М.: Федерация, 1933. С. 129).

обещанных трех-четырёх месяцев, продолжал оставаться в Мексике более года. Брат Синклера, отправившийся на натурные съемки вместе с экспедицией и вернувшийся раньше Эйзенштейна, представил «самые нелицеприятные отчеты о ветреном поведении режиссера, его сексуальных привычках и неспособности добиться прогресса в съемках фильма»¹. В конце концов Синклер прекратил всякое финансирование, настоял на возвращении Эйзенштейна и условился выслать весь отснятый на тот момент материал для редактирования в СССР. Однако Синклер, которого автор «Американского землетрясения» знал лично и который был, по его же словам, «пуританином, моралистом и немного педантом», обозлился на Эйзенштейна, возмущившись его «двуличностью, неспособностью сдерживать данное слово; розыгрышем, жертвой которого он стал, когда режиссер послал его на таможенную получить чемодан, набитый порнографическими снимками»².

В итоге ничто не могло его теперь склонить к тому, чтобы он отказался от прав на пленку. То, что досталось Синклеру от мексиканского вояжа Эйзенштейна, было показано в Нью-Йорке в 1933 году под названием «Гром над Мексикой» (*Thunder over Mexico*), в том виде, в каком фильм смонтировал продюсер Сол Лессер без авторского участия.

Несмотря на то что Уилсон никак не отреагировал на замечание Набокова и эйзенштейновская нота буквально повисла в воздухе, сам писатель вскоре вернется к своей мысли — уже в художественном воплощении в романе «Бледный огонь».

V

Наконец, почему Эйзенштадт, а не Эйзенберг или Эйзенбаум? Как кажется, Набоков сплавляет здесь советского режиссера с еще одним реальным лицом, к которому он не питал

¹ *Wilson. The American Earthquake. P. 405.*

² Там же. С. 408.

пламенных чувств. Довольно популярный в среде русской эмиграции поэт и сатирик Михаил Айзенштадт успешно сотрудничал в американских изданиях — как русскоязычных эмигрантских, где он выступал под именем Железнов¹, так и англоязычных — под фамилией Eisenstadt². В 1941 году Набокову пришлось публично схлестнуться с журналистом в связи с нью-йоркской постановкой пьесы «Событие». В рецензии, опубликованной в «Новом русском слове», Айзенштадт-Железнов высказывал предположение, что во втором отделении пьесы «Сирин сводит счеты с писателем, явно принадлежащим к нашей эмиграции и всем нам известным. Шарж, надо отдать справедливость, удался блестяще...»³ В несвойственной для него манере Набоков немедленно послал отповедь в редакцию, где утверждал, что слова Железнова «не только неприличны, но и бессмысленны». Самое интересное, пожалуй, то, что в конце своего письма Набоков указывает на искусственность самой претензии и, вероятно, намекая на псевдоним обидчика-рецензента, связывает его

¹ М. К. Айзенштадт (другой псевдоним Аргус; 1900–1970, Нью-Йорк). В 1919 г. эмигрировал в Латвию, в 1923 г. в Чикаго, США. Позднее обосновался в Нью-Йорке. Айзенштадт выпустил три книги: поэму «Восточный герой» и сборники сатиры, юмора и лирики — «Полусерьезно, полусушта» (1959), «Другая жизнь и берег дальний» (1969).

² Сборник юмористических зарисовок на английском «Москва на Гудзоне» (*Argus [Eisenstadt-Jeleznov] M. K. Moscow-on-the-Hudson. New York: Harper, 1951*) с иллюстрациями автора был призван приоткрыть перед американским читателем мир жизни русской общины в этой стране — легким языком и не без самокритики Айзенштадт повествовал об устройстве эмигрантских газет (главным образом, «Нового русского слова», сотрудником которой он сам являлся), о ежегодных балах, антрепренерах-неудачниках, бывших русских аристократах и выдающих себя за знакомцев или родственников великих соотечественников — от друга режиссера Станиславского до бывшего любовника супруги Сталина. Характерные подзаголовки некоторых глав говорят сами за себя: «Когда русский планирует сходить в ресторан, он должен прежде заскочить в кафетерию», «Ложка играет первостепенную роль в русском чаепитии», «Мы спорили о многом — от русской капусты до русских королей», «Русский человек носит с собой портфель на работу и в театр, на похороны и свадьбы» и пр.

³ Железнов М. «Событие» В. В. Сирина // Новое русское слово. 1941. 6 апреля.

происхождение с неким *городом*: «Оглашая мое недоумение, я лишь пытаюсь пресечь полет предположений столь же загадочных, сколь и вздорных. При этом борюсь с заманчивой мыслью, что М. Железнов — попросту один из моих беспечных персонажей и жительствоует в том самом городке, где происходит мой фарс»¹.

Спустя несколько лет Набоков исполнил свою ненавязчивую угрозу, действительно нарядив оппонента в маску неудачливого шпиона-киллера в романе «Бледный огонь», когда он воспользовался одним из псевдонимов М. Айзенштадта — Аргус — для убийцы Шейда — D'Argus (он же — Gradus, Jack Degre etc.).

Автореференция для автора пьесы, чьи герои посещают кинематограф, чтобы увидеть «Камеру обскуру» — «лучшую фильму сезона»², — станет лейтмотивом в цепочке рассуждений о взаимодействии художественного вымысла и черно-белой правды. Здесь важно отметить то, что сама возможность метонимии Айзенштадт — железо — город была для Набокова более-менее очевидной, благодаря псевдониму фельетониста, известного в современных эмигрантских кругах острым пером.

Имя Э[А]йзенштадт обязано происхождением названию места в Австро-Венгрии, где под покровительством семьи Эстерхази в семнадцатом веке обосновалась еврейская община (с разрешения Пауля I в 1670 году, пожалованного примерно 3 тысячам изгнанных из Вены евреев)³. Но интересующий нас поворот настанет спустя почти столетие, когда

¹ *Сирин В.* По поводу рецензии М. Железнова // Новое русское слово. 1941. 11 апреля. Полностью републ. в: *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме / Вступ. ст., примеч. А. Бабилова. — СПб., Азбука, 2008. С. 591.

² *Набоков В.* Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. С. 367.

³ Упоминания об Айзенштадте (букв. «железный город») или «Castrum Ferrum», связанные с разработками рудных месторождений в этом районе, относятся к 1118 г. Первые записи о нем можно проследить в анналах к 1264 г., когда это место пишется как «minor Mortin», что совпадает с его венгерским эквивалентом *Kismarton* — от покровителя церкви Св. Мартина.

в 1761 году княжеским капельмейстером города Эйзенштадт будет назначен Франц Йозеф Гайдн. В течение последующих трех десятилетий в обязанности Гайдна входило сочинение и исполнение музыки для патрона. В момент обращения Набокова к Уилсону город Эйзенштадт уже три года как был оккупирован Красной армией (вплоть до 1955-го); параллель между придворным композитором¹ и режиссером могла теперь показаться соблазнительно уместной. К пародийной игре синонимами подталкивала не в последнюю очередь и зловещая тень кремлевского покровителя изящных искусств с «железным» псевдонимом. После Эйзенштадта и Айзенштадта Эйштейн стал третьим дублем в непростой истории отношений эмигрантского писателя и советского гения — истории, которую постигла участь непроявленно-го негатива.

¹ Уместно процитировать здесь посвященную композитору статью в Большой советской энциклопедии: «Прихоти мецената нередко заставляли Г<айдна> поступаться творческой свободой». Цит. по электронной версии: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/159483/Гайдн>.

ГЛАВА V
МЕЖДУ ГОЛЛИВУДОМ
И РУССКОЙ БЕРЕЗОЙ

Увидеть лицо Лолиты

В 1958 году Набоков, который, как хорошо известно, терпеть не мог украшать автографами свои книги, охотно подписал экземпляр «Лолиты» Аните Лус¹ — не обычной охотнице за росчерком авторского пера, а известной писательнице, чей бестселлер «Джентльмены предпочитают блондинок» был написан в 1925 году, тогда же, когда вышел первый роман Набокова «Машенька». В 1953 году по книге Лус был поставлен мюзикл с Мэрилин Монро. Писательница считала кастинг актрисы на главную роль идеальным; трудно сказать наверняка, что думал о культовой блондинке сам Набоков и одобрял ли решение Хью Хефнера, выбравшего ее лицом инаугурационной обложки «Плейбоя» (журнала, который Набоков с удовольствием читал с начала 1960-х), но для него, безусловно, имело значение, как выглядит девушка на *его* обложке².

Как же должна выглядеть Лолита, героиня самого любимого набоковского романа? Есть ли в романе точное описание ее внешности? Почему важна ее визуальная репрезентация?

¹ *Nabokov Vladimir. Selected Letters 1940–1977* / Ed. Dmitri Nabokov and Matthew J. Bruccoli. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989. P. 256.

² О Владимире Набокове и «Плейбое» см.: *Leving Y. Nabokov, Playboy, and the America of the 1960s* (рукопись). Мэрилин Монро, по всей видимости, была очень высокого мнения о Набокове (см.: *Boyd Brian. Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1991. P. 408).



Ил. 1. Владимир Набоков. Лолита. Ann Arbor: Ardis, 1976

[2-е рус. изд. романа; 304 с.; мягкая обложка];

Ил. 2. Владимир Набоков. Лолита. New York: Phaedra Publishers, 1967
[304 с.; мягкая обложка]

Пытаясь ответить на последний вопрос, мы должны начать с признания того факта, что обложка манипулирует читательским восприятием: рисунок на обложке, как утверждает Питер Синнема, воздействует на читателя не только в момент приобретения книги, но и в процессе чтения¹. Эти и другие вопросы естественным образом ведут к более фундаментальным проблемам, связанным с визуальным дизайном и политикой иллюстрирования «Лолиты»; однако, исходя из целей данной главы, я ограничусь обсуждением визуальных аспектов маркетинговых стратегий, характерных для русских издателей этого романа в последние два десятилетия. Пользуясь материалами из моей личной библиотеки — почти

¹ *Sinnema Peter W.* Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the «Illustrated London News». Aldershot: Ashgate, 1998. P. 30.

тридцать изданий набоковского романа на русском, — я продемонстрирую важнейшие этапы визуальной репрезентации Лолиты в России. Далее в исследовании будут рассмотрены аспекты коммерциализации «Лолиты» для постсоветской аудитории; некоторые эстетические различия между русской и американской версиями текста; а также история становления бренда русской «Лолиты».

Оформление обложек культового романа Набокова в Советском Союзе и России, как правило, не оригинально; обычно иконография «Лолиты» основана на чужих картинах или фотографиях неясного происхождения, и логика отбора очевидна далеко не всегда. Визуальные репрезентации романа в России можно разделить на четыре отчетливо различающиеся категории.

Первая категория — репродукции существующих произведений искусства; общим знаменателем таких обложек служит изображение девочки, зачастую — в соблазнительной позе и/или устремившей на читателя призывный взгляд. Впоследствии, по мере эволюции понимания Набокова в России, издатели изменили подход, стремясь привлечь новых потенциальных читателей, которых они зачастую представляли как утонченных ценителей сложной, но фривольной прозы. Следовательно, оформители книг делали выбор в пользу образов, знакомых представителям среднего класса и потребителям массовой культуры по почтовым открыткам и плакатам, украшавшим стены офисов (таким, как широко растиражированные произведения Климта и Дега).

Вторая категория апеллирует к неразборчивой аудитории, поскольку оживляет заключенное в романе эротическое сообщение. Моделями для этих обложек послужили полуобнаженные или топлес девочки примерно возраста героини романа, что делает эти изображения сомнительными с точки зрения закона.

Издатели обложек третьей категории пожинают плоды успеха последней экранизации «Лолиты», снятой Эдрианом

Лайном. Они делают ставку на узнаваемость исполнителей главных ролей, рассчитывая на то, что покупатели автоматически свяжут книгу с фильмом, который был в широком прокате и получил свою долю скандального успеха.

Последняя и наиболее редкая категория — оригинальные иллюстрации. Это не слишком типично для «Лолиты» постсоветского периода книжной индустрии и касается в первую очередь иллюстраций на страницах книги, а не на обложке.

*По обложке встречают: идеальный дизайн
«Лолиты» глазами Набокова*

В центре сюжета «Лолиты» — девушка с яркой (в нашем контексте выбор эпитета можно считать неслучайным) биографией и внешностью. Сенсационность и сенсуальность романа с момента первой публикации нашли отклик у международного читателя. В итоге Набоков принадлежит как к американскому, так и к русскому литературному канону. И если о дизайне обложек западных изданий романа и о том, как встретили ее западные читатели, написано много, то отношения российского книжного рынка с «Лолитой» еще предстоит исследовать¹. Но прежде чем рассматривать конкретные примеры и иллюстрации, необходимо сделать несколько замечаний общего характера, которые помогут контекстуализировать проблему.

Издавна существующая связь между обложкой и рекламой книги — тема, которая лишь относительно недавно

¹ О Набокове и искусстве оформления обложек на Западе см.: *Maliszewski Paul. Paperback Nabokov // McSweeney's*. 2001. № 4. P. 5–20; испр. и доп. версия в: *Lolita: The Story of a Cover Girl — Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design / Ed. by John Bertram and Yuri Leving. New York: Print, 2013: 208–229; White, Duncan. Dy(e)ing Lolita: Nymphet in the Paratext // Lolita: The Story of a Cover Girl. P. 152–159. Некоторые размышления о Набокове в популярном искусстве, в том числе в русской культуре и современной литературе, см.: *Левинг Ю. Гипс, мрамор, канон: Реабилитация Набокова // Империя Н. Набоков и наследники. Сборник статей / Левинг Ю. и Сошкин Е. (ред.). — М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 125–180.**

попала в круг интересов исследователей¹. Современные критики утверждают, что книжные обложки служат способом вызвать отклик читателей, рынка и продавцов на текст, под обложкой содержащийся. Еще в XIX веке, если не раньше, переплет, шрифты и иллюстрации на обложке влияли на представления о культурной ценности литературного произведения и способствовали формированию его популярности². Влияние обложек на книжные продажи усилилось в 1820-е годы и позднее, когда издатели начали пользоваться более дешевыми тканевыми переплетами, которые удобнее было украшать кожей. И уже в этот период обложки порой использовались в рекламных целях³. Например, суперобложки изначально считались одноразовыми защитными средствами, и если их и украшали, то минимально; однако и они порой использовались в рекламных целях, хотя регулярно это стало происходить не раньше 1890-х годов⁴. Как замечает Николь Мэтьюз, «если в XIX веке обложки и суперобложки играли определенную роль в рекламе книг, то в XX эта роль возросла и приняла новые формы. Вне сомнения, одним из переломных

¹ См., например, подробную дискуссию в сборнике статей под соответствующим названием: «Как судить о книге по ее обложке» (*Matthews Nicole, Nickianne Moody. Judging a Book by its Cover: Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction.* Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate Pub., 2007).

² *Groves J. Judging literary books by their covers: House styles, ticknor and fields, and literary promotion // M. Moylan and L. Styles (eds). Reading Books: Essays on the Material Text and Literature in America.* Amherst: University of Masschusets Press, 1996. P. 85; *McAleer Joseph. Popular Reading and Publishing in Britain 1914–1950.* Oxford: Clarendon Press, 1992. P. 85.

³ *Schmoller H. The Paperback Revolution // A. Briggs (ed.). Essays in the History of Publishing in Celebration of the 250th Anniversary of the House of Longman, 1724–1974.* London: Longman, 1974. P. 288; *Tanselle G. T. Book Jackets, Blurbs and Bibliographers // The Library XXI (2).* 1971. P. 91–123; *Matthews Nicole, Nickianne Moody. Judging a Book by its Cover: Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction.* Aldershot, England; Burlington, VT: Ashgate Pub., 2007. P. xii.

⁴ *Tanselle G. T. Book Jackets, Blurbs and Bibliographers // The Library XXI (2).* 1971. P. 102–103.

моментов в книжном маркетинге в XX веке стало появление мягкой обложки»¹.

Еще до того как Набоков стал автором бестселлеров, он живо интересовался рекламными аспектами публикации собственных произведений. «Лолита» — почти идеальный пример того, как Набокову удавалось уравнивать идеи успешной маркетинговой кампании с собственной требовательностью к этике и эстетике в сфере производства литературных текстов. Когда в 1950-е годы «Лолита» вышла на книжный рынок, магазины «меняли расположение томов таким образом, чтобы посетители видели не только корешок, но и первую страницу обложки. Издатели поощряли продавцов выставлять книги так, чтобы зазывные обложки были хорошо заметны»². Помимо того, издатели расходовали «существенную часть своего рекламного бюджета на такую расстановку книг, чтобы обложки конкретного издательства бросались в глаза и привлекали внимание»³. Набоков прекрасно знал об этой тенденции и пытался влиять на дизайн своих книг вообще и «Лолиты» в частности. «Небрежные образчики оформления обложек могли ввести читателя в заблуждение, заставляя его вообразить Долорес Гейз платиновой блондинкой или, хуже того, вообще отвести глаза от книги», — пишет Пол Малишевски; искусство иллюстрации, утверждает он, требует, «чтобы художники создавали графическую репрезентацию книги, переводя слова в изображения. <...> И дизайнер обложки, и переводчик должны нести ответственность перед оригиналом и относиться к нему с почтением»⁴.

¹ *Matthews & Moody. Judging a Book by its Cover. P. xii.*

² *Aynsley J. Fifty Years of Penguin Design // L. Lloyd Jones and J. Aynsley (eds). Fifty Penguin Years. London: Penguin, 1985. P. 120.*

³ *Matthews & Moody. Judging a Book by its Cover. P. xiii.*

⁴ *Maliszewski Paul. Paperback Nabokov // McSweeney's. 2001. № 4. P. 5–20; испр. и доп. версия в: Lolita: The Story of a Cover Girl — Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design. Edited by John Bertram and Yuri Leving. New York: Print, 2013. P. 208–229.*

В сентябре 1955 года «Лолита» была опубликована во Франции — знаменитое ныне издание в простой зеленой мягкой обложке. Просмотрев несколько предложенных вариантов оформления для американского издания 1958 года (издательство «Патнэм», твердый переплет), Набоков потребовал, чтобы на обложке не было «никаких девочек»¹:

Кто-нибудь мог бы создать романтическую, тонко прорисованную, не фрейдистскую и не ювенильную иллюстрацию к ЛОЛИТЕ (размытая даль, ровный американский пейзаж, ностальгическое шоссе — в таком роде)? *Я категорически возражаю против одного: любых изображений девочек*².

В первом американском издании, выпущенном в августе 1958 года издательством «Патнэм» (*G. P. Putnam's Sons*) картинок не было вообще. Следом, в 1959-м, «Лолиту» издали «Вейденфилд энд Николсон» (*Weidenfeld and Nicholson*) с такой же скромной обложкой: только фамилия автора и название романа. 23 апреля 1958 года Набоков инструктировал Уолтера Минтона: «Если мы не можем найти высокохудожественную и сильную картину (речь о «тающих облаках» и «убегающей вдаль дороге». — Ю. Л.), давайте остановимся на белоснежной обложке (грубая текстурная бумага вместо обычной глянцевой), и на ней жирными черными буквами „ЛОЛИТА“»³. Возникает вопрос: почему Набоков — который заботился о рекламе своих произведений в период, когда в маркетинговых стратегиях возобладала отчетливая визуальность лицевой обложки, — в этом конкретном случае настаивал на самом минималистическом решении: «жирные черные буквы»? Чтобы поместить набоковскую просьбу к издателям в правильную перспективу, следует вспомнить

¹ Vladimir Nabokov. *Selected Letters*. P. 256.

² Владимир Набоков — Уолтеру Дж. Минтону, март 1958 г. (*Selected Letters*. P. 250; курсив мой. — Ю. Л.).

³ Там же. С. 256.

культурный контекст того периода — особенно реалии литературного рынка. Тяготение «Пенгуин букс» (*Penguin Books*) к сугубо типографским обложкам окончательно утвердилось в середине пятидесятых: в то время самой узнаваемой характеристикой «пингвина» было отсутствие изображений на обложке. Это резко контрастировало с общей книгоиздательской практикой в США: в Америке кричащая обложка «считалась необходимым условием обеспечения продаж книг в мягком переплете»; часто высказывалось соображение, что, придерживаясь этой практики, «Пенгуин» мог бы существенно улучшить свои коммерческие показатели, однако «было принято решение из соображений вкуса отказаться от обложек американского типа»¹. «Пенгуин» вместо этого выбрал ясный и сдержанный стиль: предполагалось, что читатель ранних «пингвиновских» книжек высокообразован, а на картинки не обращает особого внимания. Как остроумно заметил Эдриан Уилсон, «когда каждая яркая обложка стремится перекричать соседей, не окажется ли наиболее молчаливая и строгая самой заметной?»².

Набоков явно стремился провести черту между высокоинтеллектуальной и низкопробной литературой, и прежде чем издать «Лолиту» в мягком переплете — который в то время прочно ассоциировался с бульварными детективами и любовными романами³, — он хотел, чтобы ее художественная и литературная ценность получила признание; так что, возможно, «пингвиновский парадокс» пошел на пользу его тогдашней рекламной стратегии. С начала 1960-х Набоков

¹ *Wilson Adrian. The Design of Books. New York: Reinhold Publishing Corporation; London: Studio Vista, 1967. P. 106.*

² Там же.

³ Ср.: «Несмотря на свидетельства того, что и в США, и в Европе заметно выросли тиражи качественно изданных и смакетированных книг в мягких обложках, все равно большинство подобных изданий — это детективы, любовные романы, море крови и горы трупов. Встречаются очень живые, красивые обложки, торчащие как цветы среди всей этой пошлятины. Объемные буквы без иллюстраций все еще редкость» (*Lewis John. The Twentieth Century Book, Its Illustration and Design. New York: Reinhold, 1967. P. 253*).

перестал возражать против изображений Лолиты на передних обложках зарубежных изданий своего романа (кроме русских) и забавно комментировал нелепости и откровенные ляпы дизайнеров и издателей¹ — отчасти из-за растущего чувства досады, но, возможно, и потому, что изначально свою цель Набоков посчитал достигнутой.

*Приключения «Лолиты» в России и за ее пределами:
с 1960-х до начала 1990-х*

История «Лолиты» в России — это в первую очередь история курьезов. Убежденный в том, что никто не способен адекватно перевести его самый драгоценный англоязычный роман, Набоков решил самостоятельно взяться за пересказ своего американского шедевра «послухным» ему русским слогом². Он перевел «Лолиту» на русский и издал в 1967 году, через двенадцать лет после появления книги на английском и за двенадцать лет до ее официального возвращения на родину.

Обеспечить наивысшее качество перевода Набоков мог, а вот взять в свои руки контроль над обложками оказалось не так-то просто. Даже на Западе ему редко удавалось контролировать обложки американских изданий в мягком переплете (не считая, как было сказано выше, парижской «Олимпии» и нескольких самых первых американских изданий). В период, когда все англоязычные и иностранные публикации романа (в том числе издание на арабском) украшались всевозможными изображениями юных барышень, две первые русские «Лолиты» поражают скромностью. По настоянию Набокова на обложках эмигрантских русских изданий были просто буквы: черные на белом фоне и радужные

¹ Документальное подтверждение тому см., например, в интервью, взятом Робертом Хьюзом для шоу «USA Arts: USA The Novel» (NET National Educational Television, New York. Дата эфира — 3 февраля 1965).

² См. его послесловие к американскому изданию 1958 г. (*Набоков В. Лолита: Роман / Послел. и коммент. А. Долинина.* — СПб.: Вита Нова, 2004. С. 479–487).

с зеркальным переливом в издании нью-йоркского издательства «Федра паблишерс».

В годы хрущевской оттепели и непосредственно после нее Набоков надеялся расширить русскоязычную читательскую аудиторию, выйдя за рамки эмигрантского сообщества; вероятно, он рассчитывал и на советских читателей. В это время копии «Лолиты», контрабандой ввезенные в СССР, уже ходили по рукам; возможно, именно присутствие его книг в самиздате побудило Набокова настаивать на увеличении тиражей русских изданий — несмотря на то что «Лолита», напечатанная «Федрой», продавалась плохо (некоторые русские американцы вполне могли прочесть ее и в английском оригинале). В какой-то момент Набоков даже попытался заинтересовать издательство «Гроув пресс» совместным с «Федрой» изданием «Лолиты», что потребовало бы дополнительных пяти тысяч долларов для продолжения рекламной кампании и для допечатки русских суперобложек, которых изначально было пять тысяч¹.

Однако подлинное пришествие официально запрещенной книги состоялось в России — тогда еще в СССР — лишь в 1989 году. В тот переломный год общий тираж трех разных изданий романа составил шестьсот тысяч экземпляров, а в 1990 и 1991 годах увеличивался вдвое². Максимальный тираж одного издания «Лолиты» в России составил полмиллиона экземпляров³; минимальный — «жалкие» сто тысяч. Запрещенный прежде роман равномерно разошелся по русскоговорящей империи, которой формально все еще правила коммунистическая партия: в 1991 году книгу частным образом печатали в типографиях множества городов: от Москвы и Казани — до Воронежа, от Краснодара — до Хабаровска.

¹ Вера Набокова — Фреду Джордану, 13 ноября 1966 г. (деловая переписка из архива Набокова, собрание Берга, Нью-Йоркская публичная библиотека).

² Мартынов Г. Владимир Набоков: библиографический указатель. СПб.: Фолио-Пресс, 2001. С. 89–90.

³ Набоков В. Лолита. — М.: АНС-Принт, 1991. 256 с.

Сравним эти поразжающие воображение цифры с типичными тиражами конца девяностых, когда стандартный тираж «Лолиты», несмотря на низкий уровень коммерческого риска, не превышал в России пяти-семи тысяч экземпляров. «Лолита» стала национальным бестселлером на родине писателя: только за 1990–1991 годы в России было продано почти три миллиона экземпляров.

Даже когда социалистическая система книгоиздательства рухнула вместе с государством, «Лолита» в мягком переплете активно продавалась, реагируя на беспрецедентный читательский спрос. В постсоветской России роман печатали книжные пираты всех мастей, от местных «самопальных» типографий до крупных издательских кооперативов. Этот бизнес естественным образом процветал без всякого согласия правообладателей. В отсутствие контроля со стороны наследников Набокова и каких бы то ни было сдерживающих этических факторов (не говоря уж о полностью отключенных механизмах цензуры), серьезный и трагический роман Набокова продавался на постсоветском рынке в категории бульварного чтива — как правило, в мягких обложках и на тех же полках, что и фантастика с детективами. Еще одним последствием этой временной анархии стало искажение читательского восприятия: в последнее десятилетие XX века русские читатели видели в «Лолите» преимущественно полужанровый триллер. Новые издатели выпускали бесчисленных глянцевого «Лолит», пытаясь угодить массовому вкусу, истомившемуся по запретному плоду. В условиях нерегулируемого рынка этот «плод» часто принимали то за фривольный роман (а то и вовсе за жесткую порнографию), то за антисоветский эмигрантско-диссидентский памфлет, вроде произведений Солженицына или Войновича. Сочинения Набокова не были ни тем ни другим.

Как же отражался этот хаос в книжной индустрии на визуальной репрезентации набоковского романа? Поначалу русская «Лолита» с художественной точки зрения выглядела

обнадеживающе: идеи были смелыми и изобретательными, однако исполнение, как правило, оставляло желать лучшего. Многие творческие решения, касающиеся дизайна обложек, неизбежно вытекали из скудости тогдашней полиграфии; парадокс, однако, заключался в том, что эта непреднамеренная аскетичность зачастую соответствовала изначальному представлению автора о том, как должна выглядеть обложка, — представлению, которым он делился с американскими издателями.

Несколько самых ранних постсоветских изданий примечательны своим мрачноватым, но при этом отчасти загадочным видом, который Набоков, скорее всего, оценил бы. У одной из первых «русских Лолит» 1990 года издания не видно лица — только затылок и расстегнутое сзади платье; контрастный силуэт на зловещем черном фоне.

Хотя лицо Лолиты на этой обложке скрыто, имя ее написано крупно. В заглавии, набранном простым шрифтом, выделяется непропорционально большая «О»: совершенство круга, водоворот страдания и всепоглощающей страсти. Слегка наклоненная голова подчеркивает беззащитность шеи; верх платья похож на больничный халат, что может напоминать ключевую сцену романа в Эльфинстонском госпитале либо намекать на то, что Лолита — жертва хищника. Концепция обложки, таким образом, служит своего рода *приглашением на казнь* персонажа, испытывающего физические и эмоциональные страдания; она приглашает читателей, столкнувшихся со сложными моральными дилеммами романа, страдать *вместе с* Лолитой.

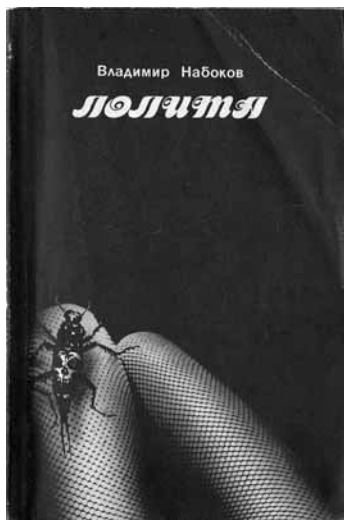
Цветочно-лесной дизайн обложки «Лолиты» 1991 года издательства «Лесинвест» иронически намекает как на имя издательства, так и на мотив «Зачарованных охотников» из романа. На обложке изображена полуобнаженная лесная нимфа, играющая на дудочке. Шрифт заглавия заставляет вспомнить о журнале Серебряного века «Мир искусства» или о книгах издательства Academia 1920–1930-х годов. Лолита

(на обложке, по-видимому, именно она) абсолютно не сочетается с типичным образом американской девочки-подростка; скорее, это нечто вроде мифопоэтического воплощения ее духа из пьесы Клэра Куилти, в которой Ло играет роль фермерской дочери, зачарованной Поэтом.

В еще одном издании 1991 года виден лишь неполный контур лица Лолиты; сравним это с выполненной в похожей технике обложкой другой русской «Лолиты», вышедшей пятнадцатью годами позже. В этой книге 2006 года тот же графический прием применен к обнаженному телу, а не к лицу. Эта перемена отражает смелость — если не сказать непристойность — присущего XXI веку подхода к визуальным вызывающим иллюстрациям.

Обложка с контуром тела, выполненным черными чернилами, выпущена издательством «Азбука», которое с начала 2000-х годов официально владеет правами на издание Набокова на русском. В промежутке между этими двумя скромными (на первый взгляд) обложками русские читатели успели увидеть череду куда более провокативных изображений. Однако создается впечатление, что исполненная намек лаконичность ранних российских и эмигрантских изданий «Лолиты» постепенно возвращается. Похоже, что дело так и будет обстоять, пока копирайт на набоковские произведения контролируется фондом наследственного имущества В. В. Набокова (The Nabokov Estate) и его законными представителями в России, или же до тех пор, пока продажи этих произведений резко упадут, что заставит издателей вновь задуматься над концепцией обложек, чтобы возродить спрос.

При распаде СССР появился ряд интересных монохромных изданий «Лолиты». На одной темно-зеленой твердой обложке заглавие выведено изящными каллиграфическими буквами; в других обложках этого периода тоже заметен каллиграфический подход — будь то абстрактный рисунок или инициалы Владимира Набокова на двух языках, по



Ил. 3. Владимир Набоков. Лолита. М.: Прометей, 1990 [1991]. Иллюстратор Александр Коломацкий. 284 с., 1991 г., мягкая обложка

форме напоминающие бабочку. На одной мягкой обложке изображены только ноги в ажурных сетчатых чулках — намек на ловушку, в которую угодила Лолита. Жуть нагнетается кафкианским мотивом обложки: вверх по коленям девушки, смещенным наискось к левому краю обложки, ползет фантастическое гигантское насекомое. Наконец, еще на одной обложке профиль и обнаженные плечи неведомой печальной модели (слегка старше Лолиты) подчеркнуты средствами высококонтрастной фотографии.

Из Голливуда с похотью: «жуткая малолетняя илюшка вместо моей нимфетки»

Когда в середине XX века скандальная слава Набокова приобрела международный размах, вокруг «Лолиты» начало сгущаться целое облако интертекстов и паратекстов. Современные читатели приступают к чтению этого культового текста уже с определенным представлением о том, что такое

«Лолита» и кто такая Лолита. Этот «феномен Лолиты» работает так же, как и феномен Джеймса Бонда — легендарного британского шпиона, персонажа фильмов, книг, всевозможных товаров и рекламных объявлений. Бонд — пример особенно успешной пара-/интертекстуальной сети: все появления «агента 007» действуют как «текстовые метеориты, конденсированные и материализованные глыбы смысла»¹. Следуя за теоретической предпосылкой Тони Беннетта и Джанет Вуллакотт, Джонатан Грей утверждает, что эти культурные и текстуальные «метеориты» влияют на наше взаимодействие с любым другим текстом о Бонде посредством уже существующей пара-/интертекстуальной сети: «...мы всегда открываем любой новый текст о Бонде с ощущением, что мы знаем, чего ожидать, так что процесс интерпретации уже идет вовсю»². Точно так же и эффект «Лолиты» выходит далеко за рамки конкретного нарратива³. Даже сами Набоковы шутя признавали эту «паратекстуальность» «Лолиты»: однажды в 1966 году в ходе запланированной фотосессии Вера, словно бы подыгрывая всеобщим ожиданиям, появилась на пляже в пластмассовых солнцезащитных очках в форме сердца — почти таких же, какие были на Сью Лайон на афише «Лолиты» Стенли Кубрика.

Недовольный шведским изданием «Лолиты», Набоков однажды так отозвался о его обложке, обращаясь к потенциальному британскому издателю: «[На этой обложке] какая-то жуткая малолетняя шлюшка вместо моей нимфетки»⁴. Несколько российских изданий превзошли даже эту оценку, хотя можно возразить, что постсоветская «малолетняя шлюшка» на обложке московского издания «Лолиты»

¹ *Bennett Tony, Janet Woollacott.* Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero. London: Macmillan, 1987. P. 44.

² *Gray Jonathan.* Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts. New York: New York University Press, 2010. P. 34.

³ См.: *Durham M. Gigi.* The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It. New York: Overlook, 2008.

⁴ *Vladimir Nabokov.* Selected Letters. P. 274.

1998 года скорее хорошенькая, чем «жуткая». В 1993 году в Москве в проституцию было вовлечено более тысячи несовершеннолетних, а в 2000 году, по данным российской полиции, несовершеннолетние составляли 25% всех задержанных за проституцию. В 2001 году эта цифра выросла приблизительно до 27%, и спрос на «новые поступления» неизменно высок¹. В последующее десятилетие российские власти не выказывали особого рвения к информированию общества о детской проституции и к ее профилактике²; трудно представить, чтобы в каталоге любого уважаемого западного издательства на Западе появилось нечто подобное обложкам образца 1994 или 1998 года. Если на первой можно различить еще какое-то подобие художественного замысла (девочка с едва оформившимся бюстом, в шляпе и в профиль, как бы заточена в пространство прозрачного стакана с кубиком льда и долькой лимона, остужающими всепоглощающую страсть светлогожого вдовца; дабы не оставались сомнения, на задней обложке в мазок краски вписано имя «Ло» рядом с томными полураскрытыми губами), то в более позднем образце художник обходится без намеков, просто помещая крупный план голого нимфеточного торса.

Рассматривая паратексты «Лолиты», основанные на двух западных киноверсиях — Кубрика и Лайна, можно предположить, что подобная сексуальная образность излучает особую притягательность и намекает на определенную связь между обложками русской «Лолиты» и голливудским мейнстримом. Чтобы исследовать эту связь, для начала следует определить природу отношений между книжной обложкой — и визуальными и печатными материалами (постеры, объявления,

¹ Эти и другие тревожные факты приводятся по статье «Детская проституция становится глобальной проблемой, и Россия — не исключение», Pravda.ru. 11 октября 2006 г. http://english.pravda.ru/society/stories/11-10-2006/84991-child_prostitution-o/ (дата обращения: 12 июня 2012).

² Согласно докладу Государственного департамента США «2011 Trafficking in Persons Report — Russia» (Опубликован 27 июня 2011). <http://www.unhcr.org/refworld/docid/4e12ee50c.html> (дата обращения: 12 июня 2012).



Ил. 4. Владимир Набоков. *Лолита*. М.: ТФ-Прогресс, 1998 [458 с.; тираж неизвестен; мягкая обложка; изображение на последней странице обложки];

Ил. 5. Владимир Набоков. *Приглашение на казнь*. *Лолита* / Вступ. ст. В. А. Пронина. М.: Пресса, 1994 [Оформление художников А. В. Матрешина, А. В. Сальникова; 480 с.; тираж 100 000 экз.; твердая обложка, изображение на суперобложке]

открытки), ассоциируемыми с кинорекламой. Картинка на обложке зачастую играет для книги ту же роль, что и трейлер для кинофильма¹. Как объясняет Эндру Верник, «рекламная информация — комплекс обозначений, который одновременно репрезентирует, пропагандирует и предвосхищает те образы, к которым относится»². С другой стороны, согласно

¹ Нельзя недооценивать роль трейлера в киноиндустрии; Грей утверждает, что более трети кассовых сборов большинства голливудских фильмов приходится на первую неделю проката и что «высокие цифры этих сборов продолжают работать на их рост, порождая дополнительную шумиху вокруг фильма и, следовательно, привлекая зрителей на остальной период проката» (*Gray. Show Sold Separately*. P. 49).

² *Wernick Andrew. Promotional Culture: Advertising, Ideology and Symbolic Expression*. Newbury Park, CA: Sage, 1991. P. 12.

Грею, существенная часть этой репрезентации, пропаганды и предвосхищения «жанровая по своей природе»¹. «Лолита» — не исключение, и, следовательно, она подвергалась — и, вероятнее всего, будет подвергаться впредь — сексуальной эксплуатации со стороны издателей и дизайнеров обложек, которые склонны выпячивать лишь одну из множества тем романа посредством грубых, откровенно соблазняющих образов или тонких провокационных намеков. В числе последних — крупные планы чувственных губ, изображения девочек-подростков в мини-юбках или влажных цветных леденцов. В США, Великобритании и Австралии, в отличие от России, запрещено изображать на обложках книг фотографии и натуралистичные портреты обнаженных женщин младше 18 лет; однако вышеупомянутая синекдоха подростковой сексуальности является нормой для обложек многих западных изданий «Лолиты», в том числе вышедших в таких больших издательствах, как «Рэндом хаус/Винтедж интернешнл» и «Пенгуин». Когда книжные дизайнеры осмеливаются бросить вызов культурным нормам, результаты оказываются плачевными: совсем недавно, в 2009 году, из книжных магазинов австралийской розничной сети «Австралия пост» была изъята целая линейка изданий «пенгуиновской» классики, включая «Лолиту»².

Влияние голливудских экранизаций «Лолиты» на дизайн обложке ее русских изданий оказалось неравномерным.

¹ Gray Jonathan. *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010. P. 52.

² «История сексуальности» (*The History of Sexuality*), «Дельта Венеры» (*The Delta of Venus*) и «Лолита», поставленные в магазины сети «Австралия пост» (Australia Post; их в стране 4500), все до единой были возвращены — большинство томов даже не дошло до книжных полок. Питер Блейк, директор по продажам «Пенгуин Австралия» (Penguin Australia), сказал: «Думаю, что поступили жалобы от покупателей, и они попросту изъяли книги из продажи. Розничные продавцы вправе поступать как им заблагорассудится» (Hawkins Peter, Ellie Harvey. *Penguin classics prove too risqué for Australia Post // The Sydney Morning Herald*. 2009. October 15. <http://www.smh.com.au/news/entertainment/books/australia-post-bans-books/2009/10/14/1255195830490.html> (дата обращения: 17 июня 2012)).



Ил. 6. Владимир Набоков. Лолита. М.: Эксмо-Пресс, 1999 [Дизайн: Е. Шамрай; 462 с.; тираж 10 100 экз.; мягкая обложка]

Не считая горстки киноманов, постсоветский зритель практически не был знаком с фильмом Кубрика 1962 года по мотивам «Лолиты». И роман, и его западная экранизация были запрещены в СССР вплоть до конца восьмидесятых. Таким образом, для русскоязычной аудитории 1990-х образы Кубрика были лишены культурной значимости и не могли служить системой отсчета для рекламы набоковского романа. Однако издатели с успехом воспользовались изображениями исполнителей главных ролей в более поздней кинематографической версии «Лолиты» — картине Эдриана Лайна, вышедшей в 1997 году. Фильм Лайна в России активно рекламировался, он был в широком прокате, несмотря на его непростую судьбу в США, и о нем много писали¹. В итоге в большинстве

¹ Об экранизациях Набокова и о том, как они были приняты зрителями, см.: *Vickers Graham. Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again.* Chicago: Chicago Review Press, 2008. P. 55–92; *Wyllie Barbara. Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction.* Jefferson, NC: McFarland, 2003.

изданий «Лолиты» в мягких обложках, появившихся вскоре после выхода фильма на экраны, задействованы хорошо узнаваемые черты актеров.

Существует по меньшей мере пять известных изданий, на обложках которых изображены Джереми Айронс и Доминик Суэйн. Как правило, эти изображения подразумевают невинность и мирную, спокойную любовь; боль, излом и трагическая напряженность скрываются глубоко в тексте за обманчиво романтическим фасадом.

Задняя обложка на ил. 6 — курьезный пример грубой манипуляции со стороны дизайнера, который не сумел выбрать подходящий статичный кадр из фильма Лайна. Голова Доминик Суэйн «приделана» к телу модели-подростка (у актрисы в фильме нет такой одежды; монтаж, к тому же весьма топорный, заметен даже при беглом взгляде на область шеи). Секрет относительного успеха и популярности лица Суэйн у издателей, читателей и зрителей можно объяснить и в психологических терминах: существует множество исследований, из которых вытекает, что людям свойственно приписывать другим определенные характеристики на основе физической привлекательности. В общем и целом эти исследования позволяют предположить, что положительные характеристики — ум, компетентность, лидерские качества и т. п. — обычно приписывают людям приятной внешности¹. Хотя все сходится во мнении, что судить о книге по обложке — стратегия рискованная, люди все же опираются на явные подсказки, такие как улыбка, или на красноречивые свойства и характеристики, такие как пол, возраст, цвет кожи и этническая принадлежность тех, кто изображен на обложке. Привлекательность внушает доверие не только в реальной жизни, но и в наших суждениях о различных товарах, в том числе

¹ *Wilson Rick K., Catherine C. Eckel. Judging a Book by Its Cover: Beauty and Expectations in the Trust Game // Political Research Quarterly. Sage Publications, Inc.; University of Utah, 2006. Vol. 59, No. 2 (Jun.). P. 191.*

о книгах — в особенности о тех, на обложках которых изображены человеческие лица.

Долорес Квайн дебютировала в Нью-Йорке в пьесе «Не разговаривай с Чужими», и Гумберт затем повторяет этот отеческий совет Лолите¹, однако ученые доказали, что мы глухи к родительским предостережениям: «Участники исследования не только доверяют незнакомцам, но и основывают свое доверие на их внешности»². Привлекательными считаются и средние черты. По отношению к физиогномике это, согласно Рику Уилсону и Кэтрин Экел, означает не заурядную внешность, но черты, в среднем присущие населению. Как показывают многочисленные исследования, «смешанные» лица (то есть составленные из множества разных образов) привлекательны более, чем уникальные³. Привлекательность остается важным маркером, но большей частью определяется чистотой кожи, блеском волос, ясноглазостью и симметричностью черт; Доминик Суэйн, девочка-подросток с очень простым лицом, сфабрикованная реинкарнация набоковской Лолиты, соответствует всем перечисленным социокультурным ожиданиям.

И все же следует признать, что обложки, основанные на фильме Лайна, до некоторой степени заключают в себе мечту Набокова о том, чтобы на обложке «Лолиты» были «чистые краски, тающие облака, точно прорисованные детали, внезапный луч солнца после дождя над убегающей вдаль дорогой и отражение его в колеях и бороздах»⁴ — разумеется, с тем немаловажным исключением, что на них изображены также девочка и ее похититель, задумчиво глядящие в одну и ту же сторону, куда-то за горизонт.

¹ *Набоков В. Лолита / Собрание сочинений. Т. 10. Ann Arbor: Ardis, 1987. С. 32, 133, 296.* Здесь и далее ссылки на текст романа указаны по этому изданию.

² *Wilson and Eckel. Judging a Book by Its Cover. P. 199.*

³ *Ibid. P. 200.*

⁴ *Vladimir Nabokov. Selected Letters. P. 437.*

Сравнивая три разных издания романа, мы обнаруживаем, что размер шрифта в фамилии автора и названии романа за краткий период существенно изменяется, из чего следует, что издатели придают двум этим элементам обложки все большее культурное значение. В 1999 году золотые буквы, образующие слово «Набоков», все еще гораздо крупнее, чем название «Лолита»; вскоре, однако, именно название привлечет глаз в первую очередь. Наконец, пять лет спустя в издании «Эксмо» имя автора и заглавие романа приходят в относительное равновесие. Хотя размер шрифта становится более пропорциональным, кричащие цвета вырываются далеко за пределы сколько-нибудь разумной типографской палитры. Для византийской русской ментальности трудно пойти на компромисс и отказаться от золота в оформлении, так что издание «Эксмо» с его золотым кругом, вписанным в черный прямоугольник обложки, напоминает скорее глянцевую православную икону, чем кадр из голливудского фильма.

По мере знакомства российских зрителей с зарубежным арт-хаусным кино, в особенности с голливудским черно-белым, расширялся также их культурный тезаурус, а следовательно, и круг потенциальных визуальных ассоциаций. Учитывая данное обстоятельство, можно было ожидать, что аллюзии к кубриковскому фильму (как до него — анахронистически — уже произошло с более поздним лайновским фильмом, выпущенным в массовый постсоветский прокат) непременно войдут в число приемлемых рекламных стратегий для продажи «Лолиты» в печатном виде. И, действительно, обложку издания 2010 года, включившего впервые переведенный на русский язык набоковский сценарий киноверсии «Лолиты», украсил кадр из фильма 1962 года. В этом контексте кадр с двумя главными актерами из экранизации Стенли Кубрика на обложке не противоречит фактическому содержанию книги. Однако ирония заключается в другом: общеизвестно, что режиссер переписал сценарий Владимира

Набокова, существенно его изменив¹, поэтому соответствие персонажей Сью Лайон и Джеймса Мейсона *набоковскому* сценарию вызывает сомнение. К тому же постсоветский дизайнер обложки не удержался и добавил цвет в оригинальный кадр (возможно, в русле моды на «раскрашивание» старых черно-белых фильмов, возникшей в путинской России в 2000-е годы).

Таким образом, обложка, рассчитанная на то, чтобы извлечь выгоду из коммерческого успеха фильма, являет собой занятный случай копирования механизма в смежную среду или даже, по сути, переноса его обратно в литературную сферу, откуда он был заимствован в целях экранизации. Эффект этот имеет существенные последствия для читателей, особенно для новых читателей, покупающих роман в этой «винтажной» упаковке; картинка диктует потребителю восприятие романа и способна влиять на его мысленную конструкцию образа героев — в данном случае Лолиты.

Реклама русской «Лолиты» в рамках почтенного культурного канона: середина 1990-х

Когда схлынула первая волна массовой дистрибуции этого «сомнительного с точки зрения нравственности» романа, российские издатели сфокусировались на конкретных целевых группах. Наиболее подходящим для набоковской прозы сегментом читательской аудитории оказалась интеллигенция с ее высокими стандартами культурной самоидентификации и взыскательностью в области чтения. Чтобы адаптировать «Лолиту» к запросам данного интеллектуального рынка, во второй половине 1990-х потребовался своего рода ребрендинг.

Выбор фрагмента «Рождения Венеры» Сандро Боттичелли (1486) для обложки одного из изданий «Лолиты» 1998 года

¹ Trubikhina Julia. Struggle for the Narrative: Nabokov and Kubrick's Collaboration on the *Lolita* Screenplay // Ulbandus. The Slavic Review of Columbia University X. New York, 2007. P. 149–172.

впечатляет явной неудачностью: ведь обнаженная Венера выходит из моря взрослой. Высокая полноватая модель Боттичелли визуально весьма далека от образа набоковской нимфетки, возникающего у среднего читателя при чтении романа. Однако боттичеллиевская Венера в романе упоминается — впрочем, вскользь, так что у среднестатистической читательской аудитории не возникает прямой ассоциации между текстом и изображением на обложке¹. Так или иначе, фрагмент знаменитого полотна Боттичелли на обложке как бы утверждает, что место предлагаемой покупателю книги — в одном ряду с великими произведениями искусства.

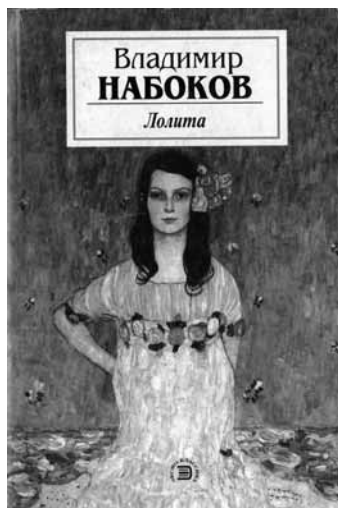
Издательство «Эксмо» в серии «Эксмо-классика» в качестве визуальной репрезентации «Лолиты» выбрало картину Густава Климта «Портрет Мэды Примавези» (1912) (ил. 7)². Фигура девушки, размещенная под заглавием, выглядит неуклюже: целиком она не уместилась, нижняя часть ног «отрезана»; темно-сиреневый лиловый фон над головой не является частью оригинальной картины). Логотип издательства неосмотрительно поместили на платье Мэды, между ног.

Когда Климт писал этот портрет, настоящая Мэда (1903–2000), дочь банкира и промышленника Отто Примавези, была, если пользоваться термином самого Набокова, в донимфеточном возрасте. Современные комментаторы считают, что эта 9–10-летняя девочка стояла «на пороге женственности»:

Рука решительно упирается в бедро, взгляд прямой, не улыбающийся и не манящий. Есть позы, которые действуют на нас как реклама: номинально они выявляют достоинства объекта, но эти стереотипные позы, этот глянцевоый,

¹ Отыскав после долгих поисков уже замужнюю Лолиту, Гумберт замечает: «...мне стало ясно только теперь — в этот безнадежно поздний час жизненного дня — как она похожа — как всегда была похожа — на рыжеватую Венеру Боттичелли — тот же мягкий нос, та же дымчатая прелесть» (*Набоков В.* Лолита, Argis. С. 261); ранее в тексте есть еще одно упоминание — «оттенок боттичеллиевой розовости» (с. 63).

² 1912. Холст, масло, 150 × 110. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.



Ил. 7. Владимир Набоков. Лолита. М.: Эксмо-Пресс; Эксмо-Маркет, 2000. [Дизайн: А. Сауков, использована картина Г. Климта; 384 с.; 7000 экз.; мягкая обложка. В этом издании отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя.]

бессмысленный декоративный фон... дело тут скорее в сексуальных фантазиях смотрящего, а не в том, на кого он смотрит (Климт был завзятым фрейдистом)¹.

Что отличает портрет Мэды от других женских портретов Климта и других художников его круга — это как раз рекламоподобное обольщение зрителя. Откровенно призывное выражение лица и фронтальный ракурс изображения молодой женщины превращают акт рассматривания в сложный психологический опыт, включающий в себя саморефлексию смотрящего. В сочетании с тем фактом, что этот классический портрет помещен на обложку «Лолиты», он волей-неволей наводит на мысль о дневнике Гумберта и провоцирует читателя на дополнительные этические соображения.

Дизайнеры постсоветских изданий «Лолиты» зачастую чувствовали себя обязанными помещать на обложку изображения девушек если не откровенно развратные, то по мень-

¹ Tórréz. «A Painter's Progress». Turnpikes to Parnassus. April 6, 2011.

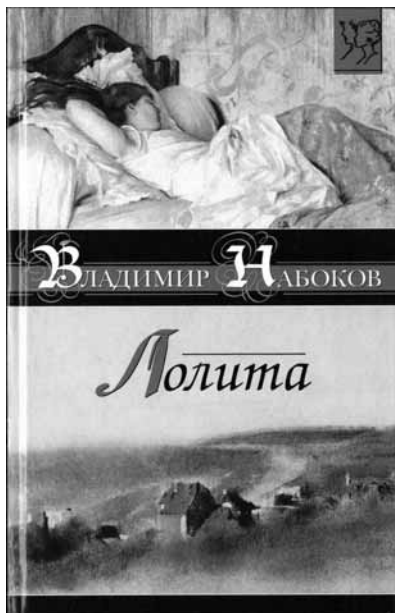
шей мере намекающие на сексуальную распущенность — позой, выражением лица, обстановкой. Картина «В постели» (1876) Федерико Дзандоменегги (1841–1917) вдохновила сразу несколько российских издательств — а может, одни просто скопировали ее у других. У Дзандоменегги часты изображения женщин в обычной домашней обстановке; на картине, о которой здесь идет речь, девушка спит в ярко освещенной комнате, обнажив подмышку с редкими рыжими волосками.

То же чувственное полотно воспроизводят еще четыре издания «Лолиты». Причем одна из обложек инициирует эффект, на который ее создатели явно не рассчитывали: из-за поворота головы на фотографии-вставке (Набоков в возрасте далеко за тридцать) возникает странное вуайеристическое впечатление — будто мужчина на фотопортрете подглядывает за спящей красоткой.

Предполагается, что девушка в постели олицетворяет идею нимфетки. Однако на одной из обложек девушка с картины Дзандоменегги помещена в стилизованное зеркало, рядом с которым лежит красная роза. По контрасту с грубыми изображениями «малолетних шлюшек», распространенными несколькими годами ранее, цветок и старомодная рама проводят теперь более утонченный лейтмотив — заключающийся в том, что «Лолита» — неотъемлемая часть почтенной культурной и литературной традиции (два издания с картиной Дзандоменегги на обложке вышли в сериях «Классическая и современная проза» и «Мировая классика»).

Обложка «АСТ» 2003 года (ил. 8) — любопытный случай сублимации двух тем классических полотен: в верхней части обложки изображена уже знакомая нам спящая девушка Дзандоменегги, в нижней — идиллическая деревня.

Последняя — из пейзажа Эдгара Дега под названием «Дома на утесе в Вилле-сюр-Мер» (1869). Непонятно, отчего кому-то пришло в голову соединить «В постели» и этот сельский ландшафт, — не считая того, что Дзандоменегги, чей стиль напоминает импрессионистов, был близким другом Дега.

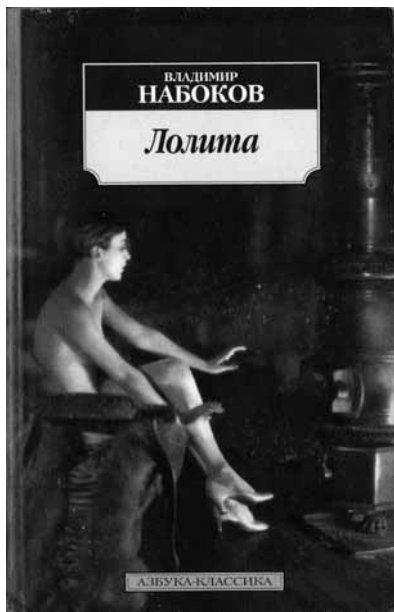


Ил. 8. Владимир Набоков.
Лолита. М.: АСТ, 2003
[тираж неизвестен; 427 с.;
твердая обложка]

Красные крыши французской деревушки могут напомнить и о пейзаже в финале «Лолиты»: «Шоссе теперь тянулось среди полей <...>. Можно было разглядеть геометрию улиц между квадратами красных и серых крыш, и зеленые дымки деревьев, и змеистую речку <...>»¹. Хотя слабо верится в преднамеренность столь тонкой литературной аллюзии, все же не будем сбрасывать со счетов такую вероятность.

Издательство «Азбука» использовало в оформлении романа фотографию соответствующего периода, на которой обнаженная девушка греется у дровяной печи (ил. 9). По мнению Патрика Крамзи, эффект «непостановочного» кадра в сочетании с беспощадной точностью деталей роднит этот снимок с традиционной формой книжной иллюстрации: «Реалистически раскрашенные иллюстрации оставались

¹ Набоков В. Лолита. Ardis. С. 295.



Ил. 9. Владимир Набоков. Лолита. СПб.: Азбука-классика, 2002. [446 с.; тираж

7000 экз.; мягкая обложка];

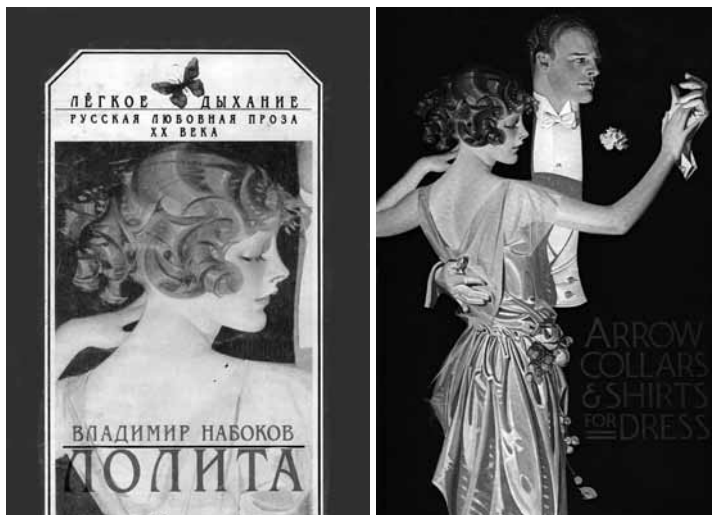
Ил. 10. Фотография Джеймса Эбби «Бесси Лав» (1928). Источник: Winship, Kihm. «Bessie Love and James Abbe». Faithful Readers (29 апреля 2012 г.) <http://faithfulreaders.com/2012/04/29/bessie-love-and-james-abbe/> (дата обращения 5 декабря 2014)

популярными в Америке, как и в других местах, несмотря на захватывающую новизну фотографии и экзотический глянец модернистских форм абстракции»¹. Таким образом, этот ход российских издателей имеет американское происхождение. Эротическая красота фотографии проистекает из того факта, что, хотя на девушке нет ничего, кроме туфель на высоких каблуках, ее гениталии скрыты от зрителя. Напряженность создается также и за счет очевидного контраста между готовой девушки и холодом плохо освещенной комнаты.

Источник обложки (неуказанный, как и в прочих пиратских российских изданиях того периода) — фотография Джеймса Эбби «Бесси Лав» (1928; ил. 10).

Бесси Лав (1898–1986), родившаяся годом раньше Набокова, — американская киноактриса, известная в основном по

¹ *Cramsie Patrick*. The Story of Graphic Design. From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design. New York: Abrams Books, 2010. P. 224.



Ил. 11. Владимир Набоков. Лолита. М.: Инфосерв; Форум, 1997 [446 с.; тираж 5000 экз.; твердая обложка. В этом издании отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя]; Ил. 12. Дж. К. Лейендекер. Рекламный плакат для «Arrow Collars and Shirts». Из блога Шона Адамса: <http://www.burningsettlerscabin.com/?tag=illustration> (дата обращения 5 декабря 2014)

немому кино и ранним звуковым фильмам. В 1930 году она была номинирована на «Оскар»; ее имя есть на голливудской Аллее славы. На момент публикации «Лолиты» актриса снималась в картинах с весьма красноречивыми названиями: «Юные и пылкие» (*Young and Willing*) (1954), «Босоногая графиня» (*The Barefoot Contessa*) (1954) и «Хватай и беги» (*Touch and Go*) (1955). Джеймс Эбби (1883–1973), современник Набокова — американский фотограф, испытывавший большой интерес к России, хотя Набоков наверняка не одобрил бы его вояж в СССР (книга Эбби «Я фотографирую Россию», вышедшая в 1934 году, включала в себя один из первых официально разрешенных западных снимков Сталина). Согласно ставшему легендарным рассказу, «пока Эбби

настраивал освещение для следующего кадра, Бесси сидела и грелась у железной печки в его студии. И тут Эбби увидел образ, которому суждено было стать самой знаменитой его фотографией»¹. На обложке «Лолиты» фотография обрезана по краям, однако эту потерю компенсировали за счет вертикальной оси: с помощью компьютерной программы «удлинители» печную трубу и приподняли темный потолок.

Еще одна обложка «Лолиты», навеянная стилем ар-нуво, являет собой крупный план известного изображения девичьего профиля (ил. 11).

Это издание набоковского романа вышло в серии с говорящим названием «Легкое дыхание» (по одноименному рассказу Ивана Бунина) с подзаголовком «Русская любовная проза XX века»). Однако, несмотря на заявленную «русскость», изображение на обложке — откровенно западного происхождения: оно позаимствовано с плаката Лейендекера (ил. 12). Джозеф Кристиан Лейендекер родился в 1874 году в Германии, а в 1882 году эмигрировал с родителями в Америку. Он учился в Чикагском институте искусств, и, выработав собственный узнаваемый стиль, за период с 1896 по 1950 год создал более 400 журнальных обложек. Пик карьеры Лейендекера пришелся на 1920-е годы, и тогда же он стал главным источником вдохновения — и другом — Нормана Рокуэлла.

Набоков не слишком высоко ценил произведения Рокуэлла; по-видимому, не менее скептическим было его отношение и к Лейендекеру, этому вдохновителю иллюстрированных журналов для украшения кофейных столиков среднего класса (что в глазах Набокова было воплощением пошлости). Ирония тут заключается, помимо прочего, еще и в том, что Лейендекер был гомосексуалом, который «пытался скрывать собственную ориентацию в своих работах, где часто изображался восторг женщин перед красивыми мужчинами,

¹ См.: *Winship*. Bessie Love, James Abbe.

выражавшийся в откровенно эротических позах»¹. Голова девушки на этой обложке — на самом деле фрагмент объёмления, включавшего в себя изображение элегантного красавца. Стилс Лейендекера, наглядно проявившийся в рекламе съёмных воротничков фабрики «Клуэт Пибоди энд кампани» (Трой, Нью-Йорк), «утвердил идеал красоты для американских мужчин, знающих толк в моде»². Таким непредвиденным образом невежество постсоветского российского издателя стало связующим звеном между «самым откровенным гомосексуальным художником начала XX века»³ и романом о педофиле Гумберте Гумберте.

«Типично русская барышня»?

Экфрасис обычно определяют как «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации»⁴. В случае с иллюстрациями «Лолиты» мы, по сути, видим обратный процесс: создание визуальной репрезентации на основе вымышленного вербального описания. Если бы кто-то задался целью воссоздать лицо Лолиты в полном соответствии с набоковским художественным видением по принципу фоторобота (как это делается в полиции), задача оказалась бы не из легких. Во-первых, хотя Лолита — главная героиня романа, чаще всего она описывается сквозь призму восприятия Гумберта Гумберта. Рассказчик подчеркивает, что мысленный образ его маленькой нимфетки гораздо важнее, чем то, как она

¹ Cutler Laurence S., *Judy Goffman Cutler*. J. C. Leyendecker: American Imagist. New York: Abrams Books; в сотрудничестве с Национальным музеем американской иллюстрации (National Museum of American Illustration), 2008. P. 55.

² Биографический очерк, посвященный Дж. К. Лейендекеру (1874–1951) см. на сайте Музея Хаггин: <http://www.hagginmuseum.org/leyendecker/biography.shtml> (дата обращения 15 марта 2012).

³ Cutler & Cutler. J. C. Leyendecker. P. 55.

⁴ Heffernan, James A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993. P. 3.

выглядит во плоти¹. Во-вторых, даже в немногочисленных описаниях Лолиты ее физические черты выглядят неуловимыми, размытыми, так что читателю приходится собирать воедино разбросанные по всему роману характеристики, способные пролить свет на подлинный ее портрет. Если, несмотря на все трудности, кто-то все же отважился бы на такой шаг, вскоре он бы выяснил, что голые икры и колени Лолиты (или даже «узкие белые ягодицы»²) упоминаются гораздо чаще, чем черты лица. А когда упоминания лица все же встречаются, они часто ограничиваются описанием веснушек или ямочек — вместо кристально ясного портрета в знакомой манере классических романов XIX века. И поскольку мы видим Лолиту преимущественно через романтизирующий и эстетизирующий взгляд Гумберта, то и обложки со знаменитыми произведениями искусства по сути отражают взгляд Гумберта на Лолиту (как в случае с Венерой Боттичелли); тот факт, что в романе мы видим Лолиту только фрагментарно, а всю целиком крайне редко (а то и никогда), идеально отражен в обложках, задействующих синекдоху или отдельные части тела.

Совсем иначе обстоит дело с похитителем Лолиты, чей портрет недавно был воссоздан с помощью смит-энд-вессоновского фоторобота эпохи 60-х «Айдентикит» — набора карточек с отдельными частями разных лиц и причесок. Гумберт Гумберт описан в романе куда подробнее и многословнее, чем Лолита, что позволило бруклинскому художнику Брайану Дэвису включить сконструированное из разных элементов лицо этого персонажа в галерею других необычных

¹ Ср.: «Аннабелла представляется мне в общих терминах... закрываешь глаза и мгновенно вызываешь на темной внутренней стороне век *объективное, оптическое, предельно верное воспроизведение любимых черт: маленький призрак в естественных цветах (и вот так я вижу Лолиту)*» (Набоков В. Лолита. Ardis. С. 13); «Была она худее и выше, и на миг мне почудилось, что лицо у нее подурнело *по сравнению с мысленным снимком, который я хранил больше месяца...*» (С. 107); курсив мой.

² Набоков В. Лолита. Ardis. С. 133.

портретов, составляющих его проект «Комбинированные изображения». Портреты Дэвиса сделаны с помощью программы «Лица» — компьютерной версии тех методов, которые используют следователи, создавая портрет подозреваемого на основе свидетельских показаний¹. О лице Лолиты мы знаем лишь, что оно «курносое» и однажды показалось Гумберту «почти некрасивым, вроде как у простенькой немецкой Mägdelein»; что глаза у нее «серые как матовое стекло», а локоны — от «русых» до «солнечно-русых»². Но хватит ли этих данных для надежного портретного сходства?

Этот риторический вопрос следует перефразировать в более конструктивном ключе: почему дизайнеры обложек, воссоздавая гипотетический облик Лолиты, отбирают те, а не иные черты лица? Очевидно, их цель, как явная, так и тайная, — передать визуальное сообщение, которое подчеркнет привлекательность девушки. Согласно современным психологам, изучающим человеческие эстетические предпочтения, для заключения о привлекательности человека довольно одного лишь мимолетного взгляда на лицо:

Когда люди оценивают привлекательность лиц, на которые смотрели меньше четверти секунды, их суждения существенно сходятся с суждениями тех, кто не был ограничен во времени на разглядывание. Согласие относительно привлекательности не меняется в связи с полом, расовой принадлежностью или возрастом тех, о чьей внешности идет речь. Мнение людей о том, чье лицо привлекательнее, одинаково вне зависимости от того, рассматривают они

¹ См.: *Edward Moyer*. «Police-sketch software puts faces on fiction characters», *CNET TV*, репортаж от 15 февраля 2012 г.: http://news.cnet.com/8301-17938_105-57377131-1/police-sketch-software-puts-faces-on-fiction-characters/; см. также блог художника Брайана Джозефа Дэвиса: <http://thecomposites.tumblr.com/> (дата обращения 18 мая 2012).

² *Набоков В.* Лолита. Ardis. С. 124 («курносое веснушчатое <sic> личико»); с. 172 (сравнение с простенькой немкой); с. 196 (глаза); с. 41, 246 (цвет волос).

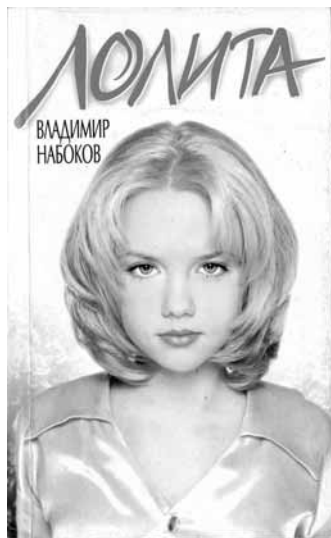
мужчин или женщин, людей одного с ними цвета кожи или иного, младенцев, детей, подростков, молодых или стариков. <...> При этом опрошенные чаще расходятся во мнениях относительно привлекательности женских лиц, чем мужских, и оценки женских лиц расходятся сильнее. Эта тенденция — сильнее реагировать на вариации женской привлекательности — отчетливо заметна¹.

В книжном магазине беглый взгляд на обложку, особенно если покупатель ничего не слышал ни об авторе, ни о самой книге, — фактор, определяющий, откроет ли он эту книгу, станет ли перелистывать и в конечном итоге купит ли; этим и объясняется очевидное стремление сделать обложку максимально привлекательной². Зевровиц подчеркивает, что при оценке привлекательности женского лица важную роль играет *молодость*: возможно, именно молодостью объясняется то, что одни лица привлекательнее других и если «моложе — значит привлекательнее, то детскость лица усиливает привлекательность»³. В рассуждении о том, как изображают Лолиту издатели, важно отметить, что с привлекательностью связывают конкретные «детские» черты:

¹ *Zebrowitz Leslie A. Reading Faces: Window to the Soul? Boulder, Colorado: Westview Press, 1997. P. 118.*

² Владелец книжного магазина Т. Шмиц уподобляет процесс выбора новых книг мини-свиданиям, когда потенциальные партнеры всего за несколько минут должны проанализировать и оценить шансы друг друга, после чего каждый переходит к следующему кандидату: «Когда я встречаюсь с торговыми представителями, у них слишком мало времени, чтобы представить все новинки своих издательств. На каждую книгу приходится несколько коротких фраз: название, автор, тираж, план маркетинга, краткое изложение сюжета, предполагаемая читательская аудитория. Мне нужно оценить этих претендентов на место на моих книжных полках и сразу решить, беру я книгу или пропускаю. Это как на мини-свиданиях: приходится принимать решение на основе первого впечатления и внутреннего чутья. Выбрал ли я потенциальный бестселлер — или эта книга, как неудачное свидание, принесет одни только разочарования?» (*Schmitz. Judging a Book by Its Cover. P. 616.*)

³ *Zebrowitz, Leslie A. Reading Faces: Window to the Soul? Boulder, Colorado: Westview Press, 1997. P. 127.*



Ил. 13. Владимир Набоков.
Лолита. М.: ТФ-Прогресс, 1998
[458 с.; тираж неизвестен;
мягкая обложка; изображение на
последней странице обложки]

«В частности — большие глаза, большие зрачки и маленький нос. *Глаза особенно важны; их роль в привлекательности варьирует от умеренной до сильной*, но это в большей степени касается суждений о женских лицах, чем о мужских»¹. Установлено также, что мужчины находят женскую молодость более привлекательной, чем женскую; дело в том, что мужской репродуктивный успех в большей степени зависит от возраста партнера, чем женский. Это международное исследование половых различий в выборе партнера применимо и к парадигме «Гумберт — Лолита», поскольку выявляет «широкую общую тенденцию: мужчины чаще, чем женщины, предпочитают молодых партнеров». И хотя это гендерное различие согласуется с той эволюционной гипотезой, что мужчины находят молодость гораздо более привлекательной, чем женщины, *это не значит, что плодовитость воспринимается как важнейший фактор*

¹ Там же, курсив мой.

*привлекательности*¹. В противном случае, утверждает Зебровиц, следовало бы ожидать, что мужчины будут предпочитать женщин моложе двадцати пяти лет, поскольку пик плодовитости у женщин наступает до двадцати пяти. И даже если мужчины действительно предпочитают молодых женщин, одно это не делает предполагаемую фертильность причинным фактором и не доказывает, что вариации физической привлекательности определяют выбор партнера². Держа в уме эти результаты научных исследований, рассмотрим обложку одного из изданий «Лолиты» 1998 года (ил. 13).

Структура, пропорции, очертания, цвета, угол, под которым падает свет, перспектива и многие другие элементы картины соответствуют «идеальному» образу книжной героини, сочетающей в себе половозрелость с невинностью; однако эта подразумеваемая невинность сводится на нет смелым цветом помады и глубоким декольте. Лицо девушки занимает почти всю обложку, что напоминает об аналогичной практике популярных иллюстрированных журналов, чей хлеб — скандальные новости из жизни звезд. Крамзи, автор книги по истории графического дизайна, утверждает, что редакторы глянцевого журналов понимают важность «имиджа» в широком смысле слова: «Важным элементом определения имиджа журнала для потенциального покупателя была фотография на обложке»³. Поначалу обложки иллюстрированных журналов были разнообразными, но вскоре издатели «осознали неотразимость узнаваемого или привлекательного лица, а в идеале — узнаваемого и привлекательного одновременно»⁴. Предпочиталось, чтобы изображение на обложке навевало мысль о женской красоте и молодости, и эти приоритеты оставались более или менее

¹ *Zebrowitz Leslie A. Reading Faces. P. 129.*

² Там же.

³ *Cramsie Patrick. The Story of Graphic Design. From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design. New York: Abrams Books, 2010. P. 225.*

⁴ Там же. P. 226.

постоянными (как выразился Ричард Столли, первый редактор журнала «Пипл»: «Молодость лучше старости. Красота лучше уродства. Богатство лучше бедности. Телевидение лучше музыки. Музыка лучше кино. Кино лучше спорта. Все, что угодно, лучше политики. А лучше всего — когда умирает знаменитость»¹). Черта, которая делает лицо таким приятательным, — это глаза, и взгляд Лолиты на этой обложке устанавливает прямой зрительный контакт с наблюдателем (потенциальным покупателем). Все вместе это напоминает фоторобот, о котором шла речь выше, — не только потому, что мы видим лицо анфас, но и благодаря тому факту, что фальшивое лицо Лолиты скомбинировано из черт, являющих собой культурные клише. И если покупатель книги со столь беззастенчиво сфабрикованной обложкой возьмет на себя труд дочитать роман до конца, он будет вознагражден тем открытием, что хорошенькой девушки с обложки уже нет в живых — «лучше всего — когда умирает знаменитость».

Образ девушки с короткой стрижкой на этой обложке — не оригинальная фотография, заказанная российским издателем. Источник ее — сайт одного японского модельного агентства². Если сравнить фотографию на сайте с обложкой, становится ясно, что оригинал слегка подретушировали: помаду на губах псевдололиты сделали ярче, цвет глаз изменили (причем соответствующий набоковскому тексту серый цвет превратили в голубой, как будто для соответствия идеалу красоты некоего модного магазина). К тому же дизайнер обложки стер то ли прыщи, то ли родинки, видневшиеся в вырезе платья на оригинальной фотографии.

Как видно из примеров иллюстраций, чаще всего Лолиту изображают светлоглазой блондинкой. Это не подразумевает ее неременной принадлежности к той или иной этнической

¹ Цит. по: *Cramsie*. The Story of Graphic Design. P. 226; источник: *Colacello B. Holy Terror: Andy Warhol Close Up* (NY, 1999).

² Источник: http://www.faxingw.cn/liuxingfaxing/333_2_detail.html.



Ил. 14. Владимир Набоков.
Лолита. М.: Эксмо, 2005 [800 с.;
тираж 4000 экз.; твердая обложка.
В издание также вошли романы
«Машенька» и «Защита Лужина»]

или культурной традиции, однако у российских издателей заметна тенденция использовать либо изображения девушек с отчетливо славянскими чертами, либо репродукции картин русских художников. Так, на обложке издания 2005 года мы видим представительницу народа коми. Слегка усеченное изображение с картины Кузьмы Петрова-Водкина (1878–1939) «Портрет Рии» («Портрет А. А. Холоповой») (ил. 14) может подразумевать главную героиню как «Лолиты», так и «Машеньки» — в данном случае эти романы объединены под одной обложкой.

Картина была завершена в 1915 году, когда девочке Ариадне (сокращенно ее называли Риа) было 10–11 лет — по гумбертовой градации почти нимфетка. Любопытно, что Набоков еще жил в Петрограде, когда художник писал там этот портрет. Чтобы юная модель сидела спокойно, Петров-Водкин не только поставил перед ней большую коробку шоколадных конфет, но и рассказывал приключенческие повести, прерываясь на самом интересном месте, чтобы девочка в ожидании продолжения сеанса стремилась вновь прийти

позировать¹. По словам Ариадны, поначалу на заднем фоне не было головы античной статуи, она была добавлена позже — возможно, чтобы подчеркнуть античное имя модели или создать контраст с ее северной раскосостью и скуластостью... Дизайнер этого издания «Лолиты», как и многие его коллеги, усилил яркость губ и румянца, чтобы подчеркнуть девичью чувственность. Подпись живописца с репродукции срезана — «мелочь», явно никому не нужная в те годы, когда авторское право в России не соблюдалось.

На основе своего читательского опыта Сергей Довлатов однажды заявил: «Даже у Набокова, заметьте, русские персонажи — живые, а иностранцы — условно-декоративные. Единственная живая иностранка у него — Лолита, но и она по характеру — типично русская барышня»² (эмигрант третьей волны прозаик Довлатов был одним из любимых авторов журнала «Нью-йоркер»). Словно вторя этому утверждению, очередной русский издатель поместил на обложку «Лолиты» портрет школьницы-подростка с типично славянскими чертами, одетой как дешевая проститутка.

Помимо типа лица (критерий субъективный и неоднозначный), на «русскость» может намекать и одежда. Например, Лолита в матроске призвана отражать дореволюционное детство самого Набокова. С одной стороны, в ее любопытном взгляде есть что-то невинное; с другой — девочка, одетая мальчиком, с цветком у губ выглядит, несомненно, соблазнительно. Набоков, кстати, вряд ли одобрил бы этот ход — из-за фрейдистского оттенка, неизменно присущего таким «трансгендерным» фотопревращениям.

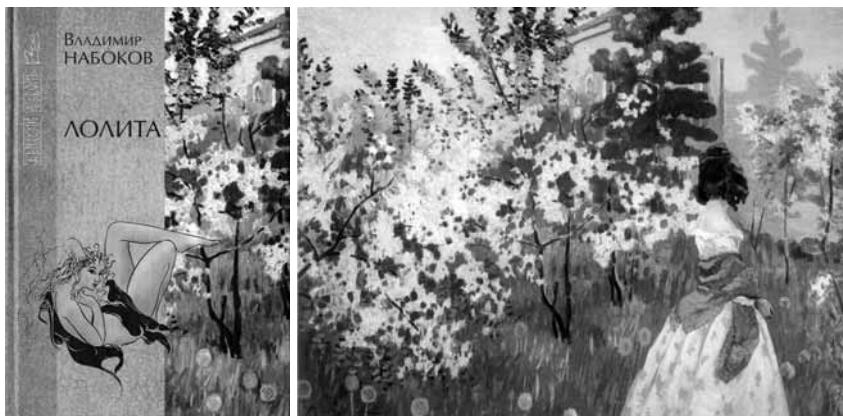
¹ Отрывок из воспоминаний Рии — Ариадны Шмидт (1904–1987) о том, как она позировала Петрову-Водкину, цит. по: *Мальшева, Т. В.* Портрет Рии // Герценка: Вятские записки. № 10. Департамент культуры и искусства Кировской обл. / под ред. Н. П. Гурьянова и др. Киров: Киров. ОУНБ, 2006. http://www.herzenlib.ru/almanac/number/detail.php?NUMBER=number10&ELEMENT=gerzenka10_7_1 (дата обращения 12 июня 2012).

² *Довлатов С.* Собрание сочинений в 3 томах. — СПб.: Лимбус-пресс, 1993. Т. 3. С. 345.

К попыткам перекалибровать привычный образ Лолиты — американского тинейджера в русскую барышню — можно отнести и совместное московско-питерское издание 2001 года. Иллюстратор (чье имя, вопреки тогдашнему обыкновению, указано в выходных данных) А. Васильев помещает под заглавием книги лицо славянского типа; наклоненная влево голова визуально образует одну линию с березовой веткой, которая тянется из верхнего левого угла обложки. Березка — безошибочно узнаваемый символ Руси-матушки; улыбающаяся девочка с «солнечно-русскими локонами» (в полном соответствии с набоковским описанием) — тоже вполне узнаваемого славянского происхождения. «Русскость» подкрепляется и картинкой на задней обложке: на фоне густой травы перед дачей в чеховском стиле мужчина средних лет протягивает крошечную подарочную коробочку девушке в мини-юбке, сидящей над ним на подоконнике. Это, надо полагать, Гумберт Гумберт и Лолита; и, скорее всего, это постановочный снимок, сделанный специально для этого издания.

Еще один якобы типично русский цветочный мотив мы видим на обложке «Лолиты», изданной в серии «Женский альбом». В правой части обложки изображен импрессионистский куст сирени (источник — картина Виктора Борисова-Мусатова «Весна», написанная в 1898–1901 годы; рис. 54)¹; в левой — графическая виньетка в стиле рисунков на греческой вазе: лежащая обнаженная женщина со скрещенными ногами (вместо старомодной целомудренной барышни Борисова-Мусатова).

¹ О роли сирени как квинтэссенции русских цветов см.: сирень в русской поэзии Серебряного века (Белоусов А. Ф. «Акклиматизация сирени в русской поэзии». Сборник статей к 70-летию проф. Ю. И. Лотмана. — Тарту, 1992. С. 311–322) и в живописи того же периода (Власов В. Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства в 10 томах. — СПб.: Азбука-классика. Т. VIII. 2008). Появление картины с сиренью на обложке русской «Лолиты» может также восприниматься как переключка с псевдонимом Набокова — Сирина (ср. также нем. «Sirene»; лат. «Syringe»).



Ил. 15. Владимир Набоков. Лолита. М.: РИПОЛ-классик, 2002 [Дизайн: К. Салина и В. Борисов-Мусатов. 448 с.; серия «Женский альбом»; тираж 5000 экз.; твердая обложка]; Ил. 16. Виктор Борисов-Мусатов. «Весна». 1898–1901. Холст, масло. 71 × 98. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Форзацы в издании «Нева — Олма» развивают тему «потерянного рая»: опустевшее кресло-качалка и кукла, брошенная в зарослях травы, намекают на утрату детской невинности (девственности). На второй иллюстрации из этого же издания крупным планом изображен Гумберт, склонившийся над спящей Лолитой (при этом профиль мужчины сильно напоминает Джереми Айронса, сыгравшего роль Гумберта в экранизации 1997 года). На задней обложке есть также цитата из Овидия: «Страдания, неразлучные с любовью, бесчисленны, как раковины на морском берегу», а серия, в которой вышел роман, называется «Грамматика любви». Однако И. Бурова, автор вступительной заметки, демонстрирует феноменальное невежество. Конспективно изложив биографическую канву Набокова, она заявляет: «Самый известный роман Набокова — „Лолита“ — вышел в свет на английском языке в 1947 году, а в 1955 году появился авторский вариант русского текста». Госпожа Бурова,

как это ни прискорбно, не потрудилась даже заглянуть в набоковский постскрипtum, включенный в то же издание — а ведь это как минимум уберегло бы ее от фактических ошибок. Ее вздорным интерпретациям не помешала бы и толика сдержанности: «Роман строится как монолог героя, бурная и агрессивная страсть которого к двенадцатилетней Лолите толкнула его на ее похищение. Девочка изображается не только как жертва низменных желаний Гумберта. Она далеко не безупречна, будучи уже в таком нежном возрасте отмечена печатью порока. Собственно, это она совращает Гумберта, и нет ничего удивительного в том, что впоследствии она убежит от него к такому же немолодому, безудержно распутному любовнику»¹. Однако тот факт, что издание сопровождается набоковским послесловием, уже выглядит немислимой щедростью — особенно с учетом того, что в некоторых ранних изданиях «Лолиты» на русском не было даже «Предисловия», подписанного «Джон Рэй, д-р философии». Нерадивые и поверхностные издатели опускали предисловие как нечто необязательное, не отдавая себе отчета в том, что это неотъемлемая часть романа. Подобные пропуски, неправильные толкования и фактические ошибки позволяют утверждать, что некоторые российские издатели попросту не понимали, что именно они выпускают и рекламируют.

Хотя неподражаемый стиль Набокова провоцирует высокопарный дискурс, отдающий цветистостью и патетичностью, издательские аннотации в русских «Лолитах» следуют общей тенденции рекламировать печатное слово как товар. Аннотации на обложке — относительное нововведение в издательском деле; согласно Жерару Женету, они получили широкое распространение в 1960-е, когда книжки в мягком переплете стали выходить огромными тиражами и снабжать их, как раньше, вкладышем с аннотацией стало

¹ *Набоков В. Лолита.* — СПб.: Нева; М.: ОЛМА-пресс, 2001. С. 5–6.

дорого и непрактично¹. Аннотация на обложке подчеркивает статус книги как товара: как замечает Алан Пауэрс, «обложка или суперобложка книги — это инструмент продаж, по форме и целям схожий с рекламой»². Издательская аннотация, таким образом, «представляет собой основной элемент процесса десакрализации книги, вызывавшего бурные споры среди французских интеллектуалов в начале — середине 1960-х; эта дискуссия впоследствии получила название „*querelle du poche*“»³. Аналогичным образом и кино считается идеальным рекламным средством для прозы, что хорошо видно из надписи на одной из обложек: издатели с места в карьер упоминают фильм, ни слова еще не сказав о романе: «Фильм „Лолита“ — скандальное детище знаменитого своими эротическими киношедеврами режиссера Эдриана Лайна („Девять с половиной недель“), несмотря на цензурные запреты посмотрело рекордное число зрителей <...> Древний Эрос не знает законов нравственности <...> Душа Гумберта умерла в дни отрочества вместе с его юной возлюбленной Анабеллой Ли. Но чувство не умерло»⁴. Издание 1998 года завлекает читателя следующей аннотацией на последней странице обложки: «Это книга, которую многие называют самым скандальным романом XX века... Это — „Лолита“. Книга, которая произвела в свое время небывалый фурор и производит его до сих пор. Книга, которую ненавидят и которой восхищаются, книга, которую нельзя не прочесть...»⁵ И хотя аннотации такого рода изобретены

¹ Genette Gerard. Les livres vus de dos // Lire Magazine. 2002. September. P. 38.

² Powers Alan. Front Cover: Great Book Jacket and Cover Design. London: Mitchell Beazley, 2001. Schmitz Terri. Judging a Book by Its Cover (Because Sometimes That's All We Get) // The Horn Book Magazine. 2006. September. P. 6.

³ Pickford Susan. Jerome K. Jerome and the Paratextual Staging of Anti-Elitism // Matthews and Moody. Judging a Book by its Cover. P. 88.

⁴ На обложке следующего издания: Набоков В. Лолита. — М.: Центрполиграф, 2002.

⁵ Набоков В. Лолита. — Харьков: Фолио; М.: АСТ (серия «Рандеву»), 1998.

вовсе не в России, именно благодаря им удалось приладить набоковскую эмигрантскую прозу с ее блестящим стилем и словарем к нормам советской речи, изуродованной годами большевистского правления; не случайно в этом же издании содержится предостережение: «В тексте романа в основном сохранены пунктуация и орфография автора» (курсив мой. — Ю. Л.).

Среди немногих обложек с оригинальной графикой — обложка издания 1998 года. Художники В. Бублик и С. Овчаренко изобразили стилизованную Лолиту в виде куклы, заключенной в клетку из ее собственного кринолина. Эта обложка позволяет понять важную вещь о характере пленения Лолиты: она попадает в своего рода *телесную* клетку (а не в некую клетку за пределами ее тела), как будто желания Гумберта превратили саму Лолиту в ее же собственную тюрьму; и правда, будь она кем-то другим, она не привлекла бы взгляда Гумберта и, следовательно, не попала бы в ловушку. Эти изображения Лолиты к тому же гораздо менее реалистичны, так что для расшифровки их смысла необходима интерпретация посредством метафор¹.

Одна из двух известных нам обложек русской «Лолиты», на которых изображена бабочка, — строгая, аскетичная обложка тома издательства «Симпозиум». Подобно своему прототипу, она отражает набоковскую страсть к лепидоптерологии², но в то же время ее можно интерпретировать и как метафору Лолиты в сетях Гумберта-охотника³.

¹ Благодарю Меган Викс (Meghan Vicks) за этот проницательный комментарий.

² Как объясняется на последней странице обложки, это *Madeleinea lolita* (*Madeleinea* — род бабочек семейства *Luscaenidae*, обитающий в джунглях Амазонки); такое имя в честь набоковской героини дал ей Жолт Балинт в 1993 г.

³ В каждом из томов пятитомного собрания сочинений Набокова, тоже вышедшего в «Симпозиуме», есть портрет автора — в частности, в т. 2, где опубликована «Лолита» (*Набоков В. В. Собрание сочинений в 5 томах* («Лолита», т. 2). — СПб.: Симпозиум, 1997. 672 с. Художник М. Г. Занько.

«Лолита» как российский бренд и тренд: XXI век

У каждой книги есть обложка, но за каждой успешной обложкой скрывается еще более успешный бренд. Даже современные электронные книги рекламируются таким образом, чтобы подчеркнуть их родство с бумажными прототипами. Литературные произведения, ценность бренда которых приобретает культовый статус, часто эксплуатируются как предметы искусства. В России восприятие «Лолиты» читателями существенно трансформировалось: из запрещенной книги она превратилась в приемлемый, а затем и желанный том на полках личных библиотек. В 1970–1980-е годы «Лолита», обнаруженная у кого-то дома при обыске, могла привести своего хозяина в тюремную камеру. В годы брежневского застоя владение запретной книгой означало политическую отагу и либеральные устремления владельца; в начале 1990-х — тонкий вкус и знакомство с современной художественной литературой; а в 2000-е «Лолита» на книжной полке стала маркером утонченности и стиля. Сегодня же важно качество конкретного тома, которым владеет читатель, в особенности учитывая огромный выбор изданий в мягких обложках.

Новая тенденция в издании «Лолиты» для «новых русских» или страстных библиофилов — печать ограниченным тиражом. В 2006 году модное московское издательство «Дейч» выпустило специальное «VIP-издание» (дословная цитата из рекламного буклета) «Лолиты» в своей эксклюзивной серии «Искушение». Украшенное невинным цветочным орнаментом и драконами с младенческими лицами, это издание привлечет любого ценителя книг качеством переплета и печати. Описанный как «роскошно иллюстрированное издание в составном переплете ручной работы из кожи и шелка с тиснением золотом 24 карата, инкрустировано офортом», этот том действительно впечатляет, и не в последнюю очередь ценой¹ — почти 3000 долларов США по валютному курсу на момент его

¹ «Дейч», 2006. Дизайн: М. Орешина, А. Бондаренко, Д. Черногаев (162 × 248 мм; 423 с.).

публикации¹. Сравним это со 115 долларами США, запрашиваемыми за первое американское издание «Лолиты» в твердом переплете, с почти идеальной суперобложкой (New York: G. P. Putnam's Sons, 1958)².

Это специальное издание «Лолиты» включает в себя более ста черно-белых иллюстраций, напечатанных на итальянской мелованной бумаге Gardapat; переплет из козлиной кожи — Bibliofile Ziegen Leder. Все книги издательства «Дейч» печатаются либо в Австрии, либо в Италии. Официальный сайт откровенно позиционирует их как коллекционные экземпляры для немногих избранных³. Тираж — ограниченный (всего 99 экземпляров), без допечаток и переизданий, и каждой книге присвоен индивидуальный номер. Те, кто полагает, будто подобная «Лолита», рассчитанная на богатых набокофилов, не найдет своего покупателя, глубоко заблуждаются: этот гигантский фолиант весом в 1680 г полностью раскуплен и вправе считаться библиографической редкостью.

«Дейч» — не единственное роскошное издание «Лолиты» в путинской России. В первое десятилетие XXI века нарождающаяся буржуазия, может быть, еще не приобрела привычку вдумчиво читать, но наверняка уже научилась ценить красоту книжных полок с томами в нарядных переплетах — в офисе над столом или дома у камина. В идеале на этих полках красуются специальные издания вроде вышеупомянутой «Лолиты» издательского дома «Дейч» или даже

¹ Если быть точным, две тысячи девятьсот девяносто пять американских долларов в эквивалентном рублевом измерении на 2006 г.

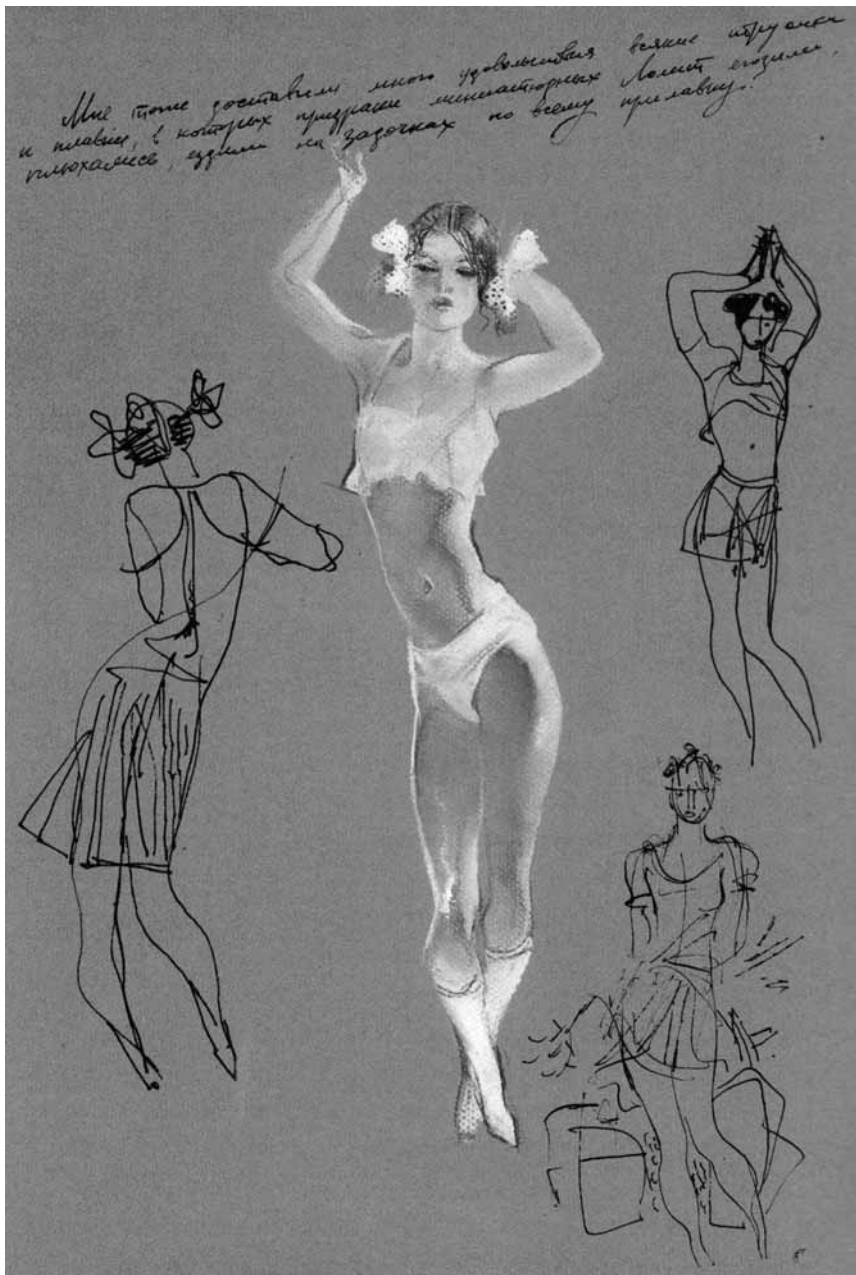
² См., например, здесь: <http://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=6539158445&searchurl=an%3Dnabokov%26fe%3Don%26pics%3Don%26tn%3Dlolita> (дата обращения 28 марта 2012).

³ Подарочные книги издательского дома «Дейч» — «лучший сувенир для VIP-персон, деловых партнеров и зарубежных гостей», — гласит главная страница сайта издательства. И далее: «Книги в кожаных переплетах с искусным оформлением — это возвращение к старинным ценностям, когда печатные издания стоили дорого и делались не только долговечными, но и очень красивыми... Обладать подобной библиотекой — означает обладать ценностью и предметом гордости, доступным далеко не каждому». Источник: http://www.deich.ru/books_cat.html (дата обращения 12 июня 2012).

еще более редкие, такие как книга 2008 года, выпущенная Санкт-Петербургским издательством «Вита Нова». Ее трудно раздобыть, и, хотя она продается в крупнейшем российском интернет-магазине Ozon.ru (эквивалент американского Amazon.com), цена не указана: тем, кто выказывает интерес к приобретению этого редкого и дорогого тома, предлагается обращаться к издателям напрямую.

Над этим изготовленным вручную изданием трудились четыре художника: Ольга Лаврухина — автор общей концепции, С. Лотов и Е. Николаева — создатели марокенового переплета, материал для которого специально завозился из Германии, равно как и муаровые форзацы; а Юрий Панченко — приглашенный издательством кузнец, который работал над серебряной инкрустацией. Книга также содержит оригинальную гравюру Климата Ли¹. Такая коллективная работа над высококачественным дизайном — интересный пример сотрудничества между издателем, редактором, руководителем производства и художниками. Современному книжному дизайнеру уже не обязательно знать сотни гарнитур шрифтов, чтобы воплотить свое воображение, однако ему по-прежнему необходимо «быть знакомым, а лучше всего — на практике, с методами книгопечатания, фотографии и изобразительного искусства; уметь передать на бумаге предвидение того, как в конечном итоге будет выглядеть книга. Его макеты должны быть достаточно привлекательны для того, чтобы убедить издателей, что дизайн обогатит текст

¹ По мнению Биргитт Пристед, несмотря на явный кич роскошных изданий «Вита Нова», роль этого издательства важна хотя бы в силу того, что оно дает кое-какой заработок книжным художникам Санкт-Петербурга и часто организует выставки книжной иллюстрации. В Москве Аркадий Троянker (легендарный книжный дизайнер-экспериментатор 1970-х, теперь живущий в Израиле) зарабатывал на жизнь дизайном кожаных переплетов для «Дейча»; большинство его бывших коллег (Аникст, Жуков) эмигрировали и работают на престижные западные издательства, которые производят украшения для книжных полок богатой элиты, ищущей «классического образования» (Биргитт Пристед (Birgitte Pristed) — автору; 23 ноября 2012.).



Ил. 17. Владимир Набоков. Лолита [Дизайн и иллюстрации Клима Ли.
СПб.: Вита Нова, 2008. 576 с.; тираж 1500 экз.; твердая обложка]

и что книга не только понравится читателю, но и будет выигрышно смотреться на магазинных полках»¹.

Успех этой модели очевиден, особенно с учетом того факта, что это не первая «Лолита» в практике издательства. «Вита Нова» уже издавала набоковский роман четырьмя годами раньше, в 2004 году. Первое издание, сравнительно менее дорогое, включает в себя рисунки, акварели и пастели Клима Ли. Тираж составил 1500 экземпляров; помимо 60 репродукций Ли (40 из которых — в цветной печати) том содержит также развернутый научный комментарий профессора Александра Долинина. Издание в переплете из натуральной кожи стоит около 60 долларов США.

Пастели Клима Ли позволяют увидеть проблему иллюстрирования сложных набоковских текстов в неожиданном ракурсе. С одной стороны, картины Ли чрезмерно постановочные, и в том, как этот художник изображает Лолиту-девочку, вряд ли схвачена суть набоковской нимфетки. С другой стороны, «любая иллюстрация либо взаимодействует с текстом, либо вмешивается в него. Воздействие иллюстрированного рассказа отличается от воздействия того же рассказа, но без иллюстраций. Разные иллюстрации к одному и тому же тексту меняют читательское отношение к нему»². Иллюстрация, будь она просто декоративной, дескриптивной (в том смысле, что она просто повторяет сказанное в тексте) или нарративной (в том смысле, что она интерпретирует текст, как утверждают Джозеф и Хава Шварц), всегда выходит за пределы текста и может даже противоречить ему³. В данном случае картины Ли работают скорее на дескриптивном, чем на нарративном уровне (они не предлагают конкретной интерпретации),

¹ *Wilson Adrian*. The Design of Books. New York: Reinhold Publishing Corporation; London: Studio Vista, 1967. P. 7–8.

² *Schwarz Joseph H.; Chava Schwarcz*. The Picture Book Comes of Age: Looking at Childhood Through the Art of Illustration. Chicago: American Library Association, 1991. P. 5.

³ Там же.

но воздействуют на читательское восприятие, навязывая задумчивое, романтическое, томное настроение.

Графические вклейки в издании «Вита Нова», безусловно, более удачные, служат примером того, как разнотипные иллюстрации, объединенные под одной обложкой, могут производить эффект разнообразия. Выразительные линии Ли, стремительные и как бы неоконченные, зримо передают эротизм романа. Пластичные виньетки с рукописными заметками (можно предположить, что это строки из дневника Гумберта или черновики Набокова) удачно вписываются в объединяющую концепцию «рукописи» («Рукописи» — название серии, в которой вышла «Лолита» издательства «Вита Нова» в 2004 году).

В иллюстрациях Клима Ли прослеживается связь с творчеством Барбары Нессим, всемирно известной художницы, иллюстратора и педагога, чей рисунок ню использован в русском издании «Лолиты» 1997 года. Нессим, начинавшая как фрилансер-иллюстратор в «Швейном квартале» Манхэттена, за последние несколько десятилетий сделалась законодательницей мод в мире искусства.

Рисунок Нессим, воспроизведенный в русском издании «Лолиты», не имеет ничего общего с Набоковым и взят из ее «Альбома для зарисовок» (самостоятельно изданной в 1970-е годы серии рисунков пером и тушью; туда же вошел и вызывающе сексуальный цикл «Женщина Девочка» (*Woman Girl*), выполненный преимущественно акварелью, пером и тушью). «Лолита» не из тех книг, какие должны включать в себя исключительно декоративные, дескриптивные или нарративные иллюстрации. Скорее всего, в будущем иллюстрации к набоковскому роману эволюционируют в какую-нибудь новую интересную и сложную форму искусства, которая объединит в себе реалистический и абстрактный подходы, при этом «преодолевая культурные границы» и «предлагая развлечение и просвещение в метанациональных рамках»¹.

¹ *Schwarz Joseph H.; Chava Schwarz. The Picture Book Comes of Age. P. 5.*

Задний форзац: вместо заключения

Текст и изображение на обложке взаимосвязаны, особенно в контексте маркетинговых стратегий и интеллектуального позиционирования книги. «Лолита» Набокова обречена на трудности в обеих этих сферах, не столько из-за того, что вынуждена лавировать между высоким и низким жанрами, сколько из-за мутирующих маркетинговых стратегий и меняющихся предпочтений читающей аудитории. Вследствие рекламы, нацеленной исключительно на рост прибыли и имеющей дело с абсолютно неисследованной нишей, многие русские издания «Лолиты» являли собой полную противоположность того, к чему стремился сам Набоков (к некоммерческой версии своей литературной нимфетки). Рассмотрев визуальные аспекты набоковской «Лолиты» и ее неоднозначную роль на современном книжном рынке России, в этой работе мы продемонстрировали, что российские издательские институты зачастую совершенно неверно понимают, какую именно продукцию они рекламируют, и в случае с «Лолитой» это проявилось особенно наглядно. Однако дело не просто в этическом или эстетическом заблуждении: в отличие от своих западных коллег, сознательно приманивающих читателя провокационными обложками, российские предприниматели постперестроечного десятилетия возвращали читателю запрещенного ранее писателя и в то же время сами находились в процессе открытий в области новых экономических стратегий, свободной торговли и отсутствия запретов при оформлении книг.

Авторизованный перевод с английского Евгении Канищевой

Приложение

Библиография изданий «Лолиты», использованных в тексте и иллюстрациях:

1. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Азбука-классика, 2009 [дизайн и оформление И. Кучмы и В. Пожидаева; 415 с.; тираж 7000 экз.; твердая обложка].
2. *Nabokov V.* Lolita. New York: G. P. Putnam's Sons, 1958 [твердая обложка].
3. *Набоков В.* Лолита. Ann Arbor: Ardis, 1976 [2-е рус. изд. романа. 304 с.; мягкая обложка].
4. *Набоков В.* Лолита. New York: Phaedra Publishers, 1967 [304 с.; мягкая обложка].
5. *Набоков В.* Лолита. Л.: СП «СМАРТ»: Перспектива, 1990 [318 с.; тираж 100 000 экз.; мягкая обложка].
6. *Набоков В.* Лолита. Краснодар: «Соло»; СП «Лесинвест, ЛТД», 1991 [304 с.; тираж 100 000 экз.; мягкая обложка].
7. *Набоков В.* Лолита. М.: АНС-Принт, 1991 [256 с.; тираж 500 000 экз.; мягкая обложка].
8. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Азбука-классика, 2006 [447 с.; тираж 7000 экз.; твердая обложка].
9. *Набоков В.* Лолита. М.: Водолей, 1991 [художник В. И. Харламов; 317 с.; тираж 300 000 экз.; твердый переплет].
10. *Набоков В.* Лолита. Алма-Ата: Мураттас, 1991 [328 с.; тираж 15 000 экз.; твердый переплет].
11. *Набоков В.* Лолита. М.: Художественная литература, 1991 [416 с.; тираж 100 000 экз.; твердая обложка].
12. *Набоков В.* Лолита (серия «Библиотека журнала „Иностранная литература“»). М.: Известия, 1989 [368 с.; тираж 100 000 экз.; мягкая обложка].
13. *Набоков В.* Лолита. М.: Прометей, 1990 [1991] [иллюстратор А. Коломацкий; 284 с.; тираж 300 000 экз. в 1990 году и дополнительно 70 000 экз. в 1991 году; мягкая обложка].
14. То же, что и 13; твердая обложка.
15. *Набоков В.* Лолита. Минск: Мока, 1991 [320 с.; тираж 150 000 экз.; твердая обложка].
16. *Набоков В.* Лолита. М.: ТФ-Прогресс, 1998 [458 с.; тираж неизвестен; мягкая обложка; изображение на последней странице обложки].

- 17–18. *Набоков В.* Приглашение на казнь. Лолита / Вступ. ст. В. А. Пронина. М.: Пресса, 1994 [оформление художников А. В. Матрешина, А. В. Сальникова; 480 с.; тираж 100 000 экз.; твердая обложка; изображение на суперобложке].
19. *Набоков В.* Лолита. Харьков: Фолио; М.: АСТ (серия «Рандеву»), 1998 [дизайн обложки: А. Кожанов; 430 с.; тираж 15 000 экз.; твердая обложка].
20. *Набоков В.* Лолита. М.: Центрполиграф, 2002 [478 с.; тираж 7000 экз.; твердая обложка].
21. *Набоков В.* Лолита. М.: АСТ, 1999 [478 с.; тираж 10 000 экз.; мягкая обложка].
22. *Набоков В.* Лолита. Харьков: Фолио; М.: АСТ (серия «Рандеву»), 1998 [430 с.; тираж 15 000 экз.; твердая обложка; изображение на форзаце].
23. *Набоков В.* Лолита. М.: Эксмо-Пресс, 1999 [дизайн: Е. Шамрай; 462 с.; тираж 10 100 экз.; мягкая обложка].
24. То же, что и 23; последняя страница обложки.
25. *Набоков В.* Лолита. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 1999 [430 с.; тираж 6000 экз.; твердая обложка].
26. *Набоков В.* Лолита. Машенька. Защита Лужина. Камера обскура. Приглашение на казнь. Романы (серия «Русская классика»). М.: Эксмо-Пресс, 1999 [дизайн: А. Яковлев; 800 с.; тираж 10 000 экз.; твердая обложка].
27. *Набоков В.* Лолита. М.: Эксмо-Пресс, 2006 [544 с.; тираж 5100 экз.; твердая обложка].
28. *Набоков В.* Лолита. Сценарий. М.: Азбука-классика, 2010 [256 с.; тираж 10 000 экз.; твердая обложка].
29. *Набоков В.* Лолита. М.: Текст, 1998 [448 с.; тираж 7000 экз.; мягкая обложка; на первой странице обложки использован фрагмент «Рождения Венеры» Сандро Боттичелли].
30. *Набоков В.* Лолита. М.: Эксмо-Пресс; Эксмо-Маркет, 2000 [дизайн: А. Сауков, использована картина Г. Климта; 384 с.; 7000 экз.; мягкая обложка; отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя].
31. Портрет Мэды Примавези. 1912. холст, масло, 150 × 110. Метрополитен-музей, Нью-Йорк. <https://pixbank.wordpress.com/category/cool-paintings/page/13/> (дата обращения 5 декабря 2014).

32. Фотография Мэды Примавези. Из блога Дэниэла Торреса: <http://unmodernpainting.blogspot.ca/2011/04/mada-primavesi-by-gustavklint.html> (дата обращения 5 декабря 2014).
33. Дзандоменегги Ф. В постели. 1876. 23 7/8 × 7/8 дюйма; Галерея современного искусства, Флоренция, Италия © Bridgeman Art Library.
34. *Набоков В.* Лолита. М.: АСТ, 2000 [дизайн серии: А. Кудрявцев; 368 с.; тираж 10 000 экз.; мягкая обложка].
35. *Набоков В.* Лолита. М.: АСТ, 2003.
36. *Набоков В.* Лолита. М.: АСТ, 2004 [427 с.; тираж неизвестен; твердая обложка; отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя].
37. *Набоков В.* Лолита. М.: АСТ; Ермак, 2004 [702 с.; тираж 4000 экз.; твердая обложка; в издание также вошли романы «Подвиг» и «Король, дама, валет»; в тексте «Лолиты» отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя].
38. *Набоков В.* Лолита. М.: АСТ, 2003 [427 с.; тираж неизвестен; твердая обложка; отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя].
39. Дега Э. Дома на утесе в Вилле-сюр-Мер. 1869. <http://www.worldgallery.co.uk/art-print/Houses-On-The-Cliff-Edge-At-Villers-Sur-Mer,-1869-25246.html> (дата обращения 8 августа 2012).
40. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Азбука-классика, 2002 [446 с.; тираж 7000 экз.; мягкая обложка].
41. Фотография Джеймса Эбби «Бесси Лав». 1928. Источник: *Winship Kihm.* Bessie Love and James Abbe // Faithful Readers. 2012. April 29. <http://faithfulreaders.com/2012/04/29/bessie-love-and-james-abbe/> (дата обращения 5 декабря 2014).
42. *Набоков В.* Лолита. М.: Инфосерв; Форум, 1997 [446 с.; тираж 5000 экз.; твердая обложка; отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя].
43. Лейендекер Дж. К. Рекламный плакат для Arrow Collars and Shirts. Из блога Шона Адамса: <http://www.burningsettlerscabin.com/?tag=illustration> (дата обращения 5 декабря 2014).
44. *Набоков В.* Лолита. М.: ТФ-Прогресс, 1998 [458 с.; тираж неизвестен; мягкая обложка; изображение на последней странице обложки].
45. Японское модельное агентство Faxingnet. <http://www.faxingnet.com/liuxingfaxing/20100314/2428.html> (дата обращения 5 декабря 2014).

46. *Набоков В.* Лолита. М.: Эксмо, 2005 [800 с.; тираж 4000 экз.; твердая обложка; в издание также вошли романы «Машенька» и «Защита Лужина»].
47. Петров-Водкин К. Портрет Риы (Портрет А. А. Холоповой). Источник: WikiPaintings: Visual Art Encyclopaedia. <http://www.wikipaintings.org/ru/kuzma-petrov-vodkin/portrait-of-ria-portraitofa-a-kholopova-1915> (дата обращения 8 августа 2012).
48. *Набоков В.* Лолита. Ростов н/Дону: Феникс, 2000 [дизайн: Ю. Калининченко; серия «Классики XX века»; 448 с.; тираж 10 000 экз.; твердая обложка].
49. *Набоков В.* СПб., 1906. В кн.: Vladimir Nabokov: A Pictorial Biography. Completed and Edited by Ellendea Proff er. Ardis: Ann Arbor, 1991.
50. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Кристалл, 2001 [дизайн: И. Мосин; 352 с.; тираж 10 000 экз.; твердая обложка].
51. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Издательский дом «Нева»; М.: ОЛМА-пресс, 2001 [дизайн: А. Васильев; серия «Грамматика любви»; 383 с.; тираж 5000 экз.; твердая обложка].
52. То же, что и 51; последняя страница обложки.
53. *Набоков В.* Лолита. М.: РИПОЛ-классик, 2002 [дизайн: К. Салина и В. Борисов-Мусатов; серия «Женский альбом»; 448 с.; тираж 5000 экз.; твердая обложка; отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя].
54. Борисов-Мусатов В. Весна. Собрание весенних пейзажей. <http://www.artap.ru/spring.htm> (дата обращения 5 декабря 2014).
55. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Издательский дом «Нева»; М.: ОЛМА-пресс, 2001.
56. То же, что и 55.
57. *Набоков В.* Лолита. Харьков: Фолио; М.: АСТ (серия «Рандеву»), 1998 [дизайн: Б. Бублик, оформление обложки С. Овчаренко, фронтиспис Т. Зеленченко; 432 с.; тираж 15 000 экз.; твердая обложка; отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя].
58. То же, что и 55; последняя страница обложки.
59. *Набоков В.* Лолита (серия «Библиотека журнала „Иностранная литература“»). М.: Известия, 1990 [368 с.; тираж 300 000 экз.; мягкая обложка].
60. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Симпозиум, 2001 [дизайн обложки: А. Рыбаков; 496 с.; тираж 10 000 экз.; твердая обложка].

61. *Набоков В.* Лолита. М.: Издательский дом «Дейч», 2006 [дизайн: М. Орешина, А. Бондаренко, Д. Черногаев; 423 с.; тираж 99 экз.; кожаный переплет].
62. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Вита Нова, 2008 [дизайн и иллюстрации Клима Ли; 576 с.; кожаный переплет].
63. То же, что и 60; обложка в развернутом виде.
- 64–73. *Набоков В.* Лолита. СПб.: Вита Нова, 2008 [дизайн и иллюстрации Клима Ли; 576 с.; тираж 1500 экз.; твердая обложка].
74. *Набоков В.* Лолита. М.: Инфосерв; Форум, 1997 [446 с.; тираж 5000 экз.; твердая обложка; отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя].

ГЛАВА VI

БАЛАБАНОВ — НАБОКОВ

К истории неэкранизированного романа

I

Случается в истории культуры, что неосуществленные замыслы бывают для исследователя не менее важны, чем проекты благополучно завершенные. Само название романа Сирина — Набокова поощряет расплывчатость и эффект дифракции в темной истории одного такого проекта, навсегда оставшегося в жанре умозрительных кинопроб, рассказывать о котором приходится в сослагательном наклонении. Между тем при ином повороте событий на полке кинофилов сегодня мог бы стоять диск с лучшим и наиболее радикальным из всех существующих ныне переводов прозы писателя Набокова на язык кинематографа — фильмом «Камера obscura» режиссера Алексея Балабанова.

С Дмитрием Владимировичем Набоковым мы время от времени переписывались с середины 1990-х годов в связи с публикацией архивных документов его отца. Несмотря на солидный возраст, бывший гонщик был человеком принципиально технологичным, обожал компьютеры — и даже как-то пронципательно заметил в частном разговоре, что знаменитые набоковские каталожные карточки служили писателю своего рода бумажным аналогом не существовавшей тогда программы Windows. Он принимал деятельное участие в работе англоязычного интернет-форума, посвященного

творчеству В. В. Набокова, NABOKV-L. Пятнадцать лет тому назад этот форум служил энергичной виртуальной площадкой, где происходил полезный обмен находками и библиографической информацией, однако с уходом редактора-основателя Джона Бартона Джонсона в тень (увы, из-за глупой ссоры с Дмитрием) форум все свои главные достоинства растерял...

Алексей Балабанов после выхода на экраны дилогии «Брат» находился в зените славы, хотя и не без оттенка скандальности (его провинциально-узким националистическим взглядам до сих пор трудно найти рациональное объяснение). И хотя на западных кампусах фильмы Балабанова в университетских аудиториях показывают, как правило, в рамках скорее курсов славистики, нежели факультетов киношкол, уже тогда было очевидно, что автор экранизации «Замка» и квази декадентской питерской элегии «Про уродов и людей» на самом деле режиссер гораздо более глубокий, чем могло бы показаться по просмотру его ироничных и неизменно мастерски сшитых пародий на западный боевик для массового постсоветского кинозрителя. Прочитав во время своего очередного приезда в Россию (летом 2003) в журнале «Медведь» о том, что г-н Балабанов мечтает снять фильм по мотивам романа Набокова «Камера обскура», я поделился этой новостью с подписчиками NABOKV-L¹. Кратко отрекомендовав Балабанова зарубежным коллегам как ведущего современного российского режиссера, я процитировал из опубликованной беседы с ним отрывок, касающийся Набокова. «Медведь» создавался в 1995 году как «умный мужской журнал» с качественной эссеистикой, представленной именами Валерии Новодворской, Дмитрия Быкова, Олега Кашина и Захара Прилепина. Издание (прекратившее существование в 2011-м) подавали как русский ответ «Плейбою».

¹ «Dir. Balabanov: Nabokov may be next». Сообщение Ю. Л. // NABOKV-L. 25 июля 2003 г.

Глянцевую обложку летнего номера с балабановским интервью украшало томное лицо и ненавязчиво задрапированное тело Ксении Собчак, выступавшей тогда еще в амплу светской львицы. «У меня есть идей пять или шесть», — сказал Балабанов в ответ на дежурный вопрос о его «творческих планах» в конце беседы.

- Самая первая — по Набокову, «Камера обскура».
- А, там девушка изменяет слепому, а он ничего не видит.
- Ну да. И там одна ванная на две комнаты гостиничные. Это самое киношное произведение русской литературы!¹

Комментируя последнюю ремарку коллегам, я усомнился в том, что Алексей Балабанов цитировал Владислава Ходасевича, одним из первых эмигрантских критиков отметившего кинематографическую природу романа «Камера обскура». Сейчас мне кажется, что я мог недооценивать эрудицию покойного, читавшего в оригинале Фолкнера и сказавшего про Иосифа Бродского — «умный мужик». Впрочем, главной, как я вскоре понял, стратегической ошибкой с моей стороны было добавить, что Балабанов с презрением относится к Голливуду в частности и к Западу в целом (почему — вскоре станет ясным).

На следующий день на электронный набоковский форум пришло сообщение от бывшего сокурсника Балабанова по ВГИКу, переехавшего в США Юрия Дашевского. Дашевский писал, что помнит Балабанова десятилетием ранее по их совместным будням в общежитии киноинститута:

Я должен сказать, что Балабанов был интеллигентным молодым человеком, свободно говорившим по-английски. Он щедро делил со мной комнатушку, где мы вместе обсуждали

¹ *Свинаренко И.* Правда и деньги Балабанова // Медведь. 2003. № 70. Июль — август. С. 27.

«Камеру обскуру», книгу, которой суждено в будущем стать великим фильмом — я согласен с теорией, что роман изначально писался с прицелом на его экранизацию (более того, я и сам сочинил синопсис для экранизации по мотивам этой книги, который пытался пристроить в киностудии — но я не жалею [что Балабанов также воспользовался этой идеей]). Балабанов начал свой путь в кино с экранизации вещи Самюэля Беккета, потом переключился на более пригодную в русских условиях стезю <...>. Сейчас я удивляюсь, наблюдая Балабанова в жизни, сравнивая его с тем молодым человеком из моих нежных воспоминаний, хотя и желаю ему всяческого успеха — и чтоб он прочитал еще как можно больше великих книжек.¹

Сообщения на тему о возможной грядущей экранизации «Камеры обскуры» подготовили интригующую атмосферу, которую поспешил развеять Дмитрий Владимирович Набоков в свойственной ему манере — иногда несколько более форсированной, чем того требовала обстановка. Днем позже сын Набокова откликнулся кратким посланием под шапкой «Комментарий к постам двух Юриев, Левинга и Дашевского»²:

Я нахожу оба поста интересными, особенно в отношении Алексея Балабанова. До того как он затеет «адаптацию» «Камеры обскуры» (*Laughter in the Dark*), я настоятельно рекомендую мистеру Балабанову хорошенько потолковать с моим литературным агентом.

Д. Н.

¹ «Dir. Balabanov: Nabokov's CAMERA OBSCURA (Laughter in the Dark) may be next film & Query». Сообщение Ю. Дашевского // NABOKV-L. 26 июля 2003. Пер. с англ. — Ю. Л.

² «I found both posts interesting, particularly with regard to Alexei Balabanov. Before he starts „adapting“ *Camera obscura* (*Laughter in the Dark*), I strongly recommend that Mr. Balabanov have a good talk with my agent. DN» («Comment on posts of the two Yuris, Leving and Dashevsky». Сообщение Д. В. Набокова // NABOKV-L. 27 июля 2003).

Будучи почти уверенным, что Дмитрий не видел ни одного фильма Балабанова (данное предположение подтвердилось несколько лет спустя, когда в Монтрё в июне 2010 года в гостях у него мы заговорили о кино — и Набоков-младший обнаружил поразительную наивность по части осведомленности даже в современном западном кинематографе, притом что сам он, как и его отец, любил и ценил старые комедии и вестерны), я попытался загладить ложное впечатление, что балабановская команда в духе постсоветского рейдерского захвата планирует узурпировать права на интеллектуальную семейную собственность Набоковых. По моему собственному опыту, Дмитрий был неизменно щедрым и внимательным собеседником, поощрял исследователей творчества своего отца, что не мешало ему при этом щепетильно следить за соблюдением авторских прав Набокова, которые в начале 1990-х на пространстве русскоязычной империи попирались пиратами всех мастей направо и налево.

После скрытой набоковской инвективы я прояснил в последнем своем публичном комментарии на эту тему, что Дмитрий абсолютно справедлив в требовании к уважению его прав как литературного наследника, указав, что, судя по сообщению Дашевского, Балабанов вынашивал план экранизации романа Набокова довольно давно, а значит, его реминисценции в фильме «Про уродов и людей», искусно сделанном на перекрестке рассказа «Сцены из жизни сиамских уродцев» и «Лолиты», являются вполне осознанными — обстоятельство до тех пор для меня лично остававшееся на уровне гипотезы и теперь подтвердившееся. Надеюсь, что, когда дело дойдет до формальных переговоров о приобретении прав российскими продюсерами, Дмитрий отдаст должное таланту потенциального воплотителя отцовского романа в пластику светотени, я исподволь помянул, что на фильм «Про уродов и людей» пал официальный выбор членов жюри Каннского фестиваля (то был внеконкурсный показ; 1998 год навсегда останется в памяти кинокритиков в связи

с незаслуженным провалом картины А. Германа «Хрусталеv, машину!» в основном конкурсе).

К сожалению, Дмитрий был весьма низкого мнения о российской киноиндустрии, полагая, что в интересах репутации Набокова как предпочтительней в эстетическом плане, так и надежней в материальном, иметь дело с американскими либо европейскими киностудиями, контролируруемыми рычагами легальных соглашений. Из авторитетных советчиков, которые могли бы каким-то образом повлиять на позицию Набокова-младшего доводом в пользу самобытности балабановского режиссерского почерка в новейшем русском кино, никого рядом не оказалось.

II

Перипетии на этом тем не менее не закончились — в первую очередь потому, что покровители Алексея Балабанова, вопреки первоначальным опасениям Д. В. Набокова, в обход законных путей действовать не собирались, а сами вышли на связь с представителями фонда писателя.

В одном из первых прижизненных сборников киносценариев Балабанова среди полноценных текстов были напечатаны несколько сценарных заявок, включая и синопсис по роману Набокова на пять страниц¹. Трудно понять, что подвигло Балабанова дать согласие на обнародование этого сырого текста под одной обложкой с оригинальными киносценариями — по фактуре запись похожа не более чем на конспект содержания романа, пересказанного близко к тексту. Из последовавшего два года спустя переиздания тома другим издательством этот «синопсис» исчез (по всей видимости, сам же Балабанов его и исключил), а единственное упоминание о нем в новой книге сохранилось в списке

¹ Камера обскура: синопсис по роману В. Набокова // «Брат», «Брат-2» и другие фильмы: [литературные сценарии] / А. Балабанов. — М.: АСТ; СПб.: Астрель, 2005. С. 277–282.

«Нереализованных сценариев и заявок» за 2001 год¹. Намек на возможное отклонение от набоковской хронологии у Балабанова в начале его краткого пересказа «Камеры обскуры» — в указании на то, что «действие происходит в Германии в конце двадцатых — самом начале тридцатых годов на фоне зарождающегося фашизма». Возможно, эта ремарка каким-то образом соотносится с экранизацией «Отчаяния» в 1978 году Райнером Вернером Фассбиндером, который значительно усилил политическую линию романа и перенес его действие в предвоенную нацистскую Германию. Кроме того, при чтении синопсиса Балабанова бросается в глаза, что опубликованная версия обрывается там, где у Набокова следует драматическая развязка с убийством главного героя, Кречмара. Учитывая отсутствие каких-либо других изменений, невозможно представить, что в финале своего конспекта Балабанов намеревался вдруг круто поменять ход сюжета. Скорее всего, он просто бросил его, не дописав или решив не пересказывать сухим слогом яркий травматический эпизод, транслируемый угасающим потоком сознания слепца.

Упомянув о том, что он хотел бы снять фильм по мотивам романа «Камера обскура» впервые в интервью 2003 года, Балабанов возвращался к этой теме в публичных высказываниях по крайней мере еще дважды. Надежда Васильева, вдова режиссера, называет неосуществленную экранизацию не иначе как «многострадальной», по которой Балабанов «сам все время страдал»². Завершив работу над жанровыми картинами — фарсовой комедией «Жмурки» и жесткой драмой «Груз 200», — Балабанов, по всей вероятности, надеялся вернуться в лоно арт-хаусного кино в стилистике «Про уродов и людей». На вопрос, по-прежнему ли актуальна для него формула, которую он когда-то вывел: «Один фильм для себя,

¹ «Груз 200» и другие киносценарии / А. Балабанов [Вступ. ст. В. Топорова]. Серия: Библиотека кинодраматурга. — СПб.: Сеанс; Амфора, 2007.

² В интервью М. Кувшиновой, цит. по: Балабанов. — СПб.: Мастерская «Сеанс», 2015. С. 63.

следующий — для других», Балабанов признался, что, по его ощущению, «Морфий» для всех — «и для критиков, и для людей» (не трудно заметить, что место уродов в парной исторической ячейке Балабанова уготовлено критикам). В ту же категорию он поместил и свое следующее, еще не снятое произведение. Известно ли ему, что это будет за фильм? «Знаю», — коротко отрезал Балабанов.

— *А почему ты во время съемок «Морфия» говорил, что, возможно, это будет твой последний фильм?*

— Если Сельянов не сможет купить права, так и будет.

— *Права на книгу? Скрываешь, какую?*

— Один роман Набокова.

— *Сценарий уже готов?*

— У меня синопсис есть. Если будут права, я сценарий быстро напишу. Проблем нет. Я уже все придумал, причем давно. Лет восемнадцать назад¹.

Несмотря на кажущийся фатализм (в переговорах он никакого участия не принимает), Балабанов решил не дожидаться исхода мучительного для него процесса: в последнем киносценарии, над которым он работал незадолго до смерти, судя по всему, должны были отразиться некие сюжетные линии, позаимствованные у Набокова — без формального разрешения, но и без нарушения юридических норм: «невидимый Ваня, живущий в голове своего брата-близнеца, замечает мужчину, с которым Пете изменяет жена, как Магда изменяла слепому Кречмару с Горном»². На вынужденную балабановскую

¹ Дмитрий Савельев: Баян. Интервью с А. Балабановым // Empire. Ноябрь 2008. Цит. по: http://alekseymbalabanov.ru/index.php?option=com_content&view=article&catid=13%3A2010-10-28-15-49-44&id=108%3A2008-lempirer&Itemid=22.

² Резюме Марии Кувшиновой в ее монографии «Балабанов» (СПб.: Мастерская «Сеанс», 2015. С. 52–53). Она же полагает, что балабановская экранизация должна была войти в цикл режиссера «о канунах» (с. 157), вслед за лентами «Груз 200» и «Морфий», разворачивающихся, соответственно,

уловку указывает также продюсер Сергей Сельянов: «Внимательный читатель может заметить в последнем сценарии Балабанова (это первый драфт, то есть работа над сценарием не была окончена), в этом первом драфте есть переключки с „Камерой обскурой“»¹. Имеется в виду фрагмент:

Петя дремал на диване в большой комнате. Вдруг он вздрогнул и резко сел.

— Там кто-то есть, — сказал он.

— Да нет там никого, — сказал Ваня, — Ирина только.

— Да нет, я слышу, — сказал Петя, встал и вышел.

Он прошел через несколько комнат и вошел в спальню. Ирина сидела на кровати.

— Он там, за кроватью, — сказал Ваня.

— Эй, ты! — крикнул Петя. — А ну пошел вон отсюда!

— Там никого нет, — испугалась Ирина.

— Там он, там, — сказал Ваня.

— Вон! — закричал Петя.

Голый мужчина схватил вещи и выбежал из спальни².

Во втором по счету интервью, данном корреспонденту «Медведя» Игорю Свиноаренко через десять лет после первого печатного упоминания названия набоковского романа, Балабанов

на заре горбачевской перестройки и большевистской революции. К перечисленным фильмам о состоянии общества, взвинченного в коллективном неврозе, можно добавить «Про уродов и людей» с его пафосом зарождения новой киноэстетики, артикулированным в монологе отца героини Лизы. Кувшинова также видит параллель между самоубийством доктора Полякова в кинотеатре в «Морфий» и знакомством в кинотеатре Магды и Кречмара (с. 158).

¹ Интервью Фредерика Х. Уайта с С. Сельяновым (Москва, 21 мая 2014). Полностью беседа опубликована в книге «Бриколаж режиссера Балабанова» (Н. Новгород: Деком, 2016).

² Балабанов А. Мой брат умер (сценарий) // Балабанов / Сост. Л. Аркус, М. Кувшинова, К. Шавловский. СПб.: Книжные мастерские; Сеанс, 2013. С. 357. В этом же сценарии под сильным влиянием Набокова написана и сцена отцеубийства слепым сыном Петей, целящимся в живую мишень с закрытыми глазами, по подсказкам брата Вани, находящегося в его же голове (с. 360). <http://seance.ru/blog/chtenie/balabanov-script/>.

поделился наиболее развернутым из известных нам комментариев по поводу проблемы съемок «Камеры обскуры». Из него следует, что единственным камнем преткновения на тот момент, не позволявшим творческой группе двигаться вперед, действительно оставался только легальный цугцванг.

На вопрос, вспоминал ли он Ремарка, когда снимал «Мне не больно», режиссер ответил отрицательно и добавил: «Но когда я был студентом, Ремарк и Хемингуэй были моими любимыми писателями. Еще я очень люблю Набокова и хочу много лет снять фильм по книге „Камера обскура“». Журналист уточняет: «Это где слепой и девушка ему изменяет, и он узнает об этом, когда из ванны вытекает вода?»¹, чем провоцирует визави на нелицеприятную оценку существующих западных экранизаций прозы Владимира Набокова:

— Да! Это мое кино. И еще хочу снять «Защиту Лужина»; правда, американцы уже сняли, и очень плохо.

— И «Лолиту» плохо сняли.

— Очень плохо. Это неинтересно. А «Камера обскура» — лучшее его произведение, оно очень кинематографично. Я хочу его снять в Европе на английском языке, — русские эмигранты живут там и на нем говорят. Старая идея... У меня было две такие старые идеи, и одну — с 84 годом² — я реализовал. А эту пока нет. Вот сделаю это кино — и успокоюсь, дальше — плевать.

¹ Сцена с любовниками, корыстно использующими особенности гостиничного интерьера и шумовую завесу ванной комнаты, намечена в синопсисе Балабанова пунктирно: «Останавливались в отелях, где Магде трудно было встречаться с Горном. Но в одном, где на два номера была одна ванная, они осели надолго. Магда надолго заперлась в ванной, шумела вода, а Кречмар ничего не подозревал». Ср. с той же коллизией в романе Набокова: «За дверью вода продолжала литься. Она лилась громко и непрерывно. Кречмар тщательно водил бритвой по щеке. Лилась вода, — причем шум ее становился громче и громче. Внезапно Кречмар увидел в зеркало, что из-под двери ванной выползает струйка воды, — меж тем шум был теперь грозовой, торжествующий» (*Набоков В. Собрание сочинений русского периода: в 5 т. — СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 3. С. 347*).

² «Груз 200» (2007).

— Уже договорился?

— Нет! Наследники Набокова сказали: русским не дадим право на экранизацию, только не русским! А я очень хочу это кино сделать! Я за месяц напишу сценарий!¹

Сельянов полагает, что в фактическом провале проекта виновато литературное агентство, представлявшее интересы Дмитрия Набокова, запросив у русских неоправданно высокий гонорар:

Была еще одна идея — «Камера обскура» по Набокову, но там не удавалось договориться с сыном писателя. Мы несколько раз предпринимали попытки, но он как-то высокомерно считал, что русский режиссер не может снять такое кино... А в общем, хотел нечеловеческое количество денег, неадекватное совсем... И «Груз-200». Это были две идеи, которые Алеша всегда хотел осуществить².

Одна из сторон в этой ситуации выглядит по меньшей мере парадоксально негибкой. Между тем отлично известно, что Дмитрий Набоков умел договариваться, если хотел, обладая для того всеми необходимыми талантами переговорщика, которые он унаследовал от обоих родителей (его мать, Вера Набокова, ледяным тоном своих посланий укрощала самых искусственных американских издателей), — свидетельством чему необычайно успешная маркетинговая кампания по изданию неоконченного романа «Оригинал Лауры» (2008), когда из публикации, казалось бы, нечитательных кусков наследник выжал круглую сумму и инициировал пространные

¹ Алексей Балабанов: Я знаю, что недолго проживу [Интервью И. Сви-
наренко] // Медведь. 2013. № 110. 19 мая. [http://www.medved-magazine.ru/
articles/Alexey_Balabanov_Ya_znau_chno_nedolgo_prozhivu.2635.html](http://www.medved-magazine.ru/articles/Alexey_Balabanov_Ya_znau_chno_nedolgo_prozhivu.2635.html).

² Леднев А., Леднева М. «Он любил сильное, откровенное высказывание,
радикальное действие»: Сергей Сельянов об Алексее Балабанове. Часть 2 //
Русский репортер. 29 ноября 2013. <http://rusrep.ru/balabanov2/>.

дебаты интеллектуалов в международной прессе. Поэтому можно допустить, что Дмитрий нарочно назвал заведомо нереалистичную цифру, дабы сделать проект для российской стороны финансово неосуществимым, и никогда, в сущности, всерьез эту просьбу не рассматривал.

Во время встречи с Сельяновым, состоявшейся в Москве в 2014 году, по моей просьбе коллега Фредерик Х. Уайт задал продюсеру несколько вопросов, призванных пролить свет на балабановскую версию развития событий вокруг нереализованного проекта. Сельянов в очередной раз подтвердил, что «фильм по этой замечательной книге Алексей хотел снимать всегда».

Когда мы только познакомились, обсуждали, чего бы мы хотели снять, уже тогда Алексей говорил о «Камере обскуре», и до последнего дня своей жизни он хотел сделать этот проект. Но Дмитрий Набоков, сын писателя, который уже умер... Знаете, у нас в России (да и везде) о покойных принято говорить либо хорошо, либо не говорить вообще. (Пауза.) Но он был высокомерным господином и считал, что русский режиссер не может сделать кино по произведению его отца. Высокомерность мешала ему. Мы обращались к нему и не только через Левинга; мы просили нескольких людей до него достучаться — Леонида Парфенова, Владимира Григорьева. Дмитрий Владимирович просто ничего не отвечал нам¹.

III

Итак, разрешением набоковского фонда на экранизацию романа писателя компании Сельянова СТВ заручиться не удалось, несмотря на предпринятые две официальные и несколько закулисных попыток. Более того, как позже выяснилось, даже в случае успеха переговоров права на прокат

¹ Интервью Ф.Х. Уайта с С. Сельяновым (Москва, 21 мая 2014).

фильма по роману Набокова СТВ предоставили бы исключительно на русском языке. На это абсурдное с точки зрения кинобизнеса ограничительное предложение Сельянов отреагировал с ожидаемым негодованием: «Это не нормально — фильм очень дорогой и, конечно, должен иметь мировую дистрибуцию, а тут даже без права делать субтитры или дубляж», добавив, что частичные права на постановку «Камеры обскуры» в России принадлежат «одному русскому театральному режиссеру, который также выпустил один телевизионный сериал. Явно активный режиссер, но не такого уровня, как Балабанов. Я встречался с этим режиссером в целях возможного сотрудничества, но без результатов».

Несмотря на то что права сохранялись за упомянутым, но не названным русским режиссером, уже после смерти Дмитрия Набокова в 2012 году юристы СТВ вновь пробуют связаться с лондонским агентством Эндрю Уайли, выступающим теперь от имени набоковского фонда. Сергей Сельянов верит, что в конце концов ему бы удалось добиться своего «даже, если бы, может быть, на это потребовалось еще несколько лет жизни. Но господь Бог не отпустил их Алексею. Теперь эта история кончилась...»

Правда, как и полагается зрителю прибора камера-обскура, брезжит еще соблазн реконструкции замысла — скромной попытки взглянуть в контуры перевернутой проекции, чтобы за отсутствием черновика сценария или хотя бы нескольких отснятых кадров гадать: чем именно мог ненаписанный сценарий отклоняться от романного источника и кто мог попасть в объектив стрекочущего киноаппарата? Несмотря на то что Балабанов с единомышленниками возможный кастинг в деталях не обсуждал, кое-какая информация все же отложилась в памяти творческого партнера:

Дело в том, что, поскольку у нас были связанные руки, то [выбор актеров] не имел практического смысла... Самая первая идея состояла в том, что это будет зарубежный

фильм с очень хорошим кастингом. По-моему, Алексей видел в роли американца актера Уиллема Дефо. Мы говорили и вчерне обсуждали эти вещи: на одном из фестивалей Балабанов познакомился с Уиллемом Дефо и очень оценил его как актера. Также в качестве варианта рассматривался Стив Бушеми...

Не получив русские права, мы стали думать, что, может быть, мы можем договориться с режиссером-правообладателем в России. Или все-таки сделать версию, в которой перенести действие в Россию и превратить роман в типично русскую историю, которая разворачивается, скажем, в 1930-е годы. Иностранцы специалисты работали много тогда в России — на тракторном заводе, на автомобильном заводе и т. д. Вот адаптируем эту историю где-нибудь на Урале — это же стилистический прием, интересная эпоха...¹

Когда Сельянову довелось вновь встретиться с режиссером, выкупившим российские права на использование текста «Камеры обскура», выяснилось то, что сам продюсер назвал «странной вещью», — а именно что Дмитрий Набоков настаивал на том, чтобы в договоре записали одно условие: релиз фильма должен состояться только на русском языке, но при этом непременно сниматься в Европе. «Его не имели права даже снимать в России! — восклицает Сельянов. — Какие-то иезуитские условия, было предпринято все, чтобы получить деньги, но не дать покупателю возможности все-таки сделать кино».

В случае переноса действия романа «Камера обскура» в СССР все актеры были бы российскими — за исключением американца, который должен был играть «американского специалиста». Роль последнего, возможно, исполнил бы Уиллем Дефо в спайке с отечественными

¹ Интервью Ф. Х. Уайта с С. Сельяновым (Москва, 21 мая 2014).

артистами. «Впрочем, мы поняли, что это совершенно невозможно, — сокрушается Сельянов. — Понимаете, в киноиндустрии, в кинобизнесе нельзя приступать к серьезной работе, пока у тебя нет прав. Нельзя проводить никакие переговоры — это просто несерьезно: нельзя, например, позвонить Дефо и сказать: „Уиллем! Вот, я думаю тут снять кое-что, но у меня еще нет прав, но я надеюсь... Как ты думаешь? Интересно ли тебе?“ Так не принято. Поэтому в результате практические решения, в том числе по кастингу, нами приняты не были».

IV

Вскоре после публичного обмена письмами в 2003 году я обратился к Дмитрию Набокову частным образом и высказался в поддержку проекта Балабанова, выразив надежду, что в будущем мы все-таки сможем увидеть на экранах именно русскую постановку по мотивам набоковского романа. Плачевный исход неуклюжего бюрократического романа (pun intended) русского продюсера с английским литагентом был вызван, кажется, отчасти недоразумением в понимании Дмитрием кинематографической конъюнктуры, отчасти его же нежеланием сделать исключение из собственного принципа, заключавшегося в том, чтобы не иметь дел ни с российским бизнесом (за вычетом книжного, где у него просто не было выхода), ни с представителями российской власти. В последнем принципе, разумеется, существовал свой резон, однако, как следствие, было предпринято еще одно недалековидное решение о невмешательстве в статус бывшей семейной недвижимости Набоковых-Рукавишниковых в Петербурге и окрестностях, когда в конце 1990-х ненадолго появилась возможность раз и навсегда превратить Музей В.В. Набокова в независимую структуру, вместо того чтобы оставить его на положении приживалки при государстве.

Фильм так и не получился, основных участников процесса, от которого бы зависел успех мероприятия, нет в живых, и, значит, под казусом плодовитого Балабанова, которому за двадцать лет не удалось воплотить любимый роман в своем (помечтаем) лучшем неснятом фильме, можно наконец подвести черту, окончательно списав данный эпизод в анналы печальных кинематографических курьезов. Правда, как загадочно написал Набоков в финале другого позднего романа, «для видений — отсрочки смертной тоже нет».

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ
РАЗВОРОТ
К ВИЗУАЛЬНОМУ/
АВТОРЕФЛЕКСИЯ ВЗГЛЯДА

ГЛАВА VII

БРОДСКИЙ ПРОТИВ ТАРКОВСКОГО

Поединок в кинозале

Некоторые из нас на какое-то время стали завзятыми киноманами...

И. Бродский. «Трофейное»

...искусство — это попытка составить сравнение между бесконечностью и образом.

*А. Тарковский. Литературный и экранный образ.
Из лекций по кинорежиссуре, 1977–1978*

Бродский и кино (наброски к теме)

Составление зрительского репертуара и кинокусовой палитры Иосифа Бродского — задача, пока еще никем не предпринимавшаяся, но, как представляется, имеющая смысл для реконструкции и понимания определенного слоя произведений данного автора, в юности с увлечением проводившего время в кинотеатре под громкой вывеской:

Потом, конечно, Спартак. Гладиатор, герой школьных книг и тезка кинотеатра за углом¹, фойе которого было расписано сценами восстания. На этом фоне четыре пожилых еврея играли легкую музыку перед каждым сеансом. В двенадцать

¹ Кинотеатр «Спартак» занимал помещение немецкой лютеранской церкви св. Анны (Кирочная ул., 8) классицистской постройки 1720 г. Кирху закрыли в 1935 г., чтобы спустя четыре года после внутренней реконструкции (арх. А. И. Гегелло, Л. С. Косвен) открыть уже в функции кинотеатра.

лет я увлеченно смотрел фильм «Дайте мужа Анне Дзакео» с Массимо Джиротти и Сильваной Пампанини¹... Еще картинка: Томмазо Кампанелла и гравюра, на которой автор «Города Солнца» похож на Рафа Валлоне².

Бродский посещал кинотеатр «Спартак» не только по причине близкого расположения к своему дому — в советский период этот камерный ленинградский зал относился к ведению Госфильмофонда и был единственным в городе местом, где регулярно велся прокат фильмов капиталистических стран (по строгому регламенту — один-два сеанса в день).

Тот факт, что Бродский рассматривал искусство кино как благодатный трамплин для словотворчества, хорошо известен³. Виктория Швейцер вспоминает эпизод из американской жизни своего коллеги по колледжу: однажды, после совместного ужина, Бродского зазвали в амхерстский

¹ Итальянский фильм 1953 г. о неудачном опыте работы девушки в рекламном агентстве с последующим семейным скандалом и разбитой любовью (в советском кинопрокате демонстрировался под названием «Утраченные грёзы» — в оригинале: «Un marito per Anna Zaccheo»; реж. Джузеппе Де Сантис). Массимо Джиротти (Massimo Girotti; 1918–2003) — культовый итальянский актер, снявшийся за свою карьеру в более чем 120 фильмах, в том числе у режиссеров Р. Росселлини, Л. Висконти, М. Антониони, П. Пазолини и Б. Бертолуччи; исполнитель роли Спартака в фильме, который упоминает Бродский («Грехи Рима», 1953; реж. Риккардо Фреда). Сильвана Пампанини (Silvana Pampanini; р. 1925), родившаяся в Риме и завоевавшая титул «Мисс Италия» в 1946 г., считалась секс-символом Италии пятидесятых.

² Раф Валлоне (Raf Vallone; 1916–2002) — итальянский актер и режиссер театра и кино, футболист. Одно время переквалифицировался в журналиста *La Stampa*, а также возглавлял отдел культуры в газете итальянских коммунистов «Унита». Высказывание Бродского цит. по: «Итальянский дом». Интервью Риты Чирьо с Иосифом Бродским // *L'Espresso*. 17 марта 1991. С. 90–98. По-русски публикуется впервые в книге «Иосиф Бродский в Риме» (в печати).

³ В письме Я. Гордина киноманья адресата утверждает риторическим вопросом, когда по поводу предстоящего ленинградского издания стихов Бродского он пишет: «Издавать будет — если все получится — новое издательство Лен. киноцентра. Ты ведь любишь кино?» (14 июня 1989); цит. по оригиналу в архиве И. Бродского в Йельском университете (GEN MSS 613, Box 6, f. 155).



Ил. 1. Вход в кинотеатр «Спартак» во времена юности Бродского. Фото 1950-х

кинотеатр на комедию «Четыре свадьбы и одни похороны»¹ (поначалу, в ответ на приглашение, он с некоторым пренебрежением осведомился, не русского ли производства лента). Смотрел фильм Иосиф с интересом, тем более что в сцене похорон ближайший друг умершего героя прочел стихотворение Уистена Хью Одена «Похоронный блюз» (*Funeral Blues*). Пафосная манера декламации актера в фильме — лишенная энергии, но явно подчеркивающая смысл — вызвала у Иосифа протест. После киносеанса он посетовал: «Как же я мог забыть эти стихи?» На следующий день в квартире Швейцера раздался телефонный звонок: «Викуля, я перевел это стихотворение!» — «Какое?» — «Вчерашнее, Одена!»²

¹ Оригинальное название *Four Weddings and a Funeral* (1994). Реж. Майк Ньюэлл, Великобритания.

² Устное сообщение В. Швейцера; доклад на симпозиуме, посвященном И. Бродскому, в колледже «Маунт Холиоук», США (9 октября 2010).

Бродский подробно писал о том, как в юности был пытливым зрителем голливудского «Тарзана» и фильмов с участием актрис Вивьен Ли, Марлен Дитрих, Зары Леандер¹. Советский канон он старался не замечать (о фильмах Ивана Пырьева «Сказание о земле сибирской» и «Кубанские казаки» конца сороковых однажды воскликнул: «Какой ужас, какой ужас!»²). Еще несколько незафиксированных в бродсковедении, но пока еще легко восстанавливаемых, благодаря современникам-очевидцам, примеров: по свидетельству Романа Каплана, наиболее часто обсуждавшимися им с Бродским были два фильма: «Чайки умирают в гавани» (Бельгия, 1955)³ и «Их было пятеро» (Франция, 1952)⁴. Сообщение получило случайное подтверждение в монологе Бродского, записанном на диктофон в перерывах между съемками документального фильма «Прогулки с Бродским» в Венеции и обнародованном одним из его создателей, Е. Якович, в 2017 году. «„Их было пятеро“ — это гениально. Вот отсюда все и пошло, между прочим...» — провозглашает Бродский, описывая главную сцену в фильме режиссера Жака Пинто; в ней пятеро французских друзей по Сопротивлению встречаются в кабаре, когда один, «маленький лейтенантик», в подпитии вылезает на эстраду и принимается читать

¹ Об этом в эссе «Трофейное»; *Бродский И.* Сочинения. — СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Т. 4. С. 188–192. Ср.: «И еще мы как-то выяснили, что в детстве у нас был один и тот же любимый фильм — назывался он „Дорога на эшафот“ о Марии Стюарт. Картина шла в кинотеатре „Спартак“, рядом с домом Бродского, там были билеты на сеанс по 15 копеек» (В. Тублин — Ю. Левингу; 24 сентября 2014).

² О. Иоселиани — Ю. Левингу (10 января 2016).

³ Ср. также в нападках Я. Лернера на круг Бродского в связи с прозападными предпочтениями авторов студенческой стенгазеты: «В газете имеется попытка навязать свое мнение нашей молодежи по ряду вопросов, связанных с зарубежным кино, живописью, музыкой (статья Наймана о кинофильме „Чайки умирают в гавани“, статья Е. Рейна о Поле Сезанне и т. д.)... Редакция допускает коренные извращения» (*Гордин Я.* Дело Бродского // Нева. 1989. № 2).

⁴ Благодарю Р. А. Каплана за это устное сообщение (29 декабря 2010).

стихи Валери¹. По абстрактному замечанию Бродского, «маленький лейтенантик — это то, что в некотором роде предопределило мое поведение на этом свете <...> Ему начинают орать, сгонять, возникает драка. А он читает совершенно таким нейтральным голосом замечательные стихи». И вот это отношение, когда ты читаешь стихи (попытоживает автор, сам когда-то в другом тексте пообещавший «мерцать в проводах лейтенантом неба»), а в зале «происходит уже полная ночь из-за того, что ты это делаешь, — вот это, по моему, самая интересная тема»².

В конце сентября 1965 года, в первый день приезда в Москву сразу после своего освобождения из ссылки, в компании А. Наймана и В. Аксенова, Иосиф Бродский оказался в клубе работников КГБ (куда Аксенов имел приглашение!): закрытый концерт закончился показом голливудского фильма *Some Like It Hot* с культовой актрисой Мэрилин Монро в главной роли (1959, США, реж. Билли Уайлдер; в русском прокате — под названием «В джазе только девушки») ³. В июле 1969 года Бродский позвал Алену Аникст, в то время работавшую на киностудии им. Горького, посетить с ним Московский международный кинофестиваль. Фильм «Оливер!» (*Oliver!*, 1968, Великобритания, реж. Кэрол Рид) из конкурсной программы, который Бродскому и Аникст очень понравился, был удостоен специальной премии жюри⁴.

Прямым экфрастическими описаниями сцен из фильмов у Бродского немного, но исключением можно полагать четверостишие, отложившееся в так называемом «марамзинском» собрании, под названием «На фильм „Отклонение“»:

¹ Первая запись на съемках, в которой Бродский аллегорически предупреждает своих гостей, что венецианский фон имеет вторичное значение, и главное — его поэзия (*Якович Е.* Прогулки с Бродским и так далее. И. Бродский в фильме А. Шишова и Е. Якович. — М.: Corpus, 2017. С. 20–21).

² Там же.

³ Сообщение А. Г. Наймана (27 января 2011).

⁴ Сообщение А. Аникст (10 января 2011).



Ил. 2, 2а. Скриншоты из фильма «Отклонение» (1967)

И он с седою прядью
 без черт лица
 волочится за блядью
 вдоль стен дворца¹.

Болгарская черно-белая драма «Отклонение» (реж. Гриша Островский) удостоилась специальной золотой премии на Московском международном кинофестивале в 1967 году. Строки выше точно описывают характерную проседь в причёске актера (И. Андонов) и траекторию движения главных героев — Неды и Бояна — в одной из мизансцен этого трогательного фильма об угасшей любви.

¹ Машинописный список снабжен примечаниями, в частности, к процитированному тексту: «Записал по памяти М. Мейлах, поправил Я. Гордин. Мейлах считает, что это 1968 год». С данной датировкой мы согласны.

О московских посещениях закрытых просмотров с Бродским колоритно вспоминает Людмила Сергеева (жена поэта Андрея Яковлевича Сергеева с 1957 по 1970-й):

Еще мы с Иосифом без Андрея ходили в кино — Андрей любил вовремя ложиться спать, а мы с Иосифом были полуночниками. Ходили мы, как правило, на закрытые просмотры в Центральный дом литераторов (ЦДЛ) по писательскому удостоверению Андрея Сергеева. С Иосифом предъявлять писательский билет не пришлось ни разу — он проходил вперед уверенно с высоко поднятой головой, говоря: «Дама со мной». Когда же я попадала в ЦДЛ с Андреем, у него всегда требовали предъявить писательский билет, а особо рьяные проверяльщики еще и сличали физиономию Андрея с фотографией в билете. Андрей говорил: «Это потому что Иосиф больше похож на писателя, чем я, а ты — на писательскую жену». Мне в этих словах слышалась некая укоризна, а Иосифу такая ситуация нравилась, и он смеялся.

Лучше всего я запомнила, как в ЦДЛ мы с Иосифом смотрели «Земляничную поляну» Бергмана. Господи, до чего же к нам при советской власти все доходило поздно и с опаской — весь мир уже знал, что такое кино Бергмана, а для нас это был его первый фильм. Но зато какой! Мы с Иосифом были потрясены. После фильма мы постарались быстро улизнуть из Дома литераторов, чтобы никого из знакомых не встретить, говорить не хотелось, хотелось помолчать. И вот на том самом месте, где нынче на Новинском бульваре стоит памятник Иосифу, который мне не нравится, но которому я всегда говорю: «Привет, Иосиф!», я вдруг остановилась и сказала, как бы для себя, но вышло вслух: «Оказывается, и в кино может быть Достоевский!» — «Молодец, Люда, точно сказали!» — второй раз похвалил меня Иосиф, и оба раза за Достоевского. Дома мы наперебой заговорили и об отдельных эпизодах фильма, о символической выразительности и красоте каждого

кадра, о фантастической органичности актеров, которые играют у Бергмана. Андрей видел «Земляничную поляну» раньше нас и комментировал ее почти профессионально, он ведь два года учился во ВГИКе на режиссерском у Льва Кулешова и очень любил хорошее кино. Потом я видела много других фильмов Бергмана, он один из самых любимых моих режиссеров. Но мое первое знакомство с великим Ингмаром Бергманом запомнилось на всю жизнь, думаю, Иосифу — тоже. Мне даже кажется, что и Стокгольм Иосифу напоминал о Бергмане¹.

Незадолго до отъезда из СССР Бродский побывал на показе польского фильма «Мать Иоанна от ангелов» (*Matka Joanna od aniolów*, 1961, реж. Ежи Кавалерович (Jerzy Kawalerowicz)). В середине 60-х на кухонных посиделках в квартире Эдуарда и Рады Блюмштейн (во втором браке — Рада Аллой) «говорили главным образом о книгах, о фильмах»; в связи с последними мемуаристка приводит реплику Бродского:

...он посмотрел «Нюрнбергский процесс»² и восхищенно цитировал ключевую фразу: «Во имя чего уцелеть?» А однажды требовательно спросил у моей подруги Наташи (адресата стихотворения «Живу без любви к вокзалам»): «Ты посмотрела наконец „Пепел и алмаз“?» — «Да». — «Ну и?» — «Слишком поздно». Иосиф согласился с тем, что этот фильм, вышедший в 1958 году, в 1965-м уже не может произвести такого впечатления, какое осталось некогда у него³.

¹ Сергеева Л. Конец прекрасной эпохи. Воспоминания очевидца об Иосифе Бродском и Андрее Сергееве // Знамя. 2016. № 7.

² «Нюрнбергский процесс» (*Judgment at Nuremberg*, 1961, реж. Стэнли Крамер) — трехчасовая драма, основанная на реальных событиях, связанных с судебным делом обслуживавших нацистский режим судей; фильм был удостоен одиннадцати номинаций на премию «Оскар» и выиграл в двух категориях.

³ Аллой Р. Веселый спутник. Воспоминания об Иосифе Бродском. — СПб.: Звезда, 2008. С. 33.

О ленте Вайды в репертуаре своей ленинградской молодости упоминает и Д. Бобышев: «Все чаще после (или даже вместо) лекций мы с Рейном отправляемся на какие-либо литературные заезды, которых в городе происходит все больше: выступления в Доме писателя в Шереметевском особняке на улице Войнова, обсуждения в ЛИТО, чтения стихов на дому... Или — просмотр заграничного фильма, какой-нибудь „Пепел и алмаз“ со Збигневом Цибульским...»¹

Сентиментальное отношение к полякам, восточноевропейским кино и культуре в кругу Бродского² сохранится навсегда — и, по крайней мере, в случае с Бродским было отвечено взаимностью. В дневнике Бродского за 9 декабря 1981 года отмечена его встреча с сербским режиссером Душаном Макаевым; фильм «Монтенегро» утонченного провокатора Макаеева был номинирован в том году на «Золотую пальмовую ветвь» Каннского кинофестиваля, но награды удостоилась картина Анджея Вайды «Человек из железа». Последний в 1990 году обращается к Бродскому в связи с грядущей театральной постановкой по его пьесе в варшавском Публичном театре:

Глубокоуважаемый пан (Бродский),

Прежде всего примите мои извинения за задержку с ответом на Ваше очень милое письмо. Для нашего театра огромной честью стало то, что Вы предоставили нам право на всемирную премьеру пьесы «Демократия!».

Мне и режиссеру Феликсу Фальку хотелось бы, чтобы в постановке Вашей пьесы участвовал самый лучший состав нашего театра. С этим связана, конечно же, и задержка, сложившаяся из-за других, ранее запланированных премьер.

¹ Бобышев Д. Я здесь. Главы из книги «Человекотекст» // Октябрь. 2001. № 4. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/october/2001/4/bob.html> (дата обращения 16 апреля 2015).

² «Польское кино — это было общее увлечение» (цит. по тексту неопубл. интервью Ю. Левинга с Н. Горбаневской; 2 июня 2013, Париж).

В настоящий момент мы уже можем определить состав и назначить даты репетиций на апрель, а премьеры на май. Рассматриваем также вопрос сценического оформления, в котором следовало бы совершить постановку пьесы, а также предпринимаем определенные усилия, чтобы можно было сыграть «Демократию» в здании ЦК КППНР. Будем незамедлительно оповещать Вас о наших дальнейших планах.

На этот раз пишу Вам по-польски, так как узнал, что Вы отлично знаете наш язык.

С уважением и сердечным приветом,
Анджей Вайда¹

С почтением к Бродскому относился не только Вайда, но и русский классик жанра Алексей Герман, во время встречи с фотографом Михаилом Лемхиным в Сан-Франциско в 1987 году попросивший, чтобы тот при случае передал по-эту, что Юрий Герман на его глазах «выставил из дому целую группу людей... с лестницы спустил», когда те пришли за подписью под коллективным письмом, обличавшим тунеядца Бродского. Герману было важно, чтобы спустя годы Бродский лично узнал о поступке его отца:

Сначала спустил с лестницы человека, который донос на Бродского написал... Какой-то был, кстати, еврей, бригад-милец... Лернер. А потом спустил с лестницы начальника УВД и поэта Прокофьева. Они пришли, чтобы папашка поддержал их подлость. А отец сказал: «Вот вам Бог, вот вам порог — идите на хуй отсюда». Расскажи Бродскому, пусть он знает про моего папашку...²

¹ А. Вайда — И. Бродскому (15 марта 1990). Пер. с польск. Ирины Киссиной. Цит. по собранию Бродского в Йельском университете (GEN MSS 613, Box 16, folder 431).

² Лемхин М. Неизвестный классик. Алексей Герман собственными словами // Вернуться никуда нельзя. — СПб.: Читатель, 2012. С. 165.

Михаил Лемхин просьбу Германа выполнил — и на следующий день позвонил Бродскому.

Бродский не был чужд и кинематографическому процессу; пребывая на его обочине, он время от времени подрабатывал то в качестве сценариста, то в роли мастера по дубляжу звуковых фильмов. В 1962 году режиссер Михаил Гавронский¹ передал коллеге Виктору Кирнарскому² несколько листовок с детскими стихами родственника. «Стихи показались мне замечательными, и, когда ко мне пришел молодой Иосиф Бродский, мы стали вместе думать, что бы ему написать», вспоминал Кирнарский. «Он предложил сделать фильм о маленьком буксире, который плавает по большой Неве. Через месяц он принес стихи о буксире и сказал, что это и есть сценарий. К сожалению, нам пришлось отказаться от темы, потому что было ясно, что Госкино никогда не утвердит сценарий в таком виде. Иосиф же сказал, что написал все, что мог»³. На этом сотрудничество со студией не закончилось, хотя следующая попытка при участии Кирнарского также оказалась обречена на провал. В 1971 году Бродскому заказали поэтический подстрочник к находившемуся тогда в производстве на киностудии «Леннаучфильм» документальному фильму «Рембрандт. Офорты». Он прочитал подготовленный Кирнарским режиссерский сценарий и сказал, что попробует, а спустя две недели прямо с машинки отдал гостю «полтора комнат» единственный экземпляр напечатанного на четырех страницах стихотворения. Фильм сняли, однако стихи в итоге оказались отвергнутыми сценарным отделом студии «Леннаучфильм», чиновники которого побоялись, что участие в картине Бродского скомпрометирует творческий коллектив.

¹ Муж Доры Михайловны Вольперт, тетки И. Бродского; см. о нем в: Кельмович М. Иосиф Бродский и его семья. — М.: Олма Медиа Групп, 2015.

² Виктор Абелевич Кирнарский (1930–2012) — советский кинодраматург, режиссер неигрового кино.

³ Бродский И. Рембрандт. Офорты / Вступит. заметка В. Кирнарского // Московские новости. 1996. № 5. 4–11 февраля.

Другой подработкой Бродского на «Ленфильме» была укладка дубляжа звуковых фильмов: в его задачу входила замена речевых сегментов иностранных кинолент новой записью, представлявшей собой перевод с языка оригинала (когда герой, например, венгерского фильма должен был «заговорить» с экрана по-русски)¹. Для того чтобы движение губ персонажей в точности совпадало с сопровождающей изображением на экране звуковой дорожкой, Бродский транспонировал текст готового перевода. Актеры, озвучивавшие роли, получали от мастера-укладчика реплики, которые уже были подогнаны под мимику героев фильма для создания иллюзии разговора на языке аудитории. Укладка текста считалась на «Ленфильме» черной работой, и в титрах имя укладчика, как правило, не упоминалось, но с другой стороны, занятость на студийном производстве предоставляла Бродскому возможность увидеть большое количество иностранной кинопродукции, в том числе шведских, венгерских, чешских фильмов 1950–1960-х годов, а также приносила деньги — иногда небольшие, а порой весьма приличные — от 20 до 60 рублей в зависимости от объема материала. По словам В. Тублина, чья жена работала на «Ленфильме» инженером отдела светотехники и операторских приборов, Бродский свою работу любил — будучи перфекционистом, он показывал высокий класс, и его периодически можно было видеть сидящим в темном зале рядом с режиссером монтажа со смысловым подстрочником перевода в руках, который непосредственно в процессе укладки редактировал литературный текст. Профессионалы на «Ленфильме», занимавшиеся переводными лентами, работу Бродского ценили, утверждая, что у него «дар от Бога»; другим талантливым специалистом по укладке считался Дмитрий Брускин². То, что Бродский продолжал время от времени подрабатывать

¹ В. Тублин — Ю. Левингу (24 сентября 2014).

² Дмитрий Михайлович Брускин (1936–1993) — ленинградский переводчик с польского (в т. ч. произведений С. Лема, включая «Солярис») и английского языков, работал мастером по дубляжу на «Ленфильме».

на студии по возвращении из ссылки¹ — вплоть до изгнания из СССР, подтверждает факт его участия в дублировании на «Ленфильме» летом 1971 года мультфильма «Легенда озера Парвана», снятого по одноименной поэме Ованеса Туманяна на Армянской киностудии. Бродский выполнил синхронный перевод к фильму по подстрочнику — в его домашнем архиве сохранилась машинопись с финальным четверостишием: «Никто из них не пришел назад. / Только порой луна / с полночного неба роняет взгляд / в озера Парвана»². В августе 1971 года на той же студии он подготовил синхронный стихотворный текст Балинта Балашши (Balassi Bálint, 1554–1594) к дубляжу венгерского кинофильма, а в январе 1972-го — к польскому (машинопись на пяти листах с приписанным рукой Бродского названием «Романтики»³).

Весной 1971 года Бродский пробовался на роль секретаря одесского горкома партии Гуревича, руководившего советским подпольем. Премьера фильма «Поезд в далекий август»⁴ об оккупированной фашистами Одессе в годы Великой Отечественной войны состоялась, когда Бродский был уже в США (28 августа 1972). В память о съемочном эпизоде сохранились телеграммы из Одесской киностудии⁵ и довольно нелепая фотография, на которой Бродский позирует в униформе офицера вермахта с заложеными за спину руками, по-видимому, позаимствованной у кого-то из статистов.

¹ В архиве Российской национальной библиотеки (РНБ) сохранился пропуск И. Бродского на «Ленфильм», действительный до 31 декабря 1972 г.

² Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Фонд 1333. Ед. хр. 392. Цит. по: Письма Льва Лосева к Иосифу Бродскому / Публ. и примеч. Я. Клоца // Звезда. 2010. № 5.

³ РНБ. Отдел рукописей. Фонд 1333. Ед. хр. 403.

⁴ «Поезд в далекий август» (СССР, 1971) — реж. Вадим Лысенко, сценарий Григорий Поженян, оператор Леонид Бурлака.

⁵ Телеграммы от 23 и 24 марта 1971 г. за подписью директора картины на Одесской киностудии В. И. Брашевана (РНБ. Отдел рукописей. Фонд 1333. Ед. хр. 473). Возможно, участие Бродского в съемках некоторых сцен имело место еще в 1969 г., однако перед выходом фильма на широкие экраны его роль под давлением свыше на киностудии вырезали.



На фоне убийственно скучного кинематографического официоза продукция малых республиканских студий часто оказывалась наиболее ярким и новаторским проявлением советской киноиндустрии. Когда в Ленинград в 1967 году приехал Отар Иоселиани с показом своей новой картины «Листопад» в Доме кино, Бродский был лично приглашен на просмотр (координаты Бродского грузинский режиссер получил от поэта Миши (Михо) Квливидзе, знакомого с А. Ахматовой). После киносеанса Иоселиани и Бродский провели вместе несколько часов, бродя по улицам города и выпивая в «Европейской», куда кавказского коллегу поселили стараниями администрации Союза кинематографистов («Тогда там еще были приличные люди, Аграновский и другие, они попросили меня приехать с картиной: им не терпелось посмотреть, пока ее не упекли на полку», — вспоминает Иоселиани¹). Так завязалась дружба Бродского и Иоселиани — с пунктиром немногочисленных, но интенсивных встреч, продолжавшихся по несколько дней.

В 1978 году итальянский переводчик и кинокритик Джанни Буттафава, посетивший Отара Иоселиани в Грузии, передавал Бродскому в Нью-Йорк привет от режиссера, а еще спустя несколько лет все трое уже сидели вместе в римском кафе под окнами квартиры Буттафавы. В Рим Иоселиани прибыл, чтобы дублировать новый фильм «Фавориты луны» — свою первую полнометражную художественную ленту, снятую на Западе². Известие о том, что Бродский получил Нобелевскую премию, застало Иоселиани спустя некоторое время в Турине:

Я сидел в окружении чиновников из Госкино, которые приехали в 1987 году на какой-то итальянский фестиваль и гуляли там себе на халяву. И почему-то они ввалились

¹ О. Иоселиани — Ю. Левингу (10 января 2016).

² «Фавориты луны» (фр. *Les favoris de la lune*) — первый полнометражный художественный фильм О. Иоселиани, снятый в 1984 г. после эмиграции режиссера на Запад.

ко мне в номер гостиницы и о чем-то таком меня пытали. В это время кто-то позвонил, скорее всего, это был Джанни¹. И вот мне звонят и рассказывают эту новость. Я кладу трубку, поворачиваюсь и объявляю: «Значит, так, ребята, у меня есть хорошая новость. Встаньте, пожалуйста, налейте бокалы. Давайте выпьем — наш соотечественник стал лауреатом Нобелевской премии». — «Кто это?» Я говорю: «Иосиф Бродский». У них посерели лица. Такой был для них это шок, такая неприятность. Там были [Филипп] Ермаш, [Михаил] Шкалик — начальник иностранного отдела Госкино СССР — и все их заместители. В общем, им это очень не понравилось. А я сказал: «Знаете что, если вы не выпьете, то я выпью все ваши бокалы!»²

Иоселиани осталось неизвестно, смотрел ли Бродский какие-либо другие его картины, однако сохранилось прямое показание, зафиксировавшее спонтанную реакцию Бродского-зрителя по выходе из кинозала, в котором демонстрировался грузинский художественный фильм «Жил певчий дрозд» (1970) о вечно спешащем по жизни литавристе оркестра оперного театра. Случай этот, как рассказывает прозаик

¹ В декабре 1987 г. Джанни Буттафава присутствовал в Стокгольме на церемонии вручения Нобелевской премии и на последовавшем за ней праздничном банкете в качестве личного гостя И. Бродского среди нескольких избранных друзей лауреата, включавших Л. Лосева, Б. Янгфельдта, В. Шильца, супругов Флор и Роберто Калассо.

² О. Иоселиани — Ю. Левингу (10 января 2016). Ср.: «При получении известия о премии я была в Риме, я подпрыгнула чуть не выше своего роста от радости. А в Риме была какая-то тусовка вокруг карательной психиатрии. И подошли корреспонденты и говорят: „Бродскому дали Нобелевскую премию“. Леня Плющ поглядел и говорит: „Не может быть“, но тоже счастливо. А я прыгаю и говорю: „Может, может, может!“» (цит. по тексту неопубл. интервью Ю. Левинга с Н. Горбаневской; 2 июня 2013, Париж). Леонид Иванович Плющ (1938–2015) — украинский и советский математик, публицист, участник правозащитного движения в СССР, член Инициативной группы по защите прав человека в СССР; после ареста КГБ Плющ подвергался насильственному «лечению» в спецпсихбольницах.

Валентин Тублин¹, произошел незадолго перед отъездом Бродского из Ленинграда:

Я оказался свидетелем того, как он был просто потрясен просмотром кинофильма. Это был «Жил певчий дрозд» Иоселиани. Поскольку моя жена работала на «Ленфильме», то у нас всегда был доступ в Дом кино. По окончании фильма, который на нас тоже произвел сильное впечатление, мы с женой стояли внизу, ожидая кого-то у входа в кинотеатр «Родина»² около Зимнего стадиона³. И тут навстречу пулей выскочил Иосиф из просмотрового зала, спустился по лестнице, заметил нас и говорит (я передаю смысл приблизительно): «Ну это же нужно иметь столько таланта — это ведь черт знает что... Просто слов не хватает, так это здорово!» Я понял, что увиденное его проняло довольно глубоко⁴.

* * *

До эмиграции Бродский посмотрел классические кинематографические образцы западной контркультуры (И. Б.: «„Забриски Пойнт“ — страшная дешевка: сдуть сцену у Боттичелли, он думает, что он уже Боттичелли. А тут еще эти взрывы».

¹ Валентин Соломонович Тублин (р. 1934) — выпускник Ленинградского инженерно-строительного института, мастер спорта СССР по стрельбе из лука и автор девяти книг прозы. Первая публикация — в 1963 г. Несколько писем его к И. Бродскому — см. в архиве последнего в Иельском университете.

² В здании, замыкающем ансамбль Манежной площади (постр. 1914–1916 гг.), спроектированном в стиле поздней палладианской архитектуры XVI в., в 1917 г. открылся кинотеатр под названием «Сплендид-Палас». В 1948 г. помещение перепрофилируют в первый в Ленинграде детский кинотеатр — «Родина»; с 1960 г. здесь располагаются Союз кинематографистов и кинозал Дома кино.

³ В 1949 г. Михайловский манеж и конюшни (построены в 1798–1800 гг. арх. В. Ф. Бренна) были превращены в крытый Зимний стадион (Манежная пл., 6).

⁴ В. Тублин — Ю. Левингу (24 сентября 2014).

Но „Блоу-ап“ ему по душе»¹). Перечисленные фильмы итальянского режиссера Микеланджело Антониони — *Zabriskie Point* (1970) и *Blowup* (1966) — Бродский, по-видимому, увидел весной 1972 года в Ленинграде. Этому показу предшествовала ретроспектива в рижском Доме кино — куда кроме «Забриски поинт» и еще трех иностранных лент, созданных на излете эпохи молодежной революции 1960-х годов (*The Graduate*, 1967, реж. Майк Николс; *Easy Rider*, 1969, реж. Деннис Хоппер; *Midnight Cowboy*, 1969, реж. Джон Шлезингер), — их приехал переводить будущий американский литературный секретарь и переводчик Бродского А. Сумеркин². Если «Боттичелли» не оговорка Бродского (вместо имени итальянского режиссера Бернардо Бертолуччи и не описки Венцловы — в ответ на наше уточнение автор дневника подтвердил, что И. Б. имел в виду именно художника Возрождения), то перед нами еще одна важная индикация способа абстрактного киномышления Бродского-зрителя. Не берем-ся утверждать, но, возможно, Бродский имел в виду кадры из провокативной сцены оргии в горах из «Забриски поинт», композиционно и пластически напоминающие эротическую аллереорию С. Боттичелли «Венера и Марс» (1483).

Привыкший к исключительно скудной черно-белой диете советского телевизора, на первых порах в Америке Бродский был оглушен яркостью и беззастенчивостью картинки многоканального телевидения; своими наблюдениями он делился в дружеском послании с В. Голышевым в 1974 году, подчеркивая прикладную пользу от англоязычной трансляции:

<...> Врубаеть ночью телек, и на
экране колоссальный крик

об ущемляемых правах.
Старик, здесь пед — правокачатель.

¹ Венцлова Т. О последних трех месяцах Бродского в Советском Союзе // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 272.

² Сообщение Р. Д. Тименчика (24 апреля 2011).

Ну, повернешь переключатель,
а там... ну, если в двух словах,

Ромео и Джульетта, но
в очко толкают, в черном гетто.
Потом их расчлениют где-то.
Буквально. И конец кино:

конвейер сосиски подает,
нормальные на вид, свиные.
Такое здесь кино. Иные
проводят ночи напролет

у телевизора. Я сам
был пленник этой поебени.
Но есть и польза: учит фене,
и не по дням, а по часам¹.

На первых порах в США смотрел запоем по телевизору ковбойские фильмы — признаваясь в письме к новопривышему эмигранту, что «мне в них дорого — это мгновенная справедливость»². К самому нью-йоркскому по духу режиссеру своего времени Бродский относился скорее с пренебрежением (судя по ремарке американскому приятелю, профессору истории Сэму Реймеру): «О стране, в которой Вуди Аллен проканал за культурного гуру, стоит побеспокоиться!»³ В Энн-Арбор, как вспоминает тот же информант, в 1973 году они вдвоем с удовольствием смотрели детективный триллер *Sleuth* (дословно «Сыщик») реж. Джозефа Манкевича с Лоуренсом Оливье и Майклом Кейном в главных ролях⁴. Правда,

¹ Бродский И. Стихотворения и поэмы: в 2 т. СПб., 2011. Т. 2. С. 320.

² Из письма к ленинградскому приятелю Я. Виньковецкому, обосновавшемуся в Хьюстоне (*Виньковецкая Д.* Эхо выкликает имена. Яков. Иосиф. Борис. Сергей. Игорь... — СПб.: Фонд русской поэзии, 2015. С. 156).

³ В оригинале в пересказе С. Реймера (Samuel C. Ramer): «Any country that holds Woody Allen up to be a cultural hero is in real trouble!» (из интервью автора; 11 декабря 2017, С.-Петербург).

⁴ В русском прокате под названием «Игра на вылет» (1972); оба исполнителя за свои актерские работы были выдвинуты на «Оскар».

другой совместный визит с Бродским в кино Реймеру, напротив, запомнился провальным опытом — на сей раз в Нью-Йорке приятели купили билеты на байопик под названием «МакАртур» (1977, реж. Джозеф Серджант) с Грегори Пekom в роли американского генерала. Фильм оказался настолько бездарным, что они вышли с показа на середине. При этом американское кино, построенное на военных сюжетах, Бродский жаловал, к примеру, ему нравился антикоммунистический боевик «Зеленые береты» (*The Green Berets*, 1968) с Джоном Уэйном (John Wayne) про вьетнамскую кампанию¹.

По воспоминаниям издателя Эллендеи Проффер, относящимся к американскому периоду жизни поэта, однажды они с мужем Карлом Проффером пригласили Бродского в кино на фильм «Весь этот джаз» (*All That Jazz*, 1979, США, реж. Боб Фосс); чего никто не мог знать заранее — это того, что центральная сцена в фильме связана с показом операции на открытом сердце. При кадрах в операционной Бродский, сам перенесший подобное хирургическое вмешательство в декабре 1978 года, заерзал на месте и буквально покрывлся испариной².

В апреле 1981 года, в Риме Бродский теоретически имел возможность встретиться с итальянским режиссером Микеланджело Антониони лично — именно тогда почти на две недели виллу «Аурелия» при Американской академии превратили в съемочную площадку фильма «Идентификация женщины». Правда, похоже, что Бродского в те дни больше занимало увлечение иного рода — на проходивших на Яникульском холме съемках он знакомится с Вероник Лазар (1938–2014), итальянской актрисой венгерского происхождения, снимавшейся в эпизодах; встречи с ней отражены в его дневниковых записях этого периода³. Учитывая обстоятельства, то,

¹ Сообщение С. Реймера (11 декабря 2017).

² Сообщение Э. Проффер (6 января 2011).

³ Хранится в коллекции И. А. Бродского в отделе рукописей архива Байнеке Йельского университета (Vox 134, f. 2989). См. также: Левинг Ю. Иосиф Бродский в Риме. СПб., 2018.

что Бродский в кадр не попал, кажется почти случайностью, тем более что в съемках «Идентификации женщины» приняли участие несколько стипендиатов-американцев — в том числе приятель Бродского, молодой византолог Майкл Маас, а также коллега Эрик Франк, специалист по итальянскому Возрождению, и барриста Академии итальянец Карло. Их пригласили на роли статистов в одной из массовок: Мааса переодели в католического монаха, предварительно заставив побриться, и попросили сымпровизировать краткий монолог. Съемки кинокартины в стенах Академии оставили самые живые воспоминания у всех участников процесса (у писательницы Мэри Моррис, которую Бродский выбрал для чтения переводов своих стихов на поэтическом вечере в Американской академии в Риме, случился короткий роман с оператором, работавшим на площадке фильма Антониони). Фильм вышел на экраны в 1982 году, и в него попали несколько сцен, снятых в интерьерах виллы, а также виды примыкающего сада. До этого Вероник Лазар уже появлялась в роли второго плана у режиссера Бернардо Бертолуччи в фильме «Последнее танго в Париже» (1972), сыграв жену героя Марлона Брандо, Розу, которая кончает жизнь самоубийством (она продолжит сотрудничать с Бертолуччи в драме «Под покровом небес»/ *The Sheltering Sky*, 1990).

Два слова перед сеансом

Андрей Тарковский покинул Рим после завершения съемок «Ностальгии» и приехал в Лондон в 1983 году по приглашению Клаудио Аббадо, тогдашнего директора Королевской оперы (Royal Opera House). Аббадо предложил Тарковскому выступить в качестве режиссера постановки оперы «Борис Годунов» Мусоргского. Несмотря на то что постановка имела успех у критики и зрителей, контракт с «Ковент-Гарден» обернулся для Тарковского испытанием как по причинам личного характера (разрыв с удерживаемым в СССР

13-летним сыном Андреем), так и по профессиональным (в психологическом и драматическом аспектах он полагал оперу жанром, не дотягивающим до высот кинематографа и литературы, а материал объемной оперы оказался крайне неблагоприятен для работы с английскими солистами посредством переводчиков).

Точной даты встречи Бродского с Тарковским пока установить не удалось, но она произошла в Англии, по-видимому, около 1985 года, когда Бродский путешествовал вместе с Михаилом Барышниковым¹. В Лондоне жил приятель Барышникова, театровед и историк музыки Виктор Евсеевич Боровский (1939–2006). Эмигрировавший в Англию в семидесятые, Боровский в совершенстве овладел литературным английским языком и был востребован в качестве консультанта при постановке русских опер в Европе². В коvent-гарденском проекте Тарковского он работал над партией Бориса Годунова с Робертом Ллойдом, помогая ставить ему дикцию. При встрече с Бродским и Барышниковым Боровский сообщил, что в городе сейчас находится Тарковский, который знает об их приезде, и если они не против, то Тарковские приглашают их к себе на ланч или на завтрак³. Ответив согласием, Бродский и Барышников приехали к режиссеру около полудня и оставались в гостях до вечера. Лариса Тарковская приготовила роскошный стол, к закускам была подана водка. По словам М. Барышникова, Бродский и Тарковский «сцепились по

¹ Для выявления точной даты необходимо восстановить и наложить друг на друга хроники пребывания обоих, Бродского и Тарковского, в Лондоне, однако пересечение их расписаний в этой географической точке требует дополнительной информации (если путешествия Бродского расписаны весьма подробно, то дневник Тарковского воспроизведен с купюрами); наша версия основана на том, что при встрече обсуждался вышедший на экраны в 1985 г. фильм с участием М. Барышникова; Тарковский был уже тяжело болен, и данный факт также отразился в эпизоде воспоминаний.

² «Последний специалист по русской опере» — так охарактеризовал его Тарковский в дневниковой записи от 27 марта 1985 г. (см. «Мартиролог»).

³ Михаил Барышников — Ю. Левингу. Далее весь эпизод основывается на этом устном рассказе (7 июля 2015. Сполето, Италия).

всяким вопросам кино и литературы, даже политики, в основном кино — разбирали мой фильм „Белые ночи“¹, хотя тому и другому какие-то части понравились, всю идеологию они высмеяли — и правильно, конечно! — но было очень интересно и смешно: „Ну какого черта он начал там рвать этот паспорт, когда самолет грохнулся? Наоборот, нужно было трясти [удостоверением], что ты — американец, гордо“². А Иосиф некоторые части защищал — „А вот это вот хорошо там, фильм мог бы получиться, только — дурак режиссер“». Когда речь зашла о творчестве самого Тарковского (по всей видимости, о «Ностальгии», последнем его вышедшем на тот момент в широкий прокат фильме), Бродский не удержался от каверзного вопроса: «Ну почему обязательно у вас всегда в центре картины поэт, или художник, или писатель, а заводского ничего нет?» Как полагает Барышников, гость не сознательно провоцировал режиссера, ему хотелось поговорить по душам: «Хороший фильм, но темка-то — про интеллектуала, а вот интересно было бы про работягу... Даже Рублев — не работяга, а птица высокого полета!» Художник Владимир Радунский вспоминает ту же беседу, но только со слов самого Бродского — в пересказе начала девяностых годов: Бродский якобы поинтересовался у Тарковского, намекая на абстрактность сюжетов и демонстративное отсутствие интереса к острой социальной проблематике в его картинах: «Почему сын рыбака не поедет в столицу, а из столицы едут в лачугу искать рыбака?»³ Аргументы Бродского подействовали на

¹ Барышников исполнил главную роль в фильме «Белые ночи» (White Nights, 1985; реж. Тэйлор Хэкфорд). Кинокартина была удостоена премии «Оскар» 1986 г. за лучшую песню к фильму («Say You, Say Me» Лайонела Ричи).

² Речь идет о сцене из фильма, в которой западный авиалайнер совершает аварийную посадку на территории СССР; находящийся на борту во время гастролей бывший советский гражданин, а ныне танцор-невозвращенец по имени Николай Родченко (герой Барышникова) рвет свой американский паспорт в туалете, чтобы никто не смог установить его подлинную личность и удержать силой в стране, откуда он бежал.

³ В. Радунский — Ю. Левингу (24 июня 2015, Рим).

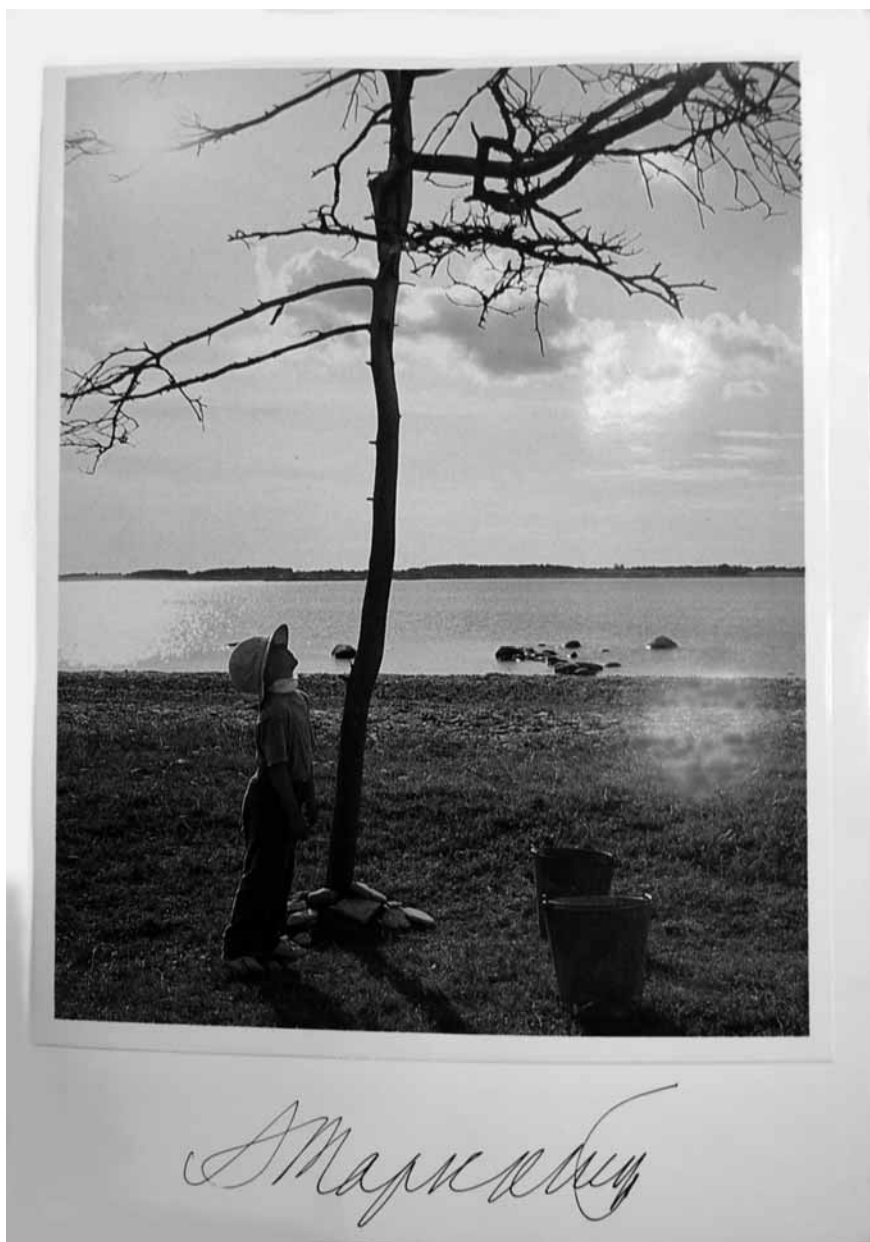
больного Тарковского не самым лучшим образом: «Мне надо прилечь, — сказал он и добавил: — Только прошу: не уезжайте!» Пока Тарковский отлеживался в спальне, Бродский с Барышниковым вышли покурить на воздухе. У обоих — Тарковского и Бродского — в СССР находились сыновья-тезки, встрече с которыми препятствовала советская бюрократия; в итоге, возобновившись, беседа, как утверждает Барышников, приняла трогательный оттенок: «Тарковский уже знал, что у него рак, а Иосиф ему какие-то глупые советы давал, что нужно делать, чего не нужно».

По-видимому, уже после смерти Тарковского Бродский посмотрел в кинотеатре фильм «Жертвоприношение» и даже принимал в гостях исполнителя главной роли осенью 1987 г. у себя дома в Нью-Йорке: «Я вас так много раз видел в кино», сказал он Эрланду Юсефсону, «что не знаю, что вам сказать»¹. Лейла Александер-Гаррет, переводчица режиссера на съемках «Жертвоприношения», встречавшаяся с Бродским в Швеции в 1987 году и позже в Лондоне (где, в частности, познакомила его с Юрием Норштейном), подтверждает на основе личных бесед с ним, что поэт фильма Андрея Тарковского видел, хотя, по его собственным словам, они ему не нравились². Отрывок от переводчицы с репродукцией цветного кадра из «Жертвоприношения» (мальчик у дерева) сохранилась в Йельском архиве Бродского³.

¹ Название фильма не упомянуто, но Бенгт Янгфельдт, описывающий встречу Бродского с Юсефсоном на Мортон-стрит, цитирует эту фразу, обращенную к шведу вскоре после выхода на экраны «Жертвоприношения» (*Янгфельдт Б. Язык есть Бог. — М.: Согрус, 2012. С. 269*).

² Я признателен за это сообщение Лейле Александер-Гаррет. См. также воспоминания: *Александер-Гаррет Л. Андрей Тарковский: Собиратель снов. — М.: Астрель, 2009*.

³ Из содержания следует, что при встрече в Драматическом театре в Стокгольме Бродский и Александер-Гаррет обменялись репликами по поводу шведского кинооператора Свена Нюквиста; письмо в основном касается приезда в Финляндию питерского художника и приятеля юности Бродского Гаги (Георгия) Ковенчука (1933–2015), и в конце корреспондентка интересуется: «Еще я только что закончила статью об Андрее Т. по-русски и желала бы ее опубликовать. Может, вы мне посоветуете <,> куда „податься“».



Ил. 3. Открытка И. Бродскому от Л. Александер-Гаррет (1988).
Отдел рукописей Байнеке, Йельский университет

Ключ к пониманию эстетической несовместимости двух современников, кажется, точно нащупал Отар Иоселиани, знавший обоих, Тарковского и Бродского, когда заметил следующее: «Отношение Иосифа к Тарковскому мне понятно, потому что фильмы его тяжеловаты, они очень серьезные — в них нет и следа той небрежности, которая бывала у Андрея в жизни. Начиная с „Иванова детства“ все его фильмы утрированно драматичны и трагичны. Может быть, Иосиф этого как раз и не любил»¹.

*Узнать ветер*²

Иосиф Бродский обладал ярко выраженным типом визуального мышления, в метаописательных ситуациях нередко прибежал к кинотропам и ценил умение других утилизировать кинообразный ряд как метод. О поэзии Марка Стрэнда однажды высказался, что «его строфы напоминают замедленные кадры фильма, увиденного во сне, где реальность отбирается исходя скорее из ее открытости для истолкования, а не из механической связности. Очень часто они создают ощущение, что автору удалось протащить камеру в свой сон»³; единственное изображение Вергилия в виде напольной мозаики, выполненной через столетие после его смерти, в монтажном наплыве Бродский скрестил с культовыми, и явно симпатичными ему, как зрителю, современниками: «Высокий, худой,

Я бы с удовольствием ее вам прислала» (26 апреля 1988; Joseph Brodsky Papers, Gen Mss 613, Box 1, Folder 3). Но на эту просьбу И. Бродский, по видимому, не откликнулся.

¹ О. Иоселиани — Ю. Левингу (10 января 2016).

² Методологически эта глава является продолжением жанра «параллельных просмотров», см. начало в: Опыт параллельного просмотра: «Человек с киноаппаратом» (1929) Вертова и «Сегодня можно снять декалькомани...» (1931) Мандельштама // Левинг Ю. Воспитание оптикой: Книжная графика, анимация, текст. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 482–488.

³ Из выступления И. Бродского на поэтическом вечере Марка Стрэнда в Нью-Йорке, в музее Гуттенхайма (4 ноября 1986). Перевод Елены Касаткиной.

коротко стриженный, на вид что-то среднее между Энтони Перкинсом и Максом фон Зюдовым»¹. В комментарии к собственному стихотворению он пытался описать точечную энергию снежной пурги, сравнивая ее интенсивность с метеорологическим происшествием, которое наблюдал незадолго перед тем на Искии, «где была потрясающая гроза, как итальянцы называют — *tempogale*, и весь остров ежеминутно освещался молниями, как будто кинозвезда вышла и на нее фоторепортеры набросились»². О Лиссабоне говорил, что это ужасно красивый город, в котором «есть места — чистый кинематограф», включая резиденцию португальского президента, великолепный и совершенно пустой дворец: «Только огромные зеркала и грандиозные одинокие люстры. Тоже кинематограф — вот-вот, именно помесь Бунюэля с Бергманом»³.

Среди двух десятков текстов цикла «Часть речи» стихотворение «Узнаю этот ветер, налетающий на траву...» (1976) принадлежит к наименее цитируемым — оттеняемое «Ниоткуда с любовью...» и «Я родился и вырос в балтийских болотах...», оно тем не менее соблазнительно цитатно: не в последнюю очередь благодаря мреющей кинематографической подкладке.

Годом ранее, как показал Р. Д. Тименчик в случае со стихотворением «1867» (1975), Бродский структурно процитировал черно-белый фильм У. Дитерле «Хуарец» (1939)⁴. В позднейшем тексте, как кажется, поэт оказывается пристрастным

¹ В эссе 1981 г. «Вергилий»; цит. по: *Бродский И.* Сочинения. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001. Т. 7. С. 82. Э. Перкинс (Anthony Perkins; 1932–1992) снимался среди прочего в «Психо» (1960) А. Хичкока и в «Убийстве в „Восточном экспрессе“» (1974) С. Люмета; Карл Адольф (Макс) фон Зюдов (Carl Adolf von Sydow; 1929) — актер, живущий в Риме, дважды был номинирован на премию «Оскар».

² Комментарий к стихотворению «Метель в Массачусетсе». *Бродский И.* Комментарии к стихотворениям // Пересеченная местность. Сост. и авт. послесл. Петр Вайль. — М.: Независимая газета, 1995. С. 152. Курсив мой. — Ю. Л.

³ Там же. С. 169.

⁴ *Тименчик Р. Д.* 1867 // Как работает стихотворение Бродского: Сборник статей / Ред.-сост. Л. В. Лосев и В. П. Полухина. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 101–107.

зрителем уже современного ему материала, а именно вышедшего на советские экраны в 1971 году фильма Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966). Для Бродского автор «Рублева» был в первую очередь сыном поэта — и лишь только во вторую очередь режиссером с автономным видением и творческим кредо. Это подтверждает свидетельство римлянки Сильвии Ронкей, относящееся к началу 1980-х гг., которая обсуждала с Бродским творчество отца и сына Тарковских:

По масштабу художественного дарования Иосиф считал, что Арсений Тарковский был талантливее его сына-режиссера. Не то чтобы ему не нравились фильмы Андрея, но ему претил ореол легкого диссидентства, окружавший имя Тарковского-младшего — сам он подобных мученических клише старательно избегал и хотел, чтобы о нем судили по его поэтическому творчеству, а не исходя из того, что ему причинила советская власть (если Бродский и упоминал вскользь о своих мытарствах в ссылке, то делал это с самоиронией и игрой на понижение). Мне кажется, Иосиф был не совсем справедлив к Андрею, как будто возлагая на него ответственность за то, что его творчество сделало его более известным на Западе, чем его отца — поэзия, о которой он отзывался с неизменным уважением и даже восхищением. С другой стороны, я отдаю себе отчет в том, что Бродский мог просто поддразнивать меня, ведь я была большой поклонницей Тарковского, встречалась с ним в Италии, и полное отсутствие пиетета у Иосифа меня шокировало. Впрочем, в своих высказываниях он мог быть гораздо строже, чем думал на самом деле, иногда говоря что-то просто из типичного для него духа противоречия¹.

Свидетельством личного знакомства Бродского с Арсением Тарковским является (увы, утерянный владельцем) томик

¹ С. Ронкей (Silvia Ronchey) — Ю. Левингу (10 октября 2015).

стихов с дарственной надписью: «Иосифу, с любовью и верой!», одолженный героем инскрипта перед отъездом из Советского Союза младшему родственнику, внезапно увлекшемуся поэзией¹.

Притом что к поэзии отца кинорежиссера, Арсения Тарковского, Иосиф Бродский относился, по-видимому, довольно сдержанно², а в качестве кинопредпочтений декларировал культовые западные образцы, творчество Тарковского-младшего не прошло мимо него³. Взаимоотношения с кинотекстом носят у Бродского характер опосредованный, то есть строятся сквозь литературную призму. То же можно сказать и об обратной связи — в его поэзии и эссеистике некоторые образы следует рассматривать через воображаемый окуляр киноаппарата или как бы спроецированными на экран; так, к примеру, трудно представить, чтобы автор эссе о Марке Аврелии, специально написанном для книги-гимна одной римской площади⁴, не держал бы в уме сцены самосожжения Доменико из «Ностальгии» в эпизоде, который снимался на площади Компидолио у подножия конной статуи императора.

Палимпсестную природу «Узнаю этот ветер...» обнажает очевидный источник стихотворения — перевод Николая

¹ Кельмович М. Иосиф Бродский и его семья. — М.: Олма Медиа Групп, 2015. С. 35.

² Ср.: «Хорошие — очень! — стихи о войне есть у Бориса Слуцкого, пять-шесть у Тарковского Арсения Александровича» (Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М.: Издательство «Независимая газета», 1998. С. 53).

³ Первое приближение к сравнительному анализу поэтик Бродского и Тарковского уже предпринято: Волков С. «Тарковский, Бродский и Шнитке: между Россией и Западом» // Чайка. 2007 № 7 (90). 1 апреля. <http://www.seagullmag.com/article.php?id=1489>; Баландина Н. Далекое — близкое: Андрей Тарковский и Иосиф Бродский: некоторые сопоставления (доклад на Международном кинофестивале им. А. Тарковского «Зеркало» в г. Иваново, 8–13 июля 2007).

⁴ Написано и первоначально опубликовано в виде вступительного эссе к альбому Александра Либермана, в чьих фотографиях, снимавшихся на протяжении двух десятилетий, подробным образом исследуется архитектурный ансамбль площади и ее визуальная биография: Liberman A. Campidoglio: Michelangelo's Roman Capital. New York: Random House, 1994.

Заболоцкого «Слова о полку Игореве»¹. Ткнуть читателя в древнерусскую классику призвана запинка с запретным гиагусом на морфемном шве («я не слово о номер забыл говорю полку»)²; поверх школьной программы, разумеется, здесь и о другого рода поэтической памяти — про «выпуклую радость узнавания» стихов покойного тезки («Я слово позабыл, что я хотел сказать...»). Бродского сюжет о разрушении цивилизации варварами волновал по-своему, он проигрывал его много раз — из ближайших к этому циклу стихов, например в «Заметке для энциклопедии» (1975) о гибели древней цивилизации ацтеков, которой автор выносит диагноз: «суть местный комплекс Золотой Орды»³. «Кайсацкое имя» — это имя той, к кому обращены стихотворения цикла⁴; при этом вливание «татарской крови» в текст лишь

¹ Ср.: «Растекаясь широкой стрелой по косой скуле» / «Растекался мыслию по древу»; «ветер, налетающий на траву» / «Зашумела трава, / Буйным ветром вежи всколыхнуло»; «что гуся по полету» / «Бьет к обеду уток-лебедей»; «Растекаясь широкой стрелой» / «Жаждою стянуло лук походный, / Горем переполнило колчан?» и т. д.

² Разбор размытой структуры этого предложения предпринимает А. М. Ранчин (Три заметки о полисемии в поэзии Иосифа Бродского // Новое литературное обозрение. 2002. № 56. С. 199–203).

³ Бродский И. Сочинения. — СПб.: Пушкинский фонд, 1992. Т. 2. С. 375.

⁴ Профильрованное, быть может, через цветаевскую «Марину» (1921): «Близнецом — двойником — крестовым / Стройным братом, огнем костровым, / Ятаганом его кривым. // Гул кремлевских гостей незваных. / Если имя твое — Басманов, / Отстранись. — Уступи любви!» В. Даль указывает, что «басман» происходит от веса (татарск. *батман*) и означает дворцовый или казенный хлеб, выпекавшийся татарскими пекарями московской Басманной слободы. В. В. Похлебкин уточняет, что хлеб был белым (пшеничным), а название он получил по клейму (басме), выдавливаемому на верхней корке теста каждой булки (Кулинарный словарь В. В. Похлебкина, 2002). Важнее, разумеется, какая семантика фамилии опознавалась опорной в восприятии самого Бродского или ее носительницы; по нашей просьбе представительница семьи прокомментировала: «*Басмой* называется в древнерусской иконописи домонгольской поры и разновидность оклада, плотно прилегающего к иконной доске, фону иконы. Он из очень тонкой фольги со сплошным печатным рисунком... Фамилия происходит от художника П. И. Басманова (1906–1993), из деревни Баталово, основную часть которой населяли кержаки-старообрядцы» (приношу благодарность В. Полухиной за медиацию).

укрупняет кинематографическую его связку посредством хрестоматийных Басмановых в фильме С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный» (1944).

В опубликованном переводе¹ не осталось и следа киношного материала, особенно того мелодраматического налета, который должен был Бродскому претить. Приведенный эпизод не столько свидетельствует о «сорной» природе материала для творчества Бродского или об отталкивании от неудовлетворительного исходника, сколько служит иллюстрацией к обратному эксперименту по возвращению визуализированного слова в родную стихию языка, хотя бы и со сменной лингвистических кодов.

Оброненное Бродским признание в нелюбви к Тарковскому, по-видимому, не было фрондерством или преувеличением — их эстетики находятся на противоположных полюсах, но это не отменяет самой возможности того, что кинематографический язык и образный ряд «Рублева» могли Бродскому запомниться и позже найти отражение в стихах. Позволим себе даже заподозрить, что именно вызвавшее раздражение современника-эмигранта сомнительное — на субъективный взгляд — качество данного художественного произведения («получается не реальная древняя Русь, а ложнорусский „стиль“, наиболее податливый и для разговорных спекуляций, смесь эпох, полная вампука»²) как раз и «зацепило» зрителя Бродского.

Итак: «Затемнение. Сейчас пойдут титры»³.

¹ «Часы останови, забудь про телефон...» // *Бродский И. Сочинения.* — СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Т. 4. С. 39.

² *Солженицын А.* «Фильм о Рублеве» (1983) // *Публицистика: в 3 т. / Сост. Н. Д. Солженицына.* — Ярославль: Верхняя Волга, 1997. — Т. 3: Статьи, письма, интервью, предисловия. С. 157–167.

³ «Коллекционный экземпляр» // *Бродский И. Сочинения.* — СПб.: Пушкинский фонд, 1995. Т. 4. С. 222.

1 Узнаю этот ветер, налетающий на траву,



2 под него ложащюся, точно под татарарву.



Ил. 4–34. Кадры из фильма «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею»). Режиссер Андрей Тарковский. Оператор Вадим Юсов. Композитор Вячеслав Овчинников. Киностудия «Мосфильм». СССР, 1966

3 Узнаю этот лист, в придорожную грязь



4 падающий, как обгаренный князь.



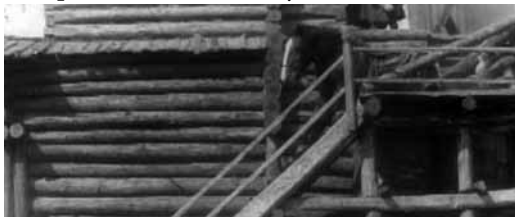
5 Растекаясь широкой стрелой



5 по косо́й скуле



6 деревянного дома в чужой земле,



7 что гуся по полету, осень в стекле внизу



8 узнает по лицу слезу.



9 И, глаза закатывая к потолку,



10 я не слово о номер забыл говорю полку,



11 но кайсацкое имя язык во рту



12 шевелит в ночи, как ярлык в Орду.



КОНЕЦ ФИЛЬМА

Над фильмом работали

Текст И. Бродский

Режиссер А. Тарковский

Монтаж Ю. Левинг

All Rights Reserved, 1966–1978–2018

ГЛАВА VIII
ПИКАССО — БРОДСКИЙ
*Реконструкция замысла
ненаписанного стихотворения*

12 июля 1965 года Анна Ахматова писала Иосифу Бродскому из Комарово:

Благодарю за телеграмму — античный стиль Вам очень удается, как в эпистолярном жанре, так и в рисунках; когда я их вижу, всегда вспоминаю иллюстрации Пикассо к «Метаморфозам»¹.

Своей поощрительной ремаркой Ахматова, как представляется, не только пронизательно выделила ближайший к «визуальной ДНК» молодого поэта ген, но и очертила зону художественного влияния на его графику, задав вектор будущей стилистики рисовальщика Бродского. Во все последующие годы ахматовский авторитет вольно или невольно будет заставлять адресата вспоминать об эмпирически установленном родстве. И действительно, судя по графике зрелого Бродского, от этой близости он не только не отказался, но над техническим сходством с рисунками Пикассо работал и для посвященных его всячески подчеркивал.

«Пикассо-образных» рисунков у молодого И. Бродского много — из наиболее характерных достаточно назвать набросок тушью и карандашом, выполненный в октябре 1963 года

¹ Анна Ахматова — И. Бродскому // Анна Ахматова. Поэтическое странствие. — М.: Радуга, 1991. С. 341–343.

(из собрания Отдела рукописей Российской национальной библиотеки, Санкт-Петербург): на нем изображен молодой человек в пиджаке, жилетке и галстуке, лицо его раздваивается, совмещая ракурсы в профиль и анфас. Шевелюра и профиль обрисованы с нажимом синей тушью. Второй портрет (вероятно, в обоих случаях речь идет об *автопортретах*) сделан более уверенной манерой — безотрывная линия черной тушью воссоздает образ молодого человека в гражданской одежде, с веснушками на левой щеке; в кисти руки, поддерживающей голову, он задумчиво держит перо или карандаш (рисунок датируется первой половиной шестидесятых; собрание РНБ). Эффектнее всего эти рисунки сравнивать с репродукциями иллюстраций П. Пикассо к «Метаморфозам» в факсимильном издании А. Скира (см. о нем ниже), где развивались похожие графические приемы раздвоения портретуры.

Годы спустя ахматовское наблюдение дальним эхом прозвучало в признании Татьяны Либерман¹, как-то заметившей, будто «знала за свою жизнь только двух настоящих гениев»: «Пикассо...» — произнесла она и сделала паузу. От первой красавицы эмигрантского Парижа двадцатых годов, вошедшей в теньевую историю русской литературы как «последняя любовь Маяковского», следующим ожидали услышать имя автора «Флейты-позвоночника» и «Облака в штанах». Но она закончила: «...и Бродский»².

О Пикассо Бродский мог слышать от Ахматовой то, чему сама она научилась у профессионала Н. Н. Пунина, увлекшегося его творчеством в начале 1920-х³ (еще до того, как

¹ Урожденная Т. Яковлева (1906–1991), жена скульптора Алекса Либермана.

² С Т. Либерман беседовал Виктор Ерофеев (цит. по: *Лосев Л. Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии*. СПб.: Вита Нова, 2010. С. 337). Ср. то же утверждение ранее в нью-йоркском журнале (*Kornbluth Jesse. The Art of Being Alex. Liberman in Vogue — and Beyond // New York Magazine*. 1981. October, 12. P. 47).

³ Пунин прочитал лекцию «О Пабло Пикассо» в Доме искусств (15 мая 1921) и писал о нем в книге «Татлин (против кубизма)» (Пг., 1921).

другой влиятельный русский критик приравнял его картины к поэзии¹), и то, что, возможно, знала о встрече с художником Н. С. Гумилева (если таковая действительно состоялась) в мае 1917 году в Париже, где Гумилев посещал русские балеты Дягилева. Именно в театре Шатле поэт

мог познакомиться с автором либретто «Парада» Жаном Кокто и, осмелюсь предположить, — с Пабло Пикассо, который тогда же влюбился в танцевавшую в «Параде» русскую балерину Ольгу Хохлову, вскоре ставшую его женой. Это предположение усиливает сохранный Гумилевым портрет Пикассо².

Иллюстрации Пикассо к «Метаморфозам», сделанные четкой контурной линией (в манере изображений на античных вазах), о которых Анна Ахматова пишет Бродскому, были выполнены в 1930–1931 годах и тогда же увидели свет усилиями Альбера Скира. Молодой швейцарский издатель,

¹ После посещения парижской кубистской выставки в 1939 г. А. Бенуа писал: «Если в поисках сравнений можно большую картину уподобить поэме (поэме, отнюдь не сочиненной одним из моих любимых или почитаемых поэтов), то остальные небольшие картинки [Пикассо] можно сравнить с легкими стишками, с беспритязательными упражнениями. И опять-таки эти куплеты и сонеты не служат примерами сознательного владения формой, мастерством стихосложения, но обладают они тем свойством, в силу которого терпимы удачные импровизации» (*Бенуа А.* Выставка Пабло Пикассо. Цит. по: <http://www.bibliotekar.ru/kBenua/33.htm>).

² И далее: «Рисунок пером не подписан, но, скорее всего, выполнен Жаном Кокто. К портрету приложена записка Струве, поясняющая его происхождение: „Этот рисунок Состеау, изображающий Picasso и сделанный в Риме, был получен Н. С. Гумилевым в Париже в 1917 г. Он сохранился вместе с некоторыми плохими и малоинтересными рисунками самого [?] Гумилева и М. Ф. Ларионова и был прислан мне его вдовой, кот. считала, что это копия, сделанная самим Гумилевым. Хотя портрет и нарисован на вырванном из тетради листке бумаги, для меня было несомненно, что это тоже оригинал, либо присланный самому Гумилеву, либо предназначавшийся для кого-то и оставленный Гумилевым у себя. Поэтому я сохранил его вместе с другими гумилевскими материалами и считаю его ценным, как рисунок Состеау“». См.: *Степанов Е. Е.* Поэт на войне. Николай Гумилев 1914–1918. — М.: Прогресс-Плеяда, 2014. С. 394.

незадолго перед тем открывший свое издательство, с трепетом относился к книгопечатным традициям и половину иллюстраций напечатал цельными страницами, придав таким образом репродукциям Пикассо статус равновеликих самостоятельных произведений на фоне классического текста. Ахматова (и, скорее всего, сам Бродский) листала, по видимому, оригинал, поскольку в Советском Союзе рисунки Пикассо к «Метаморфозам» воспроизводились только частично¹; отдельное издание книги Овидия в сопровождении иллюстраций Пикассо появилось лишь спустя пять лет после отъезда Бродского за границу².

С другой стороны, оброненное Ахматовой наблюдение о конгениальности рисунков Бродского графическим принципам Пикассо могло относиться ко всему творчеству художника, то есть тождественный элемент не является отличительной чертой именно манеры ранней графики Бродского и иллюстраций к Овидию. Объект или тело у Пикассо рассекаются на плоскости и грани, продолжающиеся в пространстве за пределами реалистично допустимого. Его кубистические изображения предполагают трехмерность изображения, так что на первый взгляд может показаться, что перед нами набросок в наброске: рука художника как бы ищет опорные точки и внешнюю форму рисунка. В графике Бродский принимает на вооружение типичный для Пикассо прием раздваивания лица или тела и таким образом выставляет на показ процессуальность творчества, которое превращается в своего рода игру.

На рисунке, сопровождающем рукопись стихотворения «Здесь, на отшибе...» (из собрания РНБ), по левому полю поэт запечатлел семь мужских и один женский портрет

¹ *Великовский Самарий. ...К горизонту всех людей. Путь Поля Элюара; [рисунки Пабло Пикассо]. — М.: Художественная литература, 1968.*

² *Овидий П. Н. Метаморфозы. Перевод с латинского С. Шервинского. Иллюстрации Пабло Пикассо. — М.: Художественная литература, 1977. (Серия «Библиотека античной литературы. Рим».)*

(в профиль, в тунике, с убранными на затылке тесьмой волосами), а также голубя, ветвь с листьями, морду жеребца (или осла). Под текстом стиха — композиция, состоящая из трех лиц, линиями перетекающих друг в друга, сливаясь в единую трехголовую проекцию. Над изображениями подпись: „Мать, сын, отец“. Лицо сына анфас находится в центре между родителями, его половина совмещена с отцовским профилем. Подобные визуальные ребусы, когда один предмет или человек мимикрирует под окружающую среду или незаметно переходит в соседний объект, занимают воображение Бродского-графика. Среди других его виньеток в стиле Пикассо выделяется профиль лысого мужчины с сигаретой во рту (напоминающий отца поэта, Александра Ивановича), также плавно переходящий в очертания молодого человека. Центром тяжести рисунка является глаз, выразительно закрашенный черной тушью, при этом композиция в целом производит эффект воздушности в силу того, что овалы лиц не замкнуты, и противостояние двух лиц — неделимых и взаимодополняющих подобно иконограмме инь и ян — уравнивается тем, что Бродский заполняет образовавшиеся пустоты тремя группами: конями и всадниками в районе бровей и лба «сына»; рыбками и медузами там, где должен находиться подбородок «отца»; и, наконец, стайкой птиц в области его же глаза и надбровной дуги. Второй рисунок представляет нечто вроде соляной метаморфозы — вокруг лица возникает солнечный нимб и на диске светила проступают черты человеческого лица; третий набросок относится к категории иллюзии, когда зрителю сначала кажется, будто перед ним сосуд, но при переключении оптического регистра сосуд превращается в два профиля с острыми носами и открытыми ртами, развернутыми в противоположные стороны. Чтобы облегчить задачу по идентификации двух содержательных планов изобразительного фокуса, Бродский очерчивает вертикальную ось, которая разделяет профили;

по обеим сторонам он помещает по глазу, в один из которых помещает зрачок, а второй оставляет пустым. Зрячесть и слепота, крик и немота — воплощение этих метафор делает простой по технике исполнения набросок исполненным глубокого смысла.

Другая унаследованная Бродским от Пикассо черта — постоянный диалог с античностью. Сюжеты мифов в обработке Бродского кажутся либо «осовремененными», либо сама окружающая поэта современная реальность поддается легкой архаизации. Подражательный псевдоантичный метод отчетливо прослеживается в портрете старого грека (последнее обозначение — условное, и не принадлежит Бродскому, но на мысль об античном жанре наводят сами контуры бородатого лица с зажмуренными глазами; голова выполнена черной ручкой или пером, а поверх графического изображения в районе глаз и на левую щеку автор накладывает всплеск красной акварели — как бы кровавые пятна, придающие портрету почти трагическую ноту).

На экземпляре виньетки для Леонида Черткова Бродский рисует две обнаженные, повернутые спинами друг к другу фигуры в полный рост. Юноша дует в окарину, девушка с длинными распущенными волосами — в валторну; между их торсами сияет солнце. Внизу автор помещает размашистую подпись.

Подробный рисунок тушью под авторским названием «Тезей и Ариадна и Вакх» с точки зрения композиции практически идеален: вакх облокотился о сферу с левой стороны; чуть выше, в верхней правой части рисунка, вполборота на нее же опирается нагая Ариадна. Сфера представляет собой модель лабиринта с множеством ходов, увиденных как бы в разрезе и с высоты; в сердце лабиринта заточена фигурка Тесея, пока еще не размотавшего клубок спасительной нити... Анатомически убедительно отрисованные тела персонажей, застывших в грациозных позах, контрастно проступают на фоне закрашенного черной тушью пространства (все три

описанные рисунка хранятся в собрании отдела рукописей Байнеке, Йельский университет).

В комментариях к стихотворению Бродского «По дороге на Скирос» (1967) в связи с классическим мифом до сих пор указывали на использование трагического сюжета Тезей и Ариадны в стихах М. Цветаевой¹. Еще более вероятным нам представляется, что Бродский увязывает здесь реминисценции литературные с подтекстом изобразительным — в виде серии офортов, увиденных им годом ранее в оригинале на выставке Пикассо:

Я покидаю город, как Тезей —
свой Лабиринт, оставив Минотавра
смердеть, а Ариадну — ворковать
в объятьях Вакха.

Однажды голландке Аде Струве довелось присутствовать при том, как Бродский делал графический набросок на греческий мотив. Ее поразили быстрота и сноровка, с которой ему удалось пластичными линиями передать сюжет, «похожий на рисунок с античной вазы»². Наблюдение это ценно тем более, что Струве можно считать пристрастной наблюдательницей: она сама отлично рисует (профессионально обучавшись этому ремеслу) и экспонировала свои работы на выставках.

Знакомому с излюбленными темами Пикассо достаточно взглянуть на многократно обыгрываемый поэтом сюжет с катанием в тележке, чтобы узнать в нем почти прямую цитату из «Тавромахии». Поздние «Кентавры» Бродского иронически соотносятся с минотаврами Пикассо примерно в той же мере, в какой герои самого Пикассо подмигивают своим мифологическим предшественникам.

На известном рисунке едущая на козлах обнаженная Русская Муза понукает впряженным в оглобли «Бродским»,

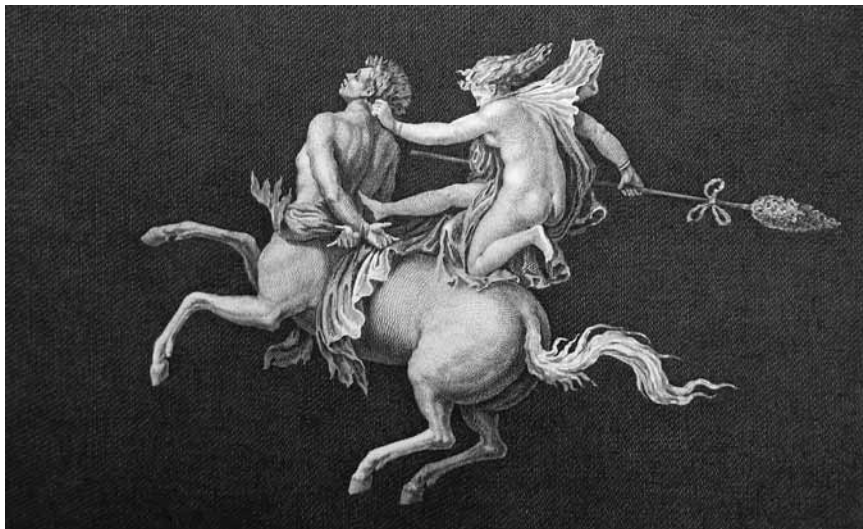
¹ Бродский И. Стихотворения и поэмы. — СПб.: Вита Нова, 2011. Т. 1. С. 162. (Серия «Новая библиотека поэта»). Комментарий Л. Лосева и цитаты из работы К. Верхейла, этому тексту посвященной, см. там же, с. 474–475.

² А. Струве — Ю. Левингу (1 августа 2014).

невозмутимо покуривающим сигарету¹. Из «кармана» кентавра в области правой задней ноги торчит, по-видимому, рукопись стихов, а из телеги выглядывают приятели поэта — композитор Тищенко с грудным ребенком, художник Целков с палитрой в руке, поэты Рейн и Найман, раскладывающие пасьянс. На улице, по которой следует карнавальная процессия, им отдает честь постовой в полном параде, стоя рядом с огромным львом в короне, воплощающей колониальный дух британской империи (об этом безошибочно должны свидетельствовать и «Юнион Джек» на груди зверя, и инструкция по-английски: «Be British»); из окон здания, чей фасад украшает рекламный знак «Drink Coca-Cola», за экипажем наблюдают Сталин и Хрущев (окна одновременно выполняют функцию портретов в парадных рамах). На дальнем плане слева в небо возносится рогатый волосатый черт с пиратским флагом СССР (вместо серпа и молота под пятиконечной звездой скрещены кости), а в правой части рисунка возвышается шпиль Адмиралтейства и от контуров американского континента в сторону Ленинграда летит голубь мира. Если приглядеться к телеге, то станет заметно, что вместо переднего колеса у нее установлена виниловая пластинка, а общий вектор движения от сатанинского советского флага (обрамленный переплетенными колосьями глобус в центре заштрихован на нем таким образом, что мир оказывается спрятанным за тюремной решеткой) к недавно открытой Америке (к южному континенту подплывает маленький парусный кораблик) читается как веселый аллюр к метафизической свободе.

Вариацией на ту же тему является рисунок из Йельского собрания: все тот же небритый кентавр Бродский с папироской и в галстук везет знакомую нам пышнотелую даму — на сей раз в телеге пассажиров нет, голая Муза восседает на

¹ Опубликован в качестве приложения во 2-м томе «Сочинений Иосифа Бродского» (СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 474).



Ил. 1. Офорт из личного собрания Бродского, найденный среди его бумаг после смерти. Из коллекции отдела рукописей Байнеке, Йельский университет

стопке фолиантов, а по борту, во избежание каких-либо сомнений, крупным шрифтом начертано: «Russian Poetry». Если фоном в предыдущей работе выступил урбанистический ландшафт, то здесь художник отдает предпочтение буколической панораме. На переднем плане в беспорядке разбросаны предметы деревенской утвари — топор, вилы, бутылка из-под водки, отвалившееся от кибитки колесо; между могильными надгробиями с крестами и звездами чинно расхаживают петухи и беспробудным сном спят сельские жители. На заднем плане за дымящими трубами изб высится церковь, нарисованная в интересном ракурсе в три четверти; на лугу пасется корова; из облаков на полную иронию картину — эту квинтэссенцию русской жизни — поглядывает бородатый Бог. На рисунках Пикассо телегу обычно тащит за собой не человекоконь, а существо с торсом мускулистого мужчины и мордой минотавра (нагое тело нарисовано

в профиль, лицо — анфас); среди скарба, взваленного за его спиной, можно различить холсты в раме, дерево в кадке, лестницу, и осла — то, что сам Пикассо считал нехитрыми атрибутами гонимого мирской суетой живописца.

Пикассо воплотил для Бродского модернистскую парадигму, и уж конечно, он не мог относиться к нему «прохладно», как утверждал, поддавшись соблазну обобщения, обычно точный в своих определениях К. Верхейл (правда, он говорил о контексте живописных предпочтений, а не о графике Бродского):

[Бродский] выделял для себя французскую живопись конца XIX — начала XX века, скажем от ранних импрессионистов, даже нет, от Курбе, ранних импрессионистов и до Брака. Хотя абстракционизм он совсем не любил, за исключением двух-трех художников, но, все-таки, они оставались исключением. *Достаточно прохладно он относился и к живописи Пабло Пикассо.* Но любил Рауля Дюфи и, в особенности, Вюйяра. Насколько я могу припомнить, это были главные моменты в живописи, которые привлекали и вдохновляли Бродского¹.

Редко упоминаемый Бродским вслух, Пикассо занял прочное место в ряду ключевых художников, важных для формирования его визуальной эстетики, наравне с Браком, Дюфи и Вюйяром, а факт непрямого, опосредованного влияния на творчество поэта не только не умаляет эту фигуру, но, наоборот, интригует и заставляет нас присмотреться к феномену Пикассо в Советском Союзе эпохи оттепели.

* * *

Несмотря на то что Пабло Пикассо считался абстракционистом, а беспредметное искусство в официальной советской культуре не признавали, творчество одиозного кубиста за

¹ Шерер Евгения. «...Его поэзия уже сама по себе живопись...». Беседа с Кейсом Верхейлом // *Zaart* — журнал создателей и потребителей искусства (4 октября 2005).



Ил. 2. Первая полоса газеты Les Lettres Francaises с карандашным портретом Сталина Пикассо

железным занавесом никто не запрещал. В 1953 году по просьбе товарищей из французской компартии Пикассо выполнил портрет Сталина. Этот карандашный набросок молодого вождя с преувеличенно большими глазами и сросшимися на переносице густыми бровями, опубликованный в газете *Les Lettres Francaises*, упомянут в диалогах Бродского и Волкова (ил. 2). Но еще при жизни Сталина Пикассо нарисовал, пожалуй, самую знаменитую после Ноева потопа в мировой культуре птичку — «Голубя мира» с оливковой ветвью в клюве. С успехом использовавшаяся в оттепельной пропаганде графическая виньетка превратилась в визитную карточку пацифистских конгрессов. Как сказал Илья Эренбург, «по одной голубке узнать Пикассо нельзя, но нужно быть Пикассо, чтобы сделать такую голубку»¹.

Голубки из виньеточного арсенала Бродского (в коллекции отдела рукописей Байнеке Йельского университета таких почеркушек насчитывается около десяти), как правило, набрасываются уверенной рукой и быстрой штриховкой — расправленные птичьи крылья выводятся без отрыва, почти

¹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь // Собрание сочинений в 9 томах. — М.: Художественная литература, 1966. Т. 8. С. 203.

силуэтно; вектор полета варьируется в зависимости от композиции, следовательно, перед нами не застывшая формула, перенятая у великого живописца, но виртуозно усвоенный художественный прием.

Идея, согласно которой произведение искусства приспособабливают к утилитарному служению идеологическим целям, Бродского должна была раздражать, но это не мешало ему включить голубок Пикассо в свой фирменный репертуар наряду с ангелятами и школярскими сердечками, которые он с беспечностью, порой слишком очевидной для одариваемого, раздавал на память.

Он подошел к книжной полке, взял пожелтевший сборник «Остановка в пустыне», чиркнул автограф <...> Над словом «Люди́ла» он нарисовал сердце с двумя стрелами. Одна стрела это сердце пронзала, другая — пролетала над ним. Я и расстрогалась, и расстроилась¹.

Подобно изображениям котов Бродского, линейный рисунок Пикассо голубя с оливковой ветвью был легок в репродукции и одновременно служил намеком для внутреннего пользования, отсылая к западному кумиру. В 1956 году открылся третий этаж Эрмитажа, где среди прочего повесили картины импрессионистов. Осенью того же года была проведена первая большая выставка Пикассо, о которой вспоминает Д. Бобышев:

Вдруг открыли выставку Пикассо в Эрмитаже, но запретили обсуждать, а тех, кто все-таки собрался на дискуссию, трепали и даже исключали из институтов. В киосках появились невиданно пестрые обложки — журнал «Польша» начинал их дерзостями в двойном пересказе с французского:

¹ *Штерн Л.* Поэт без пьедестала: Воспоминания об Иосифе Бродском. — М.: Время, 2010. С. 236.

«Нет искусства без деформации!» — поляки, по тогдашнему анекдоту, были самым веселым баракком в социалистическом лагере¹.

Как робкое предвестие будущей популярности, ранней оттепелью в СССР выходит в свет сборник статей о творчестве Пикассо — пока в переводах с немецкого, французского и польского (1957)²; всего три года спустя (и сразу стотысячным тиражом) издается краткая, но важная обзорная книга «Пикассо», написанная И. Н. Голомштоком в соавторстве с А. Д. Синявским³. Для соблюдения баланса и идеологической подстраховки советское искусствоведение продолжит акцентировать прогрессивные политические позиции живого классика⁴, но, к счастью, познакомиться с работами художника можно было не по одним печатным репродукциям: Государственный музей изобразительных искусств и Эрмитаж оказались крупнейшими в мире хранителями собраний раннего Пикассо, и выставки его графических работ мигрировали во второй половине 60-х от Москвы до Еревана⁵. Пока не обнаружены документальные подтверждения того, посещал ли Бродский ленинградскую выставку

¹ *Бобышев Д.* Я здесь. Главы из книги «Человекотекст» // Октябрь. 2001. 4. Цит. по эл. версии: <http://magazines.russ.ru/october/2001/4/bob.html> (дата обращения 16 апреля 2015).

² Пикассо / Под ред. и с предисл. А. Владимировского. — М.: Изд. иностр. лит., 1957.

³ *Голомшток И. Н., Синявский А. Д.* Пикассо. — М.: Знание, 1960. За ними последовали перевод с французского «О реализме без берегов. Пикассо» (Роже Гароди с предисловием Л. Арагона, 1966) и альбом «Графика Пикассо» с очерками о его жизни и творчестве И. Г. Эренбурга и М. В. Алпатова (М.: Искусство, 1967).

⁴ Что видно, в частности, по исследованиям, опубликованным незадолго перед отъездом И. Б. за границу; см.: *Дмитриева Н. А.* Пикассо (М.: Наука, 1971); *Зернов Б. А.* Пабло Пикассо против фашизма (Л.: О-во «Знание», 1971).

⁵ См.: Пабло Пикассо. Выставка произведений. К 85-летию. Графика — керамика. Выставка из Галереи Луизы Лерис в Париже и моск. коллекций. — М.: Советский художник, 1966; каталог выставки в Гос. картинной галерее Армении «Пикассо, Пабло. Выставка графических работ к 85-летию из собрания И. Г. Эренбурга». — Ереван, 1967.



Ил. 3-4. Из журнала «Костер» (1968. № 7)

«От Дюрера до Пикассо», проходившую в 1968 году, но доподлинно известно, что некоторые из его бывшего окружения на ней побывали (в частности, Бобышев).

Просветительскую роль в процессе знакомства юного читателя с другим искусством взяла на себя молодая и более дерзкая часть редакции журнала «Костер». В случае творчества Пикассо для того предпринимались разнообразные хитрые способы: так, чтобы избежать подозрений в крамоле, представление могли начать с рисунка, который сопровождала справка, предназначенная обеспечить идеологическое алиби (ил. 3): воспроизводилась эмблема для интернационального клуба, придуманная Пикассо по случаю проведения конгресса борцов за мир; в подписи многозначительно упоминалось, что французский художник является коммунистом... Покончив с этой необходимой, но усыпляющей бдительность компетентных цензоров преамбулой, переходили к анекдоту в рубрике «Уголок веселого архивариуса» (ил. 4) под заголовком «Разговор художника с моделью»:

Пабло Пикассо попросил знаменитого писателя, своего друга, позировать ему для портрета. Не успел писатель поудобнее расположиться в кресле, как художник сказал:

— Готово.

— Как? Так быстро? — изумился писатель. — Не прошло и пяти минут!

— Не забывай, что я знаю тебя уже сорок лет, — ответил Пикассо¹.

Личность «знаменитого писателя» — непоименованная модель Пикассо — оставалась нерасшифрованной, однако редакторы «Костра» знали больше, чем могли печатно о том поделиться, — и потому заботливо снабдили читателя иллюстративной подсказкой. В характерном профиле на рисунке взрослый читатель, искушенный в иконографии оттепели, мог без труда опознать Илью Григорьевича Эренбурга. Между тем веселый архивариус близко к тексту пересказывает случай, записанный самим Эренбургом в воспоминаниях «Люди, годы, жизнь», впервые опубликованных в 1960–1965 годах на страницах «Нового мира»².

В условиях стремительно холодавшего брежневского климата имя Эренбурга, очевидно, вынесли за скобки из предосторожности. Товарищи в парторганизации могли напомнить, что непосредственно за анекдотичным сюжетом в тексте оригинала следовало описание диалога между лауреатом Сталинской премии А. Фадеевым и Пикассо, в котором автор «Молодой гвардии» представал неотесанным профаном в области современного искусства. Художник преподавал ему краткий, но незабываемый урок.

* * *

Влияние Пикассо на стилистику рисунков молодого Бродского различимо уже с конца 1950-х гг., когда он увлекается кубистическими портретами. В начале 60-х — мотивы

¹ Костер. 1968. № 7.

² Незадолго до шаржа в «Костре» — в 8-м томе Собрания сочинений И. Эренбурга (М., 1967. С. 201).

из Пикассо прослеживаются в зарисовках на античные сюжеты. В блокноте поэта из йельской коллекции Бродского к ранним «кубистическим» зарисовкам относится многофигурная композиция. Предположительно, работу можно идентифицировать как автопортрет с родителями: голова «матери» в очках изображена в три четверти, за ее левым плечом стоит «отец» — лысый мужчина с выступающими как у Александра Ивановича Бродского скулами; в левом верхнем углу рисунка — настенные часы с маятником. Спичкой к паре, скрестив руки на груди, на фоне угадываемого окна стоит слегка ссутулившийся молодой человек, обращенный лицом ко входу на свою половину квартиры (если верно допущение о том, что интерьером послужили «полторы комнаты» семьи Бродских). Особенность рисунка в том, что все его линии сохраняют анатомическую структуру лиц и выполнены с нарочитой угловатостью.

У зрелого Бродского-рисовальщика данный подход сменяется преобладанием плавных линий в рисунке, фигуры в его передаче приобретают гибкость, а объекты, соответственно, флюидность. Так, на виньетке (с подчеркнутым в верхнем левом углу именем «И. Бродский») грек держит в руках арфу; ракушкообразные завитки конструкции инструмента, расположенные в верхней рейке, куда крепятся струны арфы, визуальнo рифмуются с колонной за спиной персонажа — ее ионическая капитель напоминает свиток; как будто этого мало, вдобавок еще и глаза персонажа, а также узел, в который завязан край тоги, рисуются спиральными...

И если многие из этих квазикубистических или псевдоантичных мотивов еще не связываются с Пикассо напрямую, то портрет художника в студии Бродского можно признать уже сознательным «омажем» мастеру. Офорты Пикассо из этой серии, наряду с работами из так называемой «Сюиты Воллара» по мотивам античной мифологии и с вариациями на тему «Художник и модель» (бородатый скульптор в компании обнаженных моделей), были выставлены в Ленинграде

на большой выставке, приуроченной к 85-летию художника. Выставка широко освещалась советской прессой, и по ее итогам были изданы не только каталог, но и подробный альбом¹.

Бродский изображает себя на этом рисунке в полный рост, с кошкой у ног, стоящим напротив бюста в лавровом венке; на заднем плане слева сидит женщина, закинув ногу на ногу². Сравнивая рисунок с соответствующими гравюрами Пикассо из серии «Художник и модель», нетрудно заметить, что перекликаются у них не только фабула, поза женщин, направление головы изваяния, но и общая манера исполнения. Наконец, своеобразным кодом служит название, данное автором произведению на верхнем поле графического рисунка: «The Blue Dream of Joseph Brodsky», относящееся к «голубому» (1901–1905) периоду Пикассо, лишь в контексте творческой биографии которого и можно расшифровать эту цветовую подсказку о голубом сне.

Годы спустя другое — поэтическое — подношение Бродского великому кубисту едва не состоялось усилиями организаторов одного литературно-художественного проекта, речь о котором пойдет ниже.

* * *

В Йельском архиве Бродского, в папке под грифом *Unidentified* («От неустановленных лиц»), находится письмо, отпечатанное на бланке Чикагского института искусств (ил. 5), помеченное 29 ноября 1993 года, и с малочитабельным автографом вместо полной подписи в конце. Автор письма выражает сожаление, что ему не удалось найти никаких комментариев касательно художественной концепции некоего (неназванного в послании) памятника. В продолжение, по-видимому,

¹ Обзору выставок П. Пикассо в 1956 и 1966 гг. в СССР и их рецензии советской общественностью посвящена статья: *Gilburd E. Picasso in Thaw Culture // Cahiers du Monde russe*, 2006. Vol. 47. No 1/2. Jan. — Jun. P. 65–108.

² См. в приложении во 2-м томе «Сочинений Иосифа Бродского» (СПб.: Пушкинский фонд, 1992. С. 473).

THE ART INSTITUTE OF CHICAGO

111 SOUTH MICHIGAN AVENUE, CHICAGO, ILLINOIS 60603-6110 · TELEPHONE: 312-443-3600 · FAX: 312-443-0849

29 Nov. 93

Joseph Brodsky:

Hello again.

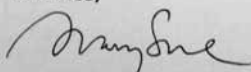
Enclosed is a copy of a few drawings on the Picasso piece.
I could not find any data worth sending....no comments by
Picasso about his ideas of the piece.

Sorry.

I look forward to reading your poem.

Please come back to Chicago and soon.

All best,



p.s. I gave Teri Watermark. 'Couldn't use the airtix...
anyway. Be well. 'Hope your move is efficient and not too unsettling.

Ил. 5. Письмо И. Бродскому от Мэри Сью Глоссер, музейного куратора Чикагского института искусств. Из коллекции отдела рукописей Байнеке, Йельский университет

начатой еще при свидании беседы в конверт оказались вложены несколько ксерокопий — наброски рукой Пикассо, изображающие кубистического коня. Оставшийся неизвестным составителям Йельского каталога работник музея сообщал также Бродскому, что передал книгу *Watermark* (английский оригинал «Набережной неисцелимых») третьему лицу, выражал надежду прочесть вскоре его стихотворение на «эту тему» и в заключение приглашал вновь посетить Чикаго.

Перечисленных в письме фактов вкупе с некоторыми текстологическими усилиями достаточно, чтобы точно восстановить персоналию, скрывавшуюся за неразборчивой подписью. Ею была музейный куратор (теперь уже в прошлом) Чикагского института — Мэри Сью Глоссер. Переданные Бродскому в конверте эскизы также поддаются точной идентификации: датированные январем 1964 года, они отражают подготовительный процесс работы Пикассо над монументальной скульптурой, открытой в августе 1967 года в деловом центре Чикаго на Дели-плаза. У абстрактной конструкции высотой 15 метров и весом 147 тонн нет названия, но в народе закрепилось — «Конь Пикассо». Строительство стоимостью почти 352 тысячи долларов было осуществлено за счет донорских пожертвований, а сам автор отказался от гонорара, сославшись на то, что хочет преподнести свою кубистическую работу в дар городу.

Присылке Бродскому пакета с набросками Пикассо предшествовал его визит в Чикаго осенью 1993 года. Поэт провел тогда в Чикагском институте искусств несколько дней по личному приглашению Эдварда Хирша¹. Хирш, позже директор Фонда Гугенхайма, являлся не только поэтом, но и весьма влиятельной фигурой в американской литературной жизни. Кроме всего прочего, Хирш — поклонник и знаток современной восточноевропейской поэзии, которую он

¹ Э. Хирш (Edward Hirsch; р. 1950) — автор девяти поэтических сборников, эссеист и редактор, живет в Нью-Йорке.



Ил. 6а и 6б. Фрагмент коня, преподнесенного Пикассо в дар городу Чикаго (современная фотография)

активно пропагандирует в англоязычной читательской среде на протяжении трех десятилетий.

Именно Хирш представил Бродскому Мэри Сью Глоссер. До знакомства Глоссер читала его сочинения в переводах на английский и адекватным образом представляла себе масштаб поэтического дарования гостя. В первую же встречу все трое пили кофе в месте, где Бродский мог спокойно курить. До проведения вечера оставалось совсем немного — необходимо было составить расписание Бродского вперед на несколько дней, включая детали его выступления. Бродский и Глоссер довольно быстро сошлись, особенно когда выяснилось, что у обоих разносторонние общие интересы, включая предпочтение холодного зимнего времени года для путешествий в Венецию (Глоссер впервые прочитала «Набережную неисцелимых» той же осенью; Бродский признался ей тогда, что ежегодный ритуал возвращения в этот город дает ему возможность «различить лицо Бога в ряби, которой канал подернут в темнейшие из дней»¹).

Во время поэтического вечера, состоявшегося 16 ноября 1993 года, Бродский читал, в основном по-английски, в том числе и новые колыбельные стихи, написанные им для родившейся 9 июня 1993 года дочери:

Он читал, буквально пел их, на родном русском и затем переводил на английский. Лекционный зал, один только нижний уровень которого вмещает более тысячи сидячих мест, был переполнен. После формального представления гостя публике мы с Хиршем выскользнули на балкон, чтобы слушать декламацию Бродского с верхней галереи. Я прекрасно помню и то, где сидела, и как Бродский выглядел [во время чтения]: лицо его было обращено к люстрам на потолке².

¹ «He said he could see God's face in the ripples of the canals on the darkest days. JB conjured hope and possibility in every aspect of what others might perceive as cold and grim» (Мэри Сью Глоссер — Ю. Левингу; 25 сентября 2013).

² Мэри Сью Глоссер — Ю. Левингу (25 сентября 2013).



Ил. 7–9. Фотографии экспозиции советского фарфора и выставки произведений дадаистов, которые Бродский посетил в ноябре 1993

До выступления Бродскому удалось посетить выставочную галерею: в те осенние недели чикагцам демонстрировали предметы пропаганды в советском фарфоре из коллекции Тюбера, произведения Макса Эрнста, дадаистов и сюрреалистов¹. Тогда же экспонировался привезенный из постоянной коллекции Музея современного искусства в Нью-Йорке холст Пикассо «Ночная рыбалка на Антибах» (1939)².

Пока его водили по залам, вспоминает Глоссер, Бродский говорил почти без перерыва, фонтанировал идеями и занимательными историями, но жадно вслушивался, если речь заходила о чем-то ему неизвестном.

В наших разговорах мы не касались ничего личного, и тем не менее, — по крайней мере, так мне показалось, — в любых суждениях об отдельных художниках, мимо чьих картин мы ходили, да и в общих своих высказываниях об искусстве, Бродский всегда умел найти предельно личный угол зрения.

Когда беседа с Глоссер коснулась среди прочего русской иконописи, то несколько замечаний Бродского на эту тему прозвучали для нее «почти настоящим откровением», как будто бы ей «впервые объяснили эту форму древнего искусства»³.

Но вернемся к содержимому конверта из архива Бродского — несколькими листам из ворсяной бумаги цвета слоновой

¹ «Soviet Propaganda Porcelain from the Tuber Collection» (Oct. 25, 1992 — Jan. 31, 1993); «Mexican, Central and South American Textiles: A Living Legacy» (Oct. 28, 1992 — Mar. 28, 1993); «Max Ernst: Dada and Surrealism» (Sept. 15 — Nov. 30, 1993). Бродского могли вполне заинтересовать также каталоги недавно завершившихся выставок в том же музейном пространстве: «Marc Chagall: The Jewish Theatre Murals» (Jan. 30 — May 7, 1993); «Architecture in Context: Moscow Avant-Garde Architecture: 1955–1991» (Apr. 1 — Aug. 1, 1993); «Gates of Mystery: The Art of Holy Russia» (July 3 — Sept. 15, 1993).

² Подробнее о набросках и самой скульптурной композиции см.: *Gedo Mary M. Picasso: Art as Autobiography*. Chicago, 1980. P. 242; ill.; *Tinterow Gary. Master Drawings by Picasso*, exh. cat. Cambridge, Mass., 1981. P. 255, No. 28; *Stratton Patricia B. Chicago Picasso*. MA thesis, Evanston, Ill.: Northwestern University, 1982. P. 79, 185, fig. 31.

³ Мэри Сью Глоссер — Ю. Левингу (письмо от 25 сентября 2013).

кости. Изображения полузвериной, получеловеческой морды со струнами, швивающими острый конский профиль с гривой, исполнены графитовым карандашом; в правом верхнем углу рукой Пикассо проставлены номер композиции и дата создания каждого наброска¹.

Глоссер лично отобрала в архиве института рисунки, относящиеся к поэтапной разработке трехмерной фигуры, чтобы выслать Бродскому через некоторое время после их чикагской встречи. Той осенью Бродский всерьез рассматривал возможность участия в проекте, которым был увлечен Эдвард Хирш — идеей издания антологии избранных произведений писателей и поэтов об изобразительном искусстве, как классиков, так и современников. Основное условие отбора этих литературных произведений заключалось в том, что они должны были быть связаны с экспонатами из анналов чикагской коллекции или по крайней мере обыгрывать чикагские мотивы. Стихи Бродского в этой книге, по замыслу редактора, соседствовали бы с текстами либо хорошо ему знакомых, либо высоко ценившихся нобелевским лауреатом авторов. Пробежав глазами по списку кандидатов, Бродский дал немедленное согласие на свое участие. Поскольку список Хирша пришелся ему по вкусу, дело оставалось за малым: выбрать картину или арт-объект, вписывающийся в концепцию сборника. При устном обсуждении проекта выбор Бродского пал на кубистскую композицию Пикассо.

Семью годами ранее Бродскому уже довелось инкрустировать свое английское стихотворение «История двадцатого века» («History of the Twentieth Century: A Roadshow», 1986) цитатой картины «Мальчик с трубкой»². Стих представляет

¹ Study X for Richard J. Daley Center Sculpture, January 28, 1964 © 2013 Estate of Pablo Picasso, Artists Rights Society (ARS), New York. Репродукции рисунков находятся в свободном доступе на веб-сайте Чикагского института искусств (http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/113746?search_no=1&index=3).

² К столетнему юбилею ее создания эта картина Пикассо оказалась наиболее дорогим его произведением (в 2004 г. картину продали на торгах в нью-йоркском Sotheby's за 104 168 000 долларов), удерживая этот рекорд вплоть до 2010 г.

собой стереоскопический калейдоскоп, написанный по принципу перечисления и сопоставления параллельных исторических событий в синхронном срезе. Любопытная деталь заключается в том, что дату написания Пикассо холста поэт ни много ни мало, а включает в пару с рождением своей недавно скончавшейся матери, Марии Моисеевны Вольперт-Бродской (1905–1983).

A salesman of the Singer sewing devices greets
in Latvia the arrival of yet another
daughter, who is to become my mother.
In Spain, unaware of this clever ploy,
Pablo Picasso depicts his *Boy*
with Pipe in blue. While the shades of blonde,
Swedes and Norwegians, dissolve their bond.
And Norway goes independent; yet
that's not enough to turn brunette¹.

Для автора эта двойчатка вряд ли оказалась случайным жестом — совпадение дат было ему по какой-то причине дорого и дополняет на уровне если и не генетического, то по крайней мере творческого родства то, что ранее, вслед за Ахматовой, мы назвали «визуальной ДНК» Бродского.

Чтобы стимулировать дальнейший творческий процесс Бродского, М. Глоссер выслала ему неопубликованные подготовительные рисунки Пикассо к металлической конструкции из институтских анналов. По архивным наброскам

¹ *Brodsky J. Collected Poems in English. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000. P. 473.* Кстати, в какой мере знание визуального источника необходимо для чтения стихов Бродского — и поэзии вообще, красноречиво свидетельствует конфуз в одном из известных русских переводов этого текста, — где название «*Boy with a Pipe*» (фр. *Garçon à la Pipe*) было неловко в угоду ритмической конструкции переведено как «Мальчик с трубой», оставляя читателя, несведущего в живописи, гадать, какая именно имеется в виду труба — музыкальный инструмент или канализационная: «Торговец „зингеррами“ в свой / черед у жены принимает роды: / еще одна девочка, ей породу / продолжить мною. Пабло Пикассо / („Мальчик с трубой“) такого паса / не ожидал. Бледные тени / шведско-норвежские блекнут, с тем и / разбегаются; от чего, тем не менее / тени норвегов не стали темнее».

Бродский, очевидно, намеревался проследить биографию скульптурного коня от зарождения художественной идеи до воплощения в материале (не исключено, что сюжет этот планировался им каким-то образом быть связанным с символикой изображения скакунов в римских конных статуях, о чем автор довольно подробно рассуждает в эссе о Марке Аврелии 1994 года). Но составители сборника так и не дождались обещанного.

Несколькими годами ранее Бродский вскользь упомянул о «Гернике» Пикассо в связи с «Реквиемом» Анны Ахматовой, поставив оба этих произведения в один ряд с откликами творческих людей на события масштаба хирозимской трагедии. Хотя на подобные драматические повороты истории художник отзывается в рамках искусства, в целом, по убеждению Бродского, никакая реакция не способна выразить трагедию адекватным образом: «Иногда удается создать какую-то формулу, которая выражает состояние шока перед ужасом действительности. Но это счастливое — и только для репутации автора — совпадение. Какая-нибудь „Герника“, например»¹. У Бродского произведение Пикассо, несомненно, вызывает сильное эстетическое впечатление, но, как мы видим, этот факт не ставится в прямую заслугу автору, который мог создать его на перекрестке исторической травмы, социального заказа и просто счастливой художественной случайности. В связи со скульптурой чикагского коня отметим также, что в картине Пикассо, как будет видно по одной косвенной улике далее, внимание Бродского привлекла именно абстрактная лошадиная фигура. По сообщению знакомой поэта, Эльвиры Вайль, «грандиозная поездка в апреле 1991 года на Сицилию, на юг Италии, и в особенности в Рим проходила под эгидой Бродского». Перед путешествием в квартире Бродского вместе с Петром Вайлем...

¹ В книге С. Волкова «Диалоги с И. Бродским». — М.: Изд-во «Независимая газета», 1998. С. 245–246.

...велись бесконечные разговоры: что нам необходимо посмотреть, что вкусное обязаны попробовать. По совету Иосифа мы отыскивали в одном из палаццо в Палермо огромную фреску анонимного автора «Триумф смерти», которая поразила каким-то не средневековым, а современным ужасом. Бродский говорил о ней: «Это посильнее, чем все Герники, Шмерники, Шверники».¹

Палермская фреска «Триумф смерти», столь высоко оцененная Бродским, на самом деле представляет собой сложную многофигурную композицию, в центре которой изображение всадника-скелета, олицетворяющего Смерть на галопирующем коне с предельно заостренными ребрами. Животное изображено как будто пришедшим из потустороннего мира, с просвечивающими костями и черепом, при этом в деталях лошадиные морды кисти неизвестного итальянца и у Пикассо визуально очень похожи (Бродский отдает явное предпочтение средневековому образцу). По-видимому, это собственное тонкое наблюдение Иосифа Бродского, который связал два произведения искусства не только в плане их изобразительного тождества, но и вневременной апокалиптической семантики.

Но конь у Бродского — это не просто животное, а часто зверь, морфирующий в человека или человек в зверя — веселый кентавр в духе овидиевских «Метаморфоз». И, следовательно, род автопортрета и поэтический образ (вспомним впечатления мемуаристов о физиогномике Пастернака, акцентировавших его «лошадиное» лицо, «лошадиные зубы»²) как в шуточном рисунке поэта, где

¹ Я благодарен Э. Вайль за эти подробности (сообщение 4 июня 2015). Там же Вайль добавляет, что по совету Бродского в национальном музее в Палермо ими была осмотрена «знаменитая „Мария Аннунциата“ Антонелло да Мессина, одного из любимейших художников Бродского». Поездка поэта на юг Италии состоялась в первой половине 1980-х гг.

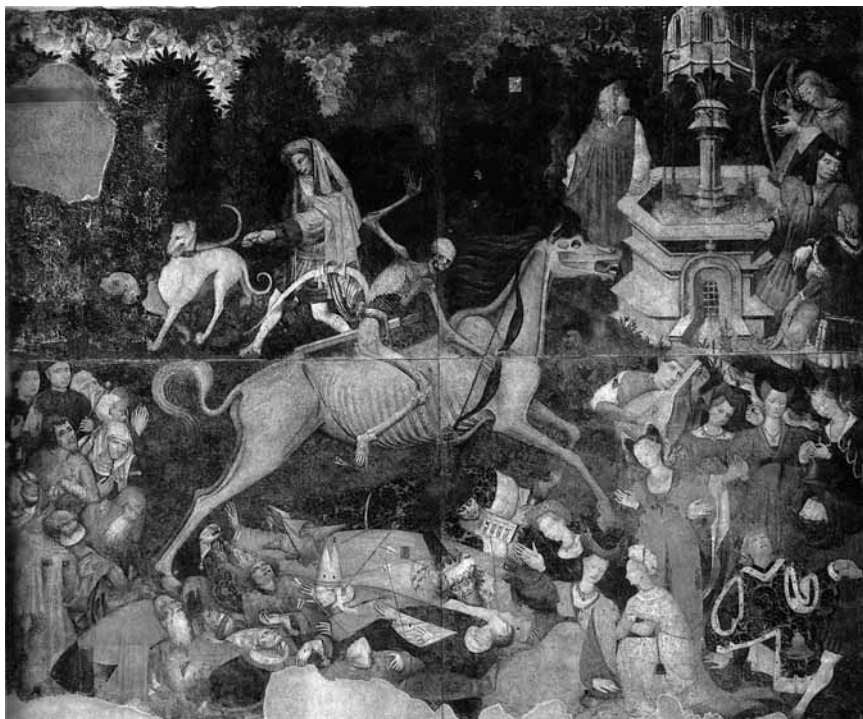
² Любимов Н. Неувядаемый цвет. Книга воспоминаний. — М.: Языки русской культуры, 2000. Т. 3.

Бродским-конем правит гордо возвышающийся в кибитке Александр Сергеевич Пушкин¹.

Щедро проиллюстрированное издание под редакцией Э. Хирша увидело свет в 1994 года, получив эlegantное название «Преображая зримое: Писатели об искусстве». На момент обсуждения с составителем планов антологии Бродский едва окончил свой год в статусе поэтического консультанта при Библиотеке Конгресса США в Вашингтоне; поскольку из тогдашних участников проекта сложилась звездная плеяда — как предшественников Бродского на почетному посту, так и еще не назначенных, но вскоре ими ставших лауреатов (Ричард Уилбер, Стенли Куниц, Рита Дав, Чарльз Симик, Филип Левин, Чарльз Райт), — сегодня по оглавлению этой книги можно изучать институцию поэта-лауреата США за последние полвека под особым искусствоведческим углом зрения.

В окончательную версию сборника, кроме прочих, вошли также эссе Сьюзен Зонтаг (выпускницы Чикагского университета) о серии гравюр «Бедствия войны» Франсиско Гойи; нобелевского лауреата Сола Беллоу о снежной норвежской «Сандвике» Клода Моне; Адам Загаевский написал текст по мотивам картины Эдгара Дега «В магазине дамских шляп»; Марк Стрэнд — стихотворение «Завоевание философа», посвященное одноименному холсту кисти Джорджо де Кирико. Джон Апдайк воспел гигантскую бельевую «Прищепку» скульптора Класа Ольденбурга, установленную в холле выстроенного по классическим образцам Чикагского института искусств

¹ Типологически данный рисунок Бродского (из собрания отдела рукописей Байнеке) является упрощенной вариацией описанных ранее в этой главе композиций с автопортретами в виде кентавра; особенностью его является то, что он — часть триптиха «My Past, my Present, my Future». Хотя рисунки создавались в разные хронологические отрезки биографии их автора отдельные визуальные элементы вроде наездника или милиционера кочуют из картинки в картинку (произведение американского периода Бродский снабдил пояснительными надписями, впрочем, введенными в заблуждение йельских архивистов; к примеру, надпись «ment» со стрелкой, ведущей к человечку в униформе, была прочитана не знакомой с блатной советской идиоматикой сотрудницей университета, как невинное — и абсолютно неподходящее к контексту — слово, «meat»).



Ил. 10. Палермская фреска «Триумф смерти»
(Palazzo Abatellis, Palermo; ок. 1446)

и вступающую в острый стилистический диссонанс с его благообразным интерьером (еще более внушительная версия авангардистского объекта — памятника прищепке — украшает площадь напротив здания мэрии в Филадельфии).

В предисловии к альбому Хирш писал о непростом процессе перевода визуальных впечатлений в языковые формы и о том, что деятельность эта неизменно превращает наблюдателя в толкователя, а саму книгу — «в пространство, где произведения искусства создают и интерполируют тексты другого жанра». Редактор-составитель делился с читателем принципами отбора участников для антологии:

Идея альбома родилась в прошлом году, когда мы пригласили нескольких авторов откликнуться творческим комментарием на работы из постоянной коллекции Чикагского института искусств. Мы попросили прислать короткий текст, написанный в любом жанре, сообразном поставленной автором самому себе задаче. Единственное, что мы сделали, дабы избежать случайного дублирования, — это предложили список возможных произведений; в остальном писатели были предоставлены самим себе, Музе и заинтриговавшим их произведениям.

Реакция оказалась незамедлительной и полной энтузиазма. Одни авторы просили прислать им каталоги и фотографии, чтобы издали совершить краткую экскурсию и дополнить увядшие воспоминания зрительным стимулом; другие положились на память о своих ранних визитах в музей и теперь с восторженной точностью восстанавливали опыт приобщения к искусству как таковому. Казалось, художественный институт хранит секреты каждого из нас и теперь нам только нужно их обнаружить и освидетельствовать.

Я лично несу ответственность за список участников проекта. Вклад каждого в эту книгу еще раз подтвердил мое высокое мнение об их творчестве. Строгие ограничения в объеме, увы, не позволили включить многих других замечательных поэтов и прозаиков, но голоса их будут еще услышаны¹.

К сожалению, текст Бродского не попал в печать отнюдь не по соображениям нехватки места — его он, по всей видимости, до смерти так и не успел написать. Сотрудничество с музеем не состоялось на фоне стремительно ухудшавшегося состояния здоровья; Бродский разрывался между молодой семьей и многочисленными обязательствами в статусе

¹ *Hirsch Edward*. Introduction // *Transforming Vision: Writers on Art*. Art Institute of Chicago; Boston: Little, Brown and Co., 1994. P. 10. — Пер. с англ. — Ю. Л.

нобелевского лауреата — хотя Пикассо не оказался редактором забыт вовсе. В самый последний момент в книгу попал отрывок из поэмы Уоллеса Стивенса 1936 года, посвященный картине «Старый гитарист» (1904); Бродский ценил Стивенса и, возможно в качестве извинительного жеста за невозможность личного участия, он и рекомендовал его Хиршу для включения в антологию вместо своего «нереализованного Пикассо».

Чикагский эпизод с неосуществленным проектом свидетельствует о том, что художник-кубист продолжал увлекать зрелого Бродского, который, так или иначе, возвращался к его творчеству в стихах и интервью, а не только в графической манере рисунков «под испанца», когда-то в молодости им подхваченной и с легкой руки Ахматовой закрепленной.

ГЛАВА IX

АВТОПОРТРЕТ В ЦИФРОВУЮ ЭПОХУ

Эстетика селфи

Я фотографирую себя,
следовательно существую¹.

Лучшие из репортажных фотографий не те, что позволяют почувствовать исключительно дыхание своего времени, но снимки, в которых проступают очертания вечности. Для зрителя — это чаще всего счастливое узнавание в том или ином изображении более раннего прототипа, когда в процессе пристального созерцания кристаллизуется невольный визуальный палимпсест.

Возьмем в качестве актуального примера фотографию бойца, раненного во время штурма здания прокуратуры в Донецке, сделанную 1 мая 2014 года. Ракурс молодого человека в бессознательном состоянии и с перевязанной головой при наложении на иконографию новозаветного сюжета приобретает композиционную завершенность и почти торжественную трагичность. Понятно, что параллель между

¹ Перифраз названий статей Сантьяго Забалы (Santiago Zabala) «I'm wired, therefore I exist» и Г. Букобзы (Gabriel Bukobza) «I instagram, therefore I am: From Descartes to the „selfie“», опубликованных, соответственно, в изданиях *New Statesman* (2012. July 29. <http://www.newstatesman.com/sci-tech/sci-tech/2012/07/im-wired-therefore-i-exist>) и в израильской газете *Гаарец* (2013. December 21. <http://www.haaretz.com/weekend/magazine/.premium-1.564404>; дата обращения 2 мая 2014).

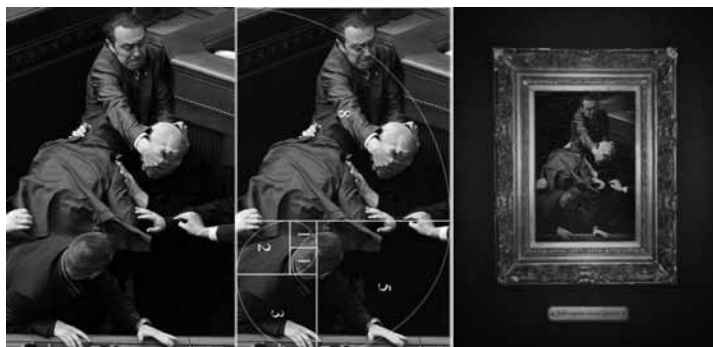


Ил. 1. Жертва из числа группы сторонников самопровозглашенной Донецкой народной республики (Scanpix/NTB); Рафаэль Санти. «Снятие с креста» (фрагмент). 1507. Галерея Боргезе, Рим

мучеником российско-украинских волнений и сюжетом депозиции Христа, распространенным в живописной традиции эпохи Возрождения, в данном случае непреднамеренная: сам по себе фоторепортаж лишь фиксирует момент социального и политического кризиса, в то время как напряжение создается контрапунктом, а сопоставление, например, с Рафаэлем, в свою очередь, наводит на ассоциацию с мартирологом.

Мы живем в эпоху, когда привычная цепочка создания и дистрибуции фотографических арт-объектов (*событие — фиксация события — распространение зафиксированного изображения — зрительская рефлексия по поводу события*) еще полностью не разрушилась, но благодаря технологическому прогрессу уже, по крайней мере, сильно укоротилась.

Когда-то Анри Картье-Брессон гордился тем, что его искусство съемки — это одновременно распознавание в доли секунды значения происходящего события в сочетании с тщательной организацией формы, в которой данное событие подано с наибольшей выразительностью. Понятие «решающего мгновения» (*un moment decisive*) ввел в фотографический язык именно Картье-Брессон, но вряд ли великий француз имел в виду столь драматическое дрейфование терминологии, когда дистанция между объектом фотографии, актом фотографирования и рецепцией фотографии в наше время



Ил. 2. Потасовка депутатов в зале украинского парламента в Киеве. (<https://twitter.com/mashant/status/459633844845424640/photo/1>. Дата обращения 23 мая 2014)

уже практически стерта. Как писала Сьюзен Зонтаг, фотографирование — это отказ от вмешательства в происходящее событие («an act of non-intervention»¹). Программа компьютерного ретуширования (условный фотопшоп, о котором не ведали ни Картье-Брессон, ни Зонтаг) отменяет пакт между автором и действительностью, переключая регистры между фотохроникой и музейным экспонатом. Проиллюстрируем данный тезис ироничным монтажом, получившим в социальных сетях название «Золотой сечи» (каламбур от укр. Запорізька Січ; устаревшего книжного «битва», и «золотого сечения», то есть обозначения пропорции в крайнем и среднем отношении). Фотодокумент стилизован под картину маслом в позолоченной раме (ил. 2).

Отчасти шутка, отчасти политический комментарий — циркуляция подобных обработанных снимков в социальных сетях с недавних пор служит пользовательской аудитории авторефлексией по поводу происходящего в реальности. Медитативная функция состоит в том, что мы становимся одновременно участниками события и его же аналитиками.

¹ Sontag Susan. On Photography. New York: Rosetta Books LLC, 2005. P. 8.

Другими словами, коллективная терапия помогает лучше рассмотреть самих себя.

Именно тут — в конфликте между неконтролируемыми событиями и индивидуальным автором — зародился и развивается феномен *автофотографирования*, нарушивший зонтаговский пакт о неинтервенции.

* * *

Мода на фотографический автопортрет пришла с изобретением недорогих мобильных устройств, способных запечатлеть и мгновенно распространять пойманную в поле зрения их владельца картинку. Согласно статистике, для девушек в возрасте от «нимфеточного» до «призывного» такой картинкой чаще всего становится собственное тело или его часть. Оглушительный успех явления «селфи» (selfie)¹ — когда объект фотографирования и агент тиражирования автопортрета представляют собой одно и то же лицо² — стал возможен, как представляется, не только и не столько в силу одной технической революции, сколько благодаря оставшимся неизменными вопреки этой революции психологическим особенностям человеческого характера.

¹ Само слово настолько ново, что лишь недавно было признано самостоятельной лексемой и официально включено в Оксфордский онлайн-словарь (и, следовательно, имеет все шансы переключиться в престижное печатное издание). См.: Killingsworth Silvia. And the Word of the Year Is... // *The New Yorker Blog*, 2013. November 19. <http://www.newyorker.com/online/blogs/culture/2013/11/selfie-word-of-the-year.html> (дата обращения 12 марта 2014).

² С распространением феномена эволюционировали также попытки словарного определения самого формирующегося понятия, ср.: «Selfy: self portrait of yourself usually by teen girls» (2005); «Pictures taken of oneself while holding the camera at arms length. Also known as being camera-raped, where one person takes many pictures of themselves on another's camera» (ex.: «Dude, Margaret raped my camera last night she took so many selfies!»; 2010); «A photo of one's self usually taken in the mirror...» (2012); «A) a person taking a picture of themselves at arms length, or B) a person in a picture by themselves» (ex.: «Hey, can you take a picture of me? I want to add some new selfies to my instagram»; 2013). Примеры почерпнуты из словаря: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=selfy>.

Уже в Древнем Египте богатые правители и влиятельные жрецы заказывали мастерам свои изображения; правда, не с тем чтобы углубиться в пристальное самоизучение, а для того чтобы запечатлеть себя для вечности — потому что эти портреты предназначались для гробниц и имели цель сакральную, а не прославительно-мемориальную. Изобретение зеркала в XV веке придало портретийному занятию демократичности, позволив самому художнику заниматься автомедитированием кистью как вариацией на тему бессмертия. Наиболее последовательным в достижении этой цели, по-видимому, стал Рембрандт ван Рейн, за длительную карьеру создавший такое количество картин с изображением самого себя, что рассматриваемые вместе они представляют уникальную визуализированную автобиографию (сохранилось около пяти десятков холстов маслом, 35 гравюр и 7 рисунков Рембрандта в жанре автопортрета). Для рассматриваемого феномена селфи в эпоху цифрового автопортрета, кажется, можно использовать интерпретацию историка искусств Эрнста Ван де Ветеринга, не так давно предложившего новое объяснение рембрандтовской одержимости собственной внешностью. Ни термина, ни понятия «автопортрет» в XVII веке еще не существовало. Поэтому попытка концептуализации автоизображения как способа познания автором своего собственного «я» (в современном нам понимании канонов автопортретного жанра) применительно к произведению искусства, выполненному до эпохи романтизма, то есть ранее 1800 года, как полагает Ветеринг, оборачивается анахронизмом¹. Вместо этого исследователь предлагает рассматривать «автопортреты» Рембрандта как инструмент саморекламы (*self-promotion*): покупатель художественного произведения получал не просто портрет

¹ *Wetering Ernst van de. The Multiple Functions of Rembrandt's Self Portraits // Rembrandt By Himself. Ed. Christopher White and Quentin Buvelot. Exhibit catalogue. London: National Gallery of Art; The Hague: Royal Cabinet of Paintings, 1999. P. 10.*



Ил. 3. Папа римский Франциск с юными посетителями базилики Св. Петра в Риме. Август 2013 (Huffingtonpost/AP)

знаменитого голландца, но в числе прочего и вещественное доказательство изобразительного мастерства, сделавшего эту известность возможной. Таким образом, портреты Рембрандта оказываются своеобразной проекцией образа художника публике на пересечении требований арт-рынка эпохи и социальных амбиций автора¹. В случае массового увлечения селфи мы также имеем дело с феноменом на грани эстетики (фото как художественный жест), экономики (количество «лайков» как показатель коммерческого успеха — реального или будущего), социальной психологии (фотографирование как механизм визуальной коммуникации, вытеснивший текстовое общение), политического этикета².

¹ *Chapman Perry H. Rembrandt's Self-Portraits: A Study in Seventeenth-Century Identity. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990. P. 3–4.*

² Тут вспоминается дипломатический моветон, произошедший во время церемонии прощания с покойным Нельсоном Манделой в декабре 2013 г., когда действующие на тот момент политики — президент США



Ил. 4. Президент США Барак Обама и премьер-министр Великобритании Дэвид Кэмерон позируют для совместной фотографии с премьер-министром Дании Хелле Торнинг рядом с американской первой леди во время траурной церемонии памяти бывшего президента Южной Африки Нельсона Манделы в Йоханнесбурге. Фотография, запечатлевшая тот факт, что и сильным мира сего ничто человеческое не чуждо, стала мгновенным хитом интернета в конце декабря 2013 (Фото: ROBERTO SCHMIDT/AFP)

Роль цифрового селфи в контексте истории европейского автопортрета пока изучена плохо. При этом нетрудно заметить, что среди огромного количества изображений нарциссической женщины, взрывающих социальные медиа (главным образом в пространстве популярного фотообменного мобильного приложения «Инстаграм»¹), нет ничего принципиально нового с точки зрения композиции, набора поз, и т. п. (наоборот, даже фильтры в заданных параметрах настроек подчеркнуто тяготеют к стилистике ретро). За одним,

Барак Обама, премьер-министр Великобритании Дэвид Кэмерон и премьер-министр Дании Хелле Торнинг-Шмитт — сфотографировали себя на память на мобильный телефон по ходу траурной церемонии.

¹ В апреле 2012 г. «Фейсбук» сделал предложение владельцам компании «Инстаграм» купить компанию, насчитывавшую в то время тринадцать работников, примерно за один миллиард долларов наличными и акциями (*Stern Joanna. Facebook Buys Instagram for \$1 Billion // ABC News. 2012. April 9. <http://abcnews.go.com/blogs/technology/2012/04/facebook-buys-instagram-for-1-billion/> (дата обращения 10 февраля 2014). Инвестиция Марка Цукерберга себя оправдала: в 2013 г. капитализация дочернего «Инстаграма» выросла на 23 процента, тогда как акции самого «Фейсбука» выросли «всего лишь» на 3 процента.*

пожалуй, исключением: в европейской живописи парадигма «женщина и ее отражение» изначально была сконструирована мужским взглядом, тогда как устройство нынешней модели демонстративно плюралистично¹.

Из многочисленных примеров *доцифровой* эпохи выделим манипуляцию зрительной рецепцией в известном полотне испанского художника Диего Веласкеса «Венера с зеркалом»: по всем законам перспективы, как это было установлено путем реконструкции, в приставленном купидоном зеркале под углом наклона должно отразиться не лицо модели, а изгиб ее бедра². В цифровой эстетике *постцеллулоидного* периода зритель входит в непосредственный контакт с «зеркальным отображением» создателя автопортрета, то есть символически как бы отказывается от посреднических услуг художника и таким образом минует условности искусства с его потенциальными подлогами в процессе технических трудностей переноса реальности на полотно, преломленной особенностями индивидуального восприятия автора.

С недавних пор в галереях изобразительного искусства можно увидеть, как посетители активно фотографируют самих себя на фоне знаковых произведений (при этом, разумеется, по отношению к демонстрируемому объекту искусства большую часть времени они стоят спиной). Прагматику этого жеста нельзя объяснить практически, потому что получаемые в мобильном телефоне изображения оригинальных шедевров не только не могут сравниться по качеству с печатной репродукцией, но даже и с цифровыми копиями, находящимися в свободном доступе в интернете. Предположим, что таким образом современный пользователь не столько «вписывает» свое собственное изображение в уже существующий (и претендующий на высокий интеллектуальный

¹ Автор приносит благодарность Илье Кукулину за обсуждение с ним проблематики селфи.

² *Shapiro Gary*. *Archaeologies of Vision: Foucault and Nietzsche on Seeing and Saying*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. P. 228.



Ил. 5. Молодой мужчина, фотографирующий самого себя на айфон на фоне «Венеры Милосской». Лувр, Париж. Фото автора. Апрель 2014

уровень) контекст, сколько производит процедуру *эстетического присвоения* данного объекта — для частного архива зрительных эмоций или в целях последующего размещения в социальной сети. Подсознательным импульсом посетителю музея с фотоаппаратом служит очевидное представление, что в результате вышеописанной операции происходит символическое перемещение автора селфи, запечатленного на одном снимке с Моной Лизой или Венерой Милосской, с нижнего этажа культуры на более верхний. Игнорируется при этом факт очевидной вульгаризации исходного материала, когда рамка самодостаточного шедевра насильно расширяется и ему навязывается чужеродный элемент. Таким

образом, утверждение В. Б. Шкловского, писавшего пятьдесят лет назад, что мы ощущаем «как нечто целое, „законченное“ и отрывки произведений, оставшиеся от античного поэта, и Венеру Милосскую, лишённую рук, и оборванное на середине произведение Стерна...»¹, требует в эпоху постмодерна неизбежной коррекции. Классические произведения литературы и визуального искусства не только активно дописываются («Мона Лиза» Дюшана с подрисованными усами), но и подвергаются современной перелицовке с участием зомби и трансформеров (романы Толстого или Джейн Остин в жанре т. н. *mash-up novel*).

Примерно с 1860-х годов в потребительских обществах обоих континентов в моду вошли студийные фотопортреты; впрочем, искусство фотографии (и тем более автофотографирования) требовало высокой степени технической подготовки, да и к тому же было занятием не из дешёвых. Драматический переход автопортрета из категории искусства или семейной хроники в социальный инструмент общения посредством автовизуализации (фотографический эквивалент персональной подписи) произошёл в тот момент, когда мобильный телефон совместил в себе функции переговорного устройства и фотокамеры — в первые годы нынешнего столетия. К 2012 году 86 процентов населения США обладали мобильными телефонами, при этом процент владеющих ими в Англии, Италии, Израиле и Испании был ещё выше. Не каждый владелец персонального сотового телефона, выходя из дома, захватывает с собой фотоаппарат, но у каждого владельца аппарата связи есть встроенная в него мобильная камера.

Экономический фактор также следует учитывать при анализе появившейся у общества тотальной способности документировать все происходящее вокруг — с тех пор как

¹ Шкловский В. Тетива. О несходстве сходного. — М.: Советский писатель, 1970. С. 52.

отпала надобность в покупке и последующей химической обработке и проявке целлулоидной пленки, цифровая фотография стала доступна всем. Мобильный интернет добавил к этому возможность распространять визуальные продукты жизнедеятельности пользователя в режиме реального времени¹. Набор простейшей последовательности виртуальных кнопок непосредственно на экране устройства позволяет немедленно предъявить фотоизображение аудитории соцсетей, которая, в зависимости от личности владельца аккаунта, может насчитывать от десятка до нескольких тысяч подписчиков (#хештеги — ключевые слова, по которым картинки индексируются микроблогами социальных сетей, — позволяют вести эффективный поиск по интересующей теме в архивах сервера наподобие библиотечного каталога).

В наши дни в мире сотни тысяч подростков являются регулярными потребителями бытовых автопортретов, производимых звездами кино и эстрады в жанре *celebrity selfie*. «Все хотят внимания. Внимание и есть власть», — делится секретами звезд голливудский гуру автопортрета, актер и режиссер Джеймс Франко, разъясняя при этом разницу между рутинным автофоторепортажем от светской львицы Ким Кардашьян и автопортретом ее рядового поклонника. «Инстаграм работает как шоу-бизнес. Власть имиджа можно усилить, позволяя пользователю заглядывать в частную жизнь знаменитости. Селфи от селебрити приобретает наибольшую ценность, когда наблюдателя опускают до псевдоинтимных моментов в жизни актрисы, в то время как селфи частного пользователя, наоборот, имеет целью приподнять

¹ Иногда с ущербом для собственного благополучия: осенью 2016 г. в Париже было совершено дерзкое нападение на «королеву селфи» Ким Кардашьян, у которой вооруженные злоумышленники отняли два мобильных телефона (экспроприировав тем самым и потенциальный фотографический контент), а также драгоценности на сумму 10 миллионов долларов. О наличии в ее гостиничном номере обручального кольца с бриллиантом в 20 карат и стоимостью 4,5 миллиона долларов всем было известно благодаря тому, что ранее в тот же день звезда сама продемонстрировала его в социальных сетях.



Ил. 6. Селфи звезды американского реалити-шоу Ким Кардашьян в ванной комнате, собравшее 734 000 «лайков» в течение двух дней со времени обнародования в социальной сети «Инстаграм» 12 марта 2014 г. (Скриншот «Инстаграма» Кардашьян: <http://instagram.com/p/ldZACQOS37/>. Дата обращения 23 мая 2014)

его простую жизнь до статуса гламура»¹. Несмотря на негативную в целом реакцию интеллектуальных кругов на вульгаризацию автофотоизображения, некоторые специалисты не видят в модном тренде ничего общего с казусом нарциссизма или поколенческой этической деградацией² (по некоторым

¹ *Franco James*. The Meanings of the Selfie // *The New York Times*. 2013. December 29. P. AR20. http://www.nytimes.com/2013/12/29/arts/the-meanings-of-the-selfie.html?_r=1& (дата обращения 13 марта 2014). Об «экономике внимания» (economics of attention) и репрезентациях тела в селфи см. также: *Gram Sarah*. The Young-Girl and the Selfie // *Textual Relations*. 2013. March 1. [Blog]. <http://text-relations.blogspot.de/2013/03/the-young-girl-and-selfie.html> (дата обращения 19 марта 2014).

² Ср.: «Dr. Jana Mohr-Lone, who heads up the University of Washington's Philosophy for Children Department, says it may seem narcissistic, but she's convinced this is just how adolescents engage with one another in a social media-driven world. „Questions like 'who am I' and 'how do others see me' are really a very natural development part of being an adolescent,“ says Mohr-Lone. The doctor even finds some value in the „selfie“. Цит. по: *Johnson Carleen* (2013, 23 October). Experts: «Selfie syndrome» not necessarily narcissistic // *KomoNews*. <http://www.komonews.com/news/local/Selfie-Syndrome--228932821.html> (дата обращения 7 марта 2014).

оценкам, только в сеть «Фейсбук» загружается 300 миллионов фотографий ежедневно¹, хотя понятно, что не все из них относятся к категории селфи).

Психолог Памела Ратледж склонна считать цифровой автопортрет побочным продуктом процесса естественного самосозерцания, многократно усиленного с помощью технологий. Как утверждает Ратледж, автопортретирование помогает пользователю создавать черты социальной идентичности и затем транслировать найденный посредством селфи образ окружающим². Самодельной картинке присуща фактура документального жеста, сообщающая портрету-селфи большую, по сравнению с традиционным фото- или живописным портретом в постановочном интерьере, реалистичность. Более того, накопленные в личном альбоме (речь идет о виртуальной фототеке, измеряемой гигабайтами жесткого диска, а не о глянце домашних, в привычном смысле, фотоальбомов), автопортреты эти создают нарративные цепочки, где роль повествователя отводится не заднику, на котором запечатлен объект, а изменениям лица самого фотографируемого — с неизбежными отпечатками его эмоционального состояния в данный конкретный день или признаками старения в виде прибавляющихся складок морщин. Впрочем, для некоторых и здесь найдется простор для поисков неповторимой индивидуальности: «поразительным» назвал как-то Иосиф Бродский лицо поэта У. Х. Одена, добавив, что если бы он мог выбрать для себя физиономию, то выбрал бы именно оденовскую, похожую на «кожицу ящерицы или

¹ Данные исследовательской группы под руководством проф. Линды Хенкель (Linda A. Henkel, Fairfield University) приведены в статье: Miller Wayne G. «Selfie» obsession: Snapping the picture, but missing the moment // *Providence Journal*. 2014. January 18. <http://www.providencejournal.com/breaking-news/content/20140118-selfie-obsession-snapping-the-picture-but-missing-the-moment.ece> (дата обращения 16 марта 2014).

² Rutledge Pamela B. #Selfies: Narcissism or Self-Exploration? Cell phone cameras have democratized self-portraiture // *Psychology Today*. 2013. April 18. <http://www.psychologytoday.com/blog/positively-media/201304/selfies-narcissism-or-self-exploration> (дата обращения 15 марта 2014).

черепахи» или «на географическую карту с глазами посредине. Настолько оно было изрезано морщинами во все стороны»¹.

Для описания феномена селфи профессор философии Университета Род-Айленда Шерил Фостер вводит специальный термин — «окулярцентризм» (*ocular centrism*), означающий преобладание визуального восприятия над всеми остальными сенсорными способами взаимодействия человека со средой. «Виной» тому не машины, а сама Природа: «Мы подвержены окулярцентризму потому, что это — наиболее доступный для нас инструмент связи с миром вокруг», утверждает Фостер. Зоркость и скорость реакции до недавних пор служили залогом успеха животной особи в борьбе за выживание, а исследования в области неврологии подтверждают, что человеческий мозг устроен таким образом, что органы зрения являются его доминирующим навигационным прибором². Правда излишняя «окулярцентричность» грозит превратить фотографа из создателя авторепрезентаций в приносящего себя в публичную жертву: тот факт, что селфи выставляются в пространстве предполагаемого всеобщего обозрения с возможностью ретвиттирования (*retweet*), вынесения оценочного суждения (*like*) или комментирования делает объект фотографии уязвимым: «Мы все обладаем возможностью поделиться историей собственной жизни. Но, отслеженный множеством глаз, одинокий акт жизнетворчества легко нивелирует нарциссическое превосходство до элементарного человеческого страха, что наша личная история затеряется среди множества чужих»³.

¹ Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. — М.: Независимая газета, 1998. С. 135.

² Miller. Op. cit.

³ Burton Tara Isabella. Keep Smiling // *The Paris Review*. 2014. February 20. <http://www.theparisreview.org/blog/2014/02/20/keep-smiling/> (дата обращения 19 марта 2014). Любопытное в обсуждаемом контексте наблюдение: в марте 2014 г., на Венецианском карнавале, нам довелось наблюдать девушек, одетых в куртуазные костюмы с целиком скрывающими лица масками, с удовольствием исполнявших ритуал селфи: не противоречит ли



Ил. 7. Участница карнавала в Венеции фотографирует сама себя.
Фото автора. Март 2014

Закончим историей из области рекламы, продемонстрировав успешную эксплуатацию обществом потребления как точек превосходства, так и уязвимости автопортретного жанра в переломной ситуации, обозначенной в названии настоящих заметок. Преэминентность культурных кодов в поэтике визуальной коммуникации заложена в многоплановости механизмов возможных отсылок к источникам из различных эпох, встроенных в современную рекламу с использованием селфи, образец которой недавно разобрал А. К. Жолковский¹.

данная ситуация теории? — то есть зачем девушкам себя фотографировать, если при этом сохраняется их полная анонимность, и к какому жанру следует в таком случае приписать акт фоторепродуцирования при том, что «ты» — это не совсем «ты», точнее «ты», но только под маской. На эффектном примере можно заострить задачу определения: *селфи* — это автопортрет, выполненный агентом фотографии вне всякой связи с конечной целью акта фотографирования и дистрибуции (идентификации автопортрета другими).

¹ Жолковский А. Цифровой кайф // Новое литературное обозрение. 2013. № 124.

В остроумном анализе классических визуальных подтекстов московской рекламы магазина «Белый ветер цифровой» исследователь утверждает, что перед нами «на редкость грамотный постер»:

Надпись крупными желтыми буквами гласит: «УСПЕЙ СНЯТЬ!» — и помельче: «Цифровая техника к отпуску! Налетай!» А изображена на бело-голубом фоне моря и слегка облачного неба знойная брюнетка — курортная гитана (из латиноамериканского сериала?) с цветком в полураспушенных длинных волосах, в коротком открытом белом платье, обнажающем загорелые ноги выше колен (тон кожи перекликается с цветом надписей). Она фотографирует на смартфон себя, вернее, раскинувшую крылья белую чайку, которая открытым клювом тянется к вафельному рожку с мороженым в другой ее руке.

Таким образом, нам предъявлен уникальный момент (дикая морская чайка ест у вас практически из рук!), который буквально вызывает о реализации принципа *carpe diem* и который, как наглядно показано, можно поймать — успеть снять! — благодаря цифровой технике. Фаустовский мотив остановки прекрасного, но мимолетного мгновения передают и парение чайки, и танцующий полуоборот женской фигуры, как бы жонглирующей мобильником и стаканчиком с мороженым, и развешивающийся — в результате этого и на ветру — подол ее платья. Идею сиюминутности выражает мимика девушки — глаза, скошенные на мобильник, и нижняя губа, закушенная то ли от акробатического и фотожурналистского напряжения, то ли от удовольствия. Выдержан и заветный творческий принцип «мета»: фотография изображает создание фотографии.

При всей своей нарочитости и многофигурности, некоторой даже перегруженности образами, картинка не распадается — благодаря искусной организации зрительного маршрута по ней.



Ил. 8. Рекламный плакат магазина «Белый ветер цифровой». 2013;
Ил. 9. Постер к фильму «Птицы» А. Хичкока в американском кинопрокате. 1963

Далее Александр Жолковский разбирает двусмысленности плаката (двойное прочтение призыва «снять», то есть подцепить, красотку) и отмечает, что зритель оказывается невольно вовлеченным в любование красотки собой в момент и под предлогом фотографирования, что вызывает в памяти целый ряд архетипических конструкций, в том числе психологические механизмы самолюбования, описанные еще Зигмундом Фрейдом.

Следует добавить, что, как кажется, работа художника-дизайнера удачна еще и в силу того, что она отсылает к оригинальному постеру голливудского фильма «Птицы» (*The Birds*, 1963) Альфреда Хичкока.

Иконографически оба изображения разделены четкой горизонтальной линией в нижней трети картины; в центре композиции — женщина с искаженным ртом и вздетыми вверх руками; заряжающаяся на чужое добро птица (или много птиц, как в кинематографическом прототипе), и т. д. Не менее интересен семантический план: у Хичкока в сюжете любовная линия переплетается с агрессивным Танатосом, тогда как у автора московского постера страх и риск полностью (на первый взгляд) вытеснены обещанием чувственных наслаждений курортного романа. Но чайка, ключающая из рожка мороженого, и есть та самая энергия Эроса

и Танатоса, которая реализует скрытую угрозу. Кроме того, от внимательного зрителя хичкоковского триллера не должна ускользнуть тема телекоммуникации: телефонирование и особенно сцена нападения на героиню в телефонной будке — одна их ключевых в фильме 1963 года (при этом жертва птичьего разбоя энергично машет руками).

То, что у мастера саспенса секс и смерть всегда идут рядом (как в знаменитой сцене из «Психо» с помещенной в душ голый жертвой), — мы знаем; как понимаем и то, что вскинутые руки и перекошенный рот красавицы могут означать одновременно удовольствие и боль. Но ведь и в московском плакате за призывом «Успей снять!» полвека спустя угадывается «драйв» мужского героя «Птиц» в исполнении Рода Тейлора — успеть снять оболстительную героиню (Типпи Хедрен) до конца мира (о скором приходе которого возвещает деревенский дурачок со стаканом виски в ресторане перед очередной атакой взбесившихся птиц). И для потребителя путинского шатающегося режима этот апокалиптический меседж также остро актуален: отдыхай, пока не закончилась музыка...

Трактовка Жолковским смартфона в виде своеобразного ренессансного зеркала возвращает концепт селфи в родной ему контекст старинного, как само искусство, жанра автопортрета. Осознанно или нет возникла у верстальщика рекламного агентства digital.ru ассоциация с Хичкоком, но появление режиссера в камейных эпизодических вспышках в его собственных фильмах (в начальных кадрах «Птиц», скажем, в виде джентльмена с собачками) выполняет функцию запечатленного «автопортрета в движении». Иными словами, реконструируя замысел современного плаката, надо полагать следующее: то, что раньше было под силу только великим художникам от Веласкеса до Хичкока, — теперь доступно каждому обладателю смартфона, благодаря мгновенной технологии фиксирования и воспроизведения.

ОБ АВТОРЕ

Юрий Левинг — профессор русской литературы и кино (Университет Дальхаузи), приглашенный профессор Гейдельбергского университета (2013/14) и Американской академии в Риме (2015). Автор более ста научных статей и четырех монографий — на русском, включая «Вокзал — Гараж — Ангар (В. Набоков и поэтика русского урбанизма)» (СПб., 2004; шорт-лист Премии Андрея Белого), «Воспитание оптикой. Книжная графика, анимация, текст» (Москва, 2010), и английском языке: *Marketing Literature and Posthumous Legacies* (Нью-Йорк, 2013), *Keys to «The Gift». A Guide to V. Nabokov's Novel* (Бостон, 2011). Редактор шести сборников статей, в том числе — «Империя N. Набоков и наследники» (Москва, 2006), *Shades of Laura. Vladimir Nabokov's Last Novel «The Original of Laura»* (Монреаль, 2013), *Lolita: The Story of a Cover Girl — Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design* (Нью-Йорк, 2013; приз «Лучшая книга 2013 года о дизайне» журнала «Нью Рипаблик»), *Anatomy of a Short Story* (2012) и др. Главный редактор «Набоковского журнала», куратор выставки «Лолита: 1955–2005» в Вашингтоне, один из комментаторов Собрания сочинений В. Набокова русского периода в 5 т. Живет в Галифаксе (Канада).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

Избранные главы этой монографии были опубликованы в ранних версиях — в некоторых случаях со значительными изменениями и дополнениями — в следующих периодических изданиях и сборниках: «Анна Каренина: разрез глаза» (глава 3) в журнале «Новое литературное обозрение» под названием «Идеология травмированного глаза, или Как убить Анну Каренину нежно» (2014. Vol. 1 (125). С. 75–102; в английском названии оригинала, переведенного на русский язык, игра слов: «The Eye-deology of Trauma: Killing Anna Karenina Softly»); «Набоков против Эйзенштейна» (глава 4) — в сборнике в честь 60-летия Юрия Цивьяна «От слов к телу» под названием «Третий дубль (Набоков и Эйзенштейн)» (Ред. А. Лавров, А. Осповат, Р. Тименчик. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 145–161) — как омаж совместной статье юбиляра и О. Ронена «Дубли» (2006); «Между Голливудом и русской березой» (глава 5) под названием «Selling Concubines: Who is the Face of the Russian Lolita?» — в книге «Lolita: The Story of a Cover Girl — Vladimir Nabokov's Novel in Art and Design» (New York: Print; F&W Media, 2013. P. 178–207); «Бродский против Тарковского» (глава 7) — в сокращенной версии в журнале «Новое литературное обозрение» под названием «Иосиф Бродский и Андрей Тарковский (Опыт параллельного просмотра)» (2011. № 112. С. 273–287); «Автопортрет в цифровую эпоху» (глава 9) — впервые была напечатана в журнале *Studies in Russian, Eurasian and Central European New Media* (www.digitalicons.org) под названием «Self-Portrait in the Digital Era» (2014. Vol. 11. P. 74–94).

Глава 5 увидит свет впервые на русском языке в данном издании; главы 1, 2, 6, 8 ранее не публиковались.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

К главе «Водолаз в русской поэзии»

1. Гравюры из книги «Русский военный флот. Иллюстрированная история со времен Петра Великого до настоящего времени, 1689–1905». Санкт-Петербург: Издательство «Варяг», 1904. Титульный лист; Петр Великий на Ладожском острове, с. 24.
2. Неизвестный художник. Иллюстрации к статье «Водолаз» в энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона (1890–1907). Том 12 (V Ia), вклейка между с. 776 и 777. Санкт-Петербург: Типография И. А. Ефрона, 1892.
3. Ранняя западная модификация водолазного костюма, 1907. The Brooklyn Eagle/Brooklyn Public Library.
4. Неизвестный художник. Устройство подводной лодки Бауэра. Иллюстрация изображает спуск субмарины под воду во время празднеств по случаю коронации царя Александра II 6 сентября 1856 г. Из книги «Die Gartenlaube». Leipzig: Ernst Keil, 1863. Seite 557.
5. Обложка сборника «Водолазное дело». Санкт-Петербург: Типография Морского министерства в Главном Адмиралтействе, 1896.
6. Неизвестный художник. Эволюция моделей водолазного костюма. Иллюстрации в сборнике ЭПРОН. Ленинград, 1933. № 2.
7. Неизвестный художник. «Передо мной открылось поразительное зрелище сказочного подводного мира». Из книги «Наставление по водолазному делу для инженерных войск РККА». М.: Воениздат, 1937.
8. Обложка журнала «На суше и на море», 1929. № 2.
9. Обложка еженедельно-художественного политико-сатирического журнала «Водолаз», 1912.
10. Сборник «Подводные люди» из серии «Труженики моря», 1924.
11. Б. А. Уханов. Иллюстрация к рассказу Венедикта Марта «Ловцы Трепанга». На суше и на море. М.: Молодая гвардия. 1929. № 2.
12. Обложка сборника ЭПРОН. Ленинград, 1933. № 2.
13. Виньетка к очерку Д. Юнгмейстера «Советский жемчуг и перламутр». На суше и на море. М.: Молодая Гвардия. 1929. № 2.
14. Водолазный отряд, 1908. Royal Navy Submarine Museum Library.

15. Заставка к рассказу пленного матроса «Подводная война (Как немцы топили пароходы)» из эмигрантского журнала «Иллюстрированная жизнь». 1934. № 31.
16. Неизвестный художник. Иллюстрации из серии «Этапы развития водолазной техники на пути завоевания глубин человеком». Из книги «Наставление по водолазному делу для инженерных войск РККА». М.: Воениздат, 1937.
17. Неизвестный художник. Будни красноармейских водолазов. Из книги «Наставление по водолазному делу для инженерных войск РККА». М.: Воениздат, 1937.

К главе «Как Алиса Порет в революцию играла»

- 1, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17, 19, 20а, 21, 23, 24, 28, 29а, 31а-б, 32а, 33. Иллюстрации из книги для детей Алисы Порет воспроизводятся по изданию: А. Порет. Как победила революция. 2-е изд. [М.]: ГИЗ, 1930 © А. Порет, наследники.
2. А. Самохвалов. «Речь с броневика» (1930). Холст, масло, 77 × 112. Собрание Государственного музея искусств имени А. Кастеева, Республика Казахстан.
- 3, 6, 15, 31, 32, 33а. Кадры из к/ф «Октябрь». Режиссеры Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров. Оператор Эдуард Тиссэ, композиторы Э. Майзель, Д. Шостакович. Кинокомпания «Совкино» (московская фабрика). СССР, 1927.
5. П. Филонов. «Нарвские ворота» (1930–1932). Бумага, дублированная на холст, масло, 53,3 × 42,2. © Русский музей, Санкт-Петербург, 2018.
8. Кадр из к/ф «Рождение нации» (*The Birth of a Nation*). Режиссер Д. Гриффит. Оператор Билли Битцер, композитор Джозеф Карл Брейл. Киностудия Epoch Producing Corporation, David W. Griffith Corp. США, 1915.
- 11а, 30а. Кадры из к/ф «Стачка». Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Эдуард Тиссэ. Композиторы Василий Хватов, Сергей Прокофьев. Кинокомпания «Пролеткульт», Первая госкинофабрика. СССР, 1925.
13. Кадры из к/ф «Белый орел». Режиссер Яков Протазанов. Оператор П. В. Ермолов. Киностудия «Межрабпомфильм», СССР, 1928.
16. В. Булла. Угол Невского проспекта и Садовой улицы, 4 июля 1917. Фотография.
- 17а. Из рукописи скрипичной сонаты Бетховена, Соч. 47. Ludwig van Beethoven, Sonate für Klavier und Violine (A-Dur) op. 47, 1. Satz, Autograph: NE 86 (Beethoven-Haus Bonn).
18. Кадр из к/ф «Арсенал». Режиссер Александр Довженко. Оператор Даниил Демуцкий, композитор Вячеслав Овчинников (версия 1972 г.). Кинокомпания ВУФКУ, Одесская кинофабрика; «Мосфильм» (восстановление). СССР, 1929.

20, 28а, 29. Кадры из к/ф «Броненосец „Потемкин“». Режиссер С. Эйзенштейн. Оператор Эдуард Тиссэ, Владимир Попов; композиторы В. Хейфиц, Н. Крюков, Э. Майзель, Д. Шостакович. Кинокомпания «Мосфильм». СССР, 1925.

22. Кузьма Петров-Водкин. Композиция с фигурами мальчиков (1918), фрагмент. Бумага, графитный карандаш, сепия, кисть. 33 × 48,8. Собрание А. Есипович-Рогинской (Санкт-Петербург). Используется с любезного разрешения владельца.

24а. Оттоманская иллюстрация, изображающая Мекку, 1893. Воспроизводится по каталогу: Chekhab-Abudaya, Mounia. Hajj — The Journey Through Art: Exhibition Album. Milan: Skira, 2013).

Ил. 25. Кааба в Мекке, фотографическая открытка, 1907.

Ил. 25а. Кааба в Мекке, фотографическая открытка, 1960-е.

26. С. Эйзенштейн под брюхом скульптурного коня на крыше арки Главного штаба. А. Ковалова. «Кино в Петербурге. Петербург в кино» // Петербург как кино. — СПб.: «Сеанс»; «Ленфильм», 2011.

27. Б. Кустодиев «Праздник в честь 2-го Конгресса Коминтерна на площади Урицкого» (1921) © Русский музей, Санкт-Петербург, 2018.

31. Кадр из к/ф «Кабинет доктора Калигари». Режиссер Роберт Вине. Оператор Вилли Хамайстер. Кинокомпания Decla-Bioscop AG. Германия, 1920.

К главе «Анна Каренина: разрез глаза»

1. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Автор сценария и режиссер Владимир Гардин. Оператор Александр Левицкий. Киностудия «Венгеров и Ко». Российская империя, 1914.

2. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Мартон Гараш. Киностудия Hungária Filmgyár. Венгрия, 1918.

3. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Мартон Гараш. Киностудия Hungária Filmgyár. Венгрия, 1918.

Кадр из к/ф «Прибытие поезда к вокзалу Ла-Сьотá». Режиссеры Луи и Огюст Люмьер. Франция, 1895.

4. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Кларенс Браун. Авторы сценария Клеменс Дэйн, Салка Виртэл, С. Н. Бермэн. Оператор Уильям Х. Дэниелс. Композитор Герберт Стотхарт. Киностудия Metro-Goldwyn-Mayer — MGM. USA, 1935.

5. Коллаж из страниц романа Толстого, проецированных на экран в различных экранизациях «Анны Карениной».

6. Кадр из к/ф «Человек с киноаппаратом». Автор сценария и режиссер Дзига Вертов. Оператор Михаил Кауфман. СССР, 1929. Кадр из к/ф

«Анна Каренина». Автор сценария и режиссер Бернард Роуз. Оператор Дарин Окада. В фильме использована музыка Петра Чайковского, Сергея Рахманинова, Сергея Прокофьева. Киностудии Warner Bros., Icon Entertainment International. США, 1997.

7. Кадр из к/ф «Андалузский пес» (*Un chien andalou*). Режиссер Луис Бунюэль. Авторы сценария Луис Бунюэль, Сальвадор Дали. В фильме использована музыка Рихарда Вагнера. Франция, 1929.

8. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Джо Райт. Адаптация текста Тома Стоппарда. Оператор Шеймас Макгарви. Композитор Дарио Марианелли. Киностудия Universal Pictures. Великобритания, 2012.

9. Кадр из к/ф «Анна Каренина». Автор сценария и режиссер С. Соловьев. Операторы С. Астахов, Ю. Клименко. Композитор Анна Соловьева. Кинокомпания «Соливс». Россия, 2007–2009.

10, 10а, 11. Кадры из к/ф «Анна Каренина». Режиссер Джо Райт. Адаптация текста Тома Стоппарда. Оператор Шеймас Макгарви. Композитор Дарио Марианелли. Киностудия Universal Pictures. Великобритания, 2012.

12. Кадр из т/ф «Анна Каренина». Режиссер Рудольф Картье. Авторы сценария Дональд Булл, Марсель Моретт. Киностудия British Broadcasting Corporation, BBC. Великобритания, 1961.

К главе «Набоков против Эйзенштейна»

1-4. Кадры из к/ф «Октябрь». Режиссер Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров. Оператор Эдуард Тиссэ. Композиторы Э. Майзель, Д. Шостакович. Кинокомпания «Совкино» (московская фабрика). СССР, 1927.

К главе «Между Голливудом и русской березой»

1. Владимир Набоков. Лолита. Ann Arbor: Ardis, 1976. 2-е русское издание романа. 304 с., мягкая обложка.

2. Владимир Набоков. Лолита. New York: Phaedra Publishers, 1967. 304 с., мягкая обложка.

3. Владимир Набоков. Лолита. М.: Прометей, 1990 [1991]. Иллюстратор Александр Коломацкий. 284 с., 1991 г., мягкая обложка.

4. Владимир Набоков. Лолита. М.: ТФ-Прогресс, 1998. 458 с.; мягкая обложка; изображение на последней странице обложки].

5. Владимир Набоков. Приглашение на казнь. Лолита / Вступ. ст. В. А. Пронина. М.: Пресса, 1994. Оформление художников А. В. Матрешина, А. В. Сальникова; 480 с., твердая обложка, изображение на суперобложке.

6. Владимир Набоков. Лолита. М.: Эксмо-Пресс, 1999. Дизайн: Е. Шамрай; 462 с., мягкая обложка.

7. Владимир Набоков. Лолита. М.: Эксмо-Пресс; Эксмо-Маркет, 2000. Дизайн А. Саукова, использована картина Г. Климта; 384 с.; мягкая обложка. В этом издании отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя.
8. Владимир Набоков. Лолита. М.: АСТ, 2003. 427 с.; твердая обложка. В этом издании отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя.
9. Владимир Набоков. Лолита. СПб.: Азбука-классика, 2002. 446 с.; мягкая обложка.
10. Фотография Джеймса Эбби «Бесси Лав» (1925).
11. Владимир Набоков. Лолита. М.: Инфосерв; Форум, 1997. 446 с.; твердая обложка. В этом издании отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя.
12. Дж. К. Лейендекер. Рекламный плакат для «Arrow Collars & Shirts for Dress». The Evening Post, 1921.
13. Владимир Набоков. Лолита. М.: ТФ-Прогресс, 1998. 458 с., мягкая обложка. Изображение на последней странице обложки.
14. Владимир Набоков. Лолита. М.: Эксмо, 2005. 800 с.; твердая обложка. В издание также вошли романы «Машенька» и «Защита Лужина».
15. Владимир Набоков. Лолита. М.: РИПОЛ-классик, 2002. Дизайн: К. Салина и В. Борисов-Мусатов. 448 с. Серия «Женский альбом»; твердая обложка. В этом издании отсутствует предисловие выдуманного Набоковым редактора и издателя Джона Рэя.
16. Виктор Борисов-Мусатов. «Весна». 1898–1901. Холст, масло. 71 × 98. © Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2018.
17. Владимир Набоков. Лолита. Дизайн и иллюстрации Клина Ли. СПб.: Вита Нова, 2008. 576 с.; твердая обложка.

К главе «Бродский против Тарковского»

1. Вход в кинотеатр «Спартак» во времена юности Бродского. Реконструкция А. И. Гегелло, Л. Косвен. 1939–1940. Из альбома «Советская архитектура за XXX лет РСФСР» [под ред. В. А. Шкварикова]. М.: Издательство Академии архитектуры СССР, 1950.
2. «Отклонение». Режиссер Гриша Островский. Болгария, 1967.
3. Открытка И. Бродскому от Л. Александер-Гаррет (1988). Отдел рукописей Байнеке, Йельский университет (Joseph Brodsky Papers, Gen Mss 613, Box 1, Folder 3 // The Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University Library. New Haven, Connecticut).
- 4–34. Кадры из фильма «Андрей Рублев» («Страсти по Андрею»). Режиссер Андрей Тарковский. Оператор Вадим Юсов. Композитор Вячеслав Овчинников. Киностудия «Мосфильм». СССР, 1966.

К главе «Пикассо — Бродский»

1. «Кентавр», гравюра. Художник Филиппо Морген, Флоренция, ок. 1730. Из серии иллюстраций к изданию «Le Antichità di Ercolano Esposte» (1757–1792). Офорт из личного собрания Бродского, найденный среди его бумаг после смерти. Из коллекции отдела рукописей Байнеке, Йельский университет.
2. Первая полоса газеты Les Lettres Francaises с карандашным портретом Сталина Пикассо.
- 3-4. Из журнала «Костер» № 7, 1968. Л.: Детская литература, 1968.
5. Письмо И. Бродскому от Мэри Сью Глоссер, музейного куратора Чикагского института искусств. Коллекция отдела рукописей Байнеке, Йельский университет.
- 6а. и 6б. К. Хайсмит. Скульптура коня, преподнесенная Пикассо в дар городу Чикаго. Фотография. Библиотека Конгресса США. <https://www.loc.gov/item/2011630166/>.
- 7-9. Фотографии экспозиции советского фарфора и выставки произведений дадаистов, которые Бродский посетил в ноябре 1993 г. Фотографии с сайта галереи Чикагского Института искусств. «1993 Exhibition History». <http://www.artic.edu/research/1993-exhibition-history>.
10. Палермская фреска «Триумф смерти». Palazzo Abatellis, Palermo; ок. 1446.

К главе «Автопортрет в цифровую эпоху»

1. Жертва войны. Scanpix/NTV. Рафаэль Санти. «Снятие с креста», 1507 (фрагмент). Галерея Боргезе, Рим.
2. Потасовка в парламенте. Скриншот со страницы «Фейсбука» пользователя Manzil Lajura: <https://www.facebook.com/PULSION.AV/posts/920386901308714> (дата обращения 23 марта 2018).
3. Э. Инетти. Папа Римский Франциск в приходе Сан-Джузеппе-аль-Аурелио в Риме © Evandro Inetti \Zuma\TASS.
4. Политики в Йоханнесбурге © ROBERTOSCHMIDT/AFP. Декабрь 2013.
5. Посетитель в Лувре, Париж. Фотография автора. Апрель 2014.
6. Скриншот «Инстаграма» Ким Кардашьян: <http://instagram.com/p/lZACQOS37/> (дата обращения 23 мая 2014).
7. Участница карнавала в Венеции. Фотография автора. Март 2014.
8. Рекламный плакат магазина «Белый ветер цифровой». Москва, 2013.
9. Афиша к фильму «Птицы» (*The Birds*) реж. А. Хичкока. Киностудия Alfred J. Hitchcock Productions, Universal Pictures. США, 1963.

TABLE OF CONTENTS

A Revolution of the Visible

Images on the Retina

Revolutionary Knots. *Foreword*

PART ONE. A Revolution of Imagery / An Evolution of Images

Chapter I. The Diver in Russian Poetry (“In the Swirling
Maelstrom...”)

Chapter II. Alisa Poret and the Revolution (The Avant-garde
within Totalitarian Optics)

Chapter III. Anna Karenina: Dissection of an Eye
(The Evolution of a Screen Injury)

PART TWO. Literature — Cinema / Novel — Screen

Chapter IV. Nabokov vs. Eisenstein (A Palace Coup)

Chapter V. Between Hollywood and the Russian Birch
(What is the Face of Lolita?)

Chapter VI. Balabanov — Nabokov (The Story of a Failed
Adaptation)

PART THREE. A Return to the Visual / A Self-reflecting gaze

Chapter VII. Brodsky vs. Tarkovsky (A Cinematic Contest)

Chapter VIII. Picasso — Brodsky (The Reconstruction of an
Unwritten Poem)

Chapter IX. The Self-portrait in the Digital Era
(On the Aesthetics of a Selfie)

About author

Bibliography

Images list

Index

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ¹

- Аббадо К. 328
Абрамов А. 15
Аверинцев С. С. 43
Аверченко А. Т. 72
Авраам 144
Аврелий Марк 12, 135, 336, 370
Агейчик В. 66
Аграновский В. А. 322
Адам 145
Адамов Г. Б. 95
Адамс Ш. 263, 288
Азадовский К. М. 146
Азарова Н. И. 195
Айзенштадт (псевд. Аргус,
Железнов) М. К. 232–233
Айронс Д. 254, 275
Аксенов В. П. 313
Александр-Гаррет Л. 331, 332
Александр I 31
Александров В. —
см. Alexandrov V. E.
Алексеева Л. А. 42
Аллах 144
Аллен В. — см. Allen Woody
Аллой Р. 316
Алпатов М. В. 357
Алперс Б. В. 162
Алымов С. Я. 66
Альтман М. С. 199
Альтман Н. И. 151, 218
Андонов И. 314
Аникст А. 313
Аникст М. А. 281
Анненков Ю. П. 148, 150, 151,
152, 218
Анненский И. Ф. 29
Антоний 30
Антониони М. 310, 325, 327, 328
Апдайк Д. 372
Арагон Л. 357
Арензон Е. Р. 83
Ариадна 350, 351
Аркус Л. Ю. 149, 299
Армстронг Д. 200, 201, 203
Асеев Н. Н. 71, 72
Ахиллес 40
Ахматова А. А. 29, 65, 322, 345,
346, 348, 369, 370, 375
Багрицкий Э. Г. 78
Байрон Д. Г. 33
Баклер Д. — см. Buckler J. A.
Балабанов А. О. 11, 15, 291–306
Баландина Н. 336
Балашши Б. 321
Балина М. Р. 15, 99
Балинт Ж. 278
Бальзак О. де 29, 185
Бальмонт К. Д. 41, 44
Барзах А. Е. 27
Барнстед Д. 15
Барт (Копельман С. В.) С. 98

¹ Номера страниц с многократным упоминанием имени выделены полужирным начертанием.

- Барт Р. 189
 Барышников М. Н. 15, **329**,
 330, **331**
 Басманов П. И. 337
 Басманова М. П. 337
 Батай Ж. 189
 Батюто С. А. 195
 Батюшков К. Н. 33, 65
 Бахтин М. М. 167
 Башляр Г. 43
 Баян Красный 66
 Безродный М. В. 14
 Бейлис М. 225
 Беккет С. 294
 Беллоу С. 372
 Белый (Бугаев Б. Н.) А. 64, 67
 Белопольский Л. П. 105
 Белоусов А. Ф. 274
 Беляев А. Р. 86, 95
 Бембина М. 27
 Беннетт Т. — см. Bennett Tony
 Бенуа А. Н. 348
 Беньямин В. **123**, 191
 Бер П. — см. Bert Paul
 Бергман И. 315, 316, 334
 Берд Р. 99
 Берендгоф Н. С. 19, 54, 57, **60**,
 61, 62, **64**, 65, 66, **67**, 77
 Берия Л. П. 83
 Бертолуччи Б. 310, 325, **328**
 Беспровзванный В. 29
 Бетховен Л. ван 135, 137
 Биссет Ж. 171, 205
 Блейк П. 252
 Блок А. А. 50, 51, 66, 78, 138
 Блум К. 193
 Блэр Д. 205
 Блюмштейн Э. 316
 Блюстоун Д. — см. Bluestone G.
 Бобышев Д. В. 317, 356, 357, 358
 Божнев Б. Б. 76, 77
 Бойд Б. 214, 219, 235
 Болдырев И. 123
 Больки С. 197
 Бондаренко А. 279, 290
 Бордвелл Д. —
 см. Bordwell David
 Борисов-Мусатов В. Э. 274,
 275, 289
 Боровский В. Е. 329
 Борцова Е. Н. 105
 Боттичелли С. 257, 258, 266,
 287, 324, 325
 Боулт Д. 15, 105, 106
 Боярская Е. М. 206
 Брак Ж. 354
 Брандис Е. П. 22
 Браудо А. М. 147
 Браун Н. 62, 205
 Браун К. 171, 180
 Братья Гонкурочкины 64
 Брашеван В. И. 321
 Бренн В. Ф. 324
 Бродская-Соццани А. 365
 Бродский А. И. 349, 360
 Бродский И. А. 11, 12, 15, 16,
 62, 293, **309–338**, 344, **345–**
375, 388
 Брускин Д. М. 320
 Брюллов А. П. 143
 Брюсов В. Я. 33, 34, 35, 41
 Бублик В. 278, 289
 Бубрих Е. В. 105
 Бугаева К. Н. 67
 Букобза Г. —
 см. Bukobza Gabriel
 Булгарин Ф. В. 87
 Булла В. К. 132, 134, 135
 Булла К. К. 134
 Бунин И. А. 82, 264
 Бунюэль Л. 186, 187, 188, 189, 334

- Бурлака Л. А. 321
 Бурлюк Д. Д. 49
 Бурлюк Н. Д. 49
 Бурова И. 275
 Бусико Д. 175
 Буттафава Д. 322, 323
 Бушеми С. 304
 Быков Д. Л. 292
 Бьюкенен Д. 27
 Бэрри А. 165

 Вагинов К. К. 147
 Вагнер Р. 56
 Вайда А. 317, 318
 Вайль П. Л. 334, 371
 Вайль Э. 370, 371
 Валери П. 313
 Валлоне Р. 310
 Ван Гог В. 160, 216
 Варлих Г. И. 151
 Варшани И. 174
 Васильев А. 274, 289
 Васильев Н. 172
 Васиолек Э. —
 см. Wasiolak Edward
 Вахрамеев К. В. 105
 Васильева Н. 297
 Введенский А. И. 102, 106, 147,
 148, 156
 Вегенер П. 158
 Веласкес Д. 383, 393
 Великанов А. 161
 Великовский С. И. 348
 Венера 383, 384, 385
 Венцлова Т. 325
 Вересаев В. В. 206
 Вергилий 333
 Верн Жюль 13, 21, 22
 Верник Э. 251
 Вертов Д. 9, 117, 118, 121, 130,
 135, 136, 186, 187, 191, 192, 193,
 194, 206, 333

 Верхейл К. 351, 352
 Ветеринг Э. Ван де (Wetering
 Ernst van de) 380
 Вильгельмина Е. П. (королева
 Нидерландов) 216
 Виноцкий И. Ю. 29
 Виньковецкая Д. Ф. 326
 Виньковецкий Я. А. 326
 Викс М. — см. Vicks M.
 Виктория (королева
 Великобритании) 69
 Вине Р. 159, 160
 Висконти Л. 310
 Вишну 40
 Власов В. Г. 274
 Вовчок (Вилинская М. А.)
 Марко 22
 Войнович В. Н. 245
 Волков С. М. 62, 336, 355,
 370, 389
 Волконский С. М. 142
 Воллар А. 360
 Вольперт Д. М. 319
 Вольперт-Бродская М. М. 369
 Воскресенский И. 23
 Востоков А. Х. 31
 Врангель П. Н. 44
 Вуллакотт Д. —
 см. Woollacott Janet
 Вюйяр Ж. Э. 354
 Вяземский П. А. 40

 Гавронский М. С. 319
 Гайдн Ф. Й. 233
 Галеев И. 99, 104, 154
 Гапон Г. А. 112
 Гарас М. 174
 Гарбо Г. 171, 205
 Гардин В. Р. 172, 173, 175
 Гароди Р. 357
 Гаспаров М. Л. 97
 Гегелло А. И. 309

- Герасимов С. А. 85
 Герман А. Ю. 296, 318, 319
 Герман М. Ю. 149
 Герман Ю. П. 318
 Германова М. Н. 172
 Гете И. В. 31
 Гильгамеш 40
 Гитович А. И. 57, 62, 63
 Глебова Т. Н. 100, 101, **102**, 104, 105, 147
 Глоссер М. С. 362, 363, **365**, 369
 Гнедич Н. И. 31
 Гоголь Н. В. 176
 Гойя Ф. 372
 Голем 158, 159
 Голенкевич Н. П. 106
 Голицын В. 62
 Голомшток И. Н. 357
 Гольшев В. П. 325
 Гомолицкий Л. Н. 45
 Гончарова Н. С. 128
 Горбаневская Н. Е. 317, 323
 Гордин Я. А. 310, 314
 Гордон У. 27
 Горький А. М. 135
 Гофман Э. Т. А. 158
 Гоцило Х. 15, **192**
 Грей Д. — см. Gray Jonathan
 Григорьев В. 302
 Гриффит Д. У. 120, **121**, 171
 Гришавили И. Г. 36
 Гройс Б. Е. 164
 Гроссман В. С. 87
 Грубачич С. 145, 157
 Гумилев Н. С. 29, 36, 43, 48, 50, 51, 62, 66, **347**
 Гуревич Н. П. 321
 Гюго В. 50

 Дав Р. 372
 Дали С. 187, 188, 189
 Даль В. И. 337
 Дашевский Ю. 293, 294, 295
 Де-Ней 173
 Дега Э. 237, **260**, 288, 372
 Делёз Ж. — см. Deleuze Gilles
 Демут-Малиновский В. И. 151
 Демьют Ч. —
 см. Charles Demuth
 Державин Г. Р. 30, 31, 33
 Джиротти М. 310
 Джойс Д. 9, 197, 227
 Джонсон Д. Б. 292
 Джордан Ф. 244
 Джурова Т. С. 152
 Дзандоменегги Ф. **260**, 288
 Дзержинский Ф. Э. 69, 229
 Диккенс Ч. 170
 Дитерле У. 334
 Дмитренко А. 157
 Дмитриев И. И. 29
 Дмитриева Н. А. 357
 Добренко Е. А. 15
 Добужинский М. В. 224
 Довженко А. П. 136, 157, 158
 Довлатов С. Д. 273
 Долинин А. А. 220, 243, 283
 Долинина К. В. 15
 Долматовский Е. А. 95
 Доников Н. И. 21, 54, 61, 69, 77
 Донской М. 30
 Достоевский Ф. М. 167, 177, 315
 Драйзер Т. 230
 Друбич Т. Л. 191, 192
 Дунаевский И. О. 90
 Дэвис Б. Д. 266, 267
 Дювивье Ж. 193
 Дюран Л. 27
 Дюрер А. 358
 Дюфи Р. 354
 Дюшан М. 385
 Дягилев С. П. 347

- Евреинов Н. Н. 148, 150, **152**
 Европеус Э. 22
 Егоров И. 65, 72
 Ежов Н. И. 229
 Ельшевская Г. В. 15
 Епифанцев В. Г. 183
 Ермаш Ф. Т. 323
 Ерофеев В. В. 346
 Ерошенко В. Н. 66
 Есипович-Рогинская А. А. 141

 Жданов В. А. 178, 195
 Жданов Н. 63
 Железнов М. —
 см. Айзенштадт М. К.
 Женет Жерар 276, 277
 Жолковский А. К. 82, 390,
 392, 393
 Жуковский В. А. 33, 48
 Журавская Е. М. 42

 Забала С. —
 см. Zabala Santiago
 Заболоцкий Никита Н. 101
 Заблоцкий Н. Н. 47, 88, 101,
 106, 110, 116, 118, 335–336
 Загаевский А. 372
 Зайденшнур Э. Е. 178, 195
 Зайцев П. Н. 67
 Закликовская С. Л. 105
 Зальцман П. Я. 105
 Занько М. Г. 278
 Зархи А. Г. 171
 Зебровиц Л. — см. Zebrowitz L.
 Зегжда Н. 157
 Зеленченко Т. 289
 Зенкевич М. А. 63
 Зернов Б. А. 357
 Золотовский К. Д. 57
 Зонтаг С. 372, 378
 Зощенко М. М. 72

 Иван Грозный 88, 228
 Иванов В. В. 33, 50
 Иванов Г. В. 44
 Игнатов И. Н. 172
 Идель М. 98
 Ильф И. А. 72, 73
 Инбер В. М. 72
 Иоселиани О. Д. 312, **322**,
 324, 333

 Йелавич П. 221, 222
 Йоффе Д. 165, 189

 Кавалерович Е.
 (Jerzy Kawalerowicz) 316
 Кайбах Б. 14
 Калассо Р. 323
 Калассо Ф. 323
 Калашников П. П. 147
 Калининченко Ю. 289
 Каллаш М. А. 172
 Кампанелла Т. 310
 Канищева Е. 285
 Каплан Р. А. 312
 Карамзин Н. М. 185
 Кардашьян К. **386**, 387
 Карлинский С. —
 см. Karlinsky S.
 Карло 328
 Карнаухова И. В. 102
 Картье Р. 193, 208
 Картье-Брессон А. 377, 378
 Кастеев А. 111
 Кашин О. В. 292
 Квитко Л. М. 64
 Квливидзе М. Г. 322
 Кейн М. 326
 Кельмович М. Я. 319, 336
 Керенский А. Ф. 142, 213, 219
 Керн Т. 56
 Кипренский О. А. 31

- Кирби Л. 9, 186, 187, 191
 Кирико Д. де 372
 Кирнарский В. А. 319
 Кирсанов С. И. 56, 97
 Киссина И. 14, 318
 Китон Б. 107
 Клейман Н. И. 133, 216
 Клеопатра 30
 Клим Ли 282, **283**, 284, 290
 Климова Н. 99
 Клинт Г. 237, 258, 259, 287
 Клоц Я. 321
 Ключев Н. А. 43, 49, 146
 Клюн И. В. 136
 Книппер-Чехова О. Л. 172
 Кобринский А. А. 157
 Ковалова А. О. 149
 Ковенчук Г. В. 331
 Кожанов А. 287
 Кокто Ж. 347
 Колин Г. 207
 Коломацкий А. 248, 286
 Кондратьев П. М. 100
 Коннери Ш. 208
 Кононенко Н. Г. 135, 136
 Кононов А. 29
 Косвен Л. С. 309
 Крамер С. 316
 Крамзи П. — см. Cramsie P.
 Краутер Б. — см. Crowther B.
 Крученых А. Е. 126
 Крыжицкий С. 80
 Крылов И. А. 30, 31, 33
 Крюкова А. М. 74
 Кубрик С. 249, 250, 253, **256**
 Кувшинова М. Ю. 297, 298, 299
 Кузмин М. А. 49, 51, 159
 Кукулин И. В. 15, 153, 165,
 184, 383
 Кулагин В. А. 19, 92, 93, 94
 Кулешов Л. В. 118, 217
 Куниц С. 372
 Куприн А. И. 72, 89
 Курбе Г. 354
 Курдюмов В. 34, 39
 Курт А. 184
 Кустодиев Б. М. 149
 Кутергин С. А. 15
 Кучер В. А. 21, 97
 Кучма И. 286
 Куюнжич Д. 216
 Кэдьус К. 207
 Кэмерон Д. 382
 Кэрролл Л. 158
 Лав Б. — см. Love Bessie
 Лавров А. В. 49
 Лаврухина О. 281
 Ладинский А. П. 76
 Лазар В. 327, 328
 Лайн Э. 237–238, 250, 253, 254,
 255, 277
 Лайон С. 249, **257**
 Лапина Г. 214
 Ларионов М. Ф. 128, 347
 Леандер З. 312
 Лебедев В. В. 103, 104
 Левин Ф. 372
 Левинг Ю. 198, 235, 238, 294,
 327, 333, 344
 Левченко Я. С. 15
 Лёв И. (Махараль
 из Праги) 158
 Леднев А. 301
 Леднева М. 301
 Лейбин В. 193
 Лейендекер Дж. К. 263, **264**,
 265, 288
 Лем С. 320
 Лемхин М. А. 318, 319
 Ленин В. И. 10, **110**, 115, 134, 135,
 148, 217, 219, 223

- Лерис Л. 357
 Лермонтов М. Ю. 65
 Лернер Я. М. 312, 318
 Лесков Н. С. 185
 Лессер С. 231
 Ли В. 171, 193, 312
 Либерман А. 336, 346
 Либерман (Яковлева) Т. А. 346
 Ливитт (Leavitt) Б. 68
 Лидин В. Г. 56
 Линдстрем Ц. 106
 Лихарев Б. М. 19, 57, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 67, 77
 Ллойд Р. 329
 Лозинский М. Л. 48
 Ломоносов М. В. 33
 Лопес И. — см. López I. J.
 Лоро Н. 170
 Лосев Л. В. 321, 323, 334, 346, 351
 Лотман Ю. И. 274
 Лотов С. 281
 Лоцилов И. Е. 99, 101
 Лукницкий П. Н. 34, 35
 Лус А. 235
 Лухотин Д. А. 66
 Лысенко В. Г. 321
 Львов Л. 225
 Лэнгтон С. 197, 205
 Любимов Н. М. 371
 Люмет С. 334
 Люмьер Л. 106, 174, 175, 209
 Люмьер О. 106, 174, 175, 209

 Маас М. 328
 Майдель Р. фон 14
 Майер Г. 14
 Майофис М. Л. 15, 19
 Макавеев Д. 317
 Макаров М. К. 105
 Макей Д. — см. Mackay John
 Маккрори Х. 205

 Маковеева И. —
 см. Makoveeva Irina
 Максимов С. В. 26
 Малви Л. 200, 201, 202
 Маликова М. Э. 15, 19, 99
 Малишевски П. —
 см. Maliszewski Paul
 Малышева Т. В. 273
 Мандела Н. 381, 382
 Мандельштам Н. Я. 64
 Мандельштам О. Э. 33, 36, 43, 64, 65, 86, 333
 Манкевич Д. 326
 Мануйлов Ю. В. 21, 97
 Марголин З. Э. 207
 Маринетти Ф. Т. 129, 130
 Мария Стюарт 312
 Маркс К. 191
 Марлен Д. 312
 Марсо С. 171, 186
 Март В. 60
 Мартынов Г. 244
 Мартынов Л. Н. 93
 Маршак С. Я. 44, 56, 57, 102
 Маслов Ю. 193
 Матич О. 194, 195
 Матрешин А. В. 251, 287
 Машинский С. И. 195
 Маяковский В. В. 68, 346
 Мейер П. 226
 Мейлах М. Б. 145, 314
 Мейринк Г. 158
 Мейсон Д. 257
 Мельницкая А. В. 50
 Мессина Антонелло да 371
 Мехлих С. 14
 Милант С. С. 93
 Миллер Я. —
 см. Заболоцкий Н. Н.
 Минин О. 99
 Минтон У. 240

- Михалков С. В. 62
 Монако Д. — см. Мопасо Ж.
 Моне К. 372
 Монро М. 235, 313
 Моравская Н. 27
 Мориц Ю. П. 96
 Моррис М. 328
 Мотидзуки Т. 26
 Моффет К. 56
 Мусвик В. 218
 Мусоргский М. П. 328
 Мэнделкер Э. —
 см. Mandelker А.
 Мэтр М. 172
 Мэтьюз Н. —
 см. Matthews Nicole

 Набоков В. В. 10, 11, 15, 35, 36,
 184, 206, **213–234**, **235–306**
 Набоков В. Д. 213, 218, 219, 225,
 291, 294, 295, 296, 301, 302,
 304, 305
 Набоков Д. В. 235
 Набокова В. Е. 214, 244, 301
 Найман А. Г. 312, 313, 352
 Найтингаль М. 56
 Найтли К. 171, 196, 197
 Наполеон I Бонапарт 112
 Нарбут В. И. 63, 90
 Нарциссов Б. А. 80
 Некрасов Н. А. 59
 Нерлер П. М. 43
 Несмелов А. 46
 Нессим Б. **284**
 Никитин Н. Н. 74
 Никитина Н. С. 195
 Николай II (Романов) 222
 Николаева Е. 281
 Николс М. 325
 Никонов Е. П. 19, 21
 Нильсен А. С. 109

 Нисский Г. Г. 62
 Новиков-Прибой А. С. 56
 Новодворская В. И. 292
 Норштейн Ю. Б. 331
 Ньюэлл М. 311
 Нюквист С. 331

 Обама Б. Х. 382
 Овидий П. Н. 348
 Овчаренко В. 193
 Овчаренко С. 278, 289
 Овчинников В. А. 339
 Оден У. Х. 311, 388
 Озеров Д. 125
 Окунев С. 207
 Ленин А. Н. 31
 Олеша Ю. К. 85
 Оливье Л. 326
 Ольденбург К. 372
 Освальд Р. 109
 Остин Д. 167, 385
 Островская Е. 195
 Островский А. Н. 25, 30, 185
 Островский Г. 314
 Орешина М. 279, 290
 Оцуп Н. А. 44, 66

 Пабст Г. В. 109
 Павельчик-Киссин Я. 14
 Пазолини П. 310
 Пампанини С. 310
 Панкеев И. А. 48
 Панченко Ю. 281
 Паперная Э. С. 102
 Паперно И. А. 168, 169
 Паперный В. З. 8, 89, 91
 Паппе А. М. 147
 Парнах В. Я. 81, 83
 Парфенов П. 66
 Парфенов Л. Г. 302
 Пастернак Б. Л. 30, 35, 45, 371

- Пауль I 234
 Пауэрс А. — см. Powers Alan
 Паустовский К. Г. 40, 72
 Пек Г. 327
 Пелки 27
 Пельциг Х. 158
 Перкинс Э. 334
 Перлина Н. 227
 Перов П. Н. 72, 76
 Перуджино П. 147
 Петр I 19, 20, 21, 29, 39, **91**
 Петров Е. (Е. П. Катаев) 72, 73
 Петров-Водкин К. С. 99, 103, 104, 106, 111, 119, 121, 138, **141**, 272, 289
 Петровский Д. 45
 Пикассо П. 11, 12, 16, **345–375**
 Пильняк Б. А. 73, 74
 Пименов С. С. 151
 Пинто Жак 312
 Пирогова А. С. 195, 201
 Писемский А. Ф. 25
 Пискунов К. Ф. 101
 Платт К. Ф. 99
 Блисецкая М. М. 171, 206
 Плющ Л. И. 323
 Поберезкина П. Е. 19
 Поженян Г. М. 321
 Пожидаев В. 286
 Полухина В. П. 62, 334, 337
 Поплавский Б. Ю. 76, 77, 81, **83**
 Попов В. А. 56
 Попова Л. 80, 85
 Порет А. И. 8, **100–164**
 Порет И. А. 106
 Поступальский И. С. 38
 Потехин А. А. 25
 Похлебкин В. В. 337
 Прилепин З. 292
 Примавези М. 258, 287, 288
 Примавези О. 258
 Пристед Биргитт —
 см. Pristed B.
 Прокофьев А. А. 62, 318
 Пронин В. А. 251, 287
 Протазанов Я. А. 132, 133
 Проффер К. 327
 Проффер Э. 327
 Прохорова И. Д. 15
 Пруст М. 158
 Прутков Кузьма 63
 Пудовкин В. И. 121, 124, 127
 Пунин Н. Н. 346
 Путилова Е. О. 27
 Путин В. В. 257, 280
 Пушкин А. С. 25, 40, 143, 372
 Пырьев И. А. 312
 Пяст В. А. 48
 Рабинович В. Л. 42
 Радзиевский А.
 (псевд. Альми) 24
 Радунский В. 15, 329
 Раич (Рабинович) Е. И. 79
 Райзман Ю. Я. 85
 Райт Д. 188, 189, 195, 196, 203, 204, 206
 Райт Ч. 372
 Ранкур-Лаферьер Д. 193, 194
 Ранчин А. М. 337
 Ратледж П. 388
 Рафаэль Санти 147, 377
 Раши (Рабби Шломо
 Ицхаки) 98
 Реймер С. (Ramer Samuel C.)
 326, 327
 Рейн Е. Б. 312, 352
 Рейфилд Д. 83
 Рейшл К. 99
 Ремарк Э. М. 300
 Рембрандт Харменс ван Рейн
 319, **380**, 381

- Рив К. 197
 Рид К. 313
 Рис Ф. 137
- Рогинский Б. А. 23
 Родченко А. М. 160, 218
 Рождественский В. А. 36
 Розенталь Л. В. 23
 Рокуэлл Н. 264
 Ромашко С. 193
 Ромм М. И. 218
 Ронен О. 213, 215
 Ронкей С. (Ronchey Silvia) 335
 Роом А. 85
 Росселлини Р. 310
 Росси К. И. 151
 Роуз Б. 176, 186
 Рублев Андрей 11, 329
 Руттман В. 135
 Рыбаков А. 289
 Рябушинский С. П. 88
- Сабанеев Л. Л. 124, **125**
 Савельев Д. 298
 Садофьев И. И. 59, **63**
 Салин К. 275, 289
 Салтыков-Щедрин М. Е. 22
 Сальников А. В. 251, 287
 Самойлова Т. Е. 171
 Самохвалов А. Н. 110, 111
 Санд (Амандина Дюпен) Ж. 185
 Сантис Джузеппе Де 310
 Сарабьянов А. Д. 103, 136,
 147, 148
 Сауков А. 259, 287
 Саянов В. М. 90
 Св. Мартин 233
 Светлов М. А. 95
 Свинарченко И. Н. 293, 299, 301
 Свиненко Н. В. 100
 Северянин И. В. 65, 66
- Сельянов С. М. 299, **302, 303,**
304, 305
 Семенов В. П. 21, 97
 Сендерович С. Я. 15
 Сергеев А. Я. **315**
 Сергеева Л. 315
 Серджант Д. 327
 Симик Ч. 372
 Симонов К. М. 62
 Синклер Э. 230, **231**
 Синнема П. —
 см. Sinnema Peter W.
 Сиявский А. Д. 357
 Сиринов В. — см. Набоков В. В.
 Скира А. 346, 348
 Слуцкий Б. А. 336
 Смирнов И. П. 88
 Смолин В. 63
 Снопков П. П. 109, 164
 Соболев А. Л. 8
 Соболев Л. 61, 62
 Собчак К. А. 293
 Соколов П. И. 104, 164
 Соколов-Микитов И. С. 26, 70,
 72, 74, 80, 89
 Соколовская М. 99
 Солженицын А. И. 245, 338
 Солженицына Н. Д. 338
 Соловьев С. А. 171, 191, 192,
194, 205
 Сологуб Ф. К. 33
 Сорочина М. 172
 Сошкин Е. П. 15, 19, 238
 Спартак 309, 310
 Спивак М. Л. 67
 Стадлер Г. — см. Studlar Gaylyn
 Сталин И. В. 88, **91, 148, 228,**
232, 352, 355
 Станиславский К. С. 172, 232
 Стасов В. В. 175
 Стасов В. П. 31

- Стеклов (Нахамкис) Ю. М. 225
 Стендаль (Анри Бейль) 158
 Степанов Е. Е. 347
 Степанова М. М. 107
 Степанян Е. В. 47, 88
 Стерн Л. 385
 Стивенс У. 375
 Столли Р. 271
 Стотгард Г. 83
 Струве А. 351
 Струве Г. П. 49, 347
 Стрэнд М. 333, 372
 Сумеркин А. Е. 325
 Суэйн Д. 254, 255
 Сыгин И. Д. 51
 Сюдов Макс фон 334
- Тарантино К. 194
 Тарковский Андрей
 Андреевич 329
 Тарковский Андрей
 Арсеньевич 12, 15, 135, 136,
 309, **328–339**, 344
 Тарковский Арсений
 Александрович 64, 335, 336
 Тарковская Л. П. 329
 Таскер С. 27
 Татлин В. Е. 346
 Тезей 350, 351
 Тейлор Р. 393
 Тейлор У. — см. Taylor W. H.
 Тёмкин Д. З. 150
 Тименчик Р. Д. 8, 16, 19, 29, 39,
 49, 62, 63, 64, 65, 325, 334
 Тимофеев Б. 83
 Тиссэ Э. К. 156, 158
 Титаренко Л. 95
 Толстая С. А. 195
 Толстой А. Н. 74
 Толстой И. Н. 184
- Толстой Л. Н. 9, 23, 30, 40, 166,
 167, 169, 171, 172, 177, 178, **179**,
 180, 182, 184, **185**, **190**, 191,
 192, 193, 194, 195, **198**, 199,
 204, **205**, 209, 385
 Торнинг Х. 382
 Торрес Д. 288
 Тредьяковский В. К. 33
 Троллоп Э. 170
 Троцкий Л. Д. 10, 223
 Троянкер А. Т. 281
 Троянов М. 172
 Трусов Г. М. 19, 69
 Тублин В. С. 312, 320, 324
 Туманян О. Т. 321
 Тургенев И. С. 29, 185, 195, 199
 Тынянов Ю. Н. 109
 Тэйлор Х. 330
- Уайлдер Б. 313
 Уайли Э. 303
 Уайт Ф. Х. 15, 165, 299, 302, 304
 Уваров М. С. 42
 Уилбер Р. 372
 Уиллем Д. 304, 305
 Уилсон Р. 255
 Уилсон Э. 10, 215, 217, 222, 224,
 229, 229, 230, 231, 234, 242
 Уильямс Х. Л. 175
 Винтерс Б. —
 см. Winters В. Н.
 Умов И. 52, 79
 Уорд Л. 154
 Урицкий М. С. 149, 229
 Уфлянд В. И. 94, 95
 Уханов [худ.] 60
 Ушакин С. А. 15, 99
 Уэйн Д. (Wayne John) 327
 Уэллс Г. 23

- Фадеев А. А. 359
 Фальк Ф. 317
 Фасмер М. Р. 5
 Фассбиндер Р. В. 297
 Федоров Л. 175
 Фет А. А. 30
 Фидман В. И. 149
 Филиппов Б. А. 49
 Филонов П. Н. 99, **102**, 103, 105,
 106, 110, 112, **113**, 114, **115**, 145,
 147, 156
 Фильштинский Г. 207
 Флейшман Л. М. 15, 45
 Флоренский П. А. 43
 Фокин С. 189
 Фолкнер У. 293
 Фостер Ш. **389**
 Франк Э. 328
 Франко Д. (Franco James)
 386, 387
 Франциск, Папа римский 381
 Фреда Р. 310
 Фрейд З. 187, 189
 Фрейдин Г. М. 15
 Фримль Р. 83
 Фрунзе М. В. 68
- Ханзен-Лёве А. 41
 Хаммерстайн О. 83
 Харбах О. 83
 Харламов В. И. 286
 Хармс Д. И. 8, 99, **102**, 106, 109,
145, 147, 148, 156, 157, 158, 160
 Харт Т. — см. Harte Tim
 Хедрен Т. 393
 Хемингуэй Э. 300
 Хенкель Л. (Henkel Linda) 388
 Хефнер Х. 235
 Хефтрих У. 14
 Хирш Э. (Hirsch Edward) 363,
368, 372, 373, 374, 375
- Хитрова Д. 150
 Хичкок А. 334, **392**, 393
 Хлебников В. В. 42, 113
 Ходасевич В. Ф. 226, 293
 Ходжсон В. 56
 Холопова (Ариадна
 Шмидт) А. А. 272, 273, 289
 Хоппер Д. 325
 Хохлова А. С. 217
 Хохлова О. С. 348
 Христос И. 377
 Хрущев Н. С. 91, 352
 Хьюз Р. 243
- Цветаева М. И. 19, 337, 351
 Цезарь Г. Ю. 30
 Целков О. Н. 352
 Ценина Е. 22
 Цибульский З. 317
 Цивьян Ю. Г. 118, 122, 136, 150,
 165, 172, 175, 213, 215
 Цукерберг М. 382
- Чайковский П. И. 207
 Чаплин Ч. 107, 213
 Чарская Л. А. 230
 Черкасов Н. К. 88
 Черногаев Д. 279, 290
 Чернышевский Н. Г. 226
 Чертков Л. Н. 350
 Чехов А. П. 107
 Чирио Р. 310
 Чубаров И. 123
 Чуковская Л. К. 79, 80
 Чуковский К. И. 57
 Чунихин К. 15, 99
- Шавловский К. Б. 149, 299
 Шаламов В. Т. 64
 Шамрай Е. 253, 287
 Шафиров П. П. 5

- Шахназаров К. Г. 171, 206
 Шварц Д. — см. Schwarcz J.
 Шварц Х. — см. Schwarcz C.
 Швейцер В. 310, **311**
 Шекспир У. 30, 177
 Шелли П. 67
 Шервинский С. В. 348
 Шерер Е. 354
 Шершеневич В. Г. 45
 Шехтель Ф. О. 88
 Шильц В. 323
 Шишкин О. А. 183, 184
 Шишков В. Я. 74
 Шишов А. 313
 Шкаликос М. 323
 Шкловский В. Б. 5, 6, 136, 216,
 226, 227, 385
 Шлезингер Д. 325
 Шмиц Т. (Schmitz) 268
 Шнейдерман Э. М. 97
 Шнитке А. Г. 336
 Штейнер Е. С. 15, 42
 Штерн Л. Я. 356
 Штиглиц А. 229
 Шульце С. —
 см. Schultze Sidney
- Щедрин Р. К. 206
 Щеглов И. 175
 Щеглов Ю. К. 72
 Щербаков М. 46
- Эбби Д. — см. Abbe James
 Эйзенштейн С. М. 10, 11, 88,
 111, 112, 115, 116, 121, 122, 127,
129, 130, 131, 133, 134, 138,
 148, 149, **152, 153,** 155, 156, 158,
161, 171, 214–231, 338
 Эйфман Б. Я. 207
 Эйхенбаум Б. М. 5
 Эжел К. 255
- Элюар П. 348
 Эренбург И. Г. 355, 357, **359**
 Эрлих П. 83
 Эрнст М. 367
- Ювачев И. П. 145
 Юденич Н. П. 100
 Юнгмейстер Д. 71
 Юсефсон Э. 331
 Юсов В. И. 339
- Ягода Г. Г. 229
 Языков Н. М. 48
 Яков II Стюарт 5
 Якович Е. Л. 312, 313
 Яковлев А. 287
 Янгблад Д. —
 см. Youngblood Denise
 Янгфельдт Б. 323, 331
 Янечек Д. — см. Janecsek Gerald
 Яснов М. 86
- Abbe James 262, 263, 264, 288
 Alexandrov V. E. 181, 182, **183,** 229
 Allen Woody 326
 Anderson Z. 207
 Armstrong J. M. —
 см. Армстронг Д.
 Avrutin Lily 116, 164
 Aynsley J. 240
- Bakhtin Mikhail —
 см. Бахтин М. М.
 Barthes Roland — см. Барт Р.
 Bennett Tony 249
 Berberova Nina 225
 Bert Paul 27
 Bertram John 238
 Bodger A. 166
 Bordwell David 156

- Bowers Fredson 184
 Bowlt John — см. Боулт Д.
 Boyd Brian — см. Бойд Б.
 Buckler J. A. 207, 208
 Bukobza Gabriel 376
 Burton Tara Isabella 389
 Buvelot Quentin 380
- Chagall Marc 367
 Chapman Perry H. 381
 Christie Ian 109, 163
 Cloutier Geneviève 113
 Colacello Bob 271
 Cramsie Patrick 261, 270
 Crowther Bosley 228
 Cruise Edwina 191
 Cutler Judy Goffman 265
 Cutler Laurence S. 265
- Daly Nicholas 168, 175
 Deleuze Gilles 202
 Demuth Charles 229
 Durham M. Gigi 249
- Eckel Catherine C. 254, 251, 252
 Emerson Caryl 167
- Fenno Jonathan Brian 40
- Gedo Mary 367
 Genette Gerard —
 см. Женет Жерап
 Gilburd E. 361
 Glynn Michael 227
 Goldstein Dara 110
 Goscilo Helena — см. Гоцило Х.
 Gram Sarah 387
 Gray Jonathan 249, 251, 252
 Griffith J. J. 166
 Groves J. 239
 Gunning Tom 130
- Harris Gary L. 27, 68
 Harte Tim 131, 157
 Harvey Ellie 252
 Hawkins Peter 252
 Heffernan, James A. W. 265
 Holquist Michael 167
 Hubbert Julie 124
- Janeczek Gerald 126
 Jelavich Peter — см. Йелавич П.
 Johnson Carleen 387
- Karlinsky Simon 217, 223
 Kihm Winship 288
 Killingsworth Silvia 379
 Kirby L. — см. Кирби Л.
 Knapp Liza 172
 Kopper John M. 229
 Kornbluth Jesse 346
- Lanoux Andrea 172
 Lewis John 242
 Lönnqvist Barbara 190, 198, 200
 López I. J. 187, 189
 Love Bessie 262, 288
- Mackay John 117
 Makoveeva Irina 172, 176, 181,
 182, 199, 209
 Maliszewski Paul 238, 240
 Mandelker Amy 170, 172,
 203, 204
 Matich Olga — см. Матич О.
 Matthews Nicole 239
 McAleer Joseph 239
 Miller Wayne G. 388, 389
 Milner-Gulland Robin 103, 105
 Mohr-Lone Jana 387
 Monaco James 166, 176, 177
 Montagu Ivor 230

- Moody Nickianne 239
Moyer Edward 267
Mulvey L. — см. Малви А.
- Noel, Lucie Léon 227
Nugent Frank S. 218
- Paperno Irina 227
Peters F. E. 145
Pickford Susan 277
Powers Alan 277
Pristed Birgitte 281
- Rancour-Laferriere Daniel —
см. Ранкур-Лаферьер Д.
- Ross Alex 229
Rudhardt Jean 40
Rutledge Pamela 388
- Sabaneev Leonid —
см. Сабанеев Л. Л.
- Schiff Stacy 230
Schmitz Terri 277
Schmoller H. 239
Schultze Sidney 184, 185, 198, 205
Schwarcz Chava 284
Schwarcz Joseph H. 284
Shapiro Gary 383
Shapiro Gavriel 224
Sinnema Peter W. 236
Stam Robert 167
Stenbock-Fermor Elisabeth 198
Stern Joanna 382
Stratton Patricia 367
Studlar Gaylyn 202
- Tanselle G. T. 239
Taylor Richard 109, 131, 163
Taylor W. H. 27
Tinterow Gary 367
Tórrrez Daniel 259
Trubikhina Julia 257
Tsvivan Yuri — см. Цивьян Ю. Г.
- Vaslef Nicholas P. 87
Vickers Graham 253
Vicks Meghan 278
- Wasiolek Edward 176, 199, 202
Wells Herbert — см. Уэллс Г.
Werner Gösta 227
Wernick Andrew 251
White Christopher 380
White Duncan 238
White Frederick H. —
см. Уайт Ф. Х.
- Wilson Adrian 242, 284
Wilson Edmund —
см. Уилсон Э.
- Wilson Rick K. 254, 255
Winship Kihm 262, 264
Winters B. H. 208
Woollacott Janet 249
Wyllie Barbara 253
- Youngblood Denise 108
- Zabala Santiago 376
Zebrowitz Leslie A. 268, 270
Zorkaya Neia 166, 167

ОГЛАВЛЕНИЕ

Революционные узлы. <i>Предисловие</i>	6
--	---

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

РЕВОЛЮЦИЯ ОБРАЗНОСТИ/ЭВОЛЮЦИЯ ОБРАЗОВ

Глава I. Водолаз в русской поэзии. <i>«В мятущийся водоворот...»</i>	19
Глава II. Как Алиса Порет в революцию играла. <i>Авангард в тоталитарной оптике</i>	99
Глава III. Анна Каренина: разрез глаза. <i>Эволюция одной экранной травмы</i>	165

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

ЛИТЕРАТУРА — КИНО/РОМАН — ЭКРАН

Глава IV. Набоков против Эйзенштейна. <i>Дворцовый переворот</i>	213
Глава V. Между Голливудом и русской березой. <i>Увидеть лицо Лолиты</i>	235
Глава VI. Балабанов — Набоков. <i>К истории неэкранизированного романа</i>	291

ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

РАЗВОРОТ К ВИЗУАЛЬНОМУ/ АВТОРЕФЛЕКСИЯ ВЗГЛЯДА

Глава VII. Бродский против Тарковского. <i>Поединок в кинозале</i>	309
Глава VIII. Пикассо — Бродский. <i>Реконструкция замысла ненаписанного стихотворения</i>	345
Глава IX. Автопортрет в цифровую эпоху. <i>Эстетика селфи</i>	376
Об авторе	394
Библиографическая справка	395
Список иллюстраций	396
Table of Contents	402
Именной указатель	403

Юрий Левинг

**РЕВОЛЮЦИЯ ЗРИМОГО
ОБРАЗЫ НА СЕТЧАТКЕ**

Редактор *Г. Ельшевская*

Художник *Е. Габриелев*

Корректоры *М. Смирнова, С. Крючкова*

Верстка *Д. Макаровский*

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953000 — книги, брошюры

ООО РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА
«НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ»

Адрес редакции:

123104, Москва, Тверской бульвар, 13, стр. 1,

тел./факс: (495) 229-91-03

e-mail: real@nlo.magazine.ru

сайт: www.nlobooks.ru

Формат 60 × 90 ¹/₁₆. Бумага офсетная № 1.

Офсетная печать. Печ. л. 26,5. Тираж 1000. Заказ №

Отпечатано в АО «Издательско-полиграфический комплекс
„Ульяновский Дом печати“»

432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

Эта книга о том, как поэты и прозаики в XX веке мыслили живописными образами, а художники творили, внимательно вчитываясь в их тексты — в то время как и те, и другие оставались внимательными (кино)зрителями. Иногда процесс обоюдного взглядывания проявлялся в художественном симбиозе, чаще — приводил к борьбе смежных медиа, в которых слово боролось со зримым образом и наоборот. Новое исследование Юрия Левинга еще и о том, как борьба противоположностей становится движущим механизмом прогресса в искусстве, а революция — в значении поворот, оборот и возврат — является не столько способом свержения доминирующей эстетики, сколько методом обновления старой, эволюцией художественного высказывания на всем пространстве визуальной культуры. Для рассматривания указанного феномена автор методологически выбирает наиболее травматические — революционные — узлы на разных этапах хронологического развития в истории искусства и индивидуальных биографиях интересующих его писателей и художников.

Серия «Очерки визуальности» задумана как серия «умных книг» на темы изобразительного искусства, каждая из которых предлагает новый концептуальный взгляд на известные обстоятельства. Тексты здесь не будут сопровождаться слишком обширным иллюстративным материалом: визуальность должна быть явлена через слово — через интерпретации и версии знакомых, порой, сюжетов. Столкновение методик, исследовательских стратегий, жанров и дискурсов призвано представить и поле самой культуры, и поле науки о ней в качестве единого сложноорганизованного пространства, а не в привычном виде плоскости со строго охраняемыми территориальными границами.

ISBN 978-5-444-80907-5



9 785444 809075