ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

Литература двух Америк



№ 19 2025

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК. Рецензируемый научный журнал. – 2025. – № 19.
М.: ИМЛИ РАН, 2025. – 464 с.

Основан в 2016 г. Выходит 2 раза в год

Редакция: 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1
Тел. +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
сайт: www.litda.ru

LITERATURE OF THE AMERICAS. Semi-annual peer-reviewed scholarly journal.
2025. – № 19.
Moscow: A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
2025. – 464 pp.

Founded in 2016.

Editorial office: 25A, bld. 1, Povarskaya street, Moscow, Russia, 121069
Tel.: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
online at: www.litda.ru

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК
ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖУРНАЛ

2025 № 19

LITERATURE OF THE AMERICAS
JOURNAL OF LITERARY HISTORY

LITERATURA DE AMÉRICAS
REVISTA DE HISTORIA LITERARIA

Москва Moscow Moscú

Учредитель
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской Академии наук

Главный редактор
Ольга Панова (ИМЛИ РАН-МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

Редакторы
Екатерина Андреева (ИМЛИ РАН, Москва)
Александра Суркова (ИМЛИ РАН, Москва)
Ольга Щербинина (ИМЛИ РАН, Москва)

Ответственный секретарь
Виктория Попова (ИМЛИ РАН, Москва)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Ольга Анцыферова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Андрей Аствацатуров (Санкт-Петербургский государственный университет)
Юрий Гирин (ИМЛИ РАН, Москва)
Майкл Дэвид-Фокс (Джорджтаунский университет, Вашингтон, США)
Ирина Кабанова (Саратовский государственный университет)
Ирина Морозова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва)
Айра Нейдел (Университет Британской Колумбии, Ванкувер, Канада)
Елена Огнева (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Дуглас Робинсон (Баптистский университет, Гонконг)
Стивен Рэкман (Мичиганский университет, Ист-Лэнсинг, шт. Мичиган, США)
Ольга Светлакова (Санкт-Петербургский государственный университет)
Василий Толмачёв (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Всеволод Багно (ИРЛИ РАН-Пушкинский дом, Санкт-Петербург)
Кристофер Биггсби (Университет Восточной Англии, Великобритания)
Татьяна Венедиктова (МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва)
Ирина Головачева (Санкт-Петербургский государственный университет)
Хайнц Икштадт (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)
Эми Каплан (Пенсильванский университет, Филадельфия, шт. Пенсильвания, США)
Станислав Колар (Остравский университет, Острава, Чехия)
Стивен Маттерсон (Тринити-колледж, Дублинский университет, Ирландия)
Ольга Несмелова (Казанский (Приволжский) университет, Казань)
Вернер Соллорс (Гарвардский университет, Кембридж, шт. Массачусетс, США)
Юрий Стулов (Минский лингвистический университет, Белоруссия)
Ольга Ушакова (Тюменский государственный университет, Тюмень)
Винфрид Флюк (Институт Кеннеди, Свободный университет, Берлин, Германия)

Publisher
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

Editor-in-chief
Olga Panova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences – Lomonosov Moscow State University)

Managing Editor
Victoria Popova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

Editors
Ekaterina Andreeva (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)
Olga Shcherbinina (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)
Aleksandra Surkova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow)

EDITORIAL BOARD

Olga Antsyferova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Andrey Astvatsaturov (Saint-Petersburg State University, Russia)
Michael David Fox (Georgetown University, Washington, DC, USA)
Yuri Girin (A.M.Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Moscow)
Irina Kabanova (Saratov State University, Russia)
Irina Morozova (Russian State University of Humanities, Moscow, Russia)
Ira Nadel (University of British Columbia, Vancouver, B.C., Canada)
Elena Ogneva (Lomonosov Moscow State University, Russia)
Stephen Rachman (Michigan State University, East Lancing, MI, USA)
Douglas Robinson (Hong Kong Baptist University)
Olga Svetlakova (Saint-Petersburg State University, Russia)
Vassily Tolmatchoff (Lomonosov Moscow State University, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Vsevolod Bagno (Russian Literature Institute (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, Saint-Petersburg)
Christopher Bigsby (University of East Anglia, Norwich, Great Britain)
Winfried Fluck (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Irina Golovacheva (Saint-Petersburg State University, Russia)
Heinz Ickstadt (John F. Kennedy Institute, Freie Universität, Berlin, Germany)
Amy Kaplan (University of Pennsylvania, Philadelphia, USA)
Stanislav Kolar (University of Ostrava, Czech Republic)
Stephen Matterson (Trinity College, University of Dublin, Ireland)
Olga Nesmelova (State University of Kazan, Russia)
Werner Sollors (Harvard University, Cambridge, MA, USA)
Yuri Stulov (Minsk State Linguistic University, Belarus)
Olga Ushakova (Tyumen State University, Russia)
Tatiana Venediktova (Lomonosov Moscow State University, Russia)

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК № 19

СОДЕРЖАНИЕ

ПИСАТЕЛЬ В ЛИТЕРАТУРНОЙ ИСТОРИИ

Дмитрий Николаев. «России посчастливилось на Марка Твена» 8

Кирилл Корчагин. Уолт Уитмен на Ближнем Востоке: модернизм в поисках идентичности и нового языка 36

Анна Добряшкина. «Как дорого приходится платить за то, чтобы вступаться за Советы»: Лион Фейхтвангер в американской эмиграции (часть третья: 1950–1958 гг.) 68

Наталия Киреева. Стивен Кинг и современный литературный канон: стратегии институционализации и легитимации 88

ПОЭТИКА. ПРОЧТЕНИЯ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Мария Ненарокова. Шекспировская цитата в современных американских пересказах «Ромео и Джульетты» рубежа XX–XXI вв. 104

Борис Ковалев. О «философии» языка Хорхе Луиса Борхеса 136

Вероника Зусева-Озкан. Малая проза Орасио Кироги и латиноамериканский постум-нарратив 166

КОНТЕКСТЫ ЛИТЕРАТУРЫ

Федор Двинятин. Животное араната в ранних описаниях американских реалий, последующих переводах и истолкованиях 190

Амина Жаманова. Сценическая история сатиры Юджина О'Нила «Марко-миллионщик»: грани интерпретации 204

Нина Мороз. Ядерная зима тревоги нашей: анимационные адаптации американской фантастики в СССР 1980-х годов 224

ПАМЯТНАЯ ДАТА

Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬД. «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ». К СТОЛЕТИЮ РОМАНА (1925–2025)

Ирина Морозова. Песенный код в романе «Великий Гэтсби» 246

«СТО ЛЕТ ОДИНОЧЕСТВА»: 55 ЛЕТ ПЕРВОЙ ПУБЛИКАЦИИ НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ (1970–2025).

Юрий Гирин. Гарсиа Маркес в Советском Союзе 260

Лариса Михайлова, Ольга Несмелова, Юрий Стулов. 50 лет декабрьских конференций американистов в Москве: история и перспективы изучения американской культуры 296

СТАРЫЙ И НОВЫЙ СВЕТ

Виктория Попова. Николас Гильен и Илья Эренбург: история творческой дружбы 316

Ольга Панова. «Мания величия в острой форме»: советское путешествие Ирвинга Стоуна (1962) и его литературная репутация в СССР 362

Александра Суркова. Аллен Гинзберг в поисках советских диссидентов 400

ХРОНИКА. ОБЗОРЫ. РЕЦЕНЗИИ

Ирина Морозова, Виктория Журавлева. IX Международные Зверевские чтения в РГГУ: «Религиозный нарратив в литературе, истории, политике и культуре США» 440

Карина Ибрагимова. EPIC-XXXI: Эзра Паунд и Мэри де Ракевилц в Брунненбурге 454

CONTENTS

THE WRITER IN LITERARY HISTORY

Dmitry Nikolaev. "Russia Was Lucky with Mark Twain" 8

Kirill Korchagin. Walt Whitman in the Middle East: Modernism in Search of Identity and a New Language 36

*Anna Dobryashkina. "*How Dearly One Pays for Defending the Soviets": Lion Feuchtwanger in the American Exile (Part III: 1945–1950) 68

Nataliya Kireeva. Stephen King and the Contemporary Literary Canon: Strategies of Institutionalization and Legitimation 88

POETICS. READING AND INTERPRETING

Maria Nenarokova. A Shakespearean Quote in the Modern American Retellings of Romeo and Juliet at the Turn of the 20th–21st Centuries 104

Boris Kovalev. Jorge Luis Borges' "Philosophy" of Language 136

Veronika Zuseva-Özkan. Horacio Quiroga's Short Stories and Latin American Posthumous Narration 166

LITERATURE IN CONTEXT

Fyodor Dvinyatin. The Animal Aranata in Early Descriptions of the Americas, Later Translations and Interpretations 190

Amina Zhamanova. The Stage History of Eugene O'Neill's Satire *Marco Millions*: Facets of Interpretation 204

Nina Moroz. The Nuclear Winter of Our Discontent: Soviet Animated Adaptations of American Science Fiction in the 1980s 224

MEMORABLE DATE

FRANCIS SCOTT FITZGERALD. *THE GREAT GATSBY* CENTENNARY 1925–2025

Irina Morozova. The Song Code in *The Great Gatsby* 246

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. *CIEN AÑOS DE SOLEDAD* 55 YEARS OF THE FIRST RUSSIAN TRANSLATION, 1970–2025

Yuri Girin. García Márquez in the Soviet Union 260

Larisa Mikhaylova, Olga Nesmelova and Yuri Stulov. 50 Years of the December Americanist Conferences in Moscow: History and Prospects of the American Culture Studies 296

OLD WORLD & NEW WORLD

Victoria Popova. Nicolás Guillén and Ilya Ehrenburg: The History of a Creative Friendship 316

Olga Panova. Megalomania in Acute Form: Irving Stone's Soviet Journey, 1962, and His Reputation in the USSR 362

Aleksandra Surkova. Allen Ginsberg in Search of Soviet Dissidents 400

ACADEMIC LIFE. NEWS. EVENTS. BOOK REVIEWS

Irina Morozova, Victoria Zhuravleva. IX Alexey Zverev International Conference at RSUH "Religious Narrative in US Literature, History and Culture" 440

Karina Ibragimova. EPIC-XXXI: Ezra Pound and Mary de Rachewiltz in Brunnenburg 454

Литература двух Америк. 2025. № 19.
Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-8-35
https://elibrary.ru/BNJBYF
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Дмитрий НИКОЛАЕВ

«РОССИИ ПОСЧАСТЛИВИЛОСЬ НА МАРКА ТВЕНА»

Аннотация: В статье анализируются публикации в русской периодической печати 1910 г., появившиеся в связи со смертью Марка Твена. Среди них есть как анонимные или подписанные нераскрытыми псевдонимами, так и написанные известными литераторами (А.Т. Аверченко, Н.Э. Гейнце, П.Т. Герцо-Виноградским, В.М. Дорошевичем, А.А. Измайловым, А.И. Куприным, П.А. Тверским, К.И. Чуковским). Реакция на смерть Твена показала, что он был наиболее известным в России американским писателем, и подчеркнула его значимость для русской аудитории. Многие авторы некрологов восприняли его кончину как переживаемую лично утрату. Ряд, в который ставится Твен (Свифт, Диккенс, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Чехов), отражает масштаб его гения, а также сам факт признания того, что юморист может быть великим писателем. Анализ периодических изданий позволяет также сделать выводы о возрастной, социальной, идейно-эстетической «структуре» восприятия Твена в России. Особое внимание уделяется вопросу об «американизме», воплощением которого в литературе и в жизни Твен становится для многих. Близость оценок, эмоций, примеров произведений, анекдотов и эпизодов из жизни доказывает существование устойчивого представления о Твене в России, но одновременно свидетельствует и об определенном сложившемся схематизме восприятия как творчества Твена, так американской литературы в целом.

Ключевые слова: Марк Твен, юмор, литература США, некролог, комическое, русская критика, русская периодика, 1910 г.

Информация об авторе: Дмитрий Дмитриевич Николаев, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8449-4682. E-mail: ddnikolaev@mail.ru.

Для цитирования: *Николаев Д.Д.* «России посчастливилось на Марка Твена» // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 8–35. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-8-35

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-8-35
https://elibrary.ru/BNJBYF
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dmitry NIKOLAEV

"RUSSIA WAS LUCKY WITH MARK TWAIN"

Abstract: The article analyzes the publications in Russian periodicals in 1910, which appeared in connection with Mark Twain's death. Some of them are anonymous or signed with undisclosed pseudonyms, others are written by famous writers (A.T. Averchenko, N.E. Heinze, P.T. Gerzo-Vinogradsky, V.M. Doroshevich, A.A. Izmailov, A.I. Kuprin, P.A. Tversky, K.I. Chukovsky). The reaction to Twain's death showed that he was the most famous American writer in Russia and emphasized his importance to the Russian audience. For the authors of the obituaries his death was a personal loss. The list of writers in which Twain was placed (Swift, Dickens, Gogol, Saltykov-Shchedrin, Chekhov) reflects the scale of his genius, as well as the fact that a humorist also can be recognized as a great writer. The analysis of periodicals also helps to draw conclusions about the age-related, social, ideological and aesthetic aspects of Twain's reception in Russia. Special attention is paid to "americanism" which Twain embodies in literature and in life for a significant part of the readers. The similarity of critical evaluations, emotions, examples taken from Twain's works, jokes and biographical details proves the existence of a definite Russian image of Twain, as well as certain clichés in reception of Twain's work and American literature in general.

Keywords: Mark Twain, humor, American literature, obituary, comic, Russian literary criticism, Russian periodicals, 1910.

Information about the author: Dmitry D. Nikolaev, Doctor Hab. in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8449-4682. E-mail: ddnikolaev@mail.ru.

For citation: Nikolaev, Dmitry. "'Russia Was Lucky with Mark Twain'." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 8–35. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-8-35

В 2025 г. исполнилось 190 лет со дня рождения и 115 лет со дня смерти Марка Твена. Памятные даты эти прошли в России почти незамеченными: некогда самый известный у нас американский писатель сейчас может не попасть и в первую десятку, если говорить о читательских предпочтениях. Его оттесняют не только великие прозаики XX в. — Фолкнер, Хемингуэй, Воннегут, Сэлинджер и др., но и авторы детективов, триллеров, научно-фантастических произведений — Гарднер, Стаут, Брэдбери, Кинг и т. д. «Принц и нищий», «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна» постепенно уходят из хрестоматийного набора обязательного детского чтения, а «взрослые» произведения Твена мало издавались и на протяжении большей части XX столетия: в советское время основной частью аудитории он воспринимался уже как детский писатель.

Именно поэтому большой интерес представляет реакция в России в 1910 г. на смерть Твена. Во-первых, она показывает, что в начале XX в. Твен, действительно, был наиболее известным в России американским писателем, а возможно — и самым знаменитым американцем вообще. Во-вторых, по тому, какие и как периодические издания откликнулись на смерть Твена, мы можем судить о «структуре» восприятия его в России — возрастной, социальной, идейно-эстетической. Ну и в-третьих, она подчеркивает значимость Твена для русского читателя, осознание которой в полной мере пришло с известием о кончине.

Е.А. Стеценко в обстоятельном аналитическом обзоре «Марк Твен в русской дореволюционной периодической печати» [Стеценко 2017а; Стеценко 2017б] обращалась к публикациям 1910 г., справедливо отмечая, что «представление о восприятии Твена в России в начале века дают его некрологи, десятки которых появились в столичной и провинциальной прессе» [Стеценко 2017б: 183], и выделяла ряд важных аспектов, но не со всеми ее выводами можно согласиться. Кроме того, у Е.А. Стеценко рецепция рассматривается диахронически и конкретные суждения не увязываются с «эмоциональным» фоном. Сосредоточив же внимание на 1910 г., мы должны учитывать эмоциональную составляющую, столь важную для «реакции момента».

Когда статья озаглавлена цитатой, обычно вслед за этим ставится подзаголовок, но в данном случае уточнение сужало бы смысл вынесенного в название высказывания. Для подзаголовка не подходит

слово «творчество», поскольку о жизни писателя в статьях и заметках вспоминали не меньше, чем о его творчестве, — и знаменитые шутки Твена в некрологах цитировали чаще, чем его произведения. Нельзя говорить исключительно о критической рецепции, поскольку даже известные литературные критики писали в 1910 г. о Твене скорее как читатели, влюбленные — и это не преувеличение — в его книги. Да и выразить свое восхищение «королем юмора» и всю горечь переживаемой лично утраты хотели не только критики, но и такие яркие писатели, как Аркадий Аверченко, Влас Дорошевич, Александр Куприн… Неуместным стало бы и слово «оценка», потому что для подавляющего большинства значимость Твена в 1910 г. была безусловной — и не только литературная: он приходил к русскому читателю в детстве и сопровождал его затем всю жизнь. Об этом, в частности, писал в газете «Русское слово» Александр Измайлов, из статьи которого взята цитата в заглавии:

> Мы успели полюбить его детьми, когда в наши руки попала чудесная повесть о «Принце и нищем», о маленьком оборвыше, подменившем дофина на престоле. [...] Несколько позднее, юношами, мы узнали приключения Томаса Сойера и его товарища Гекельберри. Хохотали над старыми тетками, которым никак не удавалось переделать шалуна-племянника в благонравного мальчика, и сотни учителей испытали на своей шее проказы этих юношей. Когда детство кончилось, мы узнали настоящего Твена — тонкого юмориста, для которого все в мире раз навсегда повернулось смешной стороной, и из которого, по нашему грубому русскому выражению, даже горе «перло смехом»[1].

«России посчастливилось на Марка Твена» еще и потому, что во многом благодаря ему удалось изменить традиционно скептическое отношение к юмору, который привычно выводили за рамки «большой литературы», и это сказалось на развитии комического у нас в стране. Смерть «великого юмориста» заставила и многих критиков, и многих читателей осознать, насколько значимым в литературе и в жизни является юмор. А в том, что Марк Твен — прежде всего юморист, не было сомнений ни у кого из писавших о нем в 1910 г. Газета «Биржевые ведомости» сообщала 9 (22) апреля 1910 г.:

[1] *А.И.* [Измайлов А.А]. Человек, который смеялся // Русское слово. 1910. № 82. 10 апреля. С. 3.

> Уже несколько дней самые тревожные сведения шли из Нью-Йорка о здоровье Марка Твена. Сейчас пришло известие, что маститый юморист скончался. Иссяк богатейший родник великолепного юмора, своеобразно освещавшего все, на что он ни падал, создавшего шутку, ставшую мировым достоянием, даже по поводу трагического сообщения об его смерти. «Известие это несколько преувеличено». Теперь оно — горькая правда[2].

Сразу отметим, что ни в 1910 г., ни в данной статье нет противопоставления Твена-юмориста и Твена-сатирика, на котором делали акцент советские исследователи на протяжении нескольких десятилетий. «Американские реакционеры в литературоведении изо всех сил стараются доказать, что Твена-сатирика не существовало, а был только беззлобный юморист, веселый насмешник», — писала М. Боброва в 1952 г. [Боброва 1952: 5]. И в критической рецепции, и в читательском сознании в России сатира в первые годы XX в. как выражение общественной позиции традиционно оценивалась неизмеримо выше юмора, и сатирик имел гораздо больше шансов на признание, чем юморист, занимающийся, с магистральной точки зрения, делом пустым и несерьезным, развлекая и потешая досужую публику. Признание юмористического дарования Твена никоим образом не было связано с желанием принизить значение сатиры. Напротив, творчество Марка Твена помогло осознать, что юморист, как и сатирик, может быть «великим».

«Биржевка» сообщила о смерти Твена первой, еще 9 апреля (по старому стилю), поскольку у газеты был не только утренний, но и вечерний выпуск. И не просто сообщила, а успела подготовить сразу два материала (повторенных затем в утреннем выпуске 10 апреля). Во-первых, некролог, автором которого был все тот же Александр Измайлов, написавший в итоге в течение нескольких дней сразу несколько заметок памяти Твена. Во-вторых, статью Д. Горо (Д.М. Городецкого) «Марк Твен в жизни», которая начиналась с того, что «величайший юморист нашего времени в литературе [...] был величайшим юмористом и в жизни»[3].

---

[2] *А.Изм.* [Измайлов А.А]. + Марк Твен // Биржевые ведомости. 1910. № 11656. 9 (22) апреля. Веч. вып. С. 2; № 11657. 10 (23) апреля. Утр. вып. С. 6.

[3] *Горо Д.* Марк Твен в жизни // Биржевые ведомости. 1910. № 11656. 9 (22) апреля. Веч. вып. С. 2; № 11657. 10 (23) апреля. Утр. вып. С. 6.

Газета «Новое время» на следующий день почти повторяла начало статьи Измайлова:

> Много лет назад телеграф оповестил о смерти Марк Твена. Тогда это известие оказалось ложью, и великий юморист, опровергая его, писал: «слухи о моей смерти сильно преувеличены». Сегодня, к сожалению, телеграф не ошибся. Марк Твен долго болел, со дня на день ждали трагического конца, и это краткое известие являлось линь финалом долгих страданий. С Марком Твеном отходит в прошлое тот юмор, который в самые тяжелые минуты заставлял нас смеяться и забывать торе[4].

В схожем ключе рассказывала 10 апреля читателям о смерти Марка Твена «Петербургская газета».

> Это был блестящий и разнообразнейший по темам юморист, и Америка имела в нем при его жизни «короля всемирного юмора». […]
>
> Марк Твен умер, и на этот раз его смерть, увы, несомненный грустный факт.
>
> Мы говорим это потому, что известия о его смерти уже несколько раз ранее появлялись в газетах, и даже по поводу одного из таких сообщений великий юморист напечатал следующее опровержение: «Известие о моей смерти несколько преувеличено — у меня был насморк».
>
> Теперь, к сожалению, не преувеличено[5].

В московском «Русском слове» 10 апреля появилось сразу две публикации памяти Твена. Упомянутая уже статья Измайлова предварялась некрологом, который руководивший газетой «король фельетонистов» Влас Дорошевич продиктовал по телефону из Петербурга, где он в то время находился, — чтобы не откладывать публикацию до следующего номера:

---

[4] Новое время. 1910. № 12241. 10 (23) апреля. С. 4.

[5] *Н. Энге* [Гейнце Н.] Кончина Марка Твена // Петербургская газета. 1910. № 98. 10 апреля. С. 2.

На этот раз известие о смерти Марка Твена, к сожалению, не преувеличено.

Вы знаете, конечно, этот эпизод.

Твен был в Вене. В Нью-Йорке распространилось известие о его смерти. Редакция *New-York-Herald* телеграфировала запрос в Вену, в гостиницу, где остановился Марк Твен. В ответ получилась телеграмма:

«Известие о моей смерти сильно преувеличено. Марк Твен».

На этот раз — увы! Хотя это и напечатано в газетах, но это правда.

— Был такой веселый человек, а кончил так грустно: умер, — как говорится в одном из твеновских рассказов. Старый, веселый Марк Твен умер[6].

Многие другие газеты — и столичные, и провинциальные — также выделяли юмористический гений Твена. «Телеграф принес известие о смерти в Нью-Йорке величайшего современного юмориста писателя Клеменса, писавшего под псевдонимом Марка Твена»[7], — информировал «Петербургский листок». «Умер семидесятипятилетним старцем знаменитый американский юморист, известный всему свету под выписанным выше псевдонимом, а в повседневной жизни, жизни, где смешное чередуется с трагическим, где люди занумерованы всякими ярлыками, носивший никому не интересное имя Самуэля Клеменса»[8], — писал «Голос Москвы». «Свет потерял одного из самых дорогих людей: свет потерял писателя, умевшего торжествовать над злейшими врагами рода человеческого — унынием и скукой, — констатировал «Приазовский край». — А собственная жизнь С.А. Клеменса (такова настоящая фамилия Марка Твена) вовсе его не баловала. […] И со всем этим, со всеми жизненными невзгодами Твен разделывался смехом»[9].

Приводить примеры можно и дальше: откликов на смерть Твена в 1910 г. в российских периодических изданиях было огромное количество. В библиографическом указателе И.М. Левидовой только в разделе «некрологи» их приводится более 40 [Левидова 1974: 85–87],

[6] *Дорошевич В.* Марк Твен // Русское слово. 1910. № 82. 10 апреля. С. 3.

[7] Кончина Марка Твена // Петербургский листок. 1910. № 98. 10 (23) апреля. С. 4.

[8] *Нич.* Марк Твен // Голос Москвы. 1910. № 82. 10 апреля. С. 2.

[9] Марк Твен // Приазовский край. 1910. № 97. 13 апреля. С. 3.

а к представленному там перечню надо добавить еще множество неучтенных отзывов: процитированные выше некрологи в «Петербургской газете» и «Петербургском листке», публикации в журналах для детей и юношества, ряд заметок в провинциальных газетах, почему-то выпавшие публикации статей К.И. Чуковского в газете «Речь»[10] и А.Т. Аверченко в журнале «Солнце России»[11] (последняя, возможно, — из-за отсутствия страниц в подшивке, хранящейся в РГБ), и т. д. Поэтому мы ограничимся выделением самого существенного и характерного, тем более что, как уже показано, авторы во многом повторяли друг друга — и это лишний раз подчеркивает почти полное единодушие в восприятии творчества Твена российскими читателями и критиками.

Схожие слова звучали в изданиях столичных и провинциальных, общественно-политических и специализированных, рассчитанных на аудиторию разного социального положения и разного возраста. О Твене очень высоко отзывались газеты совершенно разной идеологической направленности — и консервативное «Новое время», и либеральное «Русское слово», и кадетская «Речь». Случай это достаточно редкий, если учесть, что идеологические оппоненты не стремились выискивать в творчестве Твена каждый свое, идейно или эстетически близкое, а хвалили американского писателя примерно за одно и то же. Это доказывает «универсальность» творчества Твена и, с другой стороны, показывает, насколько у людей, считающихся противниками, бывает много общего.

В то же время не все в России являлись поклонниками Твена и в равной степени испытывали горечь утраты. Кому-то не был близок его «американизм», кто-то пренебрежительно относился к юмору, кем-то книги для детей считались второстепенной литературой. Поэтому при анализе отношения к творчеству Твена важно не только, кто и как отреагировал на его смерть, но и то, какие издания проигнорировали пришедшее из-за океана известие или ограничились кратким упоминанием. К примеру, журнал «Русская мысль», где направление литературно-критического отдела определяли в то время символисты, про Твена писать не стал, зато на смерть Жана Мореаса 20 марта по новому стилю отозвался в пятом, майском, номере статьей Валерия Брюсова.

[10] *Чуковский К.* Марк Твен // Речь 1910. № 98 (1336). 10 (23) апреля. С. 3.

[11] *Аверченко Арк.* Марк Твен // Солнце России. № 12. 1910. Апрель. С. 4

Те, кто восхищался Твеном, тоже, конечно, не во всем сходились: по-разному относились и к «американизму», и к позднему творчеству, да и среди наиболее известных произведений выделяли разные и за разное. Уже в самом начале первой появившейся в России публикации памяти Твена А. Измайлов переходил к тому, что юмор «оскудевал в последние годы в чудесном старике, обратно пропорционально его славе, росту его читателя и тем колоссальным гонорарам, какими оценивались его строки»[12].

Утверждение критика даже если и было справедливо, то выглядело не слишком уместно в первых строчках статьи о только что скончавшемся писателе. И, вероятно, очевидная неуместность эта сыграла свою роль в том, насколько восторженно оценивали творчество Твена авторы многочисленных некрологов, появившихся в российских газетах на следующий день. Слова критика «Нового времени» звучали как прямая отповедь Измайлову:

> Так проходили долгие годы, люди рождались, жили и умирали, а «веселые рассказы» Марка Твена сохранялись в памяти и не меркли под влиянием времени. Редчайший дар — юмор сохранял свою свежесть; рядом с ним гремели другие имена, поднимались на недосягаемую высоту и забылись как ненужные и скучные вещи. Жизнь менялась, менялись взгляды, но радость и смех оставались неизменны. И в жизни, и на сцене, и в литературе юмор — дар богов. Оттого он так и редок[13].

Впрочем, поспешил «исправиться» и сам Измайлов в статье, напечатанной в «Русском слове» на следующий день после первой. Она называлась «Человек, который смеялся». Здесь уже критик прежде всего отмечал, что «Твен не имел себе равных при жизни искусников остроумия» и что «как фабулист он иногда бывает неподражаем, и до последних годов его остроумный блеск проникнут веселостью». И хотя мнение о творчестве Твена последних лет Измайлов не изменил, но высказал его уже в самом конце: «Только последние рассказы выдают его писательскую усталость. Шутку о Шекспире, которой хватило бы на две страницы, он развел на целую книгу».

---

[12] *А.Изм.* [Измайлов А. А]. + Марк Твен. С. 6.

[13] Новое время. 1910. № 12241. 10 (23) апреля. С. 4.

Большая часть этой статьи Измайлова посвящена размышлениям о природе смеха у Твена и его манере создания комического:

> Он не пренебрегал принципами карикатуры, шаржа, смешных положений. У него есть много фигур и характеров, созданных, очевидно, по принципу доведения исключительно до абсурда. Как ни помнить его великолепную коллекцию всевозможных эхо или шкипера. Шкипер — это чудак, наливающий вино в стакан из неоткупоренной бутылки и удивляющийся, кто это выпил все вино. Все это невинный юмор. Но Твен умел быть и гораздо серьезнее, хотя дух сатирика был ему совершенно чужд. Он вовсе не умел злиться, раздражаться. Он был «свой»[14].

Об особенностях твеновского смеха в тот же день писал в газете «Речь» Корней Чуковский:

> Смех был его религией. Любить для него значило — смеяться, и тем, что он осмеял весь мир, он оправдал его. Он был в полнейшей гармонии со своим миром, и отсюда его величайшее доверие к Богу, к смерти, к судьбе, — тоже такое американское, — и отсюда его смех, самый счастливый, какой только слыхивала вселенная[15].

О юморе Твена в 1910 г. рассуждали и другие, в том числе не провозглашенный еще тогда «королем русского юмора» Аркадий Аверченко, но в данной статье мы в дальнейшем коснемся этой темы лишь в связи с «американизмом», а восприятие юмора Твена в России и влияние Твена на русскую юмористику рассмотрим в отдельной работе, не ограниченной рамками мемориальных публикаций.

На кончину американского писателя в России отреагировали в три «волны»: это определялось структурой периодической печати. Сперва появились некрологи в ежедневных газетах. За ними последовали публикации в еженедельных изданиях, и, наконец, последними выступили ежемесячники. Таким образом, о смерти Твена регулярно писали на протяжении нескольких месяцев — с апреля по июль: причем в тех толстых журналах, где дольше был и редакционный,

[14] *А.И.* [Измайлов А.А]. Человек, который смеялся. С. 3.

[15] *Чуковский К.* Марк Твен. С.3.

и издательский процесс подготовки номеров, материалы о Твене оказались готовы только ко второй половине года.

Еженедельники, несмотря на обычное их стремление к оперативности, в данном случае также в большинстве своем существенно отстали от газет, возвращая читателей к известию о смерти Твена даже во второй половине мая. Это объяснялось тем, что 18 апреля в 1910 г. праздновали Пасху, и у многих изданий пасхальные номера либо уже были распланированы, либо вообще не предполагали существенных отступлений от главной темы. А в предпасхальные номера статьи подготовить уже не успевали, хотя журнал «Театр и искусство» все же поместил очерк о Твене в воскресном номере 11 апреля[16]. По своей структуре, объему, да и содержанию он практически повторял газетные публикации тех дней — начинался с принесенного телеграфом «не преувеличенного слуха» о смерти Марка Твена и ушедшей из жизни «светлой, чистой ноты мягкого смеха», продолжался тем, что Твен был «близким, знакомым “другом детства” — всего мира», а завершался попыткой анализа твеновского юмора.

В пасхальном номере (№ 16), который вышел 17(30) апреля, фотографию «знаменитого американского юмориста» опубликовал «Огонек», сопроводив ее коротким некрологом. В дальнейшем же, когда новостной эффект был утерян, отставание компенсировали обстоятельностью. Так, 6 мая большую статью «Король смеха. Памяти Марка Твена», тоже с портретом, напечатал журнал «Природа и люди».

> Да, отныне Марк Твен — классик, и имя его — одно из счастливейших в истории литературы: ибо лишь немногие авторы обладают даром возбуждать в читателе здоровый смех, делая нас бодрыми, жизнерадостными и снисходительными к людям[17], —

утверждал автор.

Развернутый материал о Твене подготовила и «Нива», но появился он только 22 мая[18]. При этом 8 мая еженедельник написал о двух других писателях, скончавшихся в те же дни, что и Твен, — «патриархе малорусского театра» М.Л. Кропивницком и норвежском

[16] *Сильвио.* Марк Твен // Театр и искусство. 1910. № 15. 11 апреля. С. 321–322.

[17] Король смеха. Памяти Марка Твена // Природа и люди. 1910. № 27. 6 мая. С. 418–420.

[18] Нива. 1910. № 21. 22 мая. С. 393–394.

драматурге Бьернстьерне Бьернсоне[19]. Первый умер 9 апреля, второй 12 апреля по старому стилю — и в ряде других изданий либо кого-то одного из них, либо обоих ставили в мемориальных публикациях рядом с Твеном[20].

Из сатирико-юмористических еженедельников масштаб утраты подчеркнул лишь «Сатирикон». В вышедшем 18 апреля «Пасхальном номере» (№ 16. С. 7) сатириконцы поместили траурную табличку:

> Весь культурный мир постигло тяжелое, искреннее горе
> УМЕР МАРК ТВЕН.

А в следующем номере, 24 апреля, редакция посвятила памяти Твена целую страницу с портретом и некрологом, в котором также повторялось многое уже сказанное, но в другой тональности и с другим пафосом:

> Бедный старик Твен.
>
> Правда, ему было уже 75 лет, правда, он достиг всего того, что только может подсказать самая изощренная фантазия, — и все-таки искренно и горько вздохнут все о кончине великого доброго Твена.
>
> Твену как-то не к лицу смерть.
>
> Странно, чтобы она стояла у такого неподходящего ей изголовья: изголовья самого веселого человека в мире.
>
> Однажды, несколько лет тому назад, Твен уже перемигнулся со старой смертью, и она была, вероятно, очень шокирована такой комической характеристикой ее мощи и силы в устах веселого Твена: […]
>
> — Слухи о моей смерти сильно преувеличены, — шутил он семь лет тому назад.
>
> Да и теперь слухи о смерти старика Твена преувеличены. Он еще долго проживет, очень долго[21].

---

[19] Нива. 1910. № 19. 8 мая. С. 362, 364.

[20] См., например: *Лоэнгрин* [П.Т. Герцо-Виноградский]. Зигзаги. Умер Кропивницкий; Марк Твен // Одесские новости. 1910. № 8087. 10 (23) апреля. С. 5; Марк Твен и Бьернстьерне Бьернсон // Весь мир. 1910. № 12. Май. С. 24–26; Солнце России. 1910. № 12. Апрель С. 4; и др.

[21] Сатирикон. 1910. № 17. 24 апреля. С.2.

Редактор журнала Аркадий Аверченко опубликовал прежде еще и очерк о Твене за своей подписью — в одном из апрельских номеров литературно-художественного и юмористического еженедельника «Солнце России». Как и в «Сатириконе», Аверченко несколько раз называл Твена «стариком», и в этом не было ни стремления подчеркнуть преклонный возраст, ни тем более пренебрежительного отношения к писателю, который всегда был для великого русского юмориста образцом, хотя к суждениям современников об «американизме» юмора Аверченко [Николаев 2014] и надо относиться критически. Нельзя согласиться с утверждением ссылающейся на них Е.А. Стеценко, что «именно внешние юмористические приемы были подхвачены находившимися под явным влиянием Твена русскими юмористами — Аркадием Аверченко, Тэффи (Н.А. Лохвицкая-Бучинская) и многими другими, писавшими в “Стрекозе” и “Сатириконе”» [Стеценко 2017а: 138].

«Стариком» именовал его Измайлов, и Сергей Соломин писал о «старике Твене, имя которого во всех странах любят и дети, и взрослые»[22]. Далеко не о каждом можно так сказать, особенно в некрологе, — получится грубо и невпопад. Но в России в это время часто писали о другом «великом старике» — Льве Толстом, смерть которого спустя полгода стала такой же потерей для русских, как смерть Твена для американцев. И слова о Твене звучали органично и уважительно:

> Прекрасный, светлый старик Твен умер!
>
> Можно держать пари, что у всякого мало-мальски грамотного человека мы вызовем на лице печаль, самую искреннюю, идущую от души, — тремя коротенькими словами:
>
> — Марк Твен умер.
>
> Ах, все его любили, прекрасного, веселого старика, даже мы, русские. А уж это известно, что нет народа более нудного, печального, с отчаянной скорбью в истерзанных натурах и мучительными вопросами на устах, — чем мы, русские[23].

Из ежемесячников о Твене первыми написали «Вестник знания» и «Всеобщий ежемесячник» — в майских номерах. В «Вестнике знания» Л. Козловский в разделе «Из западной литературы» объединил

[22] *Соломин С.* Марк Твен // Приднепровский край. 1910. № 3942. 16 апреля. С. 3.

[23] *Аверченко Арк.* Марк Твен. С. 4

«Две смерти (Бьернстьерне Бьернсон и Марк Твен)»[24], а в «Всеобщем ежемесячнике» в статье «Три утраты» к ним добавили еще и скончавшуюся 18 мая по новому стилю Элизу Ожешко[25].

«Баян» в июньском номере также поместил два некролога: сперва Бьернстьерне Бьернсона, а за ним Твена. И про «знаменитого скандинавского писателя-драматурга и политического деятеля» журнал рассказывал подробнее, чем про «знаменитого писателя-юмориста»[26]. «Вестник иностранной литературы» раздел «Литература и печать» в июньском номере начинал с подробнейшего разбора драмы Эдгара По «Полициан» (*Politien*)[27]; затем переходил к «умершей в минувшем месяце талантливой писательнице» — Элизе Ожешко[28] и лишь под конец писал об «еще одной крупной потере в литературном мире: умер Самюэль Лангхорн Клеменс или иначе Марк Твен, чтение остроумных произведений которого приводило в веселое расположение весь мир»[29]. В «Историческом вестнике» и вовсе писали сразу о смерти Колонна, Твена, Бьернстьерне Бьернсона, Ожешко, Коха, Полины Виардо, Симона, Вольфа и Дзамбони. И основное внимание в публикации, которая появилась только в июле — в разделе «Новости и мелочи», — уделялось Бьернстьерне Бьернсону[30].

В целом реакция ежемесячников является показательной с точки зрения отношения к творчеству Твена. Издания, стоявшие по своей аудитории ближе к еженедельникам, уделяли Твену больше внимания, чем классические «толстые» журналы, для которых он оставался скорее представителем массово-развлекательной, чем «серьезной» литературы. Особо следует выделить «Вестник Европы», который, как и «Исторический вестник», написал о Твене только в июле. Здесь его смерти была посвящена часть авторской рубрики П.А. Тверского «Письмо из Америки», что позволило с самого начала вынести на первый план именно принадлежность Твена к американской литературе:

---

[24] *Козловский Л.* Две смерти (Бьернстьерне Бьернсон и Марк Твен) // Вестник знания. 1910. № 5. Май. С. 251–256.

[25] Три утраты: М. Твен, Бьернстьерне Бьернсон, Э. Ожешко // Всеобщий ежемесячник. 1910. № 5. С. 150–155.

[26] Баян. 1910. Июнь. С. 109, 110.

[27] Вестник иностранной литературы. 1910. Июнь. С. 127–134.

[28] Там же. 134–136.

[29] Там же. С. 136–137.

[30] Исторический вестник. 1910. Июль. С. 318–331.

21 апреля скончался от болезни сердца, в своем имении в штате Коннектикут, один из очень немногих американских беллетристов с всемирной известностью.

П.А. Тверской утверждал, что в Америке «не было и нет писателя, который пользовался бы такой популярностью, такой постоянной и сильной народной любовью, как Твен»[31].

Живший в США с конца 1870-х гг. и печатавшийся под псевдонимом «П.А. Тверской» П.А. Дементьев рассказывал о Твене и о его смерти от имени американцев, и эта включенность в американский литературный и общественно-политический контекст отличала публикацию «Вестника Европы» от других. Цитируя президента Тафта, которому «принадлежит честь и наиболее короткой, и наиболее верной характеристики покойного: Марк Твен во всю свою жизнь не написал и не сказал ничего, чего отец не мог бы передать целиком своей дочери» (эти слова, кстати, приводил и журнал «Природа и люди»), Тверской отмечал, что смерть писателя «признана большим государственным несчастием; все наши нотабли, литературные и политические, сочли необходимым высказаться публично по ее поводу»[32].

Если бы «Вестник Европы» поместил на своих страницах взгляд на Твена из России, то вне зависимости от авторства он бы существенно отличался и по тону, и по характеру, и по эмоциям. Оценки были бы сдержаннее, а фигура Твена представала не столь значительной. Но американская точка зрения на «своего» писателя — а Тверской отражал именно ее — позволяла не сравнивать его с классиками европейской или русской литературы, а считать величиной безусловной, одновременно и национальным классиком, и национальным кумиром, выразителем американского духа и олицетворением американской мечты.

Тверской писал, что все книги Твена имели и продолжают иметь в Америке «баснословное распространение» — многие проданы тиражами более полумиллиона экземпляров, что трудно сказать, какая из них лучше, поскольку все очень популярны, что Твен никогда не повторялся, что каждое его произведение «блещет своеобразной прелестью», что с годами он относился к работе со все большей и большей тщательностью, что он завещал американской

[31] *Тверской П.А.* Смерть Марка Твена. Письмо из Америки // Вестник Европы. 1910. № 7. С. 323.

[32] Там же. С. 323–324.

беллетристике множество определенных, тонко и поразительно верно очерченных типов, что он неподражаем и по языку, и по стилю, что рассказ его — «блестящая импровизация, свободная, не приправленная ни тенденцией, ни напряжением воображения»: «чувствуется, что поет соловей, горло которого способно на всевозможные вариации»[33]. По мнению Тверского, во всей американской литературе Твен «по художественности писательской работы» имел только одного достойного соперника — Эдгара По.

Публикации 1910 г. в России о Твене — один из самых ярких примеров того, как особенности не просто отдельных литературных произведений, а всего творчества зарубежного писателя безоговорочно увязываются со страной, где он вырос и жил. «Это был настоящий “янки”»[34], — подчеркивал Влас Дорошевич.

> Марк Твен и в своей частной жизни, и в своем творчестве — типичный американец. Это — янки, с неутомимой энергией переходящий от одного дела к другому, никогда не унывающий, после каждой неудачи всегда готовый к новому действию[35], —

утверждал Л. Козловский. И некролог в «Вестнике Европы» (а по сути это был именно некролог) выделялся и на фоне тех многочисленных российских публикаций предыдущих месяцев, в которых акцент также делался на американизме Твена.

Утверждение, что такой писатель, как Твен, мог появиться только в Америке, иногда вообще не считали нужным обосновывать, иногда приводили аргументы, но общая логика показывает вовсе не то, что Твена «выводят» из знания американской жизни. Напротив, о жизни в Америке судят во многом на основе произведений Марка Твена. И в результате получается, что Твен становится воплощением американизма не только в литературе, но и в жизни.

«Голос Москвы» утверждал:

> Если уже наработались из смеси разных народов и культур — новый американский народ и новая американская культура, то, конечно, типичнейшим представителем «американизма» является

[33] Там же. С. 324–325.

[34] *Дорошевич В.* Марк Твен. С. 3.

[35] *Козловский Л.* Две смерти. С. 253–254.

> Марк Твен. Он литератор чистейшей воды, человек, по обычным и верным представлениям старых рас, далекий от практической жизни, делецкой суетни созидателей земных богатств.
>
> А в его книгах — весь катехизис, все основы мировоззрений его сородичей, знаменитостей другого типа, всех этих Вандербильдов, Рокфеллеров, Морганов и иных.
>
> Твен писал книги, он «делал деньги» своей литературой, как другие его соотечественники «делают деньги» на нефти, железных дорогах, медных рудниках.

В «Голосе Москвы» вообще большая часть некролога посвящена американизму Твена, и юмор его, «специально юмор торжествующего и удачливого янки», расценивается как «плод всей философии американизма»[36].

> Американец с головы до ног. Этот человек не то, чтобы «знал Америку», не то, чтобы «изучал Америку», он впитал Америку в себя, и жизнь его была «самая американская», и творчество его было «самое американское» изо всех, —

настаивает К. Чуковский.

> Марк Твен — первое, полнейшее порождение американской культуры, совершеннейший ее выразитель. И читая его книги, видишь: какая эта низшая культура, — и какие огромные у нее возможности[37].

Интересно, что в очерках о юмористе сразу несколько критиков выделяли как характерные американские черты, отразившиеся и в творчестве Твена, культ силы и жестокость.

> Умер здоровый талант. Такие таланты рождаются в стране, где упорная борьба за существование создала преклонение перед здоровым духом и здоровым телом и несколько жестокое, насмешливо-презрительное отношение к людям слабым, неприспособленным к жизни. Такова Америка, таково ее мировоззрение. В своем парадоксальном развитии это мировоззрение создало Конан Дойля с его Шерлоком

[36] *Нич*. Марк Твен. С. 2.

[37] *Чуковский К*. Марк Твен. С. 3.

> Холмсом, литературу обожествления физической силы и смелости. Но одновременно с этим американское отношение к жизни создало и большие литературные ценности, каковы рассказы Брет-Гарта и произведения Твена[38], —

писал харьковский «Южный край».

То, что автор заметки относит, если следовать логике текста, Конан Дойля к американской литературе, вызывает, безусловно, сомнения в его квалификации (подпись «Ю.В» исследователями издания не раскрыта [Харьков 2018]). Но другое утверждение заслуживает внимания:

> Глубокое различие между американской литературой — прославление силы и насмешки над слабостью — и русской литературой жалости к слабым — объясняет то обстоятельство, что в России наибольшей популярностью пользуются не юмористические рассказы Твена, а его «Принц и нищий», единственное произведение, в котором проскальзывает элемент жалости.

«Принца и нищего» в России, действительно, знали намного лучше, чем твеновские юмористические рассказы, и одним из подтверждений этого становятся публикации памяти писателя. Несмотря на то что характеризовали Твена прежде всего как юмориста, собственно юмористические произведения упоминались в некрологах редко. А чаще всего назывались «Принц и нищий», «Приключения Тома Сойера» и «Приключения Гекльберри Финна», причем последние два — в разных вариантах заглавий и имен героев. Последнее показывает, что писавшие в 1910 г. о Твене читали его произведения в разные годы, в разных изданиях и разных переводах. Выделяют в этих произведениях, в том случае если вообще есть конкретизация, тоже чаще всего разное.

Родившийся в 1852 г. Николай Гейнце пишет в «Петербургской газете», что в повести «Принц и нищий» Твен проявил «самую идеальную сторону своего поэтического творчества»[39]. Александр Измайлов, который более чем на 20 лет младше, отмечает, что в детстве он и другие маленькие читатели не задумывались над «философской

[38] Южный край. 1910. № 9960. 10 (23) апреля. С. 3.

[39] *Н. Энге* [Гейнце Н.] Кончина Марка Твена. С. 2.

идеей этой повести, гласящей, что нищий и принц, вельможа и босяк, в сущности, одно и то же»[40].

В «Ниве» тоже вспоминали, как менялось восприятие книги, с которой обыкновенно начиналось знакомство с Твеном в России. Сперва этот «“детский” роман, эта “книга для детей” захватывала внимание маленького читателя необыкновенными приключениями», а затем, когда полузабытая уже детская книжка попадалась на глаза взрослым,

> к нашему удивлению, мы снова пресерьезно зачитывались ею и удивлялись не только богатству фантазии Марка Твена, но и глубокой идейности его произведения, и в то же время глубочайшей сатире на человечество, преклоняющегося пред внешними знаками и атрибутами власти и не умеющего различить под королевской порфирой нищего и под лохмотьями — настоящего принца... И притом какое знание исторического быта, какие яркие картины английской жизни старого времени![41]

«Новое время», напротив, выделяло не знание истории, а умение писателя создавать художественный мир, который становится для читателя более реальным, чем подлинные события и настоящий антураж:

> «Принц н нищий», — что бы ни писали историки, но мы до сих пор верим, что Эдуард VI вступил на престол так, как описывает это Марк Твен. Какая прелестная картинка английских нравов того времени описана в романе. Конечно, это было так, конечно, принц Эдуард странствовал по дебрям города Лондона в платье нищего, а нищий в короне и мантии сидел на престоле Тюдоров. Иначе не могло быть, и летописи глубоко ошибаются, когда утверждают противное[42].

«Приазовский край» утверждал, что «Принц и нищий» — одно из самых отделанных в литературном отношении произведений Твена[43]. А вот критик «Голоса Москвы» «Принца и нищего» не одобрял ни с точки зрения темы, ни с точки зрения пафоса:

---

[40] *А.И.* [Измайлов А.А]. Человек, который смеялся. С. 3.

[41] Нива. 1910. № 21. 22 мая. С. 393.

[42] Новое время. 1910. № 12241. 10 (23) апреля. С. 4.

[43] Приазовский край. 1910. № 97. 13 апреля. С. 3.

> Когда Твен брался за темы старых европейских юмористов (например, «Принц и нищий»), темы, обвеянные гуманизмом, он фатально становился ниже себя[44].

Из других произведений Твена в статьях его памяти называются «Янки при дворе короля Артура», «Простофиля Вильсон» (*Pudd'nhead Wilson*), сборник «Американские рассказы», «Роман эскимоски», «Нечто о горничных», «Мои часы», «Повесть о добром маленьком мальчике», «Банковый билет в миллион фунтов стерлингов», «Знаменитая скачущая лягушка из Калаверса» (“The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County”), «Жизнь на Миссисипи», «Простаки за границей» (“Innocents abroad”), «Микель-Анджело», «Посещение интервьюера»… Каждый из писавших о Твене выделяет, как правило, всего несколько произведений, но если объединить их, то список получается длинный и разносторонний, показывающий, насколько хорошо знали в России творчество Твена и насколько каждый мог найти у него что-то себе по душе. Ну а самый большой перечень названий, причем на английском языке, приводит в «Вестнике Европы» Тверской[45].

В сравнении с некрологом Тверского даже небольшие заметки и статьи отражают огромную разницу в восприятии и Америки, и американской литературы, и Твена — как писателя и как человека.

Тверской завершает свое письмо о Твене тем, что «как ни неувядаемы его писательские лавры, его миротворческая слава едва ли уступает их блеску; в Америке они связаны неразрывно — и сохранятся так в народной памяти»[46]. Ничего подобного ни в одном другом некрологе нет: Твен предстает обычно скорее как одиночка, индивидуалист, в отрыве от американского «народа», а заодно и от американского читателя. Тверской не забывает упомянуть, что «Приключения Тома Сойера» принесли Твену не только славу, но и богатство, однако деньги здесь вторичны: это лишь следствие того, что книги Твена покупали сотни тысяч американцев. А авторы в России выделяют его умение зарабатывать литературой, и один за другим рассказывают, как писатель потерял все свое состояние при банкротстве банка и сумел затем нажить литературным трудом еще больше.

---

[44] *Нич.* Марк Твен. С. 2.

[45] *Тверской П.А.* Смерть Марка Твена. С. 323–325.

[46] Там же. С. 325.

Тверской отмечает, что уже с выходом «Приключений Гекльберри Финна» прочно установилось положение Твена «как величайшего из современных ему беллетристов»[47]. В России Твена вообще практически не сравнивают с другими современными писателями. Что касается американцев, то есть лишь несколько упоминаний других имен, а самым обстоятельным оказывается перечисление в «Ниве»:

> Это был один из великих беллетристов Нового света. Брет Гарт, Эдгар По, Лонгфелло, Марк Твен — эти американские «классики» — получили широкую известность не только у себя дома, но и в Старом свете и высоко подняли литературу своей родной страны, за которой издавна установилась репутация страны чисто деловой и неспособной к художественному творчеству[48].

Впрочем, национальное может и не противопоставляться универсальному. «Приазовский край» убежден, что «основной тон его повсюду чисто американский — радость каждому проявлению бодрости, ума, находчивости и силы и беспощадная насмешка», «чисто американским является и его юмор», но это не мешает в заключение признать:

> Вообще же Твен принадлежит к тому немногочисленному роду писателей, которые, являясь национальными до мозга своих костей, в то же время оказывались любимцами у всех народов. Его произведения переводились на все европейские языки, и по обеим сторонам Атлантического океана он был в семье писателей одинаково у себя дома[49].

Из англоязычных писателей-современников Твена в России, естественно, сравнивают с Джеромом К. Джеромом. Причем оценки звучат противоположные. «Голос Москвы» считает, что в России гораздо больше любят Джером-Джерома: «он ближе нам и, если хотите, роднее»[50]. А Измайлов в «Биржевых ведомостях» утверждает, что Твен был «головой выше всех Джером-Джеромов с братией»[51], а в «Русском

---

[47] Там же. С. 324.

[48] Нива. 1910. № 21. 22 мая. С. 393.

[49] Приазовский край. 1910. № 97. 13 апреля. С. 3.

[50] *Нич.* Марк Твен. С. 2.

[51] *А.Изм.* [Измайлов А.А]. + Марк Твен. С. 6.

слове» — что Твен «не имел себе равных при жизни искусников остроумия, и Джером-Джерому в этом смысле до него далеко»[52].

Из других европейцев чаще всего называется Жюль Верн — как столь же любимый и равный по популярности. Причем если харьковский «Южный край» отмечает, что Твен «по популярности соперничает» с Верном как автор детских рассказов[53], то столичные издания указывают, что Твен, как и Верн, читаются в любом возрасте:

> Марк Твен был так популярен у нас. Из литературных имен последнего времени один Жюль Верн мог идти нога в ногу с Марком Твеном. Их читали в детстве, перечитывали в юности и затем уже, гораздо позже, когда жизнь кончалась, в них находили минуту забвения и радости[54].

> Твен доступен всем и каждому: его, как и Жюля Верна, могут с одинаковым увлечением читать и дети и взрослые»[55].

Сопоставление с Верном встречается и на страницах изданий для детей, которые также почтили память скончавшегося писателя. Количество, объем и содержательность помещенных там статей позволяет проанализировать их отдельно, с учетом возрастной специфики, но ключевой вывод мы можем привести: они подтверждают тезис «одинаковости» Твена для детей и взрослых.

Что касается русских писателей — Гоголя, Глеба Успенского, Чехова, Салтыкова-Щедрина, то их имена возникают при сравнении русского отношения к юмору с американским, а это противопоставление является одним из ключевых в характеристике Твена именно как американского писателя. Истоки разницы между веселым смехом Твена и русскими «смехом сквозь слезы» и злой сатирой связывают с различиями между странами — Америкой и Россией.

> Твен был из первоклассных юмористов. Славянская скорбь Гоголя была ему чужда. Слишком редко слеза Глеба Успенского или Чехова слышалась между строк его смешных повестей. Он был сыном другой, более счастливой страны, и в его жилах не текла наследственная,

[52] *А.И.* [Измайлов А.А]. Человек, который смеялся. С. 3.

[53] Южный край. 1910. № 9960. 10 (23) апреля. С. 3.

[54] Новое время. 1910. № 12241. 10 (23) апреля. С. 4.

[55] Природа и люди. 1910. № 27. 6 мая. С. 418–420.

> отравленная тоской кровь. Его юмор большею частью светел и безоблачен. Только иногда становилось грустно над его книгой[56], —

пишет Измайлов.

Правда, А.И. Куприн в очерке «Умер смех (Марк Твен)», опубликованном в газете «Одесские новости»[57] и затем перепечатанном еще рядом провинциальных изданий, напротив, объединяет Твена, Гоголя и Диккенса, возводя их светлый веселый смех к античности:

> Мы — или делаем кислую гримасу, которая должна сойти за усмешку, или катаемся от щекотки в припадках истерического хохота, или судорожно лаем на жизнь, отплевываясь желчью. Но тот светлый смех, за который Достоевский назвал Диккенса «самым христианским из писателей» и который так пленял Пушкина в ранних гоголевских повестях, — этот смех почти на наших глазах растаял и испарился. Он начался громоподобным веселым смехом гомеровских богов, смехом, заставлявшим колебаться горы, и окончился вчера, в тот момент, когда на лице Марка Твена легла вечная улыбка мудрости.

Диккенс вообще упоминается в 1910 г. чаще всего и всегда как писатель, близкий Твену. Задает тенденцию вновь Измайлов, который еще 9 апреля отметил, что

> что-то диккенсовское жило в Твене, в его мягком благодушии, в любви к людям, над которыми он так любил смеяться, в отсутствии той злости и того презрения к ничтожному в человеке, какие налагали поперечную морщину на лоб нашего Салтыкова или гениального Свифта,[58] —

а затем и в других статьях возвращался к Диккенсу. Но с ним согласны и другие. «Один Диккенс обладал еще этим драгоценнейшим даром — читая Диккенса, успокаиваешься и делаешься снисходительнее к человеческим слабостям»[59], — признает «Новое время». «Марка Твена справедливо сравнивают с Диккенсом, — только у Диккенса можно найти страницы, сверкающие таким же юмором, как у М. Твена»[60], — пишет «Нива».

---

[56] *А.Изм.* [Измайлов А. А]. + Марк Твен. С. 6.

[57] *Куприн А.* Умер смех // Одесские новости. 1910. № 8087. 10 апреля. С. 3.

[58] *А.Изм.* [Измайлов А.А]. + Марк Твен. С. 6.

[59] Новое время. 1910. № 12241. 10(23) апреля. С. 4.

[60] Нива. 1910. № 21. 22 мая. С. 393.

Этот ряд — Свифт, Диккенс, Гоголь, Салтыков-Щедрин, Чехов — важен с точки зрения признания критиками в России масштаба творческого наследия Твена: его сравнивают с ключевыми фигурами в русской и мировой литературе, если говорить о комическом. Причем вновь следует подчеркнуть, что в один ряд их ставят в изданиях разных направлений и ориентированных на разную аудиторию.

Конечно, иногда схожесть откликов является следствием прямых заимствований («Баян», к примеру, фрагментами дословно повторяет Измайлова[61]), но в газетах большинство некрологов появилось в один день, 10 апреля, и их авторы — за исключением находившихся в Петербурге — не могли прочитать и опубликованный накануне в вечернем выпуске «Биржевых ведомостей» очерк Измайлова. Поэтому близость оценок, эмоций, примеров произведений, анекдотов и эпизодов из жизни доказывает существование устойчивого представления о Твене в России и одновременно может свидетельствовать об определенном сложившемся схематизме восприятия как творчества Твена, так и его жизни. Этот схематизм нужно учитывать при анализе суждений об особенностях американской литературы в целом и американского юмора, в частности.

Что касается биографии Твена, то здесь чаще всего вспоминали о череде перепробованных будущим писателем профессий, о том, как он дебютировал, как он потерял все свои деньги, о поездках за границу. Многие писали о трагической гибели его дочери и о том, что другая дочь вышла замуж за русского пианиста Габриловича. Но в печати можно найти и неожиданные эпизоды биографии. «Вятская речь», например, отмечала, что «покойный питал глубокое влечение к России и во время самарского голода, в 1891 г., был деятельным агитатором в пользу голодных русских крестьян»[62]. Интересно, что с точки зрения отбора материала небольшие газетные заметки, авторы которых считали нужным обратиться и к биографии, от публикаций в еженедельниках и в «толстых» журналах отличались незначительно: разница была скорее в степени подробности.

Если говорить о шутках Твена, то охотнее всего в 1910 г. цитировали — с некоторыми вариациями — знаменитую фразу «Слухи о моей смерти несколько преувеличены». Кроме уже приведенных, можно назвать еще более десятка публикаций, авторы которых вспо-

[61] Баян. 1910. Июнь. С. 110.

[62] Вятская речь 1910. № 81. 13 апреля. С. 2.

минали этот эпизод из жизни Твена. А вслед за некрологами по газетам прошла череда повторяющих друг друга публикаций «анекдотов» о Марке Твене. Аркадий Аверченко даже написал по этому поводу миниатюру «Анекдоты из жизни великих людей», впервые опубликованную в газете «Одесские новости»[63], а затем с посвящением памяти Марка Твена вошедшую в сборник «Рассказы (юмористические). Книга вторая» [Николаев 2021: 902–905], в которой писал:

> Я слишком люблю Твена и чту его память, чтобы оставить покойника с такими вялыми скучными анекдотами.
>
> Я решил придумать другие анекдоты для веселого, остроумного Твена. Я твердо верю, что он заслуживает большего[64].

Наряду с многочисленными статьями памяти Твена в 1910 г. стали появляться и новые издания его произведений и даже «по мотивам» его произведений. Так, журнал с картинками «Читальня народной школы» сразу же напечатал «Похождения американского мальчика Тома Соуэра. (По Марку Твену)» Е.А. Сысоевой (1910. Вып. IV–V. Апрель–май. С. 1–168). О намерении выпустить новые собрания сочинений Твена объявили «Сатирикон» (уже 8 мая[65]) и издательство П.П. Сойкина, предлагавшее полное художественно-иллюстрированное собрание сочинений Твена в 28 книгах под редакцией И.И. Ясинского в качестве премии подписчикам журнала «Природа и люди» на 1911 г.

«Не читайте о Марке Твене. Читайте Марка Твена»[66], — призывал 10 апреля в «Русском слове» Влас Дорошевич. Но одно не исключало, а дополняло другое. «Новое время» 10 апреля поместило некролог, а 15 и 18 апреля — объявления, в которых рекламировались книги Твена. В сойкинском собрании был напечатан критико-биографический очерк И.И. Ясинского, а в «сатириконском» издании М.Г. Корнфельда в качестве предисловия помещен очерк Аверченко, появившийся ранее в журнале «Солнце России».

> Соединение простого здравого смысла с веселым характером, наблюдательностью и любовью к жизни — дало нам Твена, короля юмора,

---

[63] *Аверченко А.* Анекдоты из жизни великих людей // Одесские новости. 1910. № 8098. 4 апреля (7 мая). С. 3.

[64] *Аверченко А.* Рассказы (юмористические): в 2 т. / сост., науч. подгот. текстов, ст., примеч. Д.Д. Николаева. М.: Ладомир, Наука, 2021. Т. 1. С. 274–280.

[65] Сатирикон. 1910. № 19. 8 мая. С. 8.

[66] *Дорошевич В.* Марк Твен. С. 3.

> коронованного своей прекрасной короной тогда, когда большинства из нас и на свете не было! —

писал Аверченко. —

> Твен носил с достоинством свой королевский титул и при свиданиях со своим коллегой, королем Эдуардом, держал себя, как и подобает такой особе: король в разговоре с Твеном дружески похлопал Твена по плечу; Твен не менее дружелюбно и по-приятельски похлопал по плечу короля. [...] Твен не мог быть шутом при королевском дворе, потому что сам не прочь был обрядить короля в шутовской костюм[67].

В диссертации А.В. Касьяна «Марк Твен в России (1872–1966)» выделяются четыре этапа восприятия Твена в России, в чем с ним соглашается и Е.А. Стеценко, и заключительный из этапов, 1910–1916 гг., оценивается как своего рода регресс:

> 1 — до 1880 г., когда преобладала точка зрения демократической критики, относящейся к Твену, главным образом, как к сатирику; 2 — 1880–1890-е гг., время реакции, когда Твен трактовался прессой как «чистый юморист»; 3 — конец 1890-х гг., когда появились серьезные статьи о Твене и начало формироваться мнение о нем, как о крупном писателе; 4 — 1910–1916 гг., когда в условиях жесткой цензуры снова возродилась легенда о Твене — «беззлобном шутнике» [Касьян 1967; Стеценко 2017б: 186].

Но анализ публикаций 1910 г. показывает, что четвертый этап является своего рода синтезом второго и третьего.

Речь идет вовсе не о «возрождении легенды», а о признании того, что определения «чистый юморист» и «крупный писатель» не противоречат друг другу.

> Покойный М. Твен обладал драгоценным талантом — талантом юмориста. Он утешал человечество, заставляя читателей забывать горе за чтением живой и умной книги, в которой всегда было так много веселья, остроумия, знания жизни и так много сострадания и скрытой любви к людям[68], —

[67] *Аверченко Арк.* Марк Твен. С. 4.

[68] Нива. 1910. № 21. 22 мая. С. 393.

отмечала «Нива». «Обличать ему в этом мире было нечего, — для этого он был слишком свободен и слишком силен, и если его смех кажется нам зубоскальством, что ж? — в этом виноваты мы, а не он»[69], — признавал К. Чуковский. «Другого “короля юмора” пока что нет ни в иностранной, ни в русской литературе», — писала «Петербургская газета», называя Твена «гениальным писателем»[70]. В 1910 г. Твена в России признают великим — это оказывает огромное влияние и на развитие русской юмористики. И его гениальность — не величие человека, возвышающегося на людьми:

> Свет потерял одного из самых дорогих людей: свет потерял писателя, умевшего торжествовать над злейшими врагами рода человеческого — унынием и скукой[71].

«России посчастливилось на Марка Твена», как отмечал Александр Измайлов, а потому и потерю его в России переживали столь глубоко: «Со смертью Марка Твена мы, русские, потеряли больше, чем кто бы то ни было»[72].

ЛИТЕРАТУРА

Боброва 1952 — *Боброва М.* Марк Твен: Критико-библиографический очерк. М.: ГИХЛ, 1952.

Касьян 1967 — *Касьян А.К.* Марк Твен в России (1872–1966): автореф. дис. … канд. филол. наук. Л., 1967.

Левидова 1974 — *Левидова И.М.* Марк Твен: Библиографический указатель рус. пер. и критич. литературы на рус. яз. 1867–1972. Москва: Книга, 1974.

Николаев 2014 — *Николаев Д.Д.* Творчество А.Т. Аверченко в отзывах современников / вступ. ст., подгот. текстов и примеч. // Комическое в русской литературе XX века. М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 368–417.

Николаев 2021 — *Николаев Д.Д.* Примечания // Аверченко А. Рассказы (юмористические): в 2 т. / подгот. Д.Д. Николаев. М.: Ладомир, Наука, 2021. Т. 2 (Литературные памятники). С. 816–1090.

---

[69] *Чуковский К.* Марк Твен. С. 3.

[70] *Н. Энге* [Гейнце Н.] Кончина Марка Твена. С. 2.

[71] Приазовский край. 1910. № 97. 13 апреля. С.3.

[72] *Лесовой Вадим.* Любовь и юмор. Памяти Самуэля Клеменса – Марка Твена. 1835–1910 г. // Двинский листок. 1910. №1058. 13 апреля. С. 3; То же // Вятская речь. 1910. № 83. 15 апреля. С. 2.

Стеценко 2017а — *Стеценко Е.А.* Марк Твен в русской дореволюционной периодической печати. Часть первая // Studia Litterarum. 2017. Т. 2, № 2. С. 120–143.

Стеценко 2017б — *Стеценко Е.А.* Марк Твен в русской дореволюционной периодической печати. Часть вторая // Studia Litterarum. 2017. Т. 2, № 3. С. 166–189.

Харьков 2018 —Харьков и губерния на страницах газеты «Южный край» (1880–1918) / сост. Н.И. Полянская и др. Харьков: Харьковская государственная научная библиотека им. В.Г. Короленко, 2018. Вып. 9: 1909–1910.

REFERENCES

Bobrova 1952 — Bobrova, Maria. *Mark Tven: Kritiko-bibliograficheskii ocherk* [*Mark Twain: A Critical and Bibliographical Essay*]. Moscow: GIKhL Publ., 1952. (In Russ.)

Kas'ian 1967 — Kas'ian, Aleksei K. "Mark Tven v Rossii (1872–1966)" ["Mark Twain in Russia (1872–1966)"], PhD Thesis Abstract. Leningrad, 1967. (In Russ.)

Khar'kov 2018 — *Khar'kov i guberniia na stranitsakh gazety "Iuzhnyi krai" (1880–1918)* [*Kharkiv and the Province in the "Southern Region" Newspaper (1880–1918)*], iss. 9: 1909–1910, compiled by N.I. Polianskaia et al. Khar'kov: Har'kovskaia gosudarstvennaia nauchnaia biblioteka im. V.G. Korolenko Publ., 2018. (In Russ.)

Levidova 1974 — Levidova, Inna M. *Mark Tven: Bibliograficheskii ukazatel' russkikh perevodov i kriticheskoi literatury na russkom iazyke 1867–1972* [*Mark Twain: Bibliography of Russian Translations and Critical Literature in Russian. 1867–1972*]. Moscow: Kniga Publ., 1974. (In Russ.)

Nikolaev 2014 — Nikolaev, Dmitry D. "Tvorchestvo A.T. Averchenko v otzyvakh sovremennikov" ["Works of A.T. Averchenko in the Reviews of Contemporaries], the Introduction, Text Edition and Footnotes. In *Komicheskoe v russkoi literature XX veka* [*The Comic in Russian Literature of the 20th Century*], 368–417. Moscow: IWL RAS Publ., 2014. (In Russ.)

Nikolaev 2021 — Nikolaev, Dmitry D. Primechaniia [Footnotes]. In Averchenko A. *Rasskazy (iumoristicheskie)* [*Stories (Humorous)*], vol. 2, edited by D.D. Nikolaev, 816–1090. Moscow: Ladomir, Nauka Publ., 2021. (In Russ.)

Stetsenko 2017a — Stetsenko, Ekaterina A. "Mark Tven v russkoi dorevoliutsionnoi periodicheskoi pechati. Chast' pervaia" ["Mark Twain in the Russian Pre-Revolutionary Periodical Press. Part One"]. *Studia Litterarum* 2, no. 2 (2017): 120–143. (In Russ.)

Stetsenko 2017b — Stetsenko, Ekaterina A. "Mark Tven v russkoi dorevoliutsionnoi periodicheskoi pechati. Chast' vtoraia" ["Mark Twain in the Russian Pre-Revolutionary Periodical Press. Part Two"]. *Studia Litterarum* 2, no. 3 (2017): 166–189. (In Russ.).

© 2025, Д.Д. Николаев
Дата поступления в редакцию: 15.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 27.09.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Dmitry D. Nikolaev
Received: 15 Sept. 2025
Approved after reviewing: 27 Sept. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-36-67
https://elibrary.ru/BYZKGY
УДК 821.111(73).0+ 821.411.21.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Кирилл КОРЧАГИН

УОЛТ УИТМЕН НА БЛИЖНЕМ ВОСТОКЕ: МОДЕРНИЗМ В ПОИСКАХ ИДЕНТИЧНОСТИ И НОВОГО ЯЗЫКА

***Аннотация*:** В статье рассматривается рецепция Уолта Уитмена в арабской и персидской литературах. Автор анализирует, как его поэзия была воспринята поэтами региона в XX в. и какое влияние она оказала на становление ближневосточного модернизма на примере литератур арабских стран и Ирана. Особое внимание уделяется ранней рецепции Уитмена — до того, как его произведения начали появляться в переводах на региональные языки. Для арабской рецепции Уитмена большую роль играла литература арабской эмиграции в США в лице Амина ар-Рейхани и Халила Джебрана; в Иране Уитмен поначалу был прочитан в рамках просветительских тенденций конституционной эпохи, а затем стал символом поэтического обновления. В статье рассматривается, как уитменианская поэтика стала частью ближневосточного модернизма и как этот процесс шел параллельно с появлением новых переводов Уитмена на языки региона. Среди поэтов-уитменианцев в арабском мире особо выделяется фигура сиро-ливанского поэта Адониса, в Иране — Нимы Юшиджа. Также рассматривается культурный и исторический контекст рецепции Уитмена в регионе — попытки связать поэзию Уитмена с задачами, стоящими перед ближневосточными модернистами, особенно с задачами национального возрождения. Статья показывает, как Уитмен стал символом литературного обновления и источником вдохновения для поэтов, стремящихся выйти за рамки классических форм и найти новые способы выражения.

Ключевые слова: Уолт Уитмен, Ближний Восток, модернизм, идентичность, поэзия, перевод, арабская литература, персидская литература, Адонис, Нима Юшидж, литература арабской эмиграции.

Информация об авторе: Кирилл Михайлович Корчагин, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник отдела корпусной лингвистики и лингвистической поэтики, Института русского языка им. В.В. Виноградова Российской академии наук, ул. Волхонка, д. 18/2, 119019 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://ocid.org/0000-0002-3778-7252. E-mail: stivendedal@gmail.com.

Для цитирования: *Корчагин К.М.* Уолт Уитмен на Ближнем Востоке: модернизм в поисках идентичности и нового языка // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 36–67. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-36-67

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-36-67
https://elibrary.ru/BYZKGY
UDC 821.111(73).0+ 821.411.21.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Kirill KORCHAGIN

WALT WHITMAN IN THE MIDDLE EAST: MODERNISM IN SEARCH OF IDENTITY AND A NEW LANGUAGE

Abstract: The article examines Walt Whitman's influence on Middle Eastern literature, particularly in Arabic and Iranian contexts. The author analyzes how his poetry was received by poets in the region during the 20th century and its impact on the development of Middle Eastern modernism. Special attention is given to the early reception of Whitman — before his works began to appear in translations into Arabic and Persian. For the Arabic reception of Whitman, the literature of Arab emigration to the USA (the so-called "mahjar" literature represented by Ameen Al-Rihani and Kahlil Gibran) played a significant role, while in Iran, Whitman was initially read within the framework of enlightenment trends of the constitutional era and later became a symbol of poetic renewal. The article explores how Whitmanian poetics became part of Middle Eastern modernism and how this process paralleled the emergence of new translations of Whitman into the region's languages. Among the Whitmanian poets in the Arab world, the figure of the Syro-Lebanese poet Adonis stands out, and in Iran — Nima Yushij. The article also examines the cultural and historical context of Whitman's reception in the region — attempts to link Whitman's poetry with the tasks facing Middle Eastern modernists, especially the tasks of national revival. The article demonstrates how Whitman became a symbol of literary renewal and a source of inspiration for poets striving to transcend classical forms and find new modes of expression.

Keywords: Walt Whitman, Middle East, modernism, identity, poetry, translation, Arabic literature, Persian literature, Adonis, Nima Yushij, *mahjar* literature.

Information about the author: Kirill M. Korchagin, PhD in Philology, Leading Researcher, Department of Corpus Linguistics and Linguistic Poetics, V.V. Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences, Volkhonka st., 18/2, 119019 Moscow, Russia. ORCID ID: https://ocid.org/0000-0002-3778-7252. E-mail: stivendedal@gmail.com.

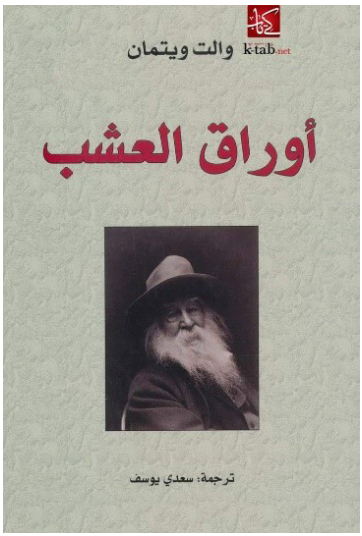
For citation: Korchagin, Kirill. "Walt Whitman in the Middle East: Modernism in Search of Identity and a New Language." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 36–67. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-36-67

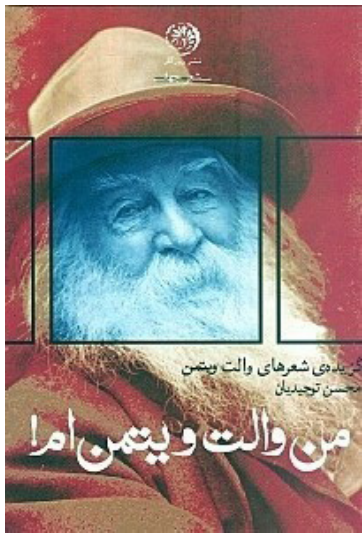
На лицевых обложках поэтических сборников, выходящих в странах Ближнего Востока, часто помещают не абстрактный рисунок, как это принято в европейском и американском книгоиздании, а фотографию автора; украшает такая фотография и переводы Уолта Уитмена на арабский и фарси[1]. Уитмена обычно знают в двух обличиях: в первом — это человек средних лет с проседью и заломленной бровью, изображенный на дагерротипе Габриэля Харрисона, гравюра с которого помещена на фронтисписе первого издания «Листьев травы» (1854); во втором — это умудренный жизнью старец с пронзительным взглядом и окладистой белоснежной бородой, как будто светящейся изнутри — таким поэт предстает на фото Чарльза Фейнберга (1887). За редкими исключениями на обложке ближневосточных переводов Уитмена мы видим именно вторую фотографию. Сам Уитмен любил ее, считал, что он изображен на ней в облике «улыбающегося философа» и видел в ней «что-то иностранное» (“I am conscious of something foreign in it”) [Kennedy 1926: 248].

Для тех, кто знаком с культурой Ближнего Востока, очевидно, что это за «иностранное»: именно так в регионе изображаются те, кто прошел по пути мистического познания, мудрецы и поэты, суфии и дервиши. Нам не известен реальный облик Хафиза, Саади и Руми, но традиция рисует их как умудренных старцев с неотмирным взглядом и обязательным головным убором. Классики поэзии воспринимаются не только как образцовые мастера слова, но и как мудрецы, осененные внутренним светом — таким же на фотографии Фейнберга предстает и Уитмен [Fomeshi 2019: 132–145]. Об интересе самого поэта к этой традиции мы знаем из небольшого стихотворения “A Persian Lesson”, которое вошло в последнее прижизненное переиздание «Листьев травы», — в нем упоминаются все общие места персидской классики — седобородый суфий (“greybeard sufi”), цветущий розовый сад (“teeming Persian rose-garden”), идея растворения сознания в Боге и снятия различия между субъектом и объектом (“It is the central urge in every atom […] To return to its divine source and origin, […] the same in subject and in object”) [Farzan 1976; Ford 1987; Ahmad

[1] Обратим внимание, что в арабском и персидском имя Уолта Уитмена пишется немного по-разному, что, помимо прочего, говорит о том, что его переводческая рецепция на этих языках шла параллельными путями. Проще с этим обстоит дело в турецком языке, где используется стандартное англоязычное написание — Walt Whitman.

2014][2]. Разумеется, это стихотворение не могло не остаться незамеченным на Ближнем Востоке, где Уитмен воспринимался во многом в контексте привычных спиритуальных поисков: поэты-модернисты видели в нем не только реформатора стиха, но и мудреца, поэзия которого могла приоткрыть завесу тайны над миром.





Слева — арабское издание «Листьев травы» в пер. Саади Юсуфа, справа — иранское издание в пер. Мохсена Тавхидяна

Ближневосточные литературы — арабская, персидская и турецкая — очень богаты переводами с самых разных языков: на книжных ярмарках, регулярно проводящихся по всему региону в последние десятилетия, количество переводной литературы может соперничать с количеством оригинальных произведений. И все-таки одни переводы в культуре играют существенно большую роль, чем другие, формируя новый образ того, какой может быть литература. Это относится и к Уитмену, который для всего региона стал своеобразным «литературным тараном», при помощи которого поэты пытались разбить оковы традиционного стихосложения и вывести свои национальные литературы на международную сцену. Рецепция Уитмена во многом связана со становлением модернистских литератур на Ближнем Востоке,

[2] О рецепции суфизма в американской литературе, значительную роль в котором сыграли, конечно, трансценденталисты, см. сборник: [Sufism and American Literary Masters 2014].

которое во многом происходило по тем же лекалам, что в Восточной Европе и Латинской Америке, но с более ожесточенной борьбой, разворачивавшейся вокруг классического наследия.

При этом если рецепция Уитмена в Европе и обоих Америках достаточно хорошо изучена[3], то о его влиянии на современные литературы Ближнего Востока известно гораздо меньше. В настоящей статье речь пойдет о том, как американского поэта читали арабо- и персоязычные литераторы и как интерес к нему изменил облик этих поэтических традиций, пришедших от традиционного метрического стиха с более чем тысячелетней историей к свободному стиху, во многом вдохновленному опытом Уитмена. Стоит отметить, что несколько в стороне от этих процессов стоит турецкая литература, которая в настоящей статье оставлена за скобками, — в ней фигура Уитмена воспринималась во многом через призму Назыма Хикмета, тем более что одним из переводчик американского поэта был пасынок Хикмета Мемет Фуат, впервые выпустивший книгу избранных стихов Уитмена в 1954 г. и затем дорабатывавший эти переводы в течение всей жизни [Fuat 2021: 322].

По необходимости наше описание будет фрагментарно: арабские страны в XX в. лишь отчасти можно рассматривать как единое пространство с общим наследием и тенденциями — в некоторых из них влияние Уитмена более заметно (в восточном Средиземноморье), в других — менее (в северо-западной Африке и на Аравийском полуострове), наконец, нет согласия среди самих арабских литературоведов и литературных критиков в том, насколько важна для новой арабской словесности фигура Уитмена, хотя в последние годы, в том числе и в связи с юбилеем 2019 г., возросло количество работ, посвященных роли поэта в становлении арабо- и персоязычного модернизма[4].

Ранний арабский Уитмен

Ранним проводником в творчество Уитмена для поэтов арабского мира была так называемая литература арабской эмиграции

[3] О всемирной рецепции Уитмена см., напр.: [Walt Whitman & the World 1995; Блум 2017: 531–564, Rumeau 2019; Rumeau 2024].

[4] Показательно в этом отношении, что в авторитетной обобщающей работе о современной арабской литературе [Modern Arabic Literature 1992] Уитмен не упоминается ни разу, а в вышедшем три десятилетия спустя не менее авторитетном введении в арабскую поэтическую традицию ему уделено достаточно много внимания [The Routledge Handbook of Arabic Poetry 2024].

в страны обеих Америк, известная под именем Сиро-американской литературной школы или под арабским названием *ма́ханджар*: ее ядро составляли арабы-христиане в основном из Ливана, который на рубеже XIX–XX вв. еще был частью Османской империи. Поток эмигрантов в Южную Америку был более многочислен, чем в Северную, а арабоязычная литературная жизнь в этих странах была более интенсивна, хотя и оставалась при этом в рамках жанров и форм классической арабской словесности [Крачковский 1956 а: 92–95; Jayyusi 1977: 67–72]. «Южная эмиграция» внесла больший вклад в арабскую политическую мысль XX в.: в этой среде формировался, в частности, Антун Саада, автор идеи Великой Сирии, оказавшей заметное влияние на политическую карту арабского Ближнего Востока [Beshara 2012; Creswell 2019: 58–66]. В то же время арабам-эмигрантам в США, куда менее многочисленным, удалось произвести настоящую революцию в форме и содержании арабской поэзии, которая быстро распространилась за пределы эмигрантских кругов и охватила весь арабский мир[5]. С них отсчитывается история арабского модернизма, крайне разнообразная и непростая, сполна испытавшая на себе политические перипетии XX в.

Одним из первых авторов, инициировавших революционные процессы в арабской литературе, был Амин ар-Рейхани (1876–1940). Он родился в Ливане в маронитской семье, а в двенадцать лет эмигрировал с семьей в США, где получил американское образование и увлекся литературой трансцендентализма, включая, конечно, Уитмена. Первые литературные шаги ар-Рейхани делал как американский поэт — в юности он писал на английском и имел весьма слабое представление об арабской классике, да и классическим арабским языком владел относительно слабо. Тем не менее в какой-то момент им завладело желание стать именно арабским писателем — тогда он

[5] Ср. как характеризует эту ситуацию Сальма Хадра Джайюси, автор двухтомной истории новой арабской поэзии, во многом не устаревшей и сегодня: «Во-первых, поэтический вклад южной группы значительно превосходит по объему все созданное северной группой. Во-вторых, хотя на Юге было множество прозаиков, наиболее известными авторами оставались здесь поэты. В-третьих, несмотря на обилие поэзии на Юге, именно поэты-переселенцы на Севере стали носителями бунтарского духа — в форме, содержании, стиле и интонации; они привнесли абстрактные темы и философские установки, и через них современный романтизм успешно проник в поэзию. Юг же в большей степени оставался в русле традиционной арабской поэзии и культуры» [Jayyusi 1977: 67].

осваивает литературный язык и начинает мечтать о возвращении в Ливан, где его семье принадлежала земля в долине аль-Фурейка недалеко от Бейрута. Кажется, даже это желание было вызвано европейской литературой — чтением книги Томаса Карлейля «Герои, культ героев и героическое в истории», где среди прочих была приведена биография пророка Мухаммада [Долинина 1988: 5]. Несмотря на то что в творчестве ар-Рейхани арабский язык со временем стал играть все большую роль, он до конца жизни оставался также и англоязычным писателем — его травелог «Аравия: горы и пустыни» (*Arabian Peak and Desert*, 1930) стал бестселлером, в то время как собственно арабские сочинения поначалу получали куда более скромное признание[6].

Уже с первых шагов в арабской литературе ар-Рейхани пытался ввести Уитмена в круг чтения арабских поэтов. В очень коротком, занимающем буквально страницу, предисловии к своему первому арабоязычному поэтическому сборнику «Гимны долин» (*Хутаф аль-Аудия*[7], 1910) он упомянет Уитмена и его свободный стих. Этот текст написан по-арабски, но слова “free verse”, “vers libres” и “Walt Witman” набраны латиницей, что, конечно, особо приковывает к ним внимание. С этой небольшой заметки начнется и долгий спор о том, как должна по-арабски называться новая форма стиха: ар-Рейхани озаглавливает предисловие «Стихотворение в прозе», или, если дословно, «Прозаизированное стихотворение» (*аш-ши‘р аль-мансур*), а в тексте появляется уже другое обозначение — «свободный стих» (*аш-ши‘р аль-хурр*). Не будем особо вдаваться в суть этого терминологического спора, но отметим, что своим возникновением он обязан в том числе и Уитмену[8]:

---

[6] Ср. фрагмент из травелога «Аравия», где в беседе с правителем Йемена имамом Яхьей ар-Рейхани произносит свое кредо: «Происхождение объединяет, — сказал я, — а религия разделяет. Сириец-христианин — такой же араб, как и мусульманин, и национальное чувство должно связать обоих крепконакрепко и хранить их единство. […] Религия отделяет сирийцев-христиан от вас, но национальное чувство вернет их назад, уже возвращает их назад, к вам» (*Ар-Рейхани А.* Избранное / пер. с араб. и англ. Л.: Худож. лит., 1988. С. 404).

[7] Здесь и далее арабские и персидские слова и выражения даются в упрощенном кириллическом написании.

[8] Подробно об этой терминологии см. [Jayyusi 1977: 605–639]. Также ср. любопытное замечание А. Е. Крымского в «Истории новой арабской литературы»: «Можно сказать, что в 1890-х – 1900-х годах влияние русской литературы на арабов Сирии уже сделалось ощутительно сильным. Это, конечно, не значило, что русская литература вытесняла французскую и английскую: влияние этих двух, прежде

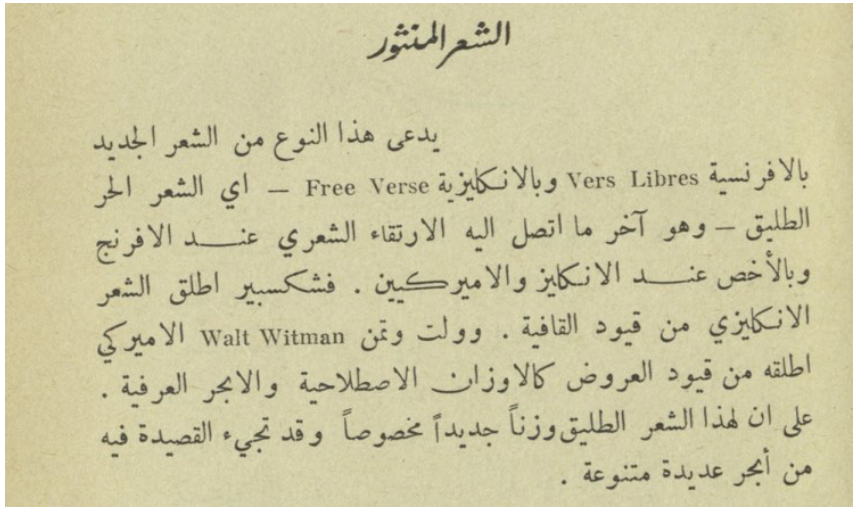
> Этот вид нового стиха называется во Франции *vers libres*, а в Англии — *free verse*, то есть свободный вольный стих (*аш-ши'р аль-хурр ат-талик*), и это последнее достижение поэтической эволюции на Западе и особенно в Англии и Америке. Шекспир [написано арабицей. — *К. К.*] освободил английский стих от оков рифмы, а американец Уолт Уитмен (*Walt Whitman*) [написано арабицей, затем — латиницей. — *К. К.*] освободил его от таких пут метрики [*араб.* аруд. — *К. К.*] как условные метры и общеизвестные размеры. Но этому вольному стиху доступны особые новые метры, а стихотворение, написанное таким образом, может следовать множеству разнообразных размеров. Уолт Уитмен был первопроходцем на этом пути и знаменосцем на нем. Затем, после его смерти, многие современные американские и европейские поэты встали под его знамя. И сейчас в Соединенных Штатах существуют демократические «уитменовские» сообщества, примкнувшие к его американской философии, так как достоинства его стиха не ограничиваются новой странной формой, а включают еще философию и воображение как то, что еще более странно и ново (пер. по арабскому тексту с упрощением некоторых терминов арабской поэтики; английскую версию см. в [Khouri 1987: 104; Iskander 2021: 65—66]).

Исследователи отмечают, что Уитмен отнюдь не был единственным источником вдохновения для ар-Рейхани: для погружения в арабский язык он читал «Коран», что не так уж часто бывало с писателями-христианами — христианская литература Ливана старалась держаться в стороне от мусульманских текстов даже при том, что собственной древней литературной традиции на арабском у нее не было [Крымский 1971: 44–46 и далее; Hill 2020: 18–78]. Для ар-Рейхани, освоившего литературный арабский уже в относительно зрелом возрасте, «Коран» был, несомненно, литературным открытием, хотя что-то в нем для него уже было узнаваемым — например,

---

всего французской, оставалось в Сирии всецело господствующим и в 1890-х годах; а русская литература просто дополняла их своим воздействием на арабов Сирии в направлении европеизаторства, — и все три влияния скрещивались. Иногда это сказывалось и на литературной терминологии. Все арабы, даже не знающие русского языка, употребляют теперь термин *ши'р мансур* в смысле «стихотворение в прозе». По-видимому, термин заимствован от Тургенева, вероятнее всего через посредство назаретских литераторов, хотя наибольшую популярность приобрел этот литературный жанр среди арабов уж под влиянием новейшей американской литературы (*Walt Whitman*)» [Крымский 1971: 316].

те суры, которые, следуя за древней семитской прозой, организованы по принципу «каталога» — почти как стихи Уитмена, почерпнувшего этот принцип в «Ветхом Завете» [Долинина 1988: 21–22].



الشعر المنثور

يدعى هذا النوع من الشعر الجديد
بالافرنسية Vers Libres وبالانكليزية Free Verse — اي الشعر الحر
الطليق — وهو آخر ما اتصل اليه الارتقاء الشعري عنـــد الافرنج
وبالأخص عنـــد الانكليز والاميركيين . فشكسبير اطلق الشعر
الانكليزي من قيود القافية . وولت وتمن Walt Witman الاميركي
اطلقه من قيود العروض كالاوزان الاصطلاحية والابحر العرفية .
على ان لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً مخصوصاً وقد تجيء القصيدة فيه
من أبحر عديدة متنوعة .

Предисловие к сборнику Амина ар-Рейхани (1910)

В 1917 г. в переводе И.Ю. Крачковского вышли «Избранные произведения» ар-Рейхани, где его манера была охарактеризована переводчиком так:

> Своим образцом ар-Рейхани считает поэта Уот Уитмэна [*sic*]; русским читателям, конечно, гораздо больше скажет имя Тургенева с его “Senilia” (по первоначальному названию) [т. е. «Стихотворениями в прозе». — *К. К.*]. Строго говоря, и в староарабской литературе ар-Рейхани мог бы указать один пример стихотворений в прозе, оказавших, по-видимому, несомненное влияние на некоторые из его опытов, — известные главы Корана, хотя, конечно, детали формы здесь совершенно не совпадают. Нужно сказать, что с точки зрения формы стихотворения в прозе ар-Рейхани не поддаются никакому переводу. Они распадаются на большие или меньшие строфы с определенным, но различным ритмом; в строфах отдельные члены имеют обыкновенную рифму, но не проходящую через всю строфу и не всегда повторяющуюся в следующей. В некоторых стихотворениях появляется нечто вроде припева, повторяющегося с малыми

изменениями после каждой строфы. При таких условиях мой перевод этих стихотворений может считаться только передачей последовательности мыслей подлинника [цит. по: Крачковский 1956б: 143–144].

В 1922 г. «стихотворения в прозе» ар-Рейхани были опубликованы в переводе того же Крачковского в журнале «Восток» (Кн. 1, с. 48—54). Показательно, что их русский перевод представляется гораздо более «уитменианским», чем оригинал с его короткими строками, вполне регулярным, хотя и вольным размером и прихотливой рифмовкой: кажется, такой сдвиг в сторону Уитмена был обусловлен модой на американского поэта в раннем советском государстве, воспринятой, в частности, Владимиром Маяковским и Алексеем Гастевым, а вслед за ними и многими другими поэтами первой четверти века[9]:

…И день ее мрачен и тяжек, а ночь у нее светла и дивна.
От ее заходящей звезды не отводит очей тот, кто смотрит.
Голос анархии ее страшен: в нем шум, грохот и вопли, —
и рычание льва, соловьиная трель, карканье ворона.
И деспоты в то время станут прахом, а лучшие люди понесут крест.
Горе в день тот тиранам, — гордецам, развратителям.
То лишь один день среди лет; это один лишь час в день суда.
Горе в день тот тиранам!

«Революция»[10]

Следующий этап рецепции Уитмена в среде сиро-ливанской эмиграции в США пришелся на 1920-е гг., когда в Нью-Йорке возникла небольшая литературная группа под громким названием «Лига пера» (*ар-Рабита аль-каламийя*), в которой со временем нашел единомышленников и сам ар-Рейхани, воспринимавшийся участниками группы скорее как ее вдохновитель и старший товарищ. У истоков группы стояли два других выходца из Ливана — Халиль Джебран (1883–1931) и Михаил Нуайме (1889–1988). Нуайме до переезда в США несколько лет обучался в Полтавской духовной семинарии, где испытал большое влияние русской литературы XIX в., а впоследствии состоял в переписке с Крачковским, которого посвятил в раннюю историю

[9] Об истории «русского Уитмена» см. [Абиева 1986; Rumeau 2024].

[10] Цит. по *Ар-Рейхани А.* Избранное. С. 32.

объединения; «Лигу пера» Нуайме называет «групп[ой] единомышленников, не боявшихся высказать то, что они хотели и, более того, имевших что сказать» [цит. по: Крачковский 1956б: 228]. Все члены группы писали и по-английски, и по-арабски, а наиболее известным ее представителем был, конечно, Джебран (иногда транслитерируемый как Джибран, следуя более классическому произношению), который обязан своей славой именно англоязычным сочинениям — прежде всего, тексту «Пророк» (*The Prophet*, 1923), где торжественный стиль Уитмена сочетался со спиритуальными поисками в духе популярной в то время теософии [Jayyusi 1977: 91–106; Hassan 2011: 59–77]. Сам Нуайме был под большим впечатлением от работ и личности Джебрана — он написал выдержанную в экзальтированных тонах биографию своего старшего друга [Naimy 1985], а много лет спустя попытался повторить успех «Пророка» в «Книге Мирдада» (1948). Еще в письме Крачковскому Нуайме характеризует свой вкус следующим образом: «Только произведения, имеющие космический оттенок, отыскивающие глубочайшие истины жизни, окончательные и безусловные, привлекают теперь мое внимание» [Крачковский 1956б: 228].

Важным источником вдохновения для Джебрана, как и для ар-Рейхани, был американский трансцедентализм, ранее оказавший огромное влияние и на Уитмена, который еще в 1844 г. присутствовал на лекции лидера движения, Ральфа Уолдо Эмерсона, превратившейся затем в эссе «Поэты» (*Poets,* 1844):

> Мир требует самоотречений и послушничества, и ты, [поэт. — *К. К.*], пройдешь через это таким путем; ты должен надолго стать предметом издевок и поношений. Это колючки, за которыми Пан спрятал самый любимый свой цветок; и тебя будут знать только такие же, как ты, но они утешат тебя самой нежной любовью. […] Вся земля станет твоим поместьем, твоим парком, море будет служить тебе для омовений и будет дорогой, по которой ты сможешь плыть, не платя пошлин, не завидуя другим кораблям; тебе будут принадлежать леса и реки; и ты станешь владельцем там, где другие лишь съемщики и постояльцы. Ты — подлинный хозяин земли, хозяин моря, хозяин воздуха![11]

[11] *Эмерсон Р.У.* Поэт / пер. с англ. А.М. Зверева // Эстетика американского романтизма / сост. А.Н. Николюкин. М.: Искусство, 1977. С. 326–327.

Даже поверхностное сравнение текстов Джебрана о поэзии с этим отрывком из Эмерсона показывает существенную общность стилистики, выражающуюся и в приподнятой риторике, и романтическом образе поэта-пророка, который одновременно и противостоит обывательскому миру, и способен повести людей за собой. В небольшом эссе «Поэты эмиграции», вошедшем в арабоязычную книгу Джебрана «Слеза и улыбки» (1914), можно прочитать такое мнение о поэтической неоклассике:

> Если бы аль-Халиль [средневековый теоретик арабского стиха. — *К. К.*] мог вообразить, что стихотворные размеры, которые он нанизал в ожерелья, накрепко сочленив стопы, когда-нибудь окажутся мерилом достоинств поэтического таланта и нитями для подвешивания пустых раковин мысли, не таящих в себе ни единой жемчужины, — он бы рассыпал все эти ожерелья и разорвал сочленения стоп[12].

И далее: «Поэзия, о люди, это священный дух, который живет в улыбке, воскрешающей сердце, или во вздохе, заставляющем слезы литься из глаз. Это — неясные образы, таящиеся в душе; пища их — наши сердца и наши чувства»[13]. А в сборнике «Бури» (1920) можно найти следующее определение поэта, вполне отвечающее представлениям Эмерсона:

> Я чужой в этом мире. Я чужой, и в этой отчужденности — гложущая тоска и лютое одиночество, но она всегда будит во мне мысли о чудесной неведомой родине и наполняет мои сны видениями далекой земли, никогда прежде не открывавшейся моему взору[14].

Хотя «Пророк» так и остался наиболее известным произведением Джебрана, его деятельность была довольно разнообразна: он писал стихи и рассказы, литературную критику, был очень активен как художник — в частности, ему принадлежит цикл портретов классиков арабской поэзии, которые он создавал, основываясь исключительно на текстах, ведь никаких аутентичных изображений от тех времен не осталось. Тем не менее эти воображаемые образы

[12] *Джебран Дж. Х.* Избранное / пер. с араб. и англ. Л.: Худож. лит., 1986. С. 131.

[13] Там же. С. 132.

[14] Там же. С. 238.

оказались настолько удачны, что в арабских странах ими до сих пор иллюстрируют издания поэтической классики. Писал Джебран и стихи на арабском, которые, впрочем, были достаточно традиционны даже по сравнению со стихами ар-Рейхани и не особо выделялись на фоне массовой поэтической продукции своего времени [Jayyussi 1977: 91–107].



Портреты классиков арабской поэзии, выполненные Джебраном. Слева направо: Маджнун (VII в.) — полулегендарный поэт из племени Узр; Абу-т-Тайиб аль-Мутанабби (X в.) — один из самых известных поэтов-неоклассиков; Абу-ль-Аля аль-Маарри (X–XI вв.) — поэт-мистик.

В середине 1950-х гг. поэты махджара уже вошли в канон новой ливанской литературы, и арабоязычные модернисты относились к ним с большим уважением: так, Юсуф аль-Халь (1917–1987), сиро-ливанский культуртрегер и издатель, осуществил перевод «Пророка» на арабский, введя его тем самым в канон арабоязычного модернизма [Creswell 2019: 62]. Но еще раньше под влияние Джебрана попали иракские поэты Назик аль-Малаика (1923–2007) и Бадр Шакир ас-Сайяб (1926–1964), которые, вдохновляясь англоязычной литературой и примером поэтов-эмигрантов, решились отойти от традиционного метрического стиха и, что самое главное, отказаться от принятой в ближневосточных литературах единицы стихосложения — двустишия-*бейта*. Получившийся стих был весьма близок к тому, как выглядели стихи ар-Рейхани: аль-Малаика впервые пробует новую форму в стихотворении «Холера» (1947), описы-

вающем катастрофическую эпидемию холеры в Египте[15], а ас-Сайяб систематически обращается к ней в сборнике «Песня дождя», опубликованном в 1960 г., но писавшемся все предыдущее десятилетие, — народно-освободительные мотивы сочетаются в нем с монтажной образной поэтикой, вдохновленной «Бесплодной землей» Томаса Элиота [DeYoung 1998; Iskander 2021: 101–144].

Изобретенный этими двумя поэтами тип стиха в арабском литературоведении обычно называется «свободным» (*аш-ши'р аль-хурр* или *аш-ши'р аль-мутлак* — похожие термины см. выше у ар-Рейхани), однако очень скоро его свобода стала казаться недостаточной, и уже на рубеже 1950–1960-х гг. возник стих, еще более далекий от требований классической поэтики и куда более похожий на то, что называется «верлибром» или «свободным стихом» в европейской и американской литературе. Показательно, что название этого стиха тоже пришло от ар-Рейхани: *аль-ши'р аль-мансур*, т. е. «прозаизированный стих» (именно так называлась его небольшая заметка, цитировавшаяся выше), иногда называемый также *касыда ан-наср* — «стихотворением в прозе» [Jayyusi 1977: 626–640]. Апологетом подобного типа стиха становится уже следующее литературное поколение — прежде всего, бейрутские модернисты рубежа 1950–1960-х гг.; один из самых знаменитых представителей этого течения, Али Асбар, более известный под псевдонимом Адонис (род. 1930), посвятил ему программное эссе «О стихотворении в прозе» (1960), за которым последовал сборник сирийского поэта Мухаммада аль-Магута (1934–2006) «Меланхолия лунного света» (*Хузн фи дав аль-камар*, 1959), целиком написанный в таком роде [Haidar 2008: 168–224] и вызвавший литературный скандал[16]. Эта формальная революция в арабской поэзия не была бы возможна без авторов сиро-ливанской эмиграции, которых все перечисленные авторы пристально изучали. Но прежде чем обратиться к бейрутским модернистам, рассмотрим еще один сюжет в рецепции Уитмена — на этот раз в Иране.

[15] Иронично, что другое раннее произведение аль-Малаики, написанное тем же типом стиха, — перевод элегии английского поэта Томаса Грея «Сельское кладбище», сыгравшей значительную роль и в русской традиции, но почти на 150 лет раньше [Creswell 2019: 227].

[16] Для Адониса и его ровесников большую роль в увлечении свободным стихом сыграла французская книга Сюзанны Бертран, прослеживающая историю стихотворения в прозе (*le poème en prose*) со времен Бодлера до середины XX в. [Bertrand 1959] — Адонис ссылается на нее почти во всех своих рассуждениях о новой поэтической форме [Fakhreddine 2021: 13–32].

2. Читая Уитмена в Тегеране

Во многом параллельно тому как арабский мир знакомился с Уитменом, у него появлялись первые читатели в Иране. Нужно сказать, что развитие модернистских тенденций в этой стране во многом было куда более драматично и характеризовалось большей прерывистостью, что было связано и с большим авторитетом собственной поэтической классики, и с тем, что литературный модернизм часто ассоциировался с колониальной угрозой, которую иранские интеллектуалы небезосновательно видели и в западных державах, и в Советском Союзе[17]. Интерес к Западу в Иране часто был равен интересу к Франции, не в последнюю очередь потому, что Франция, в отличие от России, Британии, а затем и США, не претендовала на то, чтобы быть политическим игроком в регионе. Поэтому многие литературные моды достигали Тегерана опосредованно, через Париж. В целом сюжеты взаимодействия с европейской и американской литературы в Иране хотя и представляют огромный интерес, исследованы довольно скудно. Однако рецепция Уитмена как раз исключение: вышедшая к юбилею американского поэта книга Бехнама Фомеши «Персидский Уитмен»» довольно подробно рассматривает этот круг вопросов [Fomeshi 2019]. В этой части статьи мы будем в основном следовать за ним, привлекая в некоторых случаях и более широкий контекст исследований новой иранской литературы.

Первая попытка перевода Уитмена на персидский была достаточно ранней — в 1922 г. отрывок из него был опубликован Юсуфом Этесами (1874–1938), журналистом и просветителем из Тебриза, известным в истории новой иранской литературы в основном тем, что его дочерью была выдающаяся поэтесса Парвин Этесами (1907–1941). Этесами много переводил с французского, выступал как активный общественный деятель и литературный обозреватель, стремящийся познакомить иранского читателя со всем многообразием западной литературы от Шекспира и Гёте до Толстого и Горького. Издававшийся им журнал «Бахар» (*Весна*) должен был просвещать аудиторию, знакомя ее с европейскими литературными, художественными и научными новинками [Yusofi 1988]. Журнал по идее и структуре

[17] Канва претензий иранских интеллектуалов к Западу может быть прослежена хотя бы по небольшому эссе Джалала Але-Ахмада «Гарбзадеги» (1962), с недавнего времени доступному в русском переводе (*Джалал А.-А.* Гарбзадеги / пер. с перс. А.П. Андрюшкина. М.: Ад Маргинем, 2024).

напоминал известный в регионе крымский журнал «Терджиман», издававшийся на тюркском и русском языках единолично Измаилом Гаспринским, а возможно, и был им вдохновлен — Этесами, выходец из иранского Азербайджана, конечно, владел литературным тюркским языком [Tikhonova 2021; Тихонова 2023]. Как Гаспаринский в «Терджимане», основную часть материалов в «Бахаре» сочинял и переводил сам Этесами.

Первый перевод Уитмена на персидский появился в номере журнала за октябрь 1922 г. под заголовком «Шахр-е бозорг», т. е. «Огромный город», — это был отрывок из поэмы «Песня о топоре» (*Song of the Broad-Axe*) — последняя строка четвертой части и пятая часть целиком с выпуском нескольких строк, которые можно было прочитать как призыв к установлению гендерного равноправия и которые поэтому не могли быть одобрены тогдашней цензурой [Fomeshi 2019: 73–76]. В целом перевод можно считать довольно точным, хотя некоторые детали переводчиком смягчены или опущены, в том числе и те, что были не очень понятны иранскому читателю. Кроме того, из перевода были удалены и так немногочисленные в этой части поэмы Уитмена локальные приметы — видимо, чтобы придать тексту более универсальное звучание. Появились и новые акценты: например, в одном месте слово «город» (*шахр*) было заменено на более универсальное слово родина (*ватан*), а строка, в которой Уитмен воспевает «самую чистую любовь», заменена ригористической шариатской строкой о том, что в великолепном городе будущего мужчины и женщины не смешиваются вместе[18].

[18] См. перевод этого фрагмента непосредственно с персидского: «Великий город это тот, в котором есть величайшие мужчины и женщины. / Такое место, даже если бы оно было составлено из нескольких жалких хижин, — величайший город в мире. / Не место, где заводы и склады товаров в таком изобилии, / не место бесчисленных встреч и церемоний приезжих и путников, / не место высочайших строений, где продаются благá мира, / не место библиотек и школ, не место, где деньги в таком изобилии, / не место, где жители в такой многочисленности, / ничто из этих [мест] — не великий город. / Там, где проживает сильнейший род ораторов и воинов, / там, где родина дороже всего и любовь к родине вознаграждена, / там, где памятники смельчакам обнаруживаются в разговорах и делах общины, / там, где почитается экономность и осмотрительность, / там, где благодаря разуму и знанию нет нужды в законе, / там, где нет следа рабства, / там, где внутренняя сила предшествует внешней силе, / там, где охрана прав — величайшее желание каждого, а начальник, управляющий и правитель — только наемные работники, / там, где покорность совести и вере в себя преподаваема детям, / там, где в каждом деле видимо братство, / там, где собираются верные преданные друзья, / там, где не смешиваются женщины и мужчины, / там, где

Чтобы наглядно показать все эти изменения и конъектуры мы взяли русский перевод Михаила Зенкевича тех же отрывков и внесли в него правку, которая присутствует в версии Этесами: добавленные слова обозначены курсивом, конъектуры — зачеркиванием; незначительные стилистические расхождения оставлены без внимания. Результат получился следующим:

Великий город — это город самых великих мужчин и женщин,
Может стать даже нищий поселок величайшим городом в мире.
~~Город великий~~ не там, где ~~тянутся пристани, доки,~~ заводы, склады товаров,
Не там, где всегда встречают прибывших~~, где поднимают якорь отплытий~~,
Не там, где ~~роскошны~~ высокие зданья, магазины с издельями разных стран мира,
Не там, где лучшие библиотеки, академии, где изобилие денег,
Не там, где множество населенья, —
Ничто из этого отнюдь не великий город —
А там, где есть мощное племя ораторов и ~~поэтов~~ *воинов*,
И там, где *родиною* любимы они, где их понимают и чтут,
Где памятники героям — подвиги и дела,
Где бережливость на месте своем, как и благоразумье,
Где ~~легки для мужчин и для женщин законы~~ *не нужен закон по причине знанья и разума*,
Где *пленников* нет ~~ни рабов, ни рабовладельцев,~~
~~Где восстанет сразу народ против наглости выборных лиц,~~
~~Где толпы людей текут, как волны морские по свистку тревожному смерти,~~
Где ~~власть убежденья~~ *внутренняя мощь* сильнее, чем ~~власть принужденья~~ *внешняя*,
Где ~~гражданин — глава всего, а президент, мэр, губернатор~~ *защита прав важнее всего, а начальник, управляющий и судья* — ~~его~~ наемные слуги,
Где учат детей управлять собою, на самих себя полагаясь,
Где решаются все дела беспристрастно,
~~Где поощряется парение духа,~~

кровь отцов — красна, / там, где тело матерей — здорово и могуче, — / там виден великий город!».

~~Где женщины, как мужчины, участвуют в уличных шествиях,~~
~~Где входят они на собранье и садятся с мужчинами рядом.~~
Там, где город друзей самых верных,
Там, где ~~город любви самой чистой,~~ *мужчины и женщины*
не смешиваются вместе
Там, где ~~город отцов самых здоровых,~~ *у отцов красная кровь*
Там, где город матерей самых крепких *и сильных*, —
Вот где *виден* великий город[19].

Более систематический интерес к американскому поэту в Иране возникает тем не менее намного позже: вплоть до 1943 г., когда ранние номера журнала «Бахар» были перепечатаны под одной обложкой, имя Уитмена не возникало на страницах иранской прессы. При этом многие исследователи раннего иранского модернизма полагают, что Уитмену подражал великий реформатор персидского стиха Нима Юшидж (1895–1960), хотя он и не мог знать Уитмена в оригинале: Нима получил франкофонное образование и не владел английским, хотя, конечно, мог читать французские переводы — по крайней мере, он упоминает об Уитмене в своем позднем сборнике эссе «Ценность чувств в жизни художника» (*Арзеш-е ихсасат дар зендеги-йе хунар-пишиган*), тексты для которого сочинялись в 1939–1940-е гг. [Fomeshi 2019: 61–88, 91–92; Кузнецов 2025: 122–125]. Здесь Уитмен упоминается в одном ряду с Эмилем Верхарном — поэтом, несомненно, лучше знакомым Ниме — как один из представителей новой «городской» поэзии, открытия которой могут быть использованы для обновления персидской словесности. Он подчеркивает скорость и динамизм стиха Уитмена, замечая следующее:

> Он никогда не медлит в ожидании ритма и рифмы; он никогда не сокращает и не удлиняет из-за них свои эмоции и цели; он никогда не использует лишних или бесполезных слов. Кроме того, мы сталкиваемся с некоторыми другими поэтическими красотами в его произведениях. Ведь здесь редки та искусственная музыка, древний ритм и рифма, монотонный тон которых, повторяющийся как звук швейной машинки, отвлекает нас. И это потому, что прозаизированные стихи Уитмена обязаны своим великолепием другим средствам [цит. по: Fomeshi 2019: 93–94].

[19] *Уитмен У.* Листья травы. М.: Худож. лит., 1982. С. 174.

Первые шаги Нимы в литературе практически совпадали по времени с появлением первого перевода Уитмена на персидский: в 1922 г. он пишет поэму «Сказка» (*Афсане*), с которой связывают начало нового персидского стиха; в следующем году фрагменты из этой поэмы появляются в печати. Далее поэт то возвращался к традиционному стиху, то опять от него отходил, пока в 1937 г. не появилось длинное стихотворение «Феникс» (*Кокнус*), ставшее своего рода манифестом новой иранской поэзии [Кузнецов 2025: 44–45 и далее]. Возможно, поэзия Уитмена не оказывала прямого влияния на эти тексты (тем более, что формально и содержательно они гораздо больше напоминают Верхарна с характерным для последнего аллегоризмом), но важно, что задним числом в поздней эссеистической книге Нима пишет об американском поэте как об одном из источников своей манеры[20].

Возглавленное Нимой реформаторское движение получило название «новая поэзия» (*шер-е нов*), причем так же стали называть и особый тип стиха, который практиковал Нима — не укладывающийся полностью в классическую форму, но все же не до конца порывающий с ней [Sonboldel 2024]. Авторитетное руководство по персидской поэзии Шамсуддина ибн Кайса ар-Рази, составленное в первой половине XIII в., утверждает, что минимальной единицей персидского стиха является *бейт*: «…наименьшее в поэзии — это полный бейт»[21]. Притом самое поверхностное знакомство с классической арабо-персидской поэзией показывает, что в лирических стихотворениях и поэмах старых поэтов бейты могут с легкостью меняться местами, изыматься и, наоборот, вставляться. Следствие автономности бейта в том, что многие произведения дошли до нас в виде отдельных бейтов, процитированных к случаю в словарях или других сочинениях, так что многие старые поэты известны только в таком фрагментированном виде.

С точки зрения Нимы, именно мышление бейтами стало причиной избыточного консерватизма иранской поэзии: «Европейское влияние на нашу литературу было нерегулярным и несовершенным в силу

[20] Описывая поэтику Уитмена, Нима, по сути, описывает самого себя — возможно, в силу того что его знакомство с американским поэтом было опосредовано автором, которого он знал куда лучше — Верхарном. Это отчасти напоминает ситуацию в России, где мотивы, напоминающие уитменовские, у поэтов 1900–1910-х гг. возникали под влиянием бельгийского поэта, переживавшего в начале века пик славы и сформировавшего свою позднюю «урбанистическую» манеру во много под влиянием Уитмена [Фрид 1985].

[21] *Ар-Рази Ш.К.* Свод правил персидской поэзии / пер. с перс. Н.Ю. Чалисовой. М.: Восточная лит., 1997. Ч. II: О науке рифмы и критики поэзии. С. 77.

формы и стиля наших стихов» [цит. по: Tahmasebian, Gould 2022: 26]. Отсюда вытекала и необходимость радикальной реформы, состоящей, прежде всего, в отказе от бейта, хотя и не от классических размеров:

> […] я освободил персидскую поэзию из этой ужасной тюрьмы и оков. Я направил ее на естественный путь и сделал описательной. Я осознал это рано, еще в юности, когда начал писать стихи. Я обнаружил, чего не хватает, не только в форме, но и в методе; по сути, я понял, что персидскую поэзию необходимо преобразовать[22].

Несмотря на скандальный шлейф, реформа Нимы была во многом частичной — сходную реформу в арабской поэзии осуществили ас-Сайяб и аль-Малаика, а до того стихи в близком духе сочинял ар-Рейхани — тем не менее в новом поколении поэтов найденная Нимой поэтическая форма воспринималась как решительный разрыв с традицией, позволяющей отделить новую литературу от старой, связать модернизационные устремления не просто с новыми темами (как это было у многих ровесников Нимы), но с безошибочно узнаваемыми формальными особенностями стиха[23].

В поэзии Нимы возник и специфический аллегорический язык, характерный практически для всего иранского модернизма, равно присутствовавший как у ангажированных поэтов, занятых по преимуществу политической борьбой с помощью литературы, так и у далеких от политики авторов, отстаивающих автономию художественного слова [Talattof 2000: 48]. Этот язык предполагал почти навязчивое использование одних и тех же образов и их комбинацию друг с другом; например, в поэзии Нимы часто возникает образ птицы, отсылающий к недостижимой свободе — либо утраченной, либо и вовсе невозможной; часто такой птице угрожает темная и холодная ночь, которая несет муку и страдание и т. п. — такое противопоставлении свободного существа и угрожающей реальности хотя и не отсылает прямо к политическому конфликту с шахским режимом, но подразумевает его [Talattof 2000: 88].

Тем не менее, несмотря на авторитет Нимы, который, казалось бы, должен был стимулировать новые переводы Уитмена, системати-

[22] Цит. по: *The Neighbor Says: Nima Yushij and the Philosophy of Modern Persian Poetry*, ed. by M.R. Ghanoonparvar. Bethesda, MD: IBEX, 2009: 42.

[23] О параллельном движении по обновлению тематической стороны персидского стиха см. подробнее: [Karimi-Hakkak 1995; Karimi-Hakkak 2023].

чески переводить его на персидский стали только во второй половине XX в. и до сих пор задача издания полного персидского Уитмена в полной мере не решена (ср. список всех переводов [Fomeshi 2019: 173–178]). Конечно, не стоит забывать и о режиме прямой конфронтации с США, который имеет место в Иране, начиная с Исламской революции: даже если в частной жизни поэты могли позволить себе его игнорировать, он все равно накладывал отпечаток на их деятельность. Однако до революции положение дел с переводами Уитмена выглядело вполне безоблачно: после государственного переворота 1953 г., который помимо прочего привел к увеличению американского присутствия в Иране, в Тегеране открылось представительство "Franklin Book Program", которое должно было заниматься переводом американской литературы на фарси: оно просуществовало до 1979 г. и выпустило около восьмисот книг, среди которых была и книга Уитмена, целиком переведенная Сирусом Пархамом (1928–2025), переводчиком и одним из наиболее активных литературных критиков 1950-х гг., стоявших на марксистских позициях. Следующие переводы появятся только полвека спустя — в 2000–2010-е гг., что в целом было связано с относительной либерализацией книжного рынка и увеличением количества переводов с разных языков; в это время был переиздан и старый перевод Пархама (2004). В 2010–2011 гг. вышло три сборника избранных стихов Уитмена на фарси — «О капитан, мой капитан» (пер. Фарида Годами, 2010), «Я — Уолт Уитмен» (пер. Мохсена Товхидяна, 2011) и «Поэзия Уолта Уитмена» (пер. Мансуре Бакваи, 2016); характерно, что первым двум переводчикам было на момент издания книг около 25 лет, а переводчица третьей книги, напротив, родилась в 1934 г. и работала над Уитменом еще в шахское время, т. е. интерес к Уитмену был характерен либо для старшего поколения, заставшего расцвет иранского модернизма в годы перед Исламской революцией, либо для младшего — ищущего новые пути в поэзии.

3. Уитмен в Бейруте

Одна из наиболее ярких страниц арабского модернизма приходится на конец 1950–1960-е гг.: именно в это время в столице Ливана Бейруте, процветающем и свободном городе, начинает выходить журнал *Ши'р* («Поэзия»), созданный по образцу американского журнала *Poetry*. Хорошо известно, что американский предшественник бейрут-

ского журнала в 1910-е гг. прославился публикацией Томаса Элиота, Эзры Паунда, Хильды Дулитл и других поэтов, ставших классиками англоязычного модернизма. Бейрутский журнал явно хотел быть флагманом новой арабской литературы и за свою подчеркнуто западническую позицию даже подвергался обвинениям в прямых контактах с ЦРУ со стороны националистически и традиционалистски настроенной критики. Его главным редактором был Юсуф аль-Халь, который уже упоминался выше как переводчик Уитмена и англоязычных текстов Джебрана. Он происходил из кругов сиро-ливанских маронитов, конфессиональной группы, традиционно тесно связанной с Западом, обучался в Американском университете в Бейруте под началом Шарля Малика, дипломата и философа, одного из авторов Всеобщей декларации прав человека, и получил там степень по английской литературе, после чего семь лет работал в Нью-Йорке в периодических изданиях ООН и местной арабоязычной прессе. Вернувшись с таким обширным журналистским опытом в Ливан, он создал журнал, который — несмотря на всю многочисленную критику в его адрес — сыграл ключевую роль не только в арабском модернистском движении, но и в знакомстве арабского читателя с американской поэтической традицией.

Журнал выходил в Бейруте с 1957-го и до 1970 гг. с перерывом на 1964–1967-е гг. Помимо аль-Халя важную роль в нем играл уже упоминавшийся поэт и эссеист Адонис, а также поэт Унси аль-Хадж (1937–2014). Аль-Халь и Адонис были выходцами из Сирии, хотя и покинули ее по политическим причинам, аль-Хадж же родился и вырос в Бейруте. Круг журнала был тем не менее гораздо шире: он включал многих известных авторов региона — например, в него так или иначе входили такие упомянутые выше поэты, как Мухаммад аль-Магут и Бадр Шакир ас-Сайяб, а уже на излете существования журнала в нем стали публиковаться Махмуд Дарвиш и Салим Баракат — будущие «звезды» новой арабской поэзии. Эта группа активно занималась и поэтическим переводом: в переводе аль-Халя вышла антология американской поэзии (1958), вместе с Адонисом они переводили поэмы Элиота, которые стали, наравне со стихами Уитмена, ключевыми текстами для арабского модернизма.

Аль-Халь перевел пять частей «Песни о себе» (6, 7, 18, 21 и 25): они были опубликованы в журнале *Ши‘р* в 1958 г. и в том же году вышли в составе подготовленной им антологии американской поэзии. В дальнейшем он не раз возвращался к Уитмену, переводил

другие тексты из «Листьев травы», а со временем к переводу Уитмена подключились и другие поэты, самый известный из которых — иракский поэт Саади Юсуф (1934–2021), закончивший полный перевод «Листьев травы» в 1976 г. [Einboden 2013]. Предисловие к журнальной публикации перевода аль-Халя изображает Уитмена как зачинателя всех поэтических новаторских движений, подчеркивая, что «Листья травы» имеют во многом автобиографическую основу, что поэт, освоивший все сокровища литературы прошлого, отказывается от них, чтобы дать дорогу новому поэтическому направлению, и, наконец, что спиритуальность в стихах Уитмена сочетается с сильной национальной идеей [Iskander 2021: 70]. Очевидно, все перечисленное было актуальными задачами и для новой арабской поэзии: автобиографичность была нужна, чтобы избавиться от шлейфа клишированных тем и образов, унаследованных от поэтической классики с ее жестко нормированными способами выражения, а сочетание духовности с политической ангажированностью — чтобы примирить широко распространенную в то время в арабском мире ангажированную поэзию с формальными и содержательными поисками модернистов. В своей антологии американской поэзии аль-Халь суммирует это так: «Влияние поэтической революции Уитмена на будущее поэзии повсеместно. Благодаря Уитмену возникло движение свободного стиха, и арабская литература узнала этот поэтический стиль у ар-Рейхани и Джебрана» [цит. по: Iskander 2021: 71].

Однако наиболее заметным следом присутствия Уитмена в новой арабской литературе стали даже не переводы аль-Халя и Саади Юсефа, а стихи одного из наиболее ярких поэтов группы — Адониса. В 1961 г. в издательстве журнала *Ши'р* вышла его книга «Песни Михьяра Дамасского» (*Агани Михьяр ад-Димашки*), которая по задумке автора должна была стать образцовым произведением арабского поэтического модернизма. В этой книге много загадок, которые сам поэт предпочел оставить без ответа, начиная с имени заглавного персонажа: поэт по имени Михьяр встречается среди средневековых арабских литераторов — это Абу-ль-Хасан Михьяр аль-Дайлами (ум. 1037 от Р. Х.), родившийся в современной иранской провинции Гилян на берегу Каспия. Он жил в Багдаде (а не в Дамаске) и исповедовал сначала традиционный для доисламского Ирана того времени зороастризм, а затем — шиитский ислам. Сам Адонис происходил из среды сирийских алавитов, которые тоже считаются шиитами,

хотя и другого толка, чем подавляющее большинство шиитов Ирана[24]. Само имя этого персонажа как будто подчеркивает неустойчивость его идентичности — персидское имя Михьяр стоит рядом с одной из древних столиц халифата, Дамаском, и в этой двойственности просматривается портрет самого Адониса, который в этот период особо остро чувствует свое двусмысленное положение в новой арабской культуре.

В книге Адониса представлены тексты двух видов: во-первых, относительно короткие лирические стихотворения — в них Михьяр выступает персонажем, жизнь которого описывается в эзотерической и темной манере, а читатель словно бы должен угадать, кто же он такой:

> Михьяр — лицо, преданное любовником,
> Михьяр — колокольчики, что не звенят,
> Михьяр — то, что пишут на лицах,
> песня, что тихо нас посещает
> на ссыльных белых дорогах,
> Михьяр — набат, что бродит
> по этой земле галилейской[25].

Во-вторых, это тексты, имеющие общий заголовок «псалом» (*мазму́р*): они записаны длинной прозаической строкой без размера и рифмы и визуально напоминают стихи Уитмена — в них Михьяр часто говорит от первого лица, и его «я» предстает как космическое, своевольно расширяющееся одновременно во всех направлениях[26]:

> Я играю со своей страной;
> Я вижу, как ее грядущее проступает за страусиными ресницами. Я соблазняю ее историю, ее повседневность, обрушиваюсь на них как скала или гром. На изнанке полдня я запускаю ее историю.
> Я чужой вам, я на другой стороне. Я собой заселяю страну — и во сне, и наяву, я раскрываю бутон, и живу в нем.

[24] Об алавитах см. подробнее: [Winter 2017].

[25] *Адонис.* Зеркало для тела осени / пер. с араб. К. Корчагина. М.: Эксмо, 2024. С. 33.

[26] Избранные стихи Адониса, в том числе и из этой книги на русском языке см.: *Адонис.* Зеркало для тела осени.

> Нужно, чтобы нечто рождалось, и я молниям открываю пещеры под собственной кожей, я строю гнезда. Нужно, чтобы я громом прошел сквозь соломенно-грустные губы, между камнем и осенью, между плотью и порами, между одним бедром и другим[27].

«Псалмы» можно понимать как своего рода вариации на тему уитменовской «Песни о себе», т. е. как процесс постепенного определения того, чем является «я», поэтического конструирования идентичности. Уитмену также свойствен космический масштаб, однако его «я» гораздо более цельно, оно не испытывает сомнений в том, что имеет право объять и поглотить весь мир целиком. Для Адониса поэтика Уитмена, предельно непохожая на классическую арабскую, оказывается подходящим инструментом для разговора об идентичности как таковой и о том, по сути, маргинальном статусе, которым сам Адонис и другие авторы его круга обладали в арабской литературе: как правило, они были эмигрантами из соседней Сирии, принадлежавшими к разным религиозным меньшинствам арабского мира (аль-Халь был христианином-маронитом, Адонис — алавитом, аль-Магут — исмаилитом и т. д.). Развиваемая ими поэтическая техника отличалась от мейнстрима арабской поэзии — и от поэтической неоклассики, все еще пользовавшейся огромным авторитетом в регионе, и от ангажированной поэзии, которая оправдывала формальные новации обостренным гражданским чувством [Jayyusi 1977: 574–583]. «Псалмы» словно бы изобретают специальный поэтический язык, который способен отразить внутренние противоречия людей этого круга и в то же время приписать им особую миссию.

Как указывает Робин Кресвелл, столь же важным, как поэтические открытия Уитмена, для молодого Адониса была небольшая книга «Интеллектуальная борьба в сирийской литературе» (*Ас-сыра аль-фикри фи аль-адаб ас-сури*, 1943) Антуна Сааде (1904–1949), который, опираясь на обнаруженные в 1928 г. недалеко от Латакии древние угаритские тексты, отстаивал аутентичность сирийской культуры, ее значительно бóльшую древность по сравнению с арабской классикой, которая была порождена совсем другим народом и совсем другими социальными условиями — безжизненной аравийской пустыней, а не цветущими городами Восточного Средиземноморья[28]. Руковод-

[27] *Адонис*. Зеркало для тела осени. С. 51.

[28] О древней угаритской культуре см.: [Шифман 1987].

ствуясь этими соображениями Сааде, он требовал от современной сирийской литературы осознать себя как литературу *национальную*, находящуюся в стороне от общеарабской проблематики и потому необходимо следующую собственным особым путем [Creswell 2019: 58–66]. В таком контексте непрестанные вопросы героя Адониса к собственному «я» могут отражать и попытку созидания отдельного сиро-левантийского сообщества, которое противостоит всему остальному арабскому миру — особенно в более поздних стихах, где в большом количестве появляются сирийские топонимы и где мятущееся «я» псалмов начинает еще больше походить на грозное древнее божество:

> Он починил свои лохмотья и примирил их с бурей,
> и вот они отделяются от Лысой Горы,
> втягивают запахи Латакии и Антакьи, и с ними
> он входит в сверкание расстояний —
> вот он виден,
> а вот уже нет,
> и солнце поднимается с кратера сумерек,
> чтобы вершить свой суд[29].

«Лысая гора» (*Джабаль аль-Акра*) здесь — не случайный топоним: на ее вершине, согласно угаритским текстам, располагалось жилище бога Баала [Шифман 1987: 6, 57, 86–90]. В этом контексте примечательно, что аль-Халь в предисловии к переводам Уитмена подчеркнул наличие в его стихах национального чувства — модернистская поэтика и национальная повестка в арабском модернизме середины XX в. были нерасторжимо связаны друг с другом, и характерно, что знаменосцем такой связи стал именно Уитмен.

Псалмы Михьяра Дамасского изображают некое могущественное «я», которое мечется между собственным воображаемым всемогуществом и неспособностью реально влиять на события мира. Как и строки «Песни о себе», они описывают процесс возникновения «я», которое, правда, оказывается неустойчивым, все время меняющимся, «расшатанным». Уитменианские поиски собственного «я» обретают здесь дополнительное измерение и благодаря внимательному чтению Джебрана, причем отнюдь не самых известных его текстов. Так, в сборнике Джебрана 1914 г. обнаруживается цикл «Песни»,

[29] *Адонис.* Зеркало для тела осени. С. 116–117.

крайне напоминающий «Псалмы» в том числе и по графическому оформлению:

> Я и берег — пара влюбленных; нас сближает страсть, разлучает воздух. Я прихожу из-за голубой зари, чтобы смешать серебро пены моей с золотом песков его и охладить жар его сердца своей влагой.
>
> На заре я шепчу завет любви в уши друга моего, и он прижимает меня к груди. Вечером я пою молитву страсти, и он целует меня[30].

Существенная разница, однако, в том, что «Песни» Джебрана написаны от лица персонажей, пусть предельно абстрактных: в процитированной «Песне волны» говорит, собственно, *волна*, в других песнях — *цветок*, *дождь*, и, наконец, *человек*. Причем идентификация *человека* наиболее размыта: «Я был прежде вечности — и вот я. И я буду до конца века, и нет бытию моему завершения. Я плавал в пространстве бесконечности, и летал в мире фантазии, и приблизился к центру вышнего света — и вот теперь я узник материи»[31]. В позднейших английских стихах Джебран еще детальнее разработал такую структуру «я» — прежде всего, в книге «Предтеча» (1920), где метущееся «я» уже связывается с вполне конкретным образом:

> Ты сам свой собственный предтеча, и башни, возведенные тобою, лишь основание твоего исполинского «я». И это «я» также сделается основанием.
>
> И я свой собственный предтеча: ведь та долгая тень, что простирается предо мной на рассвете, к полудню неминуемо свернется под моими стопами. Пусть другой рассвет положит новую тень впереди меня — в новый полдень и она свернется.
>
> Всегда мы были предтечами самих себя и всегда пребудем ими…[32]

Таким образом, в «Песнях Михьяра Дамасского» видны одновременно и Уитмен, и Джебран, который сам был внимательным читателем Уитмена, однако в них отсутствует то эзотерическое

[30] *Джебран Х.* Избранное. С. 146.

[31] Там же. С. 149.

[32] Там же. С. 174.

чувство гармонии и равновесия мира, которое в той или иной мере присутствовало у них обоих. «Я» Михьяра никогда не может застыть в какой-либо устойчивой точке, оно все время подвергается все новым преобразованиям. В дальнейшем Адонис больше развивал подобную поэтическую технику: его поздние поэмы и особенно гигантская «Книга» (*Аль-Китаб,* 1995) построены как непрерывный запутанный каталог объектов, входящих в структуру «я» и поглощаемых ею. В этом смысле он остается куда ближе к Уитмену чем к любому из собственно арабских поэтов, если не считать таковым Джебрана, который сам нередко воспроизводил стилистику Уитмена.

Подводя итоги, можно сказать, что поэзия Уитмена довольно хорошо укоренилась на Ближнем Востоке, причем типологически ее рецепция в странах региона во многом напоминает таковую в России. Существенное отличие в том, что систематически заниматься переводом Уитмена в этих странах начали уже во второй половине XX века: одновременно и в Иране, и в арабских странах, и в Турции, хотя и без прямого контакта друг с другом. Но куда более глубоким оказалось воздействие Уитмена на тех поэтов, которые читали его еще до эпохи массовых переводов — когда американский поэт оказывался им нужен, чтобы изменить собственную стилистику, найти для поэзии новые пути. Ар-Рейхани и Джебран, с одной стороны, и Нима Юшидж, с другой, каждый по-своему отталкивались от наследия Уитмена, пытаясь выйти из поля притяжения классической арабо-персидской традиции. Их новации в форме стиха и его содержании оказывались зачастую частичными, но зато в полной мере были восприняты младшими поэтами, продвинувшимися значительно дальше на пути реформирования традиционной поэтики. А это уже может напомнить о том, как Уитмен оказался вписан в историю русской поэзии не только посредством переводов, но посредством тех черт, которые позаимствовали у него Владимир Маяковский, Велимир Хлебников и другие поэты.

ЛИТЕРАТУРА

Абиева 1986 — *Абиева Н.А.* Начало знакомства с Уолтом Уитменом в России // Русская литература. 1986. № 4. С. 185–196.

Блум 2017 — *Блум Г.* Западный канон. Книги и школа всех времен / пер. с англ. Д. Харитонова. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Долинина 1988 — *Долинина А.* Амин Ар-Рейхани // Ар-Рейхани А. Избранное / пер. с араб. и англ. Л.: Худож. лит., 1988. С. 3–23.

Крачковский 1956а — *Крачковский И.Ю.* Арабская литература в XX веке (1946) // Крачковский И.Ю. Избранные сочинения. М.; Л.: АН СССР, 1956. Т. 3. С. 86–106.

Крачковский 1956б — *Крачковский И.Ю.* Избранные сочинения. М.; Л.: АН СССР, 1956. Т. 3.

Крымский 1971 — *Крымский А.Е.* История новой арабской литературы. XIX — начало XX века. М.: Главная редакция восточной литературы, 1971.

Кузнецов 2025 — *Кузнецов А.А.* Творчество Нима Юшиджа (1897—1960) в контексте становления «новой поэзии» в Иране: проблема поэтики. Дисс. … канд. филол. наук. М., 2025.

Тихонова 2023 — *Тихонова Н.* Переосмысляя религиозный дискурс газеты «Переводчик-Терджиман» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2023. № 41(3/4). С. 243–272.

Фрид 1985 — *Фрид Я.* Эмиль Верхарн. Творческий путь поэта. М.: Худож. лит., 1985.

Шифман 1987 — *Шифман И.Ш.* Культура древнего Угарита. М.: Наука, 1987.

REFERENCES

Abieva 1986 — Abieva, Natalia A. “Nachalo znakomstva s Uoltom Uitmenom v Rossii” [“The Beginning of Acquaintance with Walt Whitman in Russia”]. *Russkaia literatura*, no. 4 (1986): 185–196. (In Russ.)

Ahmad 2014 — Ahmad, Mahnaz. “Whitman and Hafiz. Expressions of Universal Love and Tolerance.” In *Sufism and American Literary Masters*, edited by M. Aminrazavi, 153–162. New York: State University of New York Press, 2014.

Bertrand 1959 — Bertrand, Suzanne. *Le poème en prose, de Baudelaire jusqu’à nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959.

Beshara 2012 — Beshara, Adel. *The Origins of Syrian Nationhood: Histories, Pioneers and Identity*. New York: Taylor & Francis, 2012.

Bloom 2017 — Bloom, Harold. *Zapadnyi kanon. Knigi i shkola vsekh vremen* [*The Western Canon. Books and School of All Times*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. (In Russ.)

Creswell 2019 — Creswell, Robin. *City of Beginnings. Poetic Modernism in Beirut*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2018.

DeYoung 1998 — DeYoung, Terri. *Placing the Poet. Badr Shakir al-Sayyab and Postcolonial Iraq*. Albany: State University of New York Press, 1998.

Dolinina 1988 — Dolinina, Aleksandra. “Amin Ar-Reikhani” [“Ameen Al-Rihani”]. In Al-Rihani, Ameen. *Izbrannoe* [*Selected Works*], 3–23. Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1988. (In Russ.)

Einboden 2013 — Einboden, Jeffrey. “American ‘Song’ of Iraqi Exile: Whitman and Saadi Youssef.” In *Nineteenth-Century U.S. Literature in Middle Eastern Languages*, 156–186. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

Fakhreddine 2021 — Fakhreddine, Huda. J. *The Arabic Prose Poem. Poetic Theory and Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

Farzan 1976 — Farzan, Massud. “Whitman and Sufism: Towards ‘A Persian Lesson’.” *American Literature* 47, no. 4 (1976): 572–582.

Fomeshi 2019 — Fomeshi, Behnam. *The Persian Whitman. Beyond a Literary Reception.* Leiden: Leiden University Press, 2019.

Ford 1987 — Ford, Arthur L. “The Rose-Gardens of the World: Near East Imagery in the Poetry of Walt Whitman.” *Walt Whitman Quarterly Review* 5, no. 1 (1987): 12–20.

Frid 1985 — Frid, Iakov. *Emil’ Verkharn. Tvorcheskii put’ poeta* [*Emile Verhaeren. The Creative Path of the Poet*]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1985. (In Russ.)

Fuat 2021 — Fuat, Memet. *A’dan Z’ye Nâzım Hikmet*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2021.

Haidar 2008 — Haidar, Otared. *The Prose Poem and the Journal Shi’r. A Comparative Study of Literature, Literary Theory and Journalism*. Ithaca: Ithaca Press, 2008.

Hassan 2011 — Hassan, Wail S. *Immigrant Narratives: Orientalism and Cultural Translation in Arab American and Arab British Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Hill 2020 — Hill, Peter. *Utopia and Civilisation in the Arab Nahda*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

Iskander 2021 — Iskander, Gharib. *English Poetry and Modern Arabic Verse. Translation and Modernity.* London et al.: I.B. Tauris, 2021.

Jayyusi 1977 — Jayyusi, Salma Kh. *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry.* Leiden: Brill, 1977.

Karimi-Hakkak 1995 — Karimi-Hakkak, Ahmad. *Recasting Persian Poetry: Scenarios of Poetic Modernity in Iran*. Salt Lake City: University of Utah Press, 1995.

Karimi-Hakkak 2023 — Karimi-Hakkak, Ahmad. “The Transition from Classical to Modern in Persian Poetry: What Changes Occurred?” In *Routledge Handbook of Post Classical and Contemporary Persian Literature*, edited by K. Talattof, 104–115. London; New York: Routledge, 2023.

Kennedy 1926 — Kennedy, William S. *The Fight of a Book or the World*. West Yarmouth: The Stonecraft Press, 1926.

Khouri 1987 — Khouri, Mounah A. *Studies in Contemporary Arabic Poetry and Criticism*. Piedmont, CA: Jahan Book, 1987.

Krachkovskii 1956 (1946) — Krachkovskii, Ignatii Iu. “Arabskaia literatura v XX veke” [“Arab Literature in 20th Century”]. In *Izbrannye sochineniia* [*Selected Works*], vol. 3, 86–106. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ., 1956. (In Russ.)

Krachkovskii 1956 — Krachkovskii, Ignatii Iu. *Izbrannye sochineniia* [*Selected Works*], vol. 3. Moscow; Leningrad: AN SSSR Publ., 1956. (In Russ.)

Krymskii 1971 — Krymskii, Agafangel E. *Istoriia novoi arabskoi literatury. XIX — nachalo XX veka* [*History of New Arabic Literature. 19th — Early 20th Century*]. Moscow: Glavnaia redaktsiia vostochnoi literatury Publ., 1971. (In Russ.)

Kuznetsov 2025 — Kuznetsov, Aleksei A. “Tvorchestvo Nima Yushidzha (1897—1960) v kontekste stanovleniya ‘novoy poezii’ v Irane: problema poetiki” [“Nima Yushij’s oeuvres in the context of the emerging of ‘new poetry in Iran”]. PhD diss., Moscow, 2025. (In Russ.)

Modern Arabic Literature 1992 — *Modern Arabic Literature.* Edited by M. Badawi. New York: Cambridge University Press, 1992.

Naimy 1985 — Naimy, Mikhail. *Kahlil Gibran: A Biography.* New York: Philosophical Library, 1985.

The Routledge Handbook of Arabic Poetry 2024 — *The Routledge Handbook of Arabic Poetry.* Edited by H. J. Fakhreddine and S. P. Stetkevych. New York; London: Routledge, 2024.

Rumeau 2019 — Rumeau, Delphine. *Fortunes de Walt Whitman: Enjeux d’une réception transatlantique.* Paris: Classiques Garnier, 2019.

Rumeau 2024 — Rumeau, Delphine. *Comrade Whitman. From Russian to Internationalist Icon*. Boston: Academic Studies Press, 2024.

Shifman 1987 — Shifman Ilya. Sh. *Kul’tura drevnego Ugarita* [*Ancient Ugarit Culture*]. Moscow: Nauka Publ., 1987. (In Russ.)

Sonboldel 2024 — Sonboldel, Farshad. *Forms in Modern Persian Poetry. Politics of Poetic Experimentation.* New York: Bloomsbury Academic, 2024.

Sufism and American Literary Masters 2014 — *Sufism and American Literary Masters.* Edited by M. Aminrazavi. New York: State University of New York Press, 2014.

Tahmasebian, Gould 2021 — Tahmasebian, Kayvan, and Rebecca R. Gould. “The Translational Horizons of Iranian Modernism: Ahmad Shamlu’s Canon of the Global South.” *Twentieth-Century Literature* 68, no. 1 (2021): 25–52.

Talattof 2000 — Talattof, Kamran. *The Politics of Writing in Iran. A History of Modern Persian Literature.* Syracuse: Syracuse University Press, 2000.

Tikhonova 2023 — Tikhonova, Nadezhda. “Pereosmysliaia religioznyi diskurs gazety ‘Perevodchik-Terdzhiman’” [“Rethinking the Religious Discourse of the Newspaper ‘Perevodchik-Terdzhiman’”]. *Gosudarstvo, religiia, tserkov’ v Rossii i za rubezhom*, no. 41(3/4) (2023): 243–272. (In Russ.)

Tikhonova 2021 — Tikhonova, Nadezhda. “The Perevodchik-Terjiman Newspaper: A Bilingual Phenomenon of the Muslim Press in Late Imperial Russia.” *Praktyka Teoretyczna*, no. 1 (39) (2021): 119–136.

Walt Whitman & the World 1995 — *Walt Whitman & the World.* Edited by G. Wilson and E. Folsom. Iowa: University of Iowa Press, 1995.

Winter 2017 — Winter, Stefan. *A History of the 'Alawis: From Medieval Aleppo to the Turkish Republic*. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Yusofi 1988 — Yusofi, Golamhosayn. "Bahar (1)." In *Encyclopædia Iranica*, vol. 3, fasc. 5, 475–476. Leiden: Brill, 1988.

© 2025, К.М. Корчагин
Дата поступления в редакцию: 25.07.2025
Дата одобрения рецензентами: 25.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Kirill M. Korchagin
Received: 25 Jul. 2025
Approved after reviewing: 25 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-68-87
https://elibrary.ru/AXAFVK
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Анна ДОБРЯШКИНА

«КАК ДОРОГО ПРИХОДИТСЯ ПЛАТИТЬ ЗА ТО, ЧТОБЫ ВСТУПАТЬСЯ ЗА СОВЕТЫ»: ЛИОН ФЕЙХТВАНГЕР В АМЕРИКАНСКОЙ ЭМИГРАЦИИ (часть третья: 1950–1958 гг.)

Аннотация: В статье рассматривается последний период жизни немецкого писателя Лиона Фейхтвангера в американской эмиграции. Начало холодной войны, проявившее себя в США также как эпоха маккартизма, ассоциировалось у Фейхтвангера с первыми годами нацизма в Германии и началом оккупации нацистами Франции. В так называемой антиамериканской деятельности подозревались преимущественно эмигранты, имевшие коммунистические взгляды или поддерживавшие антиядерную позицию Советского Союза. И сам Фейхтвангер, и его друзья (Б. Брехт, Х. Эйслер, Чарли Чаплин, Т. Манн) подозревались в связях с коммунистами и СССР. Эйслер был выдворен из США, Брехт улетел в Париж сразу после вызова в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, Чаплину аннулировали въездную визу во время его пребывания в Лондоне, Томас Манн, подвергавшийся травле в американской прессе, добровольно остался в Швейцарии. Фейхтвангер, находившийся под наблюдением ФБР с момента своего въезда в США, не мог получить американское гражданство, которое гарантировало бы ему возможность возвращения при выезде в Европу. Новая волна нападок в американских СМИ была связана с получением писателем в 1953 г. Национальной премии ГДР. После встречи в 1955 г. с делегацией советских журналистов в доме Фейхтвангера за писателем окончательно закрепился статус «друга Советского Союза». Хотя с этого времени романы Фейхтвангера начали издаваться на русском языке, что имело для него огромное значение, последние годы жизни писателя, по воспоминаниям его вдовы, Марты Фейхтвангер, были наполнены постоянным страхом депортации. Даже несмотря на тяжелую болезнь Фейхтвангера, в его доме, на вилле «Аврора», проводились многочасовые допросы Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности и агентами ФБР, что, как объясняли писателю, было необходимо для его натурализации. Марте Фейхтвангер было предоставлено американское гражданство сразу после смерти ее мужа.

Ключевые слова: холодная война, СССР, США, маккартизм, Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности, Лион Фейхтвангер, Арнольд Цвейг, Томас Манн, Национальная премия ГДР.

Информация об авторе: Анна Владимировна Добряшкина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9654-4744. E-mail: annica@list.ru.

Для цитирования: *Добряшкина А.В.* «Как дорого приходится платить за то, чтобы вступаться за Советы»: Лион Фейхтвангер в американской эмиграции (часть третья: 1950–1958 гг.) // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 68–87. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-68-87

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-68-87
https://elibrary.ru/AXAFVK
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Anna DOBRYASHKINA

"HOW DEARLY ONE PAYS FOR DEFENDING THE SOVIETS": LION FEUCHTWANGER IN THE AMERICAN EXILE (Part III: 1945–1950)

Abstract: The article examines the final period of Lion Feuchtwanger's life during his American exile. The onset of the Cold War, which manifested itself in the United States as the era of McCarthyism, evoked for Feuchtwanger strong parallels with the early years of Nazism in Germany and the beginning of the Nazi occupation of France. Suspicions of "un-American activities" fell primarily upon émigrés who held communist sympathies or supported the Soviet Union's anti-nuclear stance. Both Feuchtwanger himself and his close associates—including Bertolt Brecht, Hanns Eisler, Charlie Chaplin, and Thomas Mann—were suspected of communist affiliations and ties to the USSR. Eisler was deported from the United States; Brecht fled to Paris immediately after being summoned to testify before the House Un-American Activities Committee (HUAC); Chaplin's re-entry visa was revoked while he was in London; and Thomas Mann, subjected to sustained vilification in the American press, chose to remain permanently in Switzerland. Feuchtwanger, who had been under FBI surveillance since his arrival in the United States, was denied American citizenship — a status that would have guaranteed his right to re-enter the country after traveling to Europe. A renewed wave of attacks in the American press followed his receipt in 1953 of the National Prize of the German Democratic Republic (GDR). After hosting a delegation of Soviet journalists at his home in 1955, Feuchtwanger was definitively branded as a "friend of the Soviet Union." Although his novels began to be published in Russian from this period onward — a development of profound personal significance to him — the final years of his life, according to the recollections of his widow, Marta Feuchtwanger, were marked by persistent fear of deportation. Despite his severe illness, HUAC and FBI agents conducted prolonged interrogations at his residence, Villa Aurora, which officials claimed were necessary prerequisites for his naturalization. Marta Feuchtwanger was granted American citizenship only after her husband's death.

Keywords*:* The Cold War, the USSR, the USA, McCarthyism, House Committee on Un-American Activities (HUAC), Lion Feuchtwanger, Arnold Zweig, Thomas Mann, the National Prize of the GDR.

Information about the author: Anna V. Dobryashkina, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9654-4744. E-mail: annica@list.ru.

For citation: Dobryashkina, Anna "'How Dearly One Pays for Defending the Soviets': Lion Feuchtwanger in the American Exile (Part III: 1945–1950)". *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 68–87. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-68-87

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Science Foundation, grant no 23-18-00393, "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

В конце 1940-х гг., когда разделенная Германия праздновала двухсотлетие со дня рождения Гете, а США и Советский Союз уже противостояли друг другу в холодной войне, современная дьяволиада пополнилась новым сочинением Лиона Фейхтвангера. Его пьеса *The Devil in Boston* (в рус. пер. «Помрачение умов, или дьявол в Бостоне»), в отличие от произведений калифорнийских соседей-эмигрантов — романа Томаса Манна «Доктор Фаустус» (1947) и оперы Ханса Эйслера «Иоганнес Фаустус» (1952) — с творением Гете не имела ничего общего. Скорее, она обнаруживала родство с собственным текстом писателя, изданным в США сразу после его бегства из Европы, — книгой воспоминаний о французских концлагерях *The Devil in France* («Черт во Франции»). Сходство было не только в названиях двух американских изданий. Атмосфера страха, выслеживания агентами ФБР, доносов, допросов, проводимых Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности (House Committee on Un-American Activities, HUAC) вынуждала Фейхтвангера ощущать преемственность эпох:

> Наша собственная ситуация здесь не так завидна, как, должно быть, Вы себе представляете. Она болезненно напоминает наше положение в 1932 году и мою жизнь в Санари зимой 1939/1940. То есть внешне человек живет очень хорошо, но он не может отвести взгляд от в общем-то черной тучи, которая, возможно, пройдет мимо, —

писал он в 1948 г. Арнольду Цвейгу[1].

Пьеса (это был, по словам Марты Фейхтвангер, результат «интеллектуальной подпольной работы»[2]) использовала американский материал — историю знаменитого Салемского процесса над ведьмами 1692 г., однако в действительности изображала эпоху маккартизма. «Дьявол в Бостоне» был написан под впечатлением от начавшейся

[1] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 17.2.1948. *Lion Feuchtwanger — Arnold Zweig. Briefwechsel 1933–1958*. Bd. 1: 1933–1948. Frankfurt / M.: Fischer Verl., 1986: 497. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой “BAZ” и указанием номеров тома и страниц. Все переводы с нем. и англ. яз. мои, если не указано иначе.

[2] *An Émigré Life. Munich, Berlin, Pacific Palisades. Marta Feuchtwabger interviewed by Lawrence M. Weschler.* Vol. IV. Los Angeles: University of California, 1976: 1516.

после смерти президента Рузвельта антикоммунистической истерии: преследования немецкого композитора Ханса Эйслера и других эмигрантов коммунистических взглядов, обвинявшихся в антиамериканской деятельности. Эйслеры, которые своим скандальным выдворением из США «внесли такой вклад в создание пьесы»[3], получили книгу сразу после ее выхода из печати (на этот раз немецкоязычное издание опередило англоязычное[4]).

Постановка «Дьявола в Бостоне», ожидаемая Фейхтвангером в 1948 г. в Нью-Йорке и анонсированная много раз американской прессой, состоялась лишь через четыре года[5]. Спектакли в театрах западного Франкфурта-на-Майне (премьера 15.3.1949, Kleines Theater am Zoo, реж. Ф. Шрер) и восточного Берлина (премьера 25.3.1949, Max Reinhardts Deutsches Theater, Kammerspiele, реж. В. Кюне), как, впрочем, и небольшого театра Лос-Анджелеса (премьера 20.2.1952, Circle Theater, реж. Б. Цемах[6]) показали, что политический смысл пьесы, важный для автора, не был понят ни немцами, ни русскими, ни американцами. Для западных немцев, «вытеснивших политическое содержание», оказалось интереснее представить на сцене «патологическую»[7] и мистическую сторону происходившего; на восточных немцев, и «особенно русских»[8] «Дьявол в Бостоне» «произвел впечатление засушенных цветов», поскольку сразу они не уловили

[3] Feuchtwanger an Eisler. Pacific Palisades, 14.4.1948 (Feuchtwanger, Lion. *Briefwechsel mit Freunden 1933–1958*. In 2 Bdn, Bd. 2. Hrsg. H.v. Hofe. Berlin: Aufbau, 1991: 134. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой "BmF" и указанием номеров тома и страниц).

[4] *Wahn oder der Teufel in Boston*. Ein Stück in drei Akten. Los Angeles: Pazifische Presse, 1948. 112 S.

[5] Пьеса Фейхтвангера оказалась «в тени» пьесы «Суровое испытание» ("The Crucible") на ту же тему американского драматурга Артура Миллера, которая была написана на ту же тему как раз в 1952 г. и имела неслыханный успех. Несмотря на то что ходили слухи о плагиате, сам Фейхтвангер, по воспоминаниям его вдовы Марты, не считал Миллера способным на это и высоко ценил его творчество. Марта Фейхтвангер говорила впоследствии, что сам Миллер не стал бы писать пьесу на ту же тему, как и его коллега, однако он, видимо, не знал о существовании «Дьявола в Бостоне» и не слышал о немецких постановках. По ее мнению, сюжет был подсказан Миллеру одним из театральных директоров, знакомых с сочинением мужа.

[6] Биньямин (Вениамин Лазаревич) Цемах (Benjamin Zemach, 1901–1997) — актер, режиссер, балетмейстер. Родился под Белостоком, до 1926 г. жил в Москве, во время гастролей остался в США.

[7] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 19.4.1949 (BAZ: II: 15).

[8] Zweig an Feuchtwanger. Berlin, 2.4.1949 (BAZ: II: 13).

даже «параллель с гитлеризмом»[9]; наконец, американская критика, хотя и расточала комплименты, исходила преимущественно из исторического контекста. «Не все поняли, что это было. Для многих это была лишь интересная страница истории, которую они не знали», — вспоминала Марта Фейхтвангер и замечала, что, впрочем, этого также добивался ее муж, поскольку он никогда «не собирался писать пропагандистскую пьесу»[10]. Сам же автор «при объяснении мотивов и намерений пьесы был, как никогда, сдержан в комментариях» [Dahlke 1984: 783]. Тем более что «охота на ведьм» с 1930-х гг. ассоциировалось в американской журналистике с совершенно конкретным понятием — “Red witch hunt” (охота на коммунистов) — и вряд ли могла ввести рецензентов в заблуждение. Однако Фейхтвангер говорил с интервьюерами лишь об исторических фактах. В итоге местная газета констатировала неслыханный рекорд: в Лос-Анджелесе спектакль «шел 18 недель»[11] и «был показан более ста раз, что означает для Голливуда беспрецедентный успех»[12]. Вместе с тем Фейхтвангер показывал больше, чем одну лишь политическую параллель: интерпретируя события и их причинно-следственную связь, он отводил общественным волнениям роль не следствия, а «одной из причин охоты на ведьм, причем инициированные в этом направлении процессы использовались определенными силами как отвлекающий маневр для сокрытия настоящей борьбы за власть» [Maierhofer 2008: 102].

Так же, в историческом, а не политическом ключе, был воспринят в США роман о Гойе *This is the Hour* (букв.: «Час настал»[13], в рус. пер. «Гойя, или тяжкий путь познания»). Изданный в 1951 г. и тепло принятый критикой, роман продолжал тему охоты на ведьм, и призрак святой инквизиции имел в произведении современного двойника — Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности:

> Инквизиция была для Лиона Фейхтвангера не только историческим фактом, она показывала сходство современности, национал-социализма и периода маккартизма здесь, в Америке [цит. по: Skierka 1984: 252].

[9] Ibid.

[10] *An Émigré Life:* 1439.

[11] “Circle Breaks Run Record.” *LA Times* 73 (16.5.1954): 84.

[12] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 2.6.1952 (BAZ: II: 159).

[13] Так называется лист 80 из сюиты «Капричос» Ф. Гойи ("Ya es hora" – «Уже пора»).

Успех пьесы и романа, несмотря на раздражавшие «почти гимнические, однако в основном очень глупые»[14] рецензии в *New York Times* и *Saturday Review of Literature*, был для автора определенным утешением. Со времени публикации *Proud Destiny* («Оружия для Америки», ставшего «Лисами в винограднике», что окончательно запутало историю создания романа [см. Добряшкина 2025]), у писателя появилось давившее на него ощущение неверного понимания его творчества и его политической позиции. Это ощущение усугублялось сложными отношениями с читателями в ФРГ. Издания произведений Фейхтвангера в ГДР, его публикации в восточногерманской периодике и статьи о нем, приветственные сообщения В. Пику «сильно затрудняли продажу книг, появившихся в западногерманских издательствах»[15]. Исследователь творчества Карл Кренке указывал на целый комплекс проблем, существовавших для аудитории в Западной Германии:

> [...] мотивы, по которым читатели отказывались от его книг, начинались с его прокоммунистической позиции, включали низкую оценку его литературного творчества и заканчивались антисемитской враждебностью [Kröhnke 1991].

Собственно, читатели ФРГ в своем отношении к писателю-эмигранту придерживались идеологических установок послевоенной эпохи. Мюнхенский университет, например, лишь в конце 1952 г., при этом без какой-либо торжественности, снова признал докторскую степень Фейхтвангера, которой тот лишился вместе с гражданством сразу после прихода к власти нацистов. В самом СССР, на читателей которого писатель всегда возлагал большие надежды, его произведения после публикации романа «Симона» в 1946 г. и до перевода и издания романа «Гойя» в 1955 г. не выходили; впрочем, отношение к нему улучшалось, хотя и очень медленно. К этому времени в США не осталось никого, кто бы, как раньше Г. Хейфец или Ф.К. Вайскопф, знал писателя лично и информировал о ситуации в Калифорнии Союз писателей или ВОКС. Эту функцию частично взял на себя постоянный эпистолярный собеседник Фейхтвангера А. Цвейг, который, общаясь с советскими коллегами, прежде всего, с консультантом по немецкой

[14] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 29.5.1951 (BAZ: II: 126).

[15] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 31.12.1951 (BAZ: II: 151).

литературе Иностранной комиссии СП В. Стеженским, старался говорить о Фейхтвангере как о надежном друге Советского Союза:

> В разговорах с писателями и сотрудниками ВОКС, которые меня о Вас спрашивали, я снова и снова указывал на Вашу неизменную твердую позицию, рассказывал о «Гойе» и «Мудрости чудака», представил в правильном свете «Оружие для Америки» и вообще овеял теплом Ваше имя и Ваши книги[16].

Весной 1952 г. письмо А. Цвейгу Фейхтвангер закончил словами: «Ваш старый, затравленный Фейхтвангер»[17]. Ситуация Фейхтвангера в Америке, несмотря на его сетования в письмах, в целом была до осени 1953 г. вполне приемлемой. Его имя не ассоциировалось с каким-либо скандальным событием; открытой антипатии в обществе писатель не вызывал, хотя, естественно, Фейхтвангеров перестали приглашать на местные светские мероприятия (друг Советского Союза делал вид, что не замечает этого); его вдова смогла вспомнить лишь непримиримую позицию Ирвинга Стоуна. Известный американский писатель при жизни Фейхтвангера демонстративно избегал с ним общения как «другом Сталина»[18], а после его смерти бойкотировал его вдову Марту.

После выдворения Эйслеров и бегства Брехта Фейхтвангер старался как можно реже участвовать в каких-либо мероприятиях и полностью посвятил себя работе. Марта Фейхтвангер десятилетия спустя рассказывала, что он прятался в работу, как в «мышиную нору, стараясь казаться таким крошечным — сознательно, даже намеренно, — насколько это было возможно. Только чтобы никто не знал, что он существует»[19]. Речь шла в это время не о получении гражданства, а о том, чтобы не последовать за Эйслерами; состояние страха, которое описывала Марта Фейхтвангер, даже стало причиной ее болезни:

> во время работы Комиссии по антиамериканской деятельности и тем более в эпоху Маккарти, мое сердце останавливалось каждый раз, когда раздавался дверной звонок — это было почти как во Франции во время бегства от нацистов, поскольку я всегда думала: ну вот сей-

[16] Zweig an Feuchtwanger. Misshor, 24.3.1952 (BAZ: II: 154).

[17] Feuchtwanger an Zweig. Pacific Palisades, 12.5.1952 (BAZ: II: 158).

[18] *An Émigré Life:* 1532.

[19] Ibid.: 1516.

час нас вызовут в Вашингтон. И это было бы концом нашей жизни, поскольку у нас был наш огромный дом и наша большая библиотека, а в случае выдворения из Америки мы не смогли бы вернуться[20].

К концу жизни писатель действительно стал настоящим затворником — правда, на все увеличивающемся участке земли вокруг виллы, который Марта Фейхтвангер превратила в ботанический сад.

Охота спецслужб за Фейхтвангером продолжалась, в соответствующие ведомства продолжали поступать регулярные отчеты, но газетные сообщения касались в основном литературной деятельности писателя и были в любом случае благожелательны. Напротив, сосед Томас Манн, отношения с которым у Фейхтвангера за десятилетия неизбежного общения «стали в конце концов более глубокими» [Skierka 1984: 238], постоянно находился в фокусе внимания не только агентов ФБР, но и журналистов. Автор «Доктора Фаустуса», имевший американское гражданство с 1944 г. (о чем не уставала напоминать пресса) и, следовательно, возможность выезжать из США и возвращаться, активно делился своими мыслями о Германии и демократии, при этом «чтобы не “испортить все в Америке”, он вынужден был иной раз идти на неприятные для себя компромиссы и отказываться от своих слов» [Баскаков 2021: 148]. Сложно сказать, как сложилась бы дальнейшая судьба Фейхтвангера и Т. Манна, если бы первый обладал американским паспортом, а второй — более изощренным политическим мышлением.

Почетный доктор многих американских университетов, в том числе Гарвардского и Принстонского, очень скоро оказался объектом травли, которой пока удавалось избегать Фейхтвангеру. Журналисты интересовались каждым шагом нобелевского лауреата и видели в каждом его действии симпатию к коммунизму. Его дочь Эрика Манн вызывала у служб не меньший интерес (в марте 1950 г. она участвовала, например, в «срочной конференции по ренацификации Германии»[21] в американской оккупационной зоне, причем спонсором конференции, организуемой при содействии Американского еврейского конгресса в Сан-Франциско в отеле люкс *Fairmont*, был объявлен Томас Манн[22]).

[20] Ibid.: 1370.

[21] “Erika Mann To Speak at Meeting Here.” *San Francisco Chronical* 70 (26.3.1950): 10.

[22] “Mann Sponsoring Session on Nazis.” *The San Francisco Call Bulletin* 27 (20.3.1950):5.

Тексты неизменно ядовитых заметок не отличались в большинстве случаев ни содержательностью, ни высоким слогом.

> Манн, дом которого находится в Калифорнии, сейчас на пути в Европу. Он собирается отпраздновать свое 75-летие 6 июня в Цюрихе[23];

> Коммунистическая партия Западной Германии вчера передала родившемуся в Германии автору Томасу Манну поздравления с 75-летием. Манн бежал от Гитлера, и теперь он гражданин Соединенных Штатов. Он популярен среди коммунистов как здесь, так и у себя на родине. Это сомнительная честь[24].

> Во время торжественного празднования своего 75-летия Томас Манн снова восхвалял коммунизм[25].

> Получив американское гражданство в 1944 г., романист Томас Манн живет в комфорте на свои гонорары в Санта-Монике, штат Калифорния. Если бы на этом история закончилась, можно было бы считать, что США повезло с его проживанием здесь и его клятвой верности Америке. Но история Томаса Манна, которого приютили американцы, продолжилась, и в конце этой нехорошей истории оказалось, что США заключили не такую уж и выгодную сделку, когда романист внес в казну свою пошлину за натурализацию. Манн — участник коммунистического фронта […][26].

«Красный апологет»[27], «спустившийся с Волшебной горы, чтобы играть в мяч с коммунистами»[28], каждый раз публиковал опровержения и отрицал свою связь с коммунизмом и СССР; наконец, в ноябре 1952 г. газеты подтвердили решение Маннов остаться в Швейцарии.

1952 г. не был простым для Фейхтвангера: друзья Чарли Чаплин и Томас Манн навсегда уехали из США, и «в Лос-Анджелесе

---

[23] "German Future Held Uncertain." *The Sacramento Union* 75–223 (30.4.1950): 17.

[24] "Recognition by the Enemy." *LA Evening Citizen News* 46–58 (7.6.1950): 1.

[25] "Thomas Mann Praises Communism Once Again." *The Tidings* (18.8.1950): 32.

[26] Lyle C. Wilson. "Novelist Thomas Mann Aiding Communist Fronts." *Redlands Daily Facts* 48, (28.3.1951): 4.

[27] "Thomas Mann 'Red Apologist'." *LA Evening Citizen News* 47–68 (19.6.1951): 6.

[28] "Worth Reprinting." *The Daily American* 180 (30.1.1952): 9.

стало довольно одиноко»[29]. Если в случае Маннов переселение было запланировано, то Чаплин собирался лишь побывать в Лондоне на мировой премьере своего фильма «Огни рампы» (“Limelight”, премьера 16.10.1952), однако его въездная виза, несмотря на все награды, полученные за новый фильм в Европе, была аннулирована. Чаплин также остался в Швейцарии. В конце года Манн писал Фейхтвангеру, что теперь «их имена всегда рядом, и никто не скрывает своей радости»[30].

В сентябре 1952 г. Фейхтвангер узнал о том, что правительство ГДР хотело бы присудить ему Национальную премию. По отношению к американскому эмигранту власти ГДР держали себя очень деликатно; понимающий ситуацию Цвейг замечал, что принимать предложение необязательно сейчас, когда свирепствует Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности. Фейхтвангера, правда, пугал не столько призрак Комиссии, сколько возможная неудача на западногерманском книжном рынке: издатели как раз в это время готовы были начать публиковать его книги в ФРГ. Писатель обратился с просьбой перенести присуждение премии на 1953 г. к Эриху Вендту, генеральному секретарю Культурбунда ГДР, который тут же вошел в положение писателя-эмигранта[31].

До получения Национальной премии ГДР в калифорнийской жизни Фейхтвангера был непродолжительный период покоя и признания. Газеты расхваливали роман о Руссо *Tis Folly To Be Wise*[32] (букв.: «Глупо быть мудрым»; в рус. пер. «Мудрость чудака»), продолжавший серию произведений о революциях, хотя это было сочинение, которым сам писатель остался недоволен. Более того, автор одной из статей («Отец двух революций — герой для Фейхтвангера»)

[29] Feuchtwanger an Thomas Mann. Pacific Palisades, 16.12.1952 (BmF: I: 145).

[30] Thomas Mann an Feuchtwanger. Erlenbach-Zürich, 28.12.1952 (BmF: I: 146).

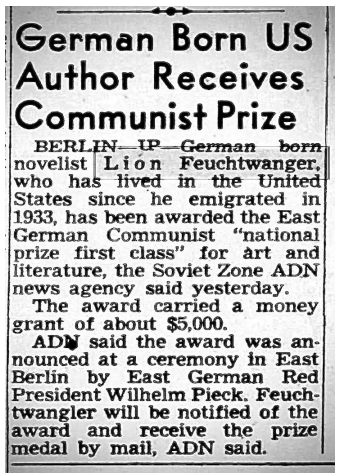
[31] С 1951 по 1953 гг. читателю ФРГ были доступны следующие романы Фейхтвангера, напечатанные во Франкфурте-на-Майне издательством *Frankfurter Verlagsanstalt*: *Goya*, 1951; *Josephus. Roman-Trilogie*, 1952; *Jud Süss*, 1952; *Narrenweisheit oder Tod und Verklärung des Jean-Jaques Rousseau*, 1952; *Die hässliche Herzogin*, 1953.

[32] Роман также был опубликован на немецком языке в США. L. Feuchtwanger. *Narrenweisheit oder Tod und Verklaerung des Jean-Jaques Rousseau*. Los Angeles: Pazifische Presse, 1952. 293 S. В американском названии используется последняя строка «Оды на отдаленный вид Итонского колледжа» (“Ode on a Distant Prospect of Eton College”, 1747) английского поэта Томаса Грея. В первом переводе оды («Ода на отдаленный вид Итонской коллегии», 1803) П.И. Голенищева-Кутузова строка звучит как «Там буйство есть ученым быть».

наконец-то решил разъяснить американскому читателю орфоэпические тонкости произнесения фамилии Фейхтвангера[33], которая, по свидетельству Томаса Манна, произносилась в США не иначе, как «Фушт-уэншер» (Fuscht-uänscher)[34]:

> Во-первых, необходимо разобраться с произнесением имени автора. Но это совсем не так просто, поскольку издатели романов 1951 и 1953 годов не сходятся во мнении; они дают такие варианты соответственно: Фойкт-вангер и Фойшт-вонгер[35].

Был ли Фойшт-вонгер действительно благозвучнее Фушт-уэншера, сказать сложно, но в любом случае, Томас Манн был прав: «Не было имени именитее и непроизносимее»[36]. Может быть, никто и не обратил бы внимания на то, как выговаривается фамилия немецкого переселенца, если бы тот в 1952 г. не решил сменить издателя своих произведений: Хюбш, с которым писатель публиковал до сих пор свои книги в США, проводил теперь все больше времени в Европе.



German Born US Author Receives Communist Prize

BERLIN—UP—German born novelist Lion Feuchtwanger, who has lived in the United States since he emigrated in 1933, has been awarded the East German Communist "national prize first class" for art and literature, the Soviet Zone ADN news agency said yesterday.

The award carried a money grant of about $5,000.

ADN said the award was announced at a ceremony in East Berlin by East German Red President Wilhelm Pieck. Feuchtwangler will be notified of the award and receive the prize medal by mail, ADN said.

«Родившийся в Германии американский писатель получает коммунистическую премию». *The Modesto Bee* 76, no. 240. (Oct. 07, 1953): 13.

Когда Фейхтвангер стал лауреатом Национальной премии ГДР[37], он был уже на калифорнийском побережье единственным представителем «литературного Веймара». Совпадение этих двух факторов привело к тому, что нападки на писателя в американской прессе стали особенно едкими,

[33] В отечественной транслитерации фамилия писателя, как и многие другие иностранные имена, тоже не звучит аутентично. Правильное произнесение «Фо́йхьтвангер» [ˈfɔʏçtˌvaŋɐ].

[34] Mann, Thomas. “Freund Feuchtwanger,” *Aufbau* (NY) 20-27 (2.7.1954): 5.

[35] “Father of Two Revolutions Is Hero for Feuchtwanger.” *The Toronto Star* (9.5.1953): 11.

[36] Mann, Thomas. “Freund Feuchtwanger”: 5.

[37] Газеты сошлись на том, что размер премии первого класса, которую получил Фейхтвангер, составлял 20 000 «восточных марок», что было эквивалентно 5 000 долларов. Размер денежного гранта премии первого класса составлял при этом 100000 марок ГДР.

а ФБР и Служба иммиграции и натурализации (Immigration and Naturalization Service, INS) начали работать над депортацией неугодного США писателя. Фейхтвангер комментировал поступавшие из-за океана знаки внимания в свойственной ему манере, ловко находя параллели и превращая год в «несколько недель»:

> 69-летний писатель, покинувший Германию, когда Гитлер пришел к власти, подчеркнул, что его родная страна оказывает ему честь уже во второй раз за последние несколько недель. «Несколько недель назад», — сказал он, — «университет Мюнхена (это западная зона Германии) вернул мне докторскую степень, которой меня лишило правительство Гитлера. Теперь я узнаю, что Академия Восточной Германии награждает меня Национальной премией. Я рад обеим наградам и чувствую, что одновременность этих двух событий — прекрасное свидетельство того, что, по крайней мере, в области культуры обе Германии устремлены к единству»[38].

Нет сомнения в том, что Томас Манн ясно представлял себе будущее своего товарища по калифорнийской эмиграции. Статью «Друг Фейхтвангер», написанную к его 70–летию, 2 июля 1954 г. опубликовали сразу две газеты: еврейская немецкоязычная *Aufbau* в Нью-Йорке и *Die Weltwoche* в Цюрихе. Нобелевский лауреат поздравлял Фейхтвангера и просил страну, из которой он сам был вынужден уехать, оставить его друга и соседа в покое:

> Я шлю ему сердечные пожелания, шлю их в нашу, ставшую за последнее время что-то не очень гостеприимной, Америку, которую я вынужден убедительно просить проявить благоразумие и оставить его в покое вместе с его книгами, с цветами его сада и с его трудом, которым он оказывает честь стране, где этот труд свершается[39].

Оставить в покое немецкого эмигранта-антифашиста было совсем не просто. Восточная Германия продолжала демонстрировать свое восхищение писателем. Накануне его юбилея, 6 июля 1954 г., местная *Los Angeles Times* сообщала, что юридический факультет

[38] "German-born Novelist Wins Red Award." *Daily News* 18-319 (7.10.1953): 10.

[39] Mann, Thomas. "Freund Feuchtwanger": 6. Пер. на рус. яз. цит. по: *Манн Т.* Наш друг Фейхтвангер / пер. Г. Бергельсона // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 10. С. 513.

Берлинского университета им. Гумбольдта присудил ему ученую степень доктора права honoris causa за «литературное изображение освободительной борьбы угнетенных народов». Фейхтвангер, чтобы хоть как-то спасти свое положение в США, с одной стороны, и намекнуть на безобразную кампанию против него, развернувшуюся в Восточной Германии и СССР, с другой стороны, ответил, что «он считает, эта честь была оказана ему в связи с его романом *Proud Destiny*, который лишь совсем недавно появился в Германии»[40]. Разумеется, писателю никто не поверил. Через неделю появилась другая статья — в стиле самого Фейхтвангера: играющая словами, критикующая автора под видом рецензии на роман, ядовитая, — в которой «человек противоположностей» (a man of opposites) означал не что иное, как «человек оппозиции». В отличие от большинства текстов с фотографиями, рецензия сопровождалась карикатурным портретом писателя.

> Вот он и сидит, семидесяти лет от роду с прошлого понедельника, в своем 21-комнатном доме в Калифорнии, маленький Фауст и маленький Мефистофель в одном лице, восхищаясь зрелищем человеческого благородства и жестокости, порядочности и глупости, посмеиваясь над повторяющейся комедией, и ждет следующего щедрого чека от своих издателей[41].

За ученой степенью доктора права последовало избрание Фейхтвангера 27 марта 1955 г. членом-корреспондентом «Красной академии художеств»[42]. Но и это не сподвигло писателя на переезд в Европу. Цвейг ломал голову над тем, как Фейхтвангера «выманить из его рая»[43], предлагал ему один план за другим: переехать в ФРГ, в Западный Берлин, перевезти библиотеку, переехать, наконец, в Швейцарию. Считается, что писатель решительно отказывался возвращаться, поскольку его не устраивала политическая обстановка в обеих Германиях. В действительности, Фейхтвангер предпочитал морской климат любому политическому и, как и Томас Манн, знал еще до капитуляции рейха, что он не вернется на родину. Он открыто говорил об этом советскому резиденту Г. Хейфецу. Но, несомненно, Фейхтван-

[40] "Novelist Feuchtwanger Awarded Berlin Degree." *LA Times* 73 (6.7.1954): 41.

[41] "Men of Opposites. P.G.H." *The Sydney Morning Herald* 285 (11.7.1954): 51.

[42] "Feuchtwanger in Red Art Academy." *The San Francisco Examiner* 87 (28.3.1955): 12.

[43] Zweig an Feuchtwanger. Berlin, 27.4.1957 (BAZ: II: 351).



Men Of Opposites

BOOKS AND WRITERS

LION Feuchtwanger, the German who was hunted by the Nazis and lives in a 21-room house in California writing best-selling historical novels, is a man of opposites.

Surely this scholar and cynic is one of the strangest figures of our times.

As he writes he becomes a sounding-board for problems not only of the period he is writing about but also of to-day. Noble and sardonic thoughts chase and tumble through the pages. Ideas become as vivid as people; and none of his people are without their passions and foibles.

He writes long chapters of concentrated type readers like it. Occasional rampageous sex (politics in a negligee, as it were)—and it's probably another best-seller.

There he sits, writing away, and cynically chuckling.

More than thirty years ago he produced "Jew Suss" and "The Ugly Duchess." Several years ago, after collecting one of the finest libraries in existence on the life and times of Goya, he wrote a novel about the role of the artist in an Inquisition-dominated society.

Now, with the welkin ringing among the confused battles of Democracy, nationalism and Communism, he has cut closer to the bone. He has written a novel about the France of Jean-Jacques Rousseau.

Here is a subject worthy of Feuchtwanger's double-edged steel.

ROUSSEAU had a following among romantic aristocrats, but he was really the poor man's Voltaire. People who could not read learned a smattering of the explosive ideas in his writings—"Man is born free and is everywhere in chains"—and probably his words more than Voltaire's hastened the French Revolution a few years after his death.

He was a supremely wise man, the gentle Citizen of Geneva with his daring independence and his back-to-Nature creed. And he was an absurdly silly man.

He was the man who wrote the "Confessions," the astonishing autobiography of human weakness in which he exposed his eternally adolescent sex relations with duchesses and servant girls and an almost insane persecution mania. In writing he even exaggerated some of his misdeeds.

Yet when the "Confessions" were published after his death people continued to revere his memory. Obviously he could not manage his own affairs, they said, but he could manage the affairs of the world. He could not walk but he could fly; and perhaps if it had not been for his "blindness" he would not have seen the great things so clearly.

This book is not the life story of Rousseau. He died one-third of the way through His ideas, his de forte wife and her lovers, his former disciples and enemies and above all, the Revolution and the Terror make the drama of the story.

THE presence of the de facto wife constitutes a thread of cowlike carnality running through the novel.

She was more than Rousseau's "wife in the sight of Nature"—she was almost Nature herself. Calm, plump and plain, she possessed an intelligence that was seldom more than instinctual, and she had an extraordinary attraction for men.

A stable-hand became one of her secret lovers and possibly caused Rousseau's mysterious death.

These events flavour absorbing story. But Feuchtwanger is above all a novelist of ideas. He makes his people live but he is most interested in making ideas live—in other words, in making his readers think.

For many Frenchmen amid the revolutionary ferment Jean-Jacques Rousseau become, of course, a dogma and, as with most dogmas, there was plenty in it for all to choose from.

For example, he had taught: "The government may not require the individual to sacrifice himself for the good of the many if he is unwilling to do so"; and he had also taught: "Injustice committed for the benefit of mankind is justice."

This conflict and confusion of ideas is the essence of the modern social dilemma.

Probably there are only three or four novelists in the world to-day who would dare to expect their public to plough through long chapters of historical analysis and commentary. Feuchtwanger does, and he knows that many of his readers will love it, because it is a commentary not merely on past history but also partly on present-day aspirations and aberrations.

So there he sits, aged 70 last Monday, in his 21-room house in California, a small Faust and a small Mephistopheles both, marvelling at the pageant of human nobility and viciousness, decency and stupidity, chuckling at the recurring comedy, and waiting for the next whacking cheque from his publishers.

—P.G.H.

A review of "TIS FOLLY TO BE WISE, or Death and Transfiguration of Jean-Jacques Rousseau," by Lion Feuchtwanger, translated by Hutchinson, London.

FEUCHTWANGER

A Nightmare In Ohio

THIS novel by an American is a thriller in the direct (as opposed to the popular) sense of the word.

Terror and violence, or the threat of violence, continue throughout its pages, but the human fabric through which their threads are woven is, in the main, so homely, so normal and everyday as the general impression on the reader is not morbid; as it often is with a writer like Graham Greene for example, a comparison which suggests itself early in the story.

Here gruesome things happen to commonplace people, and their reactions ring true.

The prevailing element of dread throughout—the sense

A review of "THE NIGHT OF THE HUNTER," by Davis Grubb—Hamish Hamilton, London.

The style is suited to the subject, for the most part economical and unstrained, though there are patches towards the end that seem a little vague and diffuse. The

out mawkish sentiment or false toughness.

At the end one is almost convinced that, as the author claims, "children are men at his strongest. They weep at a broken toy, but stand with the courage of a burning saint before the murder of a mother . . ."

This is an extraordinary novel. It will simultaneously horrify and attract the reader: and as a literary event it is decidedly not negligible.

"Men of Opposites." *The Sydney Morning Herald*, no. 285 (Jul. 11, 1954): 51.

гер тосковал по друзьям и Европе и до конца жизни надеялся получить американское гражданство.

С 1955 г. начали умирать товарищи по эмиграции и коллеги. 18 апреля умер А. Эйнштейн, 12 августа — Томас Манн, 14 сентября — К.Ф. Вайскопф. Ровно год оставался до смерти Брехта, самого близкого друга, и еще три года оставались до смерти И.Р. Бехера и самого Фейхтвангера.

В своей речи 15 октября 1955 г., посвященной памяти Томаса Манна, Фейхтвангер не оставил без комментария пагубно сказывающуюся на здоровье и творчестве атмосферу в стране:

> Восприимчивый романист не вынес климат эпохи маккартизма. Конечно же, он знал, что это безобразие не продлится долго, но также он знал, что годы его творчества сочтены. Он писал мне об «отвратительных нападках», направленных против него, писал, что «его творческий настрой подавляется политической атмосферой страны», наконец, в свои семьдесят семь лет он бежал в Европу, чтобы там иметь возможность плодотворно работать [цит. по: Skierka 1984: 272].

Этой речи впоследствии был посвящен отдельный допрос — 20 ноября 1958 г., когда Фейхтвангеру пришлось объяснять, что он подразумевал под «клеветническими» нападками (“smear attacks”)[44] американских газет на Томаса Манна.

Не меньшей провокацией, чем присуждение Национальной премии ГДР, был для американских СМИ визит к Фейхтвангеру

[44] *An Émigré Life:* 1570.

делегации семерых советских журналистов и писателей, посетивших США осенью 1955 г. [см. об этом: Щербинина 2023]. По воспоминаниям главы делегации Б. Полевого и журналиста, переводчика Б. Изакова, в лос-анджелесской гостинице «Амбассадор» их ждала «приветственная телеграмма Фейхтвангера, в которой он выражал желание»[45] пригласить их в гости. Однако им объяснили, что это невозможно,

> ибо он «красный» и даже «настолько красный», что простой, дружеский визит к нему может скомпрометировать вас перед лицом американской прессы и испортить всю вашу поездку[46].

Однако советская делегация подняла «бунт» и уже на следующий день, 4 ноября, подъезжала к вилле «Аврора» и ее роскошному цветущему саду («скромному дому, отгородившемуся от дороги зеленью густых кустарников»). Делегацию встретил Фейхтвангер («У него небольшое, по-крестьянски загорелое, по-крестьянски морщинистое лицо»), показал гостям дом и вывел их (через «коридорчик» мимо «балкончика») на улицу к скамейке, где когда-то была сделана знаменитая фотография Фейхтвангера и Брехта, и там состоялась «беседа, которую по очереди снимали лучшие фотографы»[47] делегации. «Фейхтвангер терпеливо позировал, пытаясь в то же время расспрашивать нас о Советском Союзе, о советской литературе»[48], — вспоминал Изаков. Вернувшись после визита в отель, советские журналисты купили вечерние «завтрашние» газеты, в которых описывалось, как

> вчера, то есть сегодня, группа советских газетчиков, гостящих в Лос-Анжелосе, посетила писателя Лиона Фейхтвангера. […] дальше говорилось, что писатель не хотел этого визита и «даже отказался фотографироваться с советскими парнями»[49].

---

[45] *Изаков Б.* «Летучие годы, дальние края»… От 20-х до 80-х. Записки старого журналиста. М.: Изд-во полит. лит., 1988. С. 298.

[46] *Полевой Б.* Американские дневники. М.: Сов. писатель, 1956. С. 239.

[47] Там же. С. 240, 241, 242.

[48] *Изаков Б.* «Летучие годы, дальние края»… С. 300.

[49] *Полевой Б.* Американские дневники. С. 246. — Восторженное описание этого визита к Фейхтвангеру оставили все советские гости, как в мемуарах, так и в советской периодике, см.: *Грибачев Н.* Семеро в Америке. М.: Сов. писатель, 1956. С. 93–99; *Аджубей А.* «Серебряная кошка», или Путешествие по Америке.

Одни и те же сообщения об этой встрече перепечатывались во многих периодических изданиях.

> Семь русских журналистов изменили в пятницу свою программу, чтобы включить в нее прием в доме писателя Лиона Фейхтвангера, что государственная сенатская комиссия ассоциировала с деятельностью коммунистического фронта. Незапланированное изначально приглашение на прием исходило от Американо-русского института. Ранее пресса Восточного Берлина сообщала, что родившийся в Германии Фейхтвангер был избран восточногерманской Академией художеств новым членом-корреспондентом. Кроме него были названы композитор Дмитрий Шостакович и актер Чарли Чаплин. Сенатская комиссия по расследованию антиамериканской деятельности насчитывает в деле Фейхтвангера более 30 отчетов[50].

Sunday News добавляла, что «писатель официально указан в отчетах как лидер коммунистического фронта» и «упоминается в них 37 раз»[51], а *Independent* напоминала, что Фейхтвангер был членом Национального совета американо-советской дружбы, который Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности называла коммунистическим фронтом[52]. *Los Angeles Times* сообщала новые подробности визита делегации, причем выявленные журналистами во время разговора с самим Фейхтвангером: тот определенно пытался нивелировать значение встречи и представить себя одним из многих писателей, которых советские журналисты собирались посетить:

> Немецкий романист казался обеспокоенным встречей с советскими издателями у себя дома. Он попросил с ним не фотографироваться. Он сказал, что они ему позвонили за несколько часов до приезда и спросили, можно ли его увидеть. По словам Фейхтвангера, они ему сообщили, что хотели бы посетить как можно больше писателей во время своего пребывания[53].

М.: Молодая гвардия, 1956. С. 96–100; *Софронов А.В.* На ближнем и дальнем Западе. Путевые очерки. М.: Воениздат, 1968. С. 183–188 и др. Во второй половине 1950-х Фейхтвангеру доводилось еще не раз принимать у себя советских гостей.

[50] "American Throws a Party for Reds." *The Buffalo News* (5.11.1955): 4.

[51] "Russian Writer Visit Alleged Red in Hollywood." *Sunday News* (6.11.1955): 26.

[52] "Russ Writers Visit Home of L.A. Leftist." *Independent*, 5.11.1955:4.

[53] "Touring Russ Editors See L.A. at Work." *LA Times* 74 (5.11.1955): 1.

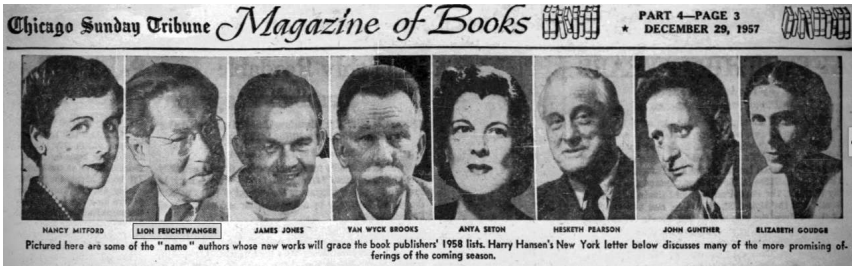
Фейхтвангер был действительно «настолько красным», что его досье содержало 43 подробных, однако не очень интересных отчета агентов (фиксировались не только номера автомобилей, которые парковались у виллы «Аврора», но и «просматривалось содержимое соседских мусорных контейнеров» [Flügge 2008: 341]); газетные статьи, касавшиеся в основном связи писателя с коммунизмом и СССР; перечень полученных и отправленных книг, переводы писем и телеграмм; внутреннюю переписку самих спецслужб; наконец, доносы коллег, в том числе эмигрантов. Самым удивительным примером сотрудничества со спецслужбами был сын Арнольда Цвейга, в неустроенной судьбе которого Фейхтвангер принимал самое деятельное участие. Михаэль Цвейг долгие годы был своеобразным связующим звеном, постоянной темой переписки друзей, Фейхтвангер регулярно принимал его в своем доме, оплачивал постоянные перелеты и был тронут, когда молодой человек принес ему свои извинения за предоставление информации спецслужбам. А. Цвейг об этом инциденте ничего не узнал.

Всего, начиная с 15 июня 1942 г. и до смерти писателя, состоялось шесть допросов.

> Сначала мы ездили в Федеральное бюро, и там моему мужу задавали разного рода вопросы, в основном о его друзьях, а также о его поэме «Песнь павших», которую он написал в 1915 году. Они сказали, что это революционная поэма. Мой муж ответил: «Но она была против войны. Вы были нашими врагами, а если я был против войны, ну, тогда вы должны быть за меня. Это не было против кого-то еще, только против войны. И мы все знаем, что не вы развязали войну, а кайзер. [Если поэма] и была направлена против кого-то, то только против кайзера и германской армии». Это, однако, не помогло. Они назвали это «преждевременным антифашизмом» (premature antifascism). Это было выражением преждевременного антифашизма. Поэтому Фейхтвангер сказал: «Если я виновник преждевременного антифашизма, то я этим горжусь»[54].

Фейхтвангеры считали, что их не вызывают на допрос в Вашингтон, как остальных, потому что существовал неизвестный покровитель-библиофил. Когда адвокат М.С. Коблиц (Milton S. Koblitz), представлявший интересы писателя в деле натурализации (он же

[54] *An Émigré Life:* 1567–1568.


Chicago Sunday Tribune Magazine of Books PART 4—PAGE 3 ★ DECEMBER 29, 1957

NANCY MITFORD | LION FEUCHTWANGER | JAMES JONES | VAN WYCK BROOKS | ANYA SETON | HESKETH PEARSON | JOHN GUNTHER | ELIZABETH GOUDGE

Pictured here are some of the "name" authors whose new works will grace the book publishers' 1958 lists. Harry Hansen's New York letter below discusses many of the more promising offerings of the coming season.

«Фейхтвангер и другие американские писатели». *Chicago Tribune*, no. 52 (Dec. 29, 1957): 107.

работал с композитором А. Шенбергом во время конфликта с Т. Манном из-за его «Доктора Фаустуса»), посоветовал, прежде всего, заявить о своей дистанцированности от коммунизма, писатель «сказал, что не будет этого делать. Он не изменит своего отношения, даже если не получит гражданство. Он хотел стать американцем, но не такой ценой»[55]. При этом в его письмах к Цвейгу все отчетливее проступало сожаление относительно невозможности выехать в Европу.

В 1957 г., когда Фейхтвангер узнал, что он болен — правда, он так никогда и не узнал, что болен раком (по крайней мере, так считала Марта Фейхтвангер), — сотрудники Службы иммиграции и натурализации в сопровождении агента ФБР были направлены для проведения допроса на виллу «Аврора». Они интересовались его личными контактами, публикациями, прежде всего, «Москвой 1937», и убеждениями — политическими и религиозными. «Москву 1937» писатель назвал на допросе чем-то родственным историческому роману, в жанре которого он всегда и работал:

> Я старался всегда оставаться вдали от политики, и я стараюсь подчеркнуть, что смотрю на мировую историю и современную историю только глазами историка [цит. по: Stephan 1998: 158].

Допросы от 8 августа 1957 г., 8 августа, 13 ноября, 20 ноября, и 24 ноября 1958 г. (после последнего допроса писатель умер) были достаточно изнурительными, они прерывались из-за плохого самочувствия и госпитализации Фейхтвангера; при этом сами подозреваемые относились к своим допросчикам снисходительно.

[55] Ibid.: 1566.

Фейхтвангер был похоронен на кладбище Санта Моники «Вудлон» (Woodlawn Cemetery), справа от могилы Генриха Манна, которая скоро была перенесена в ГДР. «Писателей здесь больше не было», — вспоминала Марта Фейхтвангер.

Фейхтвангер умер, так и не став американским гражданином, но в СССР былая популярность писателя начала возрождаться с новой силой. Эта посмертная глава его биографии неразрывно связана с деятельностью Марты Фейхтвангер, дожившей почти до ста лет: она получила американский паспорт, передала уникальную домашнюю библиотеку Калифорнийскому университету, переписывалась с Вилли Брандтом и Союзом писателей СССР (который теперь отправлял ей один за другим новые переводы романов Фейхтвангера), ездила в Восточную и Западную Германию, стала обладательницей 12-томного собрания сочинений мужа на русском языке; наконец, однажды она оказалась — в вечернем платье, под рукоплескания зала, ни слова не понимая по-русски, — в Кремлевском дворце съездов на показе фильма «Гойя»[56], снятого по его одноименному роману.

ЛИТЕРАТУРА

Баскаков 2021 — *Баскаков А.* «Я не попутчик…»: Томас Манн и Советский Союз. М., СПб.: Нестор-История, 2021.

Добряшкина 2025 — *Добряшкина А.В.* Космополит Советского Союза: Лион Фейхтвангер в американской эмиграции (часть вторая: 1945–1950 гг.) // Литература двух Америк. 2025. № 18. С. 44–65.

Щербинина 2023 — *Щербинина О.И.* «Уплывало семеро романтиков». Первая поездка группы советских журналистов в США эпохи «оттепели» // Литературный факт. 2023. № 3 (29). С. 293–322.

[56] Фильм восточно-немецкого режиссера Конрада Вольфа (1971) совместного советско-восточно-германско-болгарско-югославского производства. Съемки проводились с 1969 по 1970 гг. в Крыму, на Кавказе, в Югославии, Болгарии; задействованы были актеры из восьми стран. Фильм получил специальную премию жюри на VII Московском кинофестивале, имел русскую и немецкую озвучку.

REFERENCES

Baskakov 2021 — Baskakov, Aleksei. *«Ja ne poputchik...»: Tomas Mann i Sovetskii Soiuz* [*"I' m not a Fellow Traveler..." Thomas Mann and the Soviet Union*]. St. Petersburg: Nestor-Istoriia Publ., 2021. (In Russ.)

Dahlke 1984 — Dahlke, Hans. *Lion Feuchtwanger als Dramatiker. Nachwort* In: Lion Feuchtwanger. Dramen in 2 Bndn. Bd. 2., Hrsg. von H. Dahlke, 685–806. Berlin u. Weimar: Aufbau-Verl., 1984.

Dobryashkina 2025 — Dobryashkina, Anna. "Kosmopolit Sovetskogo Soiuza: Lion Feikhtvanger v amerikanskoi emigratsii (chast' vtoraia: 1945–1950 gg.)" ["Cosmopolite of the Soviet Union: Lion Feuchtwanger in the American Exile (Part II: 1945–1950)"]. *Literatura dvukh Americ*, no. 18 (2025): 44–65. (In Russ.)

Flügge 2008 — Flügge, Manfred. *Die vier Leben der Marta Feuchtwanger*. Berlin: Aufbau, 2008.

Kröhnke 1991 — Kröhnke, Karl. *Feuchtwanger im Exil. Sein Verhältnis zur BRD, zur DDR und zu den USA*, taz. 15.11.1991. https://taz.de/Feuchtwanger-im-Exil/!1694075/.

Maierhofer 2008 — Maierhofer, Waltraud. *Lion Feuchtwangers Theaterstück "Wahn oder der Teufel in Boston" — Ein Beitrag zur deutschen Vergangenheitsbewältigung?* Exil. Jg. 28 (März 2008): 98–115.

Skierka 1984 — Skierka, Volker. *Lion Feuchtwanger. Eine Biographie*. Berlin: Quadriga Verl., 1984.

Shcherbinina, Olga I. "«Uplyvalo semero romantikov». Pervaia poezdka gruppy sovetskikh zhurnalistov v SShA epokhi «ottepeli»" ["'Seven Romantics Sailing Away.' Soviet Journalists on the First Cultural Exchange Visit to the US during the Khrushchev 'Thaw'"]. *Literaturnyi fakt*, no. 3 (29) (2023): 293–322. (In Russ.)

Stephan 1998 — Stephan, Alexander. *Im Visier der FBI. Deutsche Exilschriftsteller in den Akten amerikanischer Geheimdienste*. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verl., 1998.

© 2025 А.В. Добряшкина
Дата поступления в редакцию: 15.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 12.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Anna V. Dobryashkina
Received: 15 Sept. 2025
Approved after reviewing: 12 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-88-103
https://elibrary.ru/DXMWCA
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Наталия КИРЕЕВА

СТИВЕН КИНГ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН: СТРАТЕГИИ ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИИ И ЛЕГИТИМАЦИИ

Аннотация: Статья посвящена анализу институциональных механизмов включения массовой литературы в современный литературный канон. На примере трансформации репутации Стивена Кинга от маргинального автора до признанного участника академического и культурного мейнстрима рассматриваются три ключевые стратегии институционализации: самолегитимация, медийное признание и академическая рецепция. Предлагаемое разграничение понятий канонизации, легитимации и институционализации, а также введение аналитической модели институциональных стратегий представляют собой теоретическое приращение к современным исследованиям литературного канона в постмодернистскую эпоху.

Ключевые слова: Стивен Кинг, литературный канон, канонизация, институционализация, легитимация, писательская репутация, академическая рецепция, массовая литература, постмодернизм, социология литературы.

Информация об авторе: Наталия Владимировна Киреева, доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка и литературы, Благовещенский государственный педагогический университет, ул. Ленина, д. 104, 675000 г. Благовещенск, Россия. ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7354-5181. E-mail: kireeva@bgpu.ru.

Для цитирования: *Киреева Н.В.* Стивен Кинг и современный литературный канон: стратегии институционализации и легитимации // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 88–103. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-88-103

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-88-103
https://elibrary.ru/DXMWCA
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

NATALIYA KIREEVA

STEPHEN KING AND THE CONTEMPORARY LITERARY CANON: STRATEGIES OF INSTITUTIONALIZATION AND LEGITIMATION

Abstract: This article analyzes the institutional mechanisms through which popular literature becomes part of the contemporary literary canon. Using the case of Stephen King's transformation from a marginal horror writer to a recognized figure in the academic and cultural mainstream, the author identifies three key strategies of institutionalization: self-legitimation, media recognition, and academic reception. The proposed distinction between canonization, legitimation, and institutionalization, along with the introduction of an analytical model of institutional strategies, constitutes a theoretical contribution to current studies of the literary canon in the postmodern era.

Keywords: Stephen King, literary canon, canonization, institutionalization, legitimation, authorial reputation, academic reception, popular literature, postmodernism, sociology of literature.

***Information about the author*:** Nataliya V. Kireeva, Doctor Hab. in Philology, Professor of Russian Language and Literature Department, Blagoveshchensk State Pedagogical University, Lenina st., 104, 675000 Blagoveshchensk, Russia. ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-7354-5181. E-mail: kireeva@bgpu.ru.

***For citation*:** Kireeva, Nataliya. "Stephen King and the Contemporary Literary Canon: Strategies of Institutionalization and Legitimation." *Literature of the Americas,* no. 19 (2025): 88–103. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-88-103

Проблема формирования и трансформации литературного канона, понимаемого как динамичный конструкт, а не застывший список «вечных» ценностей, остается одной из центральных в современном литературоведении. Как справедливо отмечает Михаил Гронас, дебаты о каноне, развернувшиеся в 1980–1990-е гг. в американском академическом мире и часто сводимые к противостоянию социологической (требующей включения маргинализированных групп) и аксиологической (отстаивающей вневременную эстетическую ценность) моделей, проблематизировали сам объект литературной науки и вывели на первый план вопрос о роли институций в процессе канонизации [Гронас 2001].

Новизна исследования состоит в том, что мы рассматриваем феномен Стивена Кинга не как частный случай «успеха массовой литературы», а как показатель системных сдвигов в институтах канонизации. В статье формулируется модель, позволяющая применить случай Кинга для более широкого анализа процессов репрезентации и легитимации в современном культурном пространстве. Для уточнения понятийного аппарата статьи необходимо развести ключевые термины. Канонизация понимается нами как процесс включения писателя или текста в устойчивый корпус культурно санкционированных произведений. Легитимация фиксирует признание со стороны институций — вручение премий, интерес академической критики, издательские стратегии. Институционализация же представляет собой более широкий процесс закрепления писателя в социокультурных структурах (образовательные программы, учебные курсы, академическая рецепция, массовая культура), обеспечивающий долговременное укрепление его репутации. Таким образом, институционализация включает в себя как канонизацию, так и легитимацию, но не сводится к ним. Подобный подход согласуется с социологической традицией анализа литературы [Guillory 1993; Гронас 2001; Дубин 2001].

В этом контексте фундаментальный труд Гарольда Блума «Западный канон» (1994) представляет собой наиболее яркую и бескомпромиссную защиту аксиологического подхода. Блум, как подробно анализирует Михаил Ямпольский, настаивает на аполитичной и имморальной природе канонического текста, чья ценность определяется исключительно «эстетической силой» — оригинальностью, когнитивной энергией и владением фигуративным языком, порожденными в борьбе «сильного» автора со своими предшественниками [Ямпольский 1998]. С этой точки зрения, канон является результатом имма-

нентного саморазвития литературы, а массовая литература, априори лишенная этой «силы», оказывается за его пределами.

Однако, как показывает дальнейшее развитие теории канона, его формирование невозможно понять вне социального и институционального контекстов. Джон Гиллори в работе «Культурный капитал» (1993) доказывает, что канон функционирует как инструмент распределения культурного капитала и регуляции доступа к языковой и риторической норме доминирующего класса [Guillory 1993]. Таким образом, канон – это не столько собрание шедевров, сколько продукт конкретных образовательных и культурных институций.

Именно эта институциональная перспектива позволяет по-новому взглянуть на феномен массовой литературы и его парадоксальные отношения с каноном. Хотя Блум в рамках «демократической эпохи» (1832–1900) счел возможным включить в свой список такие образцы массовой литературы, как «Дракула» Б. Стокера или «Маленькие женщины» Л.М. Олкотт [Блум 2017: 623, 627], для «хаотической эпохи» XX в. он делает исключение, оставляя за ее пределами ключевых авторов, определяющих литературный ландшафт эпохи.

Между тем, современные исследования настаивают на том, что «каноны подвижны, они текут и изменяются» [Baym 2003: xix], а их формирование является результатом сложного взаимодействия академических, идеологических и рыночных механизмов. Данная статья ставит целью исследовать стратегии институализации творчества Стивена Кинга — писателя, чья текстовая вселенная, находясь в поле массовой литературы, демонстрирует устойчивые признаки канонизации, бросая тем самым вызов традиционным аксиологическим иерархиям и требуя применения более гибкого социологического инструментария.

Показательным эпизодом в истории противостояния аксиологической и социологической моделей канонизации стала реакция Гарольда Блума на присуждение Стивену Кингу в 2003 г. медали Национального книжного фонда «За выдающийся вклад в американскую литературу». Эта награда, вручаемая с 1988 г., маркирует признание на высшем институциональном уровне и ставит лауреата в один ряд с такими фигурами, ранее получившими медаль, как Сол Беллоу, Юдора Уэлти, Тони Моррисон и Артур Миллер, – авторами, чья принадлежность к литературному канону не оспаривается.

Для Блума, чья теоретическая позиция, как отмечает М. Ямпольский, заключается в «попытке оторвать канон от социума»

и утверждении его сугубо эстетической, аполитичной природы [Ямпольский 1998], это событие стало ярким симптомом системного кризиса. В своей резкой критике он интерпретировал его как свидетельство «низведения нашей культурной жизни до уровня ширпотреба»[1]. Оценочный пафос Блума был направлен на саму возможность рассмотрения творчества Кинга в категориях литературного мастерства: с его точки зрения, Кинг «всего лишь плохой писатель, о чем говорит каждое написанное им предложение, каждый абзац и каждая книга»[2]. Этот вердикт основан на строгом следовании иерархии эстетических ценностей, в котором «сила» авторского голоса измеряется степенью его вовлеченности в творческое состязание с предшественниками-«мастерами» (Прустом, Джойсом, Фолкнером), а не коммерческим успехом или популярностью.

Свою принципиальную оценку Блум повторил спустя более десяти лет — в 2014 г., в интервью обозревателю BBC Джейн Чиабаттари, вновь подчеркнув, что Кинг «недостоин внимания серьезного читателя»[3]. Такая жесткость позиции исследователя служит наглядной демонстрацией глубины пропасти между элитарной аксиологией, отстаивающей автономию эстетического суждения, и процессами демократизации и рыночной трансформации литературного поля, которые приводят к легитимации новых, «неканонических» авторов через альтернативные институциональные механизмы награждения.

Противоречие между коммерческим успехом, связанным с широкой читательской аудиторией, и легитимацией в рамках академического и культурного истеблишмента проявляется в творческой траектории Стивена Кинга. Его принадлежность к системе массовой литературы очевидна: тематика произведений, масштаб тиражей, активная медиатизация (экранизации, аудиокниги, видеоигры), а также особая модель взаимодействия с аудиторией указывают на устойчивую репутацию автора популярной культуры. Однако амбивалентность его позиции проявляется в том, что параллельно с этим творчество Кинга подвергается активной институционализации: его тексты включаются в школьные и университетские курсы, становятся предметом академических исследований и темой международных конференций. Присуждение ему медали Национального книжного

[1] Ciabattari, Jane. Is Stephen King a Great Writer? Oct. 31, 2014. https://www.bbc.com/culture/article/20141031-is-stephen-king-a-great-writer

[2] Ibid.

[3] Ibid.

фонда можно расценивать как акт символической легитимации, формально инкорпорирующий творчество Кинга в респектабельный литературный мейнстрим.

Данный пример наглядно демонстрирует, что современный литературный канон является не статичным набором текстов, отобранных по вневременным эстетическим критериям, а динамическим полем борьбы за символическую власть. Как справедливо отмечается в исследованиях социологов литературы, канон выполняет не только эстетическую, но и социальную функцию, выступая инструментом закрепления в общественном сознании представлений о культурно значимом. Признание Стивена Кинга — яркий случай такого «заполнения пробела» между современными культурными запросами и устоявшимся каноном. Процесс канонизации в данном контексте представляет собой постоянное устранение разрыва между динамичными, современными взглядами на национальное литературное наследие и его канонизированными, «застывшими» в антологиях версиями [Gottesman 1979: xxx]. Таким образом, стратегия признания Стивена Кинга представляет собой не столько индивидуальную траекторию писателя, сколько яркий пример трансформации самого литературного поля и пересмотра его границ под влиянием альтернативных институциональных механизмов.

Возникает закономерный вопрос о механизмах, позволивших Стивену Кингу достичь столь амбивалентного статуса, балансирующего между массовым успехом и академическим признанием. Отчасти данная ситуация является результатом общих культурных процессов эпохи постмодерна, сформулированных Лесли Фидлером в знаменитом призыве «пересекать границы, засыпать рвы» между элитарным и массовым [Fiedler 1971: 61]. Однако в случае Кинга мы наблюдаем не нисходящее движение «высокой» литературы к массовому читателю, а встречный процесс – активную стратегию легитимации, исходящую из самого поля массовой культуры.

Для анализа данной стратегии продуктивно обратиться к концепции «колебаний литературных репутаций», разработанной В.Е. Хализевым. Ученый выделяет в качестве одного из ключевых факторов «энергию самоутверждения» автора, проявляющуюся в настойчивом стремлении к «известности, публикациям, признанию критиков» [Хализев 1999]. Стивен Кинг демонстрирует эту «энергию» в полной мере, на протяжении всей карьеры целенаправленно борясь не только за коммерческий успех, но и за повышение собственного

писательского статуса и легитимацию массовой литературы как серьезного культурного явления. Особенно интенсивно эта стратегия реализовывалась в 1980–1990-е гг. — период, отмеченный парадоксальным сочетанием беспрецедентной популярности[4] и нарастающего внутреннего кризиса, связанного с осознанием двусмысленности своего положения в культурной иерархии. Именно тогда Кинг предпринимает ряд последовательных шагов по конструированию собственной репутации, выходящих за пределы коммерческой стратегии и ориентированных на институциональное признание.

Анализ этого процесса позволяет говорить о системной стратегии институционализации, реализуемой Кингом в течение нескольких десятилетий. По нашему мнению, ее можно разделить на три ключевые группы:

1. Самолегитимация — через тексты non-fiction («Пляска смерти», «Как писать книги»)[5], где автор конструирует собственный статус писателя и исследователя;

2. Медийное признание — через награды, премии, интервью, массовую медиатизацию (экранизации, культурные индустрии)[6];

3. Академическая рецепция — через включение произведений в университетские курсы, академическую критику и научные исследования [Winter 1984].

Подобное разделение позволяет структурировать механизмы институционализации и выявить их целенаправленную и поэтапную реализацию.

Ключевыми инструментами в стратегии самолегитимации выступили вышеупомянутые работы Стивена Кинга в жанре non-fiction. В этих текстах Кинг не просто рефлексирует над положением массовой литературы, но и сознательно конструирует новый статус писателя, претендующего на значимую роль в развитии общекультурного, а не только развлекательного дискурса [Киреева 2011: 15–16].

Анализ стратегии самолегитимации убедительно демонстрирует, что Стивен Кинг отчетливо осознавал отсутствие «абсолютно непреодолимой пропасти» между академической и популярной

[4] К 1987 г. совокупный тираж книг Стивена Кинга достиг 150 миллионов экземпляров на 33 языках, а 8 из 25 самых продаваемых романов десятилетия принадлежали его перу [Эрлихман 2006: 154].

[5] King, Stephen. *Danse Macabre*. New York: Everest House, 1980; King, Stephen. *On Writing: A Memoir of the Craft.* New York: Scribner, 2000.

[6] StephenKing.com. Awards. URL: https://stephenking.com/awards.html.

культурой и умело маневрировал между этими полюсами [Winter 1984: 22]. Однако амбиции «короля ужасов», реализованные в его признании мейнстримом, не следует интерпретировать как девальвацию ценности элитарной литературы. Как справедливо отмечает Б. Дубин, функции элиты и истеблишмента в культурном поле принципиально различны: если истеблишмент «утверждает репутации и задает правила», воздействуя «лишь на более пассивные слои аудитории», то миссия элиты — «создавать новые языки культуры, новые смыслы и новую публику для них» [Дубин 2001: 340].

В современном литературоведении целесообразно разграничивать такие категории, как элитарное, мейнстрим и академический канон. Элитарная литература ориентирована на строгие эстетические критерии и ограниченный круг читателей, мейнстрим — на массовое восприятие, но при этом академический канон фиксируется в образовательной практике – в университетских программах и антологиях, где институции задают критерии отбора [Baym 2003; Gottesman 1979]. Включение Стивена Кинга в этот треугольник отношений демонстрирует постепенное смещение границ: от восприятия его как «массового автора» — к признанию в качестве писателя мейнстрима и постепенному утверждению в академическом каноне [Блум 2017; Fiedler 1971]. Инкорпорация Кинга в мейнстрим представляет собой именно признание со стороны истеблишмента, утверждение его репутации по установленным правилам. Его творчество, таким образом, стало частью мощного течения внутри самой массовой культуры, сумевшего легитимизировать себя в глазах регулирующих институтов, но не совершившего радикального переворота в смыслотворчестве, свойственного функциям культурной элиты. Многолетняя борьба Кинга, таким образом, увенчалась успехом не в ниспровержении иерархий, а в достижении высшего статуса внутри существующей системы координат массовой литературы, признанного и санкционированного литературным истеблишментом.

Пример Стивена Кинга наглядно демонстрирует, что условием включения в канон может выступать не столько имманентная художественная ценность произведения, сколько совокупность конкретных социокультурных факторов эпохи. В этом контексте представляется продуктивной позиция Михаила Ямпольского, который в полемике с аксиологической моделью Гарольда Блума подчеркивает, что «включение или невключение того или иного произведения в канон […] имеет явное социальное значение»

и определяется «определенными социальными и культурными обстоятельствами» [Ямпольский 1998].

Эту точку зрения подтверждают современные исследования, акцентирующие внимание на исторической и идеологической обусловленности канонических списков. Так, в анализе «Нортоновской антологии американской литературы» И. Делазари показывает, что даже академические антологии, претендующие на объективность, формируются как синхронические конструкции, отражающие прежде всего ценности и идеологические установки момента их составления. Как справедливо указывает исследователь, «американская литература “Нортоновской антологии” оказывается фактически лишена истории: ее “was” имеет неприкрыто сконструированный, вымышленный характер […] важно, что (и что) она “есть”» [Делазари 2016: 280]. Подбор текстов, по замечанию Делазари, осуществляется не столько по эстетическим критериям, сколько «исходя из наибольшего соответствия духу времени, биографических обстоятельств и миметической иллюстративности» [Делазари 2016: 279]. Таким образом, отсутствие Стивена Кинга в подобного рода академических сборниках не может быть интерпретировано как однозначное свидетельство его «невхождения» в канон: напротив, оно указывает на изменчивость и политико-культурную обусловленность канонизации, когда принципиальную роль играют институциональные факторы конкретного исторического момента.

Динамичность этих процессов наглядно проявляется в различных национальных контекстах. Яркой иллюстрацией может служить рецепция творчества Стивена Кинга в современном гуманитарном пространстве России. Институциональные механизмы канонизации здесь проявляются особенно рельефно. Во-первых, это устойчивый издательский интерес, выражающийся в непрекращающихся переводах и переизданиях как его художественной, так и нехудожественной прозы. Поддержанию и росту его символического капитала способствует также развитый жанр паралитературы — биографические исследования [Эрлихман 2006, Эрлихман 2013, Роугек 2011], путеводители по его вселенной[7], а также многочисленные упоминания его имени и творческих принципов в изданиях, далеких от собственно литературоведения — в практических руководствах по написанию

[7] *Винсент Б.* Темная Башня: путеводитель. М.: АСТ, 2006.

бестселлеров[8] и даже гипнотической рекламы[9]. Подобная «индустрия Кинга» свидетельствует о глубоком проникновении его фигуры в культурный обиход, где он функционирует не просто как автор текстов, но как масштабный культурный миф и успешный бренд, что является важнейшим шагом на пути к обретению статуса канонического автора.

Наиболее убедительным свидетельством поступательного процесса канонизации Стивена Кинга является его прочная институционализация в академической среде. Творчество писателя давно перестало быть периферийным объектом исследования и стало полноправным предметом научного анализа, что подтверждается значительным корпусом диссертационных исследований по лингвистике, литературоведению и культурологии [Проскурин 2004, Ломтева 2005, Ненилин 2006, Хоменко 2006, Артемьева 2010, Стрельницкая 2010, Киреева 2011, Багаув 2013, Зубинова 2022].

Важным этапом на пути обретения легитимности стало включение его произведений в учебные пособия и программы высшей школы[10], что знаменует переход Кинга из сферы частного читательского интереса в пространство официально санкционированного академического знания.

История научной рецепции Кинга в России демонстрирует поступательную динамику: от одной из первых статей, опубликованных в авторитетном сборнике ИМЛИ «Лики массовой литературы США» [Шемякин 1991], до настоящего времени, когда только в базе e-Library можно обнаружить несколько сотен научных публикаций, детально анализирующих различные аспекты его многогранного творчества. Столь масштабный и устойчивый академический интерес служит исчерпывающим доказательством того, что творчество Кинга преодолело границы массового жанра и обрело легитимный статус объекта серьезного гуманитарного исследования, окончательно закрепившись в современном литературном каноне.

---

[8] *Ахманов М.С.* Литературный талант. Как написать бестселлер. М.: Эксмо, 2014.

[9] *Витале Дж.* Гипнотические рекламные тексты: Как убеждать и продавать своими словами / пер. с англ. Е. Козловой. М.: Эксмо, 2008.

[10] Как, например, в учебник «Современная зарубежная проза»: Современная зарубежная проза: учеб. пособие / под ред. А.В. Татаринова. М.: ФЛИНТА; Наука, 2015.

Совокупность приведенных фактов позволяет утверждать, что Стивен Кинг не только успешно интегрировался в американский литературный канон, но и перешагнул границы национального контекста, став объектом институционального признания на глобальном уровне. Возвращаясь к вопросу о характере его стратегий, важно подчеркнуть, что они были направлены не только на упрочение собственной репутации, но и на переосмысление статуса популярной литературы в современной культуре. Эта позиция была четко артикулирована Кингом в благодарственной речи на вручении медали Национального книжного фонда (2003), где он призвал относиться к популярной литературе с тем же вниманием, что и к «высокой», подчеркивая ее культурную значимость и потенциал.

Результаты этой стратегии подтверждаются дальнейшими институциональными шагами. В 2014 г. Кинг был удостоен Национальной медали США в области искусств — одной из важнейших культурных наград страны. Тем самым его репутация была окончательно закреплена на уровне, сопоставимом с положением таких признанных представителей американской литературы, как Сол Беллоу, Джон Апдайк и Филип Рот. Согласно официальному сайту писателя, на сегодняшний день он является лауреатом 79 премий различного уровня, включая награды за литературные достижения, вклад в культуру и общественное признание[11].

Обретя столь беспрецедентное признание, Кинг смог позволить себе то, к чему стремился его герой Пол Шелдон из романа «Мизери» (*Misery*, 1987): творческую свободу, освобожденную от бремени претензий на создание «большой» литературы. Острота борьбы заметно спала, уступив место спокойной уверенности в силе творческого акта как такового, вне жестких жанровых и иерархических разграничений. В годы, последовавшие за триумфом 2003 г., Кинг продолжает напряженно трудиться, активно экспериментируя с жанрами детектива, научной фантастики, комикса и литературы для детей, что свидетельствует не об ослаблении, а о качественной трансформации его творческой энергии, окончательно утвердившейся в завоеванном пространстве легитимности.

В упомянутой выше статье «Стивен Кинг — великий писатель?» проводится знаковая параллель между Чарльзом Диккенсом и Стивеном Кингом. Автор заключает: «Диккенс выдержал испыта-

[11] StephenKing.com. Awards. https://stephenking.com/awards.html.

ние временем. Сегодня никто не оспаривает его достоинств. И лучшие произведения Стивена Кинга настолько вжились в нашу культуру, что, по-видимому, его ждет такая же судьба»[12]. Этот прогноз представляется весьма симптоматичным.

Однако путь к такому признанию был сопряжен с ожесточенной полемикой. Как уже упоминалось, Гарольд Блум, комментируя вручение медали Кингу в 2003 г., скептически заявлял, что больших заслуг удостоены Томас Пинчон, Кормак Маккарти или Дон Делилло. Единственным критерием награждения Кинга Блум считал его коммерческий успех, иронично предрекая, что подобная логика приведет к присуждению медали Даниэле Стил, а Нобелевской премии — Джоан Роулинг.

Прогноз Блума не оправдался, однако его логика оказалась верной, хотя и в ином ключе. Если до 2003 г. среди лауреатов медали фигура, сравнимая по статусу с Кингом, была, пожалуй, лишь одна — телеведущая Опра Уинфри (1999), награжденная за популяризацию чтения, то впоследствии список лауреатов существенно изменился. Его пополнили авторы, чей статус традиционно располагается в зоне напряженности между массовым успехом и критическим признанием: мастер детектива Элмор Леонард (2012), классик научной фантастики Урсула Ле Гуин (2014), автор бестселлеров для подростков Джуди Блум (2004), биограф Роберт Каро (2016) и новеллистка Энни Пру (2017). Знаково, что и Дон Делилло, отстаиваемый Блумом, получил эту награду лишь в 2015 г., после Кинга[13].

Этот новый состав лауреатов служит яркой иллюстрацией глубинных трансформаций в современном литературном поле. Данный процесс, как убедительно демонстрирует анализ академических институций, является закономерным и системным. Как справедливо отмечает Е.М. Бутенина, исследуя формирование транскультурного канона в США, именно к концу XX в. «стало очевидно, что канон — не монолитная целостность», а его обновление было напрямую связано с включением в университетские курсы текстов «представителей многих групп, прежде лишенных голоса» [Бутенина 2021: 169]. Современный канон все чаще определяется не столько эстетическими параметрами, сколько этическими и репрезентативными соображе-

[12] Ciabattari, Jane. Is Stephen King a Great Writer?

[13] National Book Foundation. https://www.nationalbook.org/.

ниями, отражающими запросы и ценности текущего исторического момента.

Таким образом, феномен Стивена Кинга представляет собой один из наиболее показательных примеров трансформации представлений о литературном каноне в постмодернистскую эпоху. Его случай наглядно демонстрирует, что ключевую роль играют не только эстетические параметры, но и формы институционального признания, определяемые социальными, академическими и культурно-медийными механизмами. Проанализированные стратегии институционализации — самолегитимация, медийное признание и академическая рецепция – свидетельствуют о смещении акцентов в процессе канонизации: от аксиологической модели к институционально обусловленной. Репутация Кинга формируется на пересечении процессов канонизации, легитимации и институционализации и отражает глубокие изменения в структуре современного канона, все более подверженного пересмотру, расширению и включению формально «неканонических» авторов и текстов.

ЛИТЕРАТУРА

Багаув 2013 — *Багаув Ю.Д.* Неготика как феномен современной художественной культуры: автореф. дис. ... канд. культурологии. Чита, 2013.

Блум 2017 — *Блум Г.* Западный канон: Книги и школа всех времен / пер. с англ. Д. Харитонова. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

Бутенина 2021 — *Бутенина Е.М.* Русская классика в транскультурном каноне США // Полилингвиальность и транскультурные практики. 2021. Т. 18. № 2. С. 165–175.

Гронас 2001а — *Гронас М.* Диссенсус. Война за канон в американской академии 80-х – 90-х годов // Новое литературное обозрение. 2001. № 5 (51). С. 6–18.

Гронас 2001б — *Гронас М.* Безымянное узнаваемое, или Канон под микроскопом // Новое литературное обозрение. 2001. № 5 (51). С. 68–69.

Делазари 2016 — *Делазари И.А.* Онтология антологии: современная американская проза по версии издательства “NORTON” // Литература двух Америк. 2016. № 1. С. 265–286.

Дериглазова, Погорельская 2024 — *Дериглазова Л.В., Погорельская А.М.* Исторические трансформации русского литературного канона в России и Великобритании // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. 2024. Т. 23. № 1. С. 31–43.

Дубин, 2001 — *Дубин Б.В.* Слово – письмо – литература: Очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

Зубинова 2022 — *Зубинова А.Ш.* Сравнение в идиостиле С. Кинга: лингвопрагматические и переводческие характеристики: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2022.

Киреева 2011 — *Киреева Н.В.* Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011.

Ломтева 2005 — *Ломтева Т.А.* Нестандартная лексика в коммуникативно-прагматическом аспекте (на материале языка романов С. Кинга): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2005.

Ненилин 2006 — *Ненилин А.Г.* С. Кинг и проблемы детства в англо-американской литературной традиции: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2006.

Проскурин 2004 — *Проскурин Е.Г.* Когнитивная лакунарность текста как проблема межкультурной коммуникации: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2004.

Роугек 2011 — *Роугек Л.* Сердце, в котором живет страх. Стивен Кинг: жизнь и творчество / пер. с англ. М.: АСТ, 2011.

Стрельницкая 2010 — *Стрельницкая Е.В.* Эмотивность и перевод: особенности языковой передачи эмоций при художественном переводе с английского языка на русский: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2010.

Хализев 1999 — *Хализев В.Е.* Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999.

Хоменко 2006 — *Хоменко О.Е.* Моделирование синонимической парадигмы с доминантой «страх»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Ставрополь, 2006.

Эрлихман 2006 — *Эрлихман В.В.* Король Темной стороны. СПб.: Амфора, 2006.

Эрлихман 2013 — *Эрлихман В.В.* Стивен Кинг. М.: Молодая гвардия, 2013. («Жизнь замечательных людей», вып. 1608)

Ямпольский 1998 — *Ямпольский М.Б.* Литературный канон и теория «сильного автора» // Иностранная литература. 1998. № 12. С. 214–221.

REFERENCES

Bagauov 2013 — Bagauov, Julia D. “Neogotika kak fenomen sovremennoi hudozhestvennoi kul’tury” [“Neo-Gothic as a Phenomenon of Contemporary Artistic Culture”]. PhD diss. Abstract, Chita, 2013. (In Russ.)

Baym 2003 — *The Norton Anthology of American Literature*, 6th ed., vol. E: Literature since 1945. Edited by Nina Baym. New York; London: Norton, 2003.

Bloom 2017 — Bloom, Harold. *Zapadnyi kanon: Knigi i shkola vseh vremen* [*The Western Canon: The Books and School of the Ages*]. Translated by D. Kharitonov. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017. (In Russ.)

Butenina 2021 — Butenina, Eugenia M. “Russkaia klassika v transkul’turnom kanone SShA” [“Russian Classics in the Transcultural Canon of the USA”]. *Polilingvial’nost’ i transkul’turnye praktiki* 18, no. 2 (2021): 165–175. (In Russ.).

Delazari 2016 — Delazari, Ivan A. “Ontologiia antologii: sovremennaia amerikanskaia proza po versii izdatel’stva NORTON” [“The Ontology of Anthology: Contemporary American Prose According to Norton”]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 1 (2016): 265–286. (In Russ.)

Deriglazova, Pogorelskaia 2024 — Deriglazova, Larisa V., and Anastasia M. Pogorelskaia. “Istoricheskie transformacii russkogo literaturnogo kanona v Rossii i Velikobritanii” [“Historical Transformations of the Russian Literary Canon in Russia and the UK”]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Istoriya, filologiya* 23, no. 1 (2024): 31–43. (In Russ.)

Dubin 2001 — Dubin, Boris V. *Slovo – pismo – literatura: Ocherki po sociologii sovremennoj kultury`*. [*Word – Writing – Literature: Essays on the Sociology of Contemporary Culture*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2001. (In Russ.)

Erlikhman 2006 — Erlikhman, Vadim V. *Korol’ Temnoi storony* [*The King of the Dark Side*]. St. Petersburg: Amfora Publ., 2006. (In Russ.)

Erlikhman 2013 — Erlikhman, Vadim V. *Stiven King* [*Stephen King*]. Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 2013. (In Russ.)

Fiedler 1971 — Fiedler, Leslie A. “Cross the Border – Close the Gap.” *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, vol. 2, 461–485. New York: Stein and Day, 1971.

Gottesman 1979 — Gottesman, Ronald, Holland, Laurence B., Kalstone, David, et al., editors. *The Norton Anthology of American Literature*, vol. 2. New York; London: Norton, 1979.

Gronas 2001a — Gronas, Mikhail. “Dissensus. Voina za kanon v amerikanskoi akademii 80-h – 90-h godov” [“Dissensus: The Canon Wars in the American Academy of the 1980s–1990s”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (51) (2001): 6–18. (In Russ.)

Gronas 2001b — Gronas, Mikhail. “Bezymiannoe uznavaemoe, ili Kanon pod mikroskopom” [“The Nameless Recognizable, or the Canon under the Microscope”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (51) (2001): 68–69. (In Russ.)

Guillory 1993 — Guillory, John. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

Khalizev 1999 — Khalizev, Valentin E. *Teoriia literatury* [*Theory of Literature*]. Moscow: Vysshaia shkola Publ., 1999. (In Russ.)

Khomenko 2006 — Khomenko, Olga E. “Modelirovanie sinonimicheskoi paradigmy s dominantoi «strah»” [“Modeling a Synonymic Paradigm with the Dominant ‘Fear’”]. PhD diss. Abstract, Stavropol’, 2006. (In Russ.)

Kireeva 2011 — Kireeva, Nataliya V. “Transformaciia zhanrovyh konvencii avtobiografii i detektiva v proze amerikanskogo postmodernizma” [“Transformation of Genre Conventions of Autobiography and Detective Fiction in American Postmodernist Prose”]. Doctor Hab. diss. Abstract, Moscow, 2011. (In Russ.)

Lomteva 2005 — Lomteva, Tatyana A. “Nestandartnaia leksika v kommunikativno-pragmaticheskom aspekte (na materiale jazyka romanov S. Kinga)” [“Nonstandard Vocabulary in a Communicative-Pragmatic Aspect (Based on the Language of S. King’s Novels)”]. PhD diss. Abstract, Stavropol’, 2005. (In Russ.)

Nenilin 2006 — Nenilin, Alexander G. “S. King i problemy detstva v anglo-amerikanskoi literaturnoi tradicii” [“S. King and the Problem of Childhood in the Anglo-American Literary Tradition”]. PhD diss. Abstract, Nizhnii Novgorod, 2006. (In Russ.)

Proskurin 2004 — Proskurin, Eugene G. “Kognitivnaia lakunarnost’ teksta kak problema mezhkul’turnoi kommunikacii” [“Cognitive Lacunarity of the Text as a Problem of Intercultural Communication.” PhD diss. Abstract. Barnaul, 2004. (In Russ.)

Rogak 2011 — Rogak, Lisa. *Serdce, v kotorom zhivet strah. Stiven King: zhizn’ i tvorchestvo* [*Haunted Heart: The Life and Times of Stephen King*], translated from English. Moscow: AST Publ., 2011. (In Russ.)

Strelnitskaia 2010 — Strelnitskaia, Ekaterina V. “Emotivnost’ i perevod: osobennosti iazykovoi peredachi iemocii pri hudozhestvennom perevode s angliiskogo iazyka na russkii” [“Emotivity and Translation: Features of the Linguistic Transmission of Emotions in Literary Translation from English into Russian”]. PhD diss. Abstract, Moscow, 2010. (In Russ.)

Winter 1984 — Winter, Douglas E. *Stephen King: The Art of Darknes*s. New York: New American Library, 1984.

Yampol’skii 1998 — Yampol’skii, Mikhail B. “Literaturnyi kanon i teoriia «sil’nogo avtora»” [“The Literary Canon and the Theory of the ‘Strong Author’”]. *Inostrannaia literature*, no. 12 (1998): 214–221. (In Russ.)

Zubinova 2022 — Zubinova, Amelia Sh. “Sravnenie v idiostile S. Kinga: lingvopragmaticheskie i perevodcheskie harakteristiki” [“Comparison in the Idiolect of S. King: Linguo-Pragmatic and Translation Characteristics”]. PhD diss. Abstract, Kazan’, 2022. (In Russ.)

© 2025, Н.В. Киреева
Дата поступления в редакцию: 30.08.2025
Дата одобрения рецензентами: 25.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Nataliya V. Kireeva
Received: 30 Aug. 2025
Approved after reviewing: 25 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-104-135
https://elibrary.ru/NOBZEQ
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Мария НЕНАРОКОВА

ШЕКСПИРОВСКАЯ ЦИТАТА В СОВРЕМЕННЫХ АМЕРИКАНСКИХ ПЕРЕСКАЗАХ «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЫ» РУБЕЖА XX–XXI ВВ.

Аннотация: Статья посвящена использованию цитат в литературных пересказах знаменитой трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. В качестве материала исследования были использованы романы рубежа XX–XXI вв., написанные современными американскими писателями. Трагедия «Ромео и Джульетта» входит в «сердцевину» американской англоязычной культуры. Цитаты из текста-источника включены как в сами пересказы, так и в сопровождающий их паратекст. Как правило, цитаты выделяются при помощи иного шрифта, кавычек, расстояния между цитатой и авторским текстом. Иногда автор пересказа вписывает цитаты из текста-источника, никак их не выделяя. Исследование показало, что в литературных пересказах цитаты исполняют несколько функций, например: они могут влиять на строение сюжета и состав сцен, входящих в книгу, поскольку они являются аллюзиями на определенные контексты текста источника; они помогают движению сюжета, предсказывая будущие действия персонажей; они помогают раскрыть характеры персонажей, подчеркивают такие качества, которые важны для объяснения поступков персонажей. Цитаты, вынесенные в заголовки глав, проясняют структуру текста, при этом они углубляют понимание текста, поскольку читатель фактически имеет дело с двумя текстами. Один из текстов составляют цитаты-заголовки, взятые из текста-источника; понимание другого текста, литературного пересказа, в основе которого лежит шекспировская трагедия, зависит от того, насколько хорошо читатель знает текст-источник и может соотнести его с оригиналом. Включение цитат в пересказ дает возможность писателю предложить объяснения к шекспировскому тексту в том стиле и таким языком, который наиболее понятен его читателю.

Ключевые слова: литература США, литературный пересказ, У. Шекспир, «Ромео и Джульетта», текст-источник, паратекст, цитата, сюжет, аллюзия, персонаж.

Информация об авторе: Мария Равильевна Ненарокова, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы (РУДН), ул. Миклухо-Маклая, д. 6, 117198 г. Москва, Россия. OCRID ID: https://orcid.org/0000-0002-5798-9468. E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru.

Для цитирования: *Ненарокова М.Р.* Шекспировская цитата в современных американских пересказах «Ромео и Джульетты» рубежа XX–XXI вв. // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 104–135. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-104-135

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-104-135
https://elibrary.ru/NOBZEQ
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Maria NENAROKOVA

A SHAKESPEAREAN QUOTE IN THE MODERN AMERICAN RETELLINGS OF *ROMEO AND JULIET* AT THE TURN OF THE 20th–21st CENTURIES

Abstract: The article deals with the use of quotes in literary retellings of W. Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*. Novels, written by modern American writers around the turn of the XX–XXI centuries, served as a case study. The tragedy *Romeo and Juliet* is included into the "core" of American English-speaking culture. Quotes can be found both in the text and the paratext of the retellings. They are highlighted in the text by a different font, quotation marks, and the distance between the quote and the author's text. Sometimes the quotes are inserted in the retelling without highlighting them in any way. The study showed that quotes in literary retellings perform several functions, for example: they can influence the structure of the plot and the choice of the scenes included in the novel, since they allude to certain contexts of the source text; they help the plot movement by predicting the characters' future actions; they reveal the characters' personalities and emphasize qualities, important for explaining the characters' actions. Quotes placed in chapter headings clarify the structure of the text and deepen its understanding. Heading quotes constitute a text of their own; understanding a literary retelling based on a Shakespearean tragedy, depends on how well the reader knows the source text and can relate it to the original. Including quotes in the text of the retelling allows the writer to offer explanations to the Shakespearean text in the style and language that is most understandable to his reader.

Keywords: American literature, literary retelling, William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, source text, paratext, quotation, plot, allusion, character

***Information about the author*:** Maria R. Nenarokova, Doctor Hab. in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia; Professor, Patrice Lumumba Peoples' Friendship University of Russia, Miklukho-Maklaya st., 6, 117198 Moscow, Russia. OCRID ID: https://orcid.org/0000-0002-5798-9468. E-mail: maria.nenarokova@yandex.ru.

For citation: Nenarokova, Maria. "A Shakespearean Quote in the Modern American Retellings of *Romeo and Juliet* at the Turn of the 20th–21st Centuries." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 104–135. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-104-135

Введение

Во времена культурных сломов обостряется проблема сохранения прошлого, в частности тех памятников литературы, которые являются основой самосознания общества, привлекая читателей «своими вечными историями и непреходящими темами»[1], озвучивая «универсальные истины, которые актуальны и сегодня»[2]. По мнению современной американской писательницы Тирзы Прайс, «к классической литературе относятся книги, которые живут во времени, потому что аудитория считает их стоящими»[3]. Ценность их заключается в том, что «есть вещи, которым все еще можно научиться у них сегодня»[4]. Однако, как правило, эти книги трудны для восприятия читателей: им приходится преодолевать «устаревший, скучный, а иногда и трудный язык»[5]. Необходимость сохранить эти произведения в круге чтения заставляет деятелей культуры искать способы привлечения к ним внимания современников, и в наши дни одним из самых распространенных способов становятся литературные пересказы, или адаптации.

Материалом для современных научных исследований в области адаптации служат по большей части экранизации литературных произведений или их переработки для театра, а о литературных пересказах пишут в основном блогеры — любители чтения, журналисты и библиотекари, делающие обзоры книжных новинок в интернете, поэтому, чтобы понять место литературного пересказа в современной читательской культуре, стоит обратиться к интернет-изданиям. Авторы публикаций осознают, что сам принцип литературного пересказа возник не сегодня: «На протяжении веков писатели переосмысливали знакомые повествования, превращая истории, которые

[1] Lin, Rebecah. “Modern Retellings of Classic Literature.” *I-lerner Education Centre.* January 11, 2023. https://www.i-learner.edu.hk/2023/11/modern-retellings-of-classic-literature/.

[2] Ikhlas, H. “Modern Retellings of Classics.” *Check It Out: Reviews, News and More from WPL*. June 2, 2022. https://checkitoutwpl.ca/2022/06/02/modern-retellings-of-classics/.

[3] Price, Tirsah. “Retellings Keep the Classics Relevant.” *Book Riot.* December 10, 2021. https://bookriot.com/retellings-keep-the-classics-relevant/. Все пер. с англ. выполнены мной, если не указано иначе.

[4] Ikhlas, H. “Modern Retellings of Classics.”

[5] Ibid.

мы, как кажется, знаем наизусть, во что-то свежее и неожиданное»[6]. Для создания нового произведения на основе всем известного текста, окруженного ореолом славы великого писателя и закрепленного долгой традицией чтения, требуется не только литературный талант и развитое воображение, но и определенная «смелость [...], чтобы переделать книгу, которая является настолько канонизированной, что кажется почти неприкосновенной»[7]. Изменения могут касаться системы действующих лиц, выбора места и времени, когда происходят описываемые события, жанра произведения. Новые произведения, в основу которых положены всем известные тексты, «смещают фокус читательского внимания, проливая свет на тех, кто когда-то был второстепенными персонажами, и предоставляя голос и индивидуальность безмолвным»[8], предлагают читателю «воспоминания, рассказывающие больше о предыстории любимого персонажа, или совершенно новое оформление знакомой истории»[9], «дают нам возможность увидеть, как вечные вызовы, борьба и вопросы жизни и смерти отражаются сегодня через другие классовые, гендерные или национальные различия»[10].

Трансформации классических литературных произведений делаются с определенной целью: «Современные пересказы могут сделать классическую литературу более доступной и интересной как для молодых, так и для взрослых читателей»[11], «они могут вызвать у вас желание обратиться к классике, когда вы закончите чтение»[12]. В литературных пересказах и авторы, и читатели видят «средство […] сохранения культуры»[13], поэтому неудивительно, что современные

[6] Facoory, Emily. “11 Booker-nominated books that reimagine classic works and ancient texts.” *The Book Prizes.* October 10, 2024. https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/booker-nominated-books-that-reimagine-classic-works-and-ancient.

[7] Donohue, Meg. “Why We’ll Never Get Tired of Literary Retellings.” *Literary Hub*. May 28, 2019. https://lithub.com/why-well-never-get-tired-of-literary-retellings/.

[8] Facoory, Emily. “11 Booker-nominated books.”

[9] Bogel, Anne. “16 classic literature retellings, remixes and reimaginings.” *Modern Mrs Darcy.* March 3, 2023. https://modernmrsdarcy.com/classic-literature-retellings/.

10 Albanese, Laurie Lico. “From Ovid to Hawthorne, on the Power and Possibility of Retelling Classic Stories.” *Literary Hub.* October 5, 2023. https://lithub.com/from-ovid-to-hawthorne-on-the-power-and-possibility-of-retelling-classic-stories/.

[11] Lin, Rebecca. “Modern Retellings of Classic Literature.”

[12] Bogel, Anne. “16 classic literature retellings.”

[13] “What is a retelling?” *Book Series. Recaps&Reviews*. https://www.book-seriesrecaps.com/tag/retellings/.

писатели обращаются к «классическим историям»[14]. Источниками литературных пересказов становятся культурно значимые произведения: «тексты, на которых они основаны, являются краеугольными камнями великой литературы»[15], это «сказки, мифы и легенды»[16], «басни»[17], «классические произведения, стихи, рассказы, детские сказки, потешки, фольклор, жизни известных исторических личностей, исторические события»[18]. В литературный пересказ персонажи могут также прийти из «мифа, песни, скульптуры, истории и литературы»[19]. «Настоящими» литературными пересказами признаются те произведения, которые сразу позволяют читателю опознать свой источник: пересказы-ретеллинги «доставляют читателям особое наслаждение, потому что им удается сочетать удовольствие от неожиданных поворотов с комфортом знакомой истории»[20] [см.: Ненарокова 2024]. Одним из мостиков между источником и новым произведением, написанным на его основе, средством связи между двумя текстами становится цитата.

О бытовании цитат в художественной литературе существует обширный корпус исследований как отечественных, так и зарубежных ученых. Так, в работах М.П. Алексеева[21] и М.Н. Виролайнен сделано множество ценнейших наблюдений над тем, какую роль цитаты играют в творчестве А.С. Пушкина [Виролайнен 2003]. Об изменении восприятия цитаты на протяжении XIX в. и на рубеже XIX–XX вв.

---

[14] "Jo Talks Books: On What Makes a Good Retelling." *BookLoversBlog.* 27 April, 2020.

https://jjbookblog.wordpress.com/2020/04/27/jo-talks-books-on-what-makes-a-good-retelling/.

[15] "The Popularity of Retellings: Why have they become our new literary obsession?" *Otterly Bookish.* March 28, 2020. https://otterlybookish.com/2020/03/28/the-popularity-of-retellings-why-have-they-become-our-new-literary-obsession/.

[16] "Jo Talks Books."

[17] Young, Hanna. "Story Retelling: How to Write a Retell (with Examples)." *ProWritingAid.* October 11, 2021. https://prowritingaid.com/retelling-story .

18 "Bookish Musings: What Types of Retelling Do you Like?" *Metaphors and Moonlight.* May 1, 2019. https://metaphorsandmoonlight.com/what-types-of-retellings-do-you-like/

[19] Albanese, Laurie Lico. "From Ovid to Hawthorne…"

[20] Donohue, Meg. "Why We'll Never Get Tired of Literary Retellings."

[21] *Алексеев М.П.* А.С. Пушкин // Шекспир и русская культура / под. ред. М.П. Алексеева. М.; Л.: Наука, 1965. С. 162–200; *Алексеев М.П.* Пушкин и проблема «вечного мира» // Алексеев М.П. Пушкин: Сравнительно-исторические исследования. Л.: Наука, 1972. С. 160–207.

писал Ю.М. Лотман [Лотман 1989]. Важную роль цитат, в частности шекспировских, в англоязычных произведениях XIX–XX вв. отмечала и Е.В. Халтрин-Халтурина [Халтрин-Халтурина 2010; Халтрин-Халтурина 2025]. Нельзя не упомянуть исследование Харольда Блума, описавшего трансформации цитат из классических произведений в сознании современного человека [Блум 1998].

Пьесы Шекспира занимают особое место в сознании американцев: они воспринимаются как «неотъемлемая часть американской мечты»[22]. Драматургия Шекспира была известна еще первым колонистам, а к середине XVIII в. его пьесы стали для американцев своего рода «Библией, ценным и приятным напоминанием об их языковом и культурном наследии»[23]. Как писал Алексис де Токвиль, «едва ли найдется хижина первопоселенца, в которой нельзя было бы найти старинный томик Шекспира»[24]. В число особенно любимых произведений вошла трагедия «Ромео и Джульетта». С самого первого ее исполнения в Нью-Йорке в 1730 г. ее популярность только возрастала, и в XIX в. она ставилась даже чаще «Гамлета»[25]. В XX в. в США «Ромео и Джульетта» была включена в «стандартную программу средней школы»[26] и вошла в так называемую «сердцевину»[27] культуры наряду с другими шекспировскими шедеврами, «к которым постоянно возвращались как американские читатели, так и писатели»[28]. По мнению журналистки Ханны Гэдуей, «это вторая по популярности пьеса Шекспира в Соединенных Штатах, и для многих американцев, привыкших к школьным урокам английского языка, она является синонимом “Барда”»[29].

---

[22] McCrum, Robert. “William Shakespeare: a quintessentially American author.” *The Guardian*. April 9, 2026. https://www.theguardian.com/books/2016/apr/09/william-shakespeare-a-quintessentially-american-author .

[23] Ibid.

[24] Цит. по: Ibid.

[25] Dooley, Leah. “The Enduring Popularity of *Romeo and Juliet*.” *Pacific Northwest Ballet*. January 31, 2022. https://www.pnb.org/blog/the-enduring-popularity-of-romeo-and-juliet/.

[26] Ibid.

[27] McCrum, Robert. “William Shakespeare.”

[28] Ibid.

[29] Gadway, Hannah E. “*Romeo and Juliet* Review: The A.R.T. Keeps It Classic.” *The Harvard Crimson*. September 10, 2024. https://www.thecrimson.com/article/2024/9/10/romeo-and-juliet-american-repertory-theater-cambridge-loeb-shakespeare/.

Как и другие пьесы У. Шекспира, трагедию «Ромео и Джульетта» англоязычные подростки читают в изданиях, предназначенных для школы. Так, в издания серии “Oxford School Shakespeare”, текст пьесы сопровождается большим количеством материалов — биография Шекспира, статьи, комментарии, темы для докладов и вопросы для обсуждения на уроках. Эти материалы содержат наиболее известные цитаты из рассматриваемой пьесы, которые заучиваются и запоминаются порой на всю жизнь. Выбор цитат формирует восприятие и всего текста пьесы, и ее отдельных героев. Неудивительно поэтому, что авторы литературных пересказов обращаются к шекспировским пьесам как к исходному тексту для своих произведений.

По выражению журналиста Роберта МакКрама, «апофеозом брачного союза Шекспира и Нового Света» стала самая известная адаптация «Ромео и Джульетты» — мюзикл «Вестсайдская история» (1957), в 1961 г. новеллизированная Ирвингом Шульманом[30]. Мюзикл, содержащий и цитаты, и аллюзии на свой источник, очень быстро стал фактом американской культуры — и еще одним способом знакомства зрителей с шекспировской трагедией, хотя бы при посредстве цитат.

На основе «Ромео и Джульетты» написано огромное множество переделок с разной степенью близости к исходному тексту. Так, на сайте “Goodreads”, задача которого состоит в том, чтобы помогать читателям находить книги по их интересам, в конце 2024 г. насчитывалось 122 романа, являющихся литературными пересказами шекспировской трагедии[31].

Практически весь корпус текстов, источником которых стала знаменитая шекспировская трагедия, относится к так называемой «литературе для юношества» (young adult literature), что естественно, поскольку авторы ориентируются в первую очередь на возраст главных героев Шекспира: в трагедии Шекспира Джульетте четырнадцать лет, Ромео — шестнадцать, а о персонажах второго плана (Бенволио, Меркуцио, Тибальде, Розалине) можно лишь предположить, что все они ровесники Ромео.

Корпус прозаических пересказов шекспировской трагедии можно разделить на три большие группы: сиквелы трагедии, действие

[30] Shulman, Irving. *West Side Story*. New York: Pocket Books, 1967.

[31] Lits of Retellings. *Romeo and Juliet.* https://www.goodreads.com/list/show/96600.Romeo_and_Juliet_Retellings.

которых происходит вскоре после гибели влюбленных (как правило, эти тексты соединяют в себе черты любовного и детективного романов, а также романа приключений); произведения, которые можно определить как «школьные повести» (однако стоит оговориться, что и этот жанр подростковой литературы далеко не всегда предстает перед читателем в чистом виде); произведения, главные герои которых, несмотря на свою молодость, уже принадлежат миру взрослых с его проблемами и сложными решениями, выходящими за пределы детства. Особняком стоит группа произведений, рассчитанных на детей до четырнадцати лет. Эти книги также пересказывают шекспировскую трагедию, но их авторы воспроизводят главную линию знаменитой пьесы, не углубляясь в детали сюжета.

При том, что большинство авторов пересказов стремятся сохранить сюжет трагедии, систему персонажей, воспроизводит основные, наиболее узнаваемые события в том же порядке, в котором они выстроены у Шекспира, соблюдая тем самым одно из главных требований к литературному пересказу — узнаваемость источника, далеко не все они используют в своих произведениях шекспировские цитаты (как из «Ромео и Джульетты, так и из других пьес). Для данного исследования отобраны те пересказы, авторы которых не только обращаются к сюжету «Ромео и Джульетты», но и активно вводят шекспировские цитаты в свои тексты.

Включение цитат из текста-источника в литературный пересказ является одним из способов указать на родство исходного и новосозданного текста. Цитата, «открытое привлечение чужого текста» [Genette 1997: xviii], культурная универсалия, обеспечивает «создание диалога с аудиторией» [Роговцова, Павленко 2022], «передачу смыслов» [Колдашева 2012:104] в трансляции культуры от поколения к поколению. Она может встретиться читателю в любом месте текста, «может находиться в речи автора, персонажей или рассказчика» [Сиренко 2014: 275]. Будучи «репрезентантом другого, предшествующего текста» [Бельская 2014: 224], цитата побуждает читателя воспринимать литературный пересказ на фоне исходного текста, позволяет видеть в новом произведении глубину, которая появляется благодаря ассоциациям с претекстом. В случае литературных пересказов «Ромео и Джульетты» цитаты используются в качестве заглавий, эпиграфов, названий глав, вписываются в текст произведений — и как атрибутированные, и как неатрибутированные фрагменты «чужого» текста.

Цитата как заглавие

Заглавие занимает одну из наиболее «сильных» позиций текста, это «визитная карточка» произведения [Хорева 2017: 18], выполняющая сразу несколько функций: номинативную, представляя собой «имя текста» [Столярова 2014: 166], выделяющее его из ряда подобных ему форм устной или письменной речи; информативную, поскольку заглавие сообщает читателю сведения о содержании книги и о замысле автора, — и от уровня образования и начитанности человека зависит, насколько объемна может быть такая первоначальная информация; проспективную, или прогностическую, функцию, позволяя читателю предположить, как будет развиваться сюжет книги; наконец, «интригующую» — функцию привлечения внимания читателя, которая возникает в так называемых необычных началах» [Столярова 2014: 163]. Заглавие произведения и его текст вступают в «смысловую игру, которая одновременно развертывает текст в пространстве и собирает его содержание в форму заглавия» [Фатеева 2010: 40–41]. Значение заглавия уточняется и расширяется по мере чтения книги, его смысл «выводится читателем из сопоставления с уже прочитанным полностью произведением» [Макарова 2011: 229]. В случае пересказов трагедии «Ромео и Джульетта» читатель в качестве заглавия книги может столкнуться с «литературной аллюзией» [Лунькова, Мигдаль 2023: 65], требующей от читателя определенного культурного уровня и хотя бы поверхностного знакомства с текстом-исходником.

Среди пересказов шекспировской трагедии, список которых приводит сайт “Goodreads”, есть три книги, в заглавия которых вынесена цитата из «Ромео и Джульетты», причем в двух случаях она несколько переосмыслена, что должно сразу привлечь внимание читателя. Цитата из сонета, служащего прологом к I акту трагедии: “a pair of star-crossed lovers”[32] — «пара влюбленных, счастью которых препятствуют звезды», то есть судьба, — открывает списки цитат в специализированных словарях не только потому, что читатель находит ее в первых строках трагедии, но и потому, что со времени написания Шекспиром его великой трагедии она появляется в контекстах, где речь идет о влюбленных, счастью которых препятствуют

[32] *Oxford Dictionary of Quotations*, ed. by E. Knowles. Oxford: Oxford University Press, 2014: 713; *The Penguin Dictionary of Quotations,* eds by J.M. Cohen, M.J. Cohen. London: Penguin Books, 1964: 347.

какие-то внешние обстоятельства. В современной англоязычной, в частности в американской, массовой литературе прилагательное “star-crossed” нередко встречается в названиях любовных романов, даже если их авторы не использовали текст «Ромео и Джульетты» в качестве исходника.

Все три романа из списка “Goodreads”, в заглавиях которых обыграно прилагательное “star-crossed”, относят к «подростковой литературе», рассчитанной на читателей 14–21 лет. Роман Мелинды Тауб «По-прежнему во власти роковой звезды»[33] (*Still Star-crossed*, 2013), написанный в жанре исторического детектива с ярко выраженной любовной темой, является сиквелом шекспировской трагедии, поскольку в нем рассказывается о событиях, произошедших вскоре после смерти Ромео и Джульетты. Две другие писательницы — Барбара Ди и Пенелопа Фрид — работали в очень популярном жанре «школьной повести» (school story). В романе Ди «Во власти роковой звезды» (*Star-Crossed*, 2017) рассказывается о жизни тринадцатилетних школьников, мальчиков и девочек, учеников обычной американской школы. Героями книги Фрид «Победа над роковой звездой» (*Crossed Stars*, 2021) стали школьники старших классов.

Заглавие романа Мелинды Тауб представляет собой видоизмененную шекспировскую цитату, пусть и краткую. Наречие “still” — «все еще, по-прежнему», новый компонент заголовка, сразу обращает на себя внимание читателя, опознавшего всем известное прилагательное.

События, которые описываются в романе, происходят через три недели после гибели Ромео и Джульетты. Такого времени оказывается достаточно, чтобы воздвигнуть на кладбище, где они похоронены, их золотые статуи. Эта деталь подчеркивает преемственность текста Тауб по отношению к шекспировской трагедии, поскольку в конце ее Монтекки дает обещание: «Из золота ей статую воздвигну. / Пусть людям всем, пока стоит Верона, / Та статуя напоминает вновь / Джульетты бедной верность и любовь» (пер. Т. Щепкиной-Куперник). С другой стороны, невозможно прекратить застарелую вражду за столь короткое время, и герцог Эскал, хорошо понимая, как зыбок и неустойчив мир, наступивший в Вероне, решает укрепить его брачным союзом наследников Монтекки и Капулетти. Наследники

[33] В передаче заглавий романов на русский язык учитывается перевод «Ромео и Джульетты» Аполлона Григорьева (1864): «…под роковой звездой…».

враждовавших семейств Бенволио Монтекки и Розалина Тиримо, племянница Капулетти, вынуждены согласиться на этот брак против своей воли. Однако в Вероне все еще остаются люди, которые хотят разжечь войну между семьями и даже свергнуть законного правителя — герцога Эскала. На улицах Вероны от руки таинственного убийцы в маске снова погибают юноши из обоих семейств, причем каждая сторона в качестве виновных указывает на своих традиционных врагов. Младшая сестра Розалины Ливия влюбляется в недостойного человека и, раскрывая его планы по захвату власти в Вероне, получает удар кинжалом, который приводит ее на грань жизни и смерти. Погибает старая няня Джульетты, и в ее смерти обвиняют Монтекки. Бенволио и Розалине, несмотря на то что они поначалу ненавидят друг друга, приходится объединиться, чтобы распутать клубок интриг и преступлений, но каждый поворот сюжета — новое убийство или свидетельство коварства и козней представителей двух веронских семей — заставляет и героев, и читателя вместе с ними убеждаться в том, что жизнь веронцев находится «по-прежнему во власти роковой звезды». Лишь дочитав роман до конца, читатель может осознать, насколько расширился смысл заглавия благодаря введению в него наречия “still”.

Шекспировское прилагательное “star-crossed” с течением времени приобрело добавочные значения. В наши дни оно скорее значит «несчастливый», «неудачливый». Эти современные значения приходят на мысль при чтении романа Барбары Ди «Во власти роковой звезды». В романе описывается жизнь тринадцатилетних американских школьников в течение одного учебного года. У них у всех есть какие-то потаенные желания и надежды. Главной героине романа Мэтти нравится одноклассник по имени Илайджа, но на бал в день святого Валентина он приглашает Люси — одну из подруг Мэтти, а не ее саму. Тесса, другая подруга Мэтти, влюблена в героя всей школы Лайэма, а он ухаживает за их одноклассницей Джеммой. На первый взгляд кажется, что основной темой романа является тема безответной первой любви, но внимательное чтение показывает, что Ди создала роман воспитания: читатель становится свидетелем становления характера Мэтти, которая в начале учебного года является всего лишь «одной из трех, подруг, которые всегда держались вместе»[34], а к концу

[34] Dee, Barbara. *Star-Crossed*. New York: Aladdin, 2017: 1. Далее ссылки на это издание даны к тексте в круглых скобках с пометой “Dee”.

его взрослеет, формируется как личность, обнаруживает у себя актерский талант, но при этом не зазнается, а остается все той же скромной, милой, умной девочкой, читающей Шекспира, не потому, что этого требует учитель, а потому, что это ее любимый автор.

Заглавие романа Пенелопы Фрид «Победа над роковой звездой» — *Crossed Stars* — представляет собой трансформацию прилагательного “star-crossed”, превратившегося в словосочетание “crossed stars” (букв. «перечеркнутые звезды»). Если учесть одно из значений глагола “to cross” — «пересекать, перечеркивать», т. е. «ставить крест на чем-то», то заглавие романа можно понять, как «судьба, которую удалось изменить». С точки зрения сюжета роман Фрид в основных чертах следует исходному тексту: Ромео Монтгомери и Джулиет Каплан (аллюзия на шекспировские фамилии) знакомятся на костюмированной вечеринке и влюбляются друг в друга; они живут по соседству, но их семьи враждуют, хотя никто не говорит о причине этой вражды. Родственники препятствуют встречам юноши и девушки, но те все же находят способ видеться. В ресторан, куда Ромео пригласил Джулиет, вдруг приезжают родители девушки и хотят насильно увезти ее. Пытаясь скрыться, молодые люди попадают в аварию, но им удается выжить, поскольку в момент аварии Ромео крепко обнял возлюбленную, защитив ее от смертельных травм; умирающих, их доставляют в местную больницу. Такое развитие событий как бы предопределяется «звездами», и одноклассник Ромео, пытаясь поухаживать за Джулиет, говорит, обращаясь к девушке: «Ромео и Джульетта, да? Может быть, мне стоит украсть тебя у него, чтобы мы смогли избежать трагедии?»[35]. Однако своей развязкой роман вступает в противоречие с завершением шекспировской пьесы: Джулиет, в отличие от героини Шекспира, борется за свое счастье, она отказывается уезжать из городка Оук-хиллз, где происходит действие книги, и даже угрожает родителям, что подаст документы в худшую школу городка, куда ее, примерную ученицу, конечно же, примут. И родители уступают: Джулиет учится в одном классе с Ромео, они все время вместе; даже если в их жизни будут какие-то трудности, они без страха смотрят в будущее, поскольку им удалось изменить свою судьбу.

[35] Freed, Penelope. *Crossed Stars*. Columbia, MD: Robynne Edwards, 2021: 40.

Цитата как эпиграф

По определению Ж. Женетта, эпиграфом называется «цитата, помещенная […] обычно в начале всего произведения или в начале его раздела» [Genette 1997: 144]. В произведении эпиграф, как и заглавие, занимает сильную позицию, он «связан с категориями проспекции и ретроспекции, прогнозируя развитие событий и одновременно отсылая к прошлому, к претексту» [Толстых 2007: 87]. Та информация, которую при помощи эпиграфа автор сообщает читателю, благодаря отсылке к претексту обретает добавочные смыслы, постепенно раскрывается в тексте произведения, позволяя глубже понять замысел автора.

Практически всем пересказам «Ромео и Джульетты» предпосланы эпиграфы из шекспировских пьес, причем далеко не всегда их источником становится сама трагедия. Так, например, эпиграф к роману Катрин Баркер «Пробуждение Ромео» (*Waking Romeo*, 2022) взят из знаменитого монолога Гамлета «Быть или не быть…» (Акт III, сцена 1): "...no traveler returns"[36]. Эта фраза является фрагментом более обширного контекста:

> …death, / The undiscovere'd country, from whose bourn/ No traveller returns…[37]
>
> [смерть], / Безвестный край, откуда нет возврата / Земным скитальцам (пер. М. Лозинского).

Как и упоминавшееся выше прилагательное "star-crossed", фраза "no traveler returns" вошла в повседневную английскую речь и зафиксирована в словарях цитат[38]. Она также часто используется в качестве заголовка в современной массовой литературе, в частности в книгах, рассказывающих о приключениях, которые сопряжены со смертельной опасностью. Таков, например, роман «Нет возврата земным скитальцам» (*No Traveler Returns,* 1957), начатый американским писателем Луисом Ламуром (1908–1988), известным автором вестернов, и законченный его сыном Бо Ламуром. Роман рассказывает о полном опасностей путешествии моряка торгового флота на корабле, пере-

[36] Barker, Kathryn. *Waking Romeo.* New York: Flatiron Books, 2022: 1.

[37] Shakespeare, William. *The Complete Works,* 2nd ed., eds by S. Wells and G. Taylor. Oxford: Clarendon Press, 2006: 2699.

[38] *Oxford Dictionary of Quotations*: 688; *The Penguin Dictionary of Quotations*: 317.

возившем лигроин, или тяжелый бензин, который в высшей степени взрывоопасен. Этот смертельно опасный груз становится метафорой человеческих отношений на борту корабля[39].

Роман Баркер, эпиграфом к которому служит упомянутая выше фраза, написан в жанре, который можно определить как «дистопия». Герои живут в Англии после некого глобального кризиса. Их поселение находится около Лондона, но сам город опустел и разрушен. По сюжету, люди изобрели транспортное средство, называемое в романе "pod" — букв. «грузовой отсек самолета», мини-ракету, в которой можно перемещаться во времени, и население Земли, в том числе и Англии, начало массово перемещаться в будущее, ища лучшей жизни и стараясь избежать смерти. Ромео и Джульетта остались в живых после сцены на кладбище, которой заканчивается претекст, так что этот роман до некоторой степени можно считать сиквелом шекспировской трагедии. Перемещаясь во времени, попадая из своего настоящего в прошлое, в будущее и обратно в настоящее, герои видят себя и других как людей разного возраста, которые, однако, всегда остаются сами собой. Джульетта даже становится свидетельницей гибели одного из героев, но, возвратившись в свое настоящее, обнаруживает его живым и понимает, как он может избежать смерти в будущем. Весь текст романа находится в противоречии с эпиграфом; спор Баркер с Шекспиром оформлен графически: имя Шекспира, поставленное под эпиграфом, зачеркнуто: ~~*William Shakespeare*~~[40]. Таким образом, как кажется, Баркер выражает свое несогласие с утверждением, что «нет возврата земным скитальцам» из пределов смерти.

Джиэнн Рей для своего романа «Джули и Ромео» (*Julie and Romeo*, 2000) выбирает эпиграф из трагедии «Ромео и Джульетта». Это строки из знаменитого монолога Джульетты:

> What's in a name?
> That which we call a rose
> By any other word
> would smell as sweet.
> — WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet.*[41]

[39] Louis L'Amour. *No Traveller Returns*. Ratings. Community Reviews. https://www.goodreads.com/book/show/38389556-no-traveller-returns#CommunityReviews.

[40] Barker, Kathryn. *Waking Romeo*: 1.

[41] Ray, Jeanne. *Julie and Romeo*. New York: Broadway Paperbacks, 2000: 1.

Что в имени? То, что зовем мы розой, —
И под другим названьем сохраняло б
Свой сладкий запах! (пер. Т. Щепкиной-Куперник).

Эпиграф, выбранный Дж. Рей, служит своего рода ключом к роману, причем писательница обыгрывает в тексте книги и вопрос «Что в имени?», и название цветка «роза», и саму цветочную тему. По сюжету, главные герои Джули и Ромео встречаются на семинаре для владельцев малого бизнеса и, как это диктует исходный текст, влюбляются друг в друга. Оба они являются хозяевами небольших цветочных магазинов, которые унаследовали от родителей. Их семьи враждовали поколениями, каждая сторона считала другую источником всех зол и бед, к этому добавлялась конкуренция в бизнесе. И сами главные герои, и их дети выросли в атмосфере вражды, и вдруг при личной встрече оказалось, что традиционное неприятие семьями друг друга глупо и бессмысленно: «Что в имени?». Однако семьи Джули и Ромео не разделяют такой резкой перемены взглядов, и героям приходится преодолевать множество препятствий на пути к счастью. Писательница использует в романе и розу: Джули носит фамилию Роузман, а душевные качества героини вполне можно сравнить с приятным запахом этого цветка, который останется прежним, даже если роза получит новое название.

Эпиграф к роману Сьюзан Селфорс «Спасение Джульетты» (*Saving Juliet*, 2008) взят из монолога Полония в 3 сцене I акта «Гамлета»:

This above all: to thine own self be true.
— William Shakespeare.[42]

Но главное: будь верен сам себе. (пер. М. Лозинского)

В своем монологе Полоний дает наставление Лаэрту перед отъездом того в Париж, в университет. Эта строка из речи Полония стала пословицей со значением «никогда не иди против собственной натуры, не ломай себя». Она зафиксирована в словарях цитат[43].

[42] Selfors, Suzanne. *Saving Juliet*. New York: Walker& Company, 2008: 1. Далее ссылки на это издание даны в тексте в круглых скобках с пометой “Selfors”.

[43] *Oxford Dictionary of Quotations*: 686; *The Penguin Dictionary of Quotations*: 315.

Выбранная Селфорс в качестве эпиграфа к роману, эта строка стала своего рода девизом главных героев, хотя они ни разу на протяжении повествования не цитируют слова Полония.

По сюжету молодая актриса Мими Уоллингфорд, происходящая из актерской семьи, владеющей небольшим нью-йоркским театром, вынуждена играть роль Джульетты в спектакле, который продюсирует ее мать. Сама Мими мечтает поступить на медицинский факультет какого-нибудь университета, находящегося как можно дальше от Нью-Йорка, чтобы вырваться из-под гнета честолюбивой матери, которая видит в Мими только «правнучку великой Аделаиды Уоллингфорд» (Selfors: 4), знаменитой актрисы, отказывая ей в праве на собственные мечты, желания и выбор жизненного пути. Мать внушает девушке, что «репутация семьи полностью зависит» от нее, буквально «покоится на ее плечах». «Покоится? — спрашивает сама себя Мими. — Скорее давит, расплющивает, вжимает в землю» (Selfors: 6). Мими не чувствует в себе сил сопротивляться влиянию матери, вся ее жизнь противоречит мысли, высказанной Полонием, — быть верной самой себе. Но однажды происходит чудо: в руки Мими попадает некий артефакт, крошечная бутылочка, в которой, по легенде, хранится «пепел письменных принадлежностей Шекспира» (Selfors: 31), и благодаря ему Мими и ее партнер по сцене Трой, играющий в постановке Ромео, оказываются в шекспировской Вероне. Мими, прекрасно зная содержание трагедии, решает спасти Джульетту и от брака без любви, и от смерти.

Каждый поворот сюжета, с одной стороны, приближает шекспировских Ромео и Джульетту к свободе и счастливой жизни, с другой, точно также делает более свободной и счастливой саму Мими. Спасая других, она не только спасает от влияния окружающих саму себя, но и учится жить в соответствии с мыслью, высказанной Полонием: «будь верен сам себе». Вернувшись в свое настоящее, в театр, Мими обнаруживает, что прошло совсем немного времени, «пять минут, десять минут» (Selfors: 234), что ей все равно нужно выйти на сцену в роли Джульетты, но воспоминания о девочке, которой Мими помогла спастись, об «улыбке Джульетты» (Selfors: 237), помогают ей блестяще справиться с ролью — и изменить свою жизнь. В эпилоге читатель узнает, что героиня, как и хотела, переехала на другой конец страны, в Лос-Анджелес, что ее мечта исполнилась, она изучает медицину в Калифорнийском университете, и в ее жизни появился ее собственный Ромео, «счастливый, как жаворонок» (Selfors: 242).

Это маленький черно-белый котенок, которого дома, в Нью-Йорке, ей завести не разрешалось. Возвращаясь к первой странице книги, читатель обнаруживает, что в эпилоге смысл эпиграфа реализован полностью: главное в жизни — быть самим собой.

Цитаты как внутренние заголовки

В книге «Пороги» Ж. Женетт так определяет значение внутренних заголовков: они «имеют смысл только для адресата, уже вовлеченного в чтение текста, поскольку предполагают знакомство со всем, что предшествовало» [Genette 1997: 294]. Внутренний заголовок прерывает текст, замедляя процесс чтения, и призывает читателя «остановиться перед началом чтения новый главы, подталкивая к тому, чтобы осмыслить прочитанное» [Бабушкин 2018: 148]. Однако ретроспективность внутренних заголовков сочетается с проспективностью: как и заглавие всей книги, внутренний заголовок должен заинтриговать читателя, пробудить у него желание узнать, как дальше развиваются события. Внутренние заголовки являются частью «архитектурного единства» произведения [Genette 1997: 305], они структурируют его, «выявляют общие принципы построения текста как единого целого» [Ламзина 2004: 109]. Система внутренних заголовков неразрывно связана с развитием сюжета: она развертывается «поступательно по мере чтения произведения» [Патапенко 2019: 255]. Комплекс внутренних заголовков образует «емкий мини-текст» [Патапенко 2019: 258], «“свернутый текст” романа» [Ламзина 2004: 110], который в некотором смысле можно рассматривать как краткое содержание книги. Внутренний заголовок-цитата отсылает читателя к оригиналу, а мысли автора, взаимодействуя с ней, проступают «в тексте гораздо более четко»[44]. В случае пересказов «Ромео и Джульетты» в качестве внутренних заголовков выступают цитаты из шекспировской трагедии, вынуждая читателя соотносить два текста — тот, который непосредственно находится перед его глазами, и тот, который приходится восстанавливать в памяти. Принципы подбора цитат могут разниться, но большинство выбранных цитат входит в общекультурный фонд и легко опознается читателем.

Уже упоминавшийся роман Барбары Ди «Во власти роковой звезды» разделен на тридцать восемь глав. Заголовок каждой главы

[44] *Алексеев М.П.* Пушкин и проблема «вечного мира». С. 183.

двусоставен: в него входят порядковый номер главы, обозначенный соответствующей цифрой, и цитата, отделенная от основного текста определенными маркерами: «чужой» текст взят в кавычки, напечатан другим, более мелким, шрифтом, под цитатой помещены название произведения, набранное курсивом, и указание на акт, сцену и строки исходного текста. Цитата отделена от текста Ди пробелом, равным примерно трем строкам ее собственного текста, так что перепутать «чужой» и авторский текст невозможно. Все цитаты взяты из шекспировской трагедии, причем писательница постаралась выстроить «мини-текст», максимально соответствующий тексту-исходнику по порядку расположения в нем цитат. Соблюсти такой принцип выборки цитат ей удалось не во всех случаях, но можно сказать, что в общих чертах сюжеты исходного текста и текста романа развиваются параллельно. Так, заголовком 1-й главы становится цитата из Пролога:

> In fair Verona, where we lay our scene.
> —Romeo and Juliet, Prologue 2. (Dee: 1)

> … В Вероне, где встречают нас событья… (пер. Б. Пастернака)
> …В Вероне пышной… (пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Шекспировская трагедия открывается сценой, в которой происходит стычка сначала между слугами Монтекки и Капулетти, затем между Бенволио и Тибальтом, позже к ним присоединяются сторонники обеих семей и горожане, и разворачивается настоящее сражение, которое удается прекратить только герцогу Эскалу. Обобщенная структура этой сцены повторяется в 1-й главе романа Ди, причем в названии места действия обыгрывается и топоним «Верона». Вероной зовут хозяйку небольшого кафе, которая назвала свое заведение “Verona’s” (Dee: 2) — «У Вероны». Герои романа, тринадцатилетние школьницы, заходят в это кафе после уроков, чтобы съесть какой-нибудь десерт. Как это часто бывает, одноклассницы разделяются на группы, в каждой из которых есть свой лидер, и эти группы относятся друг к другу вовсе не дружелюбно. Поскольку в кафе оказались члены враждующих группировок, происходит обмен колкостями и насмешками, который прерывает хозяйка кафе. Подобно герцогу Эскалу, во власти которого выслать смутьянов из шекспировской Вероны, хозяйка кафе требует от нарушительниц спокойствия покинуть

«У Вероны» и возвратиться лишь тогда, когда они научатся «вести себя прилично, как воспитанные молодые девушки» (Dee: 11).

Для заголовка 14-й главы выбрана цитата из 2 сцены I акта, в которой Бенволио выслушивает Ромео, безответно влюбленного в Розалину, и надеется отвлечь его от девушки, не отвечающей ему взаимностью.

> I will make thee think thy swan a crow.
> —*Romeo and Juliet,* I. ii. 89. (Dee: 100)

> И станет лебедь твой черней вороны. (пер. Т. Щепкиной-Куперник)

По смыслу шекспировская цитата соответствует событию, которое описывается в главе: на уроке во время обсуждения сцены бала-маскарада из «Ромео и Джульетты» мальчик, который очень нравится главной героине, Мэтти, говорит, что он не понимает, как Ромео и Джульетта полюбили друг друга, едва увидевшись на балу. Пытаясь ему объяснить, что «любовь — это разговор о любви. Ромео и Джульетта влюбились друг в друга, разговаривая» (Dee: 105), Мэтти вдруг осознает: «Если Илайджа не мог этого понять, у нас с ним нет ничего общего. И потому, *дзинь*! В эту минуту я его разлюбила» (Dee: 106). Говоря словами Шекспира, прекрасный лебедь на поверку оказывается «черней вороны», и сердце Мэтти, как и сердце Ромео в свое время, становится свободным для новых увлечений.

Примечательно, что среди тридцати восьми цитат нет ни одной, которая бы напрямую говорила о смерти, хотя знаменитые строки, которыми заканчивается пьеса:

> For never was a story of more woe Than this of Juliet and her Romeo.
> — *Romeo and Juliet,* V.iii.310–311. (Dee: 52)

> Но нет печальней повести на свете,
> Чем повесть о Ромео и Джульетте. (пер. Т. Щепкиной-Куперник)

взяты в качестве эпиграфа к 8-й главе, где приводится пересказ «Ромео и Джульетты» для учеников восьмого класса, считающих, что это «печа-а-а-альная» история, «поскольку Ромео и Джульетта

в конце умирают, ведь так?» (Dee: 59). Тем не менее содержание главы, в частности, рассказ учителя литературы о том, что «Ромео и Джульетта» не только печальная история, но местами очень смешная, противоречит ее заголовку.

Если книга рассчитана на взрослую аудиторию, например, как роман Энн Фортье «Джульетта» (*Juliet*, 2010), автор более свободен в выборе цитат, не избегая таких тем, как пороки, убийство, грех, смерть. Так, у Фортье в качестве заголовка к 1-й главе выбрана цитата из 3 сцены V акта трагедии:

> Alack, alack, what blood is this which stains
> The stony entrance of this sepulchre?[45]
>
> Увы! Но чья же обагряет кровь
> Ступени этой каменной могилы? (пер. Т. Щепкиной-Куперник)

В главе, открывающей повествование, рассказывается о внезапной смерти единственной родственницы главной героини, Джулии. Позже девушка узнает, что ее тетушка была убита.

Цитаты в романе Фортье не сопровождаются упоминанием имени их автора, поскольку читатель, изучавший трагедию «Ромео и Джульетта» еще в школе, способен опознать их, опираясь на собственные знания. Единственными маркерами цитат становятся шрифт, отличающийся от шрифта основного текста (курсив), и расстояние примерно в три-четыре строки между заголовком и текстом. Как и в романе Ди, источником внутренних заголовков выбрана трагедия «Ромео и Джульетта».

По другому принципу находит цитаты для внутренних заголовков Сьюзан Селфорс в своем романе «Спасение Джульетты». Она обращается ко всему творчеству Шекспира, выбирая подходящие по смыслу цитаты и из пьес, входящих в «сердцевину» культурного наследия, и из более редко упоминаемых текстов. Хотя цитаты заключены в кавычки и отделены от основного текста глав расстоянием, равным объему трех-четырех строк, они не подписаны. Тем не менее читателю легко их опознать. Кроме цитат из текста-исходника, среди внутренних заголовков «Спасения Джульетты» встречаем такие:

[45] Fortier, Anne. *Juliet*. New York: Ballantyne Books Trade Paperbacks, 2011: 5.

Now is the winter of our discontent (*History of Richard III.* Act I. Scene 1) (Selfors: 26).
Прошла зима междоусобий наших. (пер. А. Дружинина)

Look like the innocent flower, but be the serpent under't (*Macbeth*. Act 1. Scene 5) (Selfors: 74).
…смотри цветком невинным, / Но будь под ним змеей. (пер. М. Лозинского)

Though this be madness, yet there is method in't (*Hamlet.* Act 2. Scene 2) (Selfors: 123).
Хоть это и безумие, но в нем есть последовательность. (пер. М. Лозинского)

Были использованы цитаты и из других, менее известных, пьес, например:

Of all base passions, fear is the most accursed (*Henry VI.* Part 1. Act 5. Scene 2) (Selfors: 34).
Из низких чувств постыднейшее — страх. (пер. Е. Бируковой)

Why, then the world's mine oyster (*The Merry Wives of Windsor.* Act 2. Scene 2) (Selfors: 88).
Пусть устрицей мне будет этот мир. (пер. С. Маршака и М. Морозова)

Интересно, что в заголовках 1-ой и последней, 26-ой, глав использована одна и та же цитата из комедии «Как вам это понравится» (*As You Like It.* Act 2. Scene 7), но в разном объеме. Так, заголовок 1-ой главы звучит как "All the world's a stage" (Selfors: 3) — «Мир — театр» (пер. П. Вейнберга), в то время как 26-й главе предпослано:

All the world's a stage and all the men and women merely players. They have their exits and their entrances (Selfors: 232).

Мир — театр; / В нем женщины, мужчины, все – актеры; / У каждого есть вход и выход свой… (пер. П. Вейнберга)

Складывается кольцевая композиция, благодаря которой подчеркивается тот факт, что приключения главных героев, которые в шекспировской Вероне продолжались несколько дней, в реальном

мире заняли столько времени, сколько потребуется, чтобы прочесть три строки шекспировского текста. Разница в объеме цитат также передает изменения, произошедшие в характере и мировоззрении главной героини: если в начале повествования для нее весь мир сузился до размеров семейного театра и необходимости продолжать семейную актерскую традицию, то в последней главе Мими Уоллигфорд осознает, что мир широк и каждый может выбирать в нем свой путь. Кроме того, заголовки первой и последней глав книги соотносятся с ее эпиграфом «Но главное: будь верен сам себе» (пер. М. Лозинского), убеждая читателя в том, что при множестве путей в мире нужно выбирать тот, что по душе.

Притом что в трагедии «Ромео и Джульетта» насчитывается почти 2500 строк, число цитат, которые перешли в разряд афоризмов и крылатых выражений и легко опознаются читателем, ограничено. Поэтому некоторые, наиболее известные цитаты могут использоваться как внутренние заголовки в нескольких литературных пересказах. Выше уже говорилось о том, как цитата «Но нет печальней повести на свете, / Чем повесть о Ромео и Джульетте» использовалась в качестве внутреннего заголовка в романе Ди, предваряя пересказ шекспировской трагедии учителем литературы для тринадцатилетних школьников. При этом на первый план в цитате выступает слово “story” — «повесть, рассказ, история», напрямую указывающее на действия учителя. Эта же цитата используется как заголовок и другими авторами, но акцент делается на слове “woe” — «горе, напасть, несчастье».

Так, упомянутая цитата используется как название 2-ой главы романа Э. Уибберли и О. Зигмунд-Брока «Всегда никогда твоя» (*Always Never Yours*, 2018). В этой главе Меган, школьница выпускного класса, анализирует свою жизнь и вспоминает свои «несчастья» (woes): родители развелись, мать уехала на другой конец страны, отец снова женился, поэтому Меган чувствует себя лишней в своем родном доме; наконец, в школьной постановке «Ромео и Джульетты» ей поручили роль Джульетты, причем Ромео играет ее бывший парень, и ей кажется, что жизнь положительно не удалась: «Что тяжелее всего, так это видеть, как папа строит новую жизнь, и с каждым днем все меньше в ней участвовать»[46]. В романе Д. Дэвис «Роман и Джуэл» (*Roman and Jewel*, 2021) эта же цитата использует-

[46] Wibberly, Emily, Siegmund-Broka, Austin. *Always Never Yours.* New York: Penguin Books, 2018: 24.

ся в усеченном виде: “For never was a story of more woe”[47] («Но нет печальней повести на свете…»), и главная героиня, Джерзи Джеймс, также переживает большое огорчение. Девушка пишет прекрасные песни, проходит прослушивание на роль Джульетты в молодежном бродвейском мюзикле. Ее исполнение и сами песни очень нравятся комиссии, но Джерзи могут предложить всего лишь роль статистки, объясняя свое решение тем, что «силы, которые решают судьбу актеров, это продюсеры, которые вкладывают миллионы в постановку. Им требуется известное имя»[48]. Переживая крах своих надежд, героиня соглашается на роль статистки, но огорчение ее, конечно, велико. Поскольку ей всего шестнадцать, ей кажется, что большего горя она уже не испытает.

Цитаты в тексте произведений

Включенные в текст произведения цитаты выполняют несколько функций: они раскрывают замысел автора, способствуют «формированию основных смыслов романа и наиболее точных характеристик героев», делают явным «значимый подтекст, выводящий читателя на более высокую ступень понимания произведения» [Бельская 2014: 231]. Еще одной важной функцией цитат является прогностическая: цитата «помогает читателю предугадать, что произойдет далее в художественном произведении» [Сиренко 2014: 276]. Наличие цитат в тексте повествования, в нашем случае — литературного пересказа, с одной стороны, становится «признаком преемственности и одновременно творческого диалога писателей» [Бельская 2014: 231], с другой, «круг повторяющихся […] цитат, связанных с устойчивыми мотивами» [Трофимова 2019: 12], подчеркивает сходство сюжетов текста-исходника и его пересказа. В случае пересказов «Ромео и Джульетты» читатель встречается как с «прямыми», так и с «непрямыми» цитатами, разница между которыми заключается в «степени эксплицированности авторства» [Роговцова, Павленко 2022].

Цитаты, включенные в роман Барбары Ди, можно отнести к разряду «прямых»: они сохраняют ту же форму, что и в исходном тексте, набраны другим шрифтом, отличающимся и от основного текста романа, и от заголовков глав, в состав которых, как уже говори-

[47] Davis, Dana L. *Roman and Jewel*. Toronto: Inkyard Press, 2021.

[48] Ibid.: 25.

лось выше, также входят цитаты из «Ромео и Джульетты». Некоторые цитаты имеют указание на место пьесы, откуда они взяты.

Функцию ряда цитат можно определить как характерологическую, т. е. помогающую раскрыть характеры главных героев. Так, после того как было объявлено, что восьмиклассники будут участвовать в постановке «Ромео и Джульетты», Мэтти, главная героиня романа, придя домой, начинает читать пьесу:

> […] что-то случилось со мной. Это было как удар молнии… Потому что во время чтения я начала громко проговаривать слова, чувствуя эмоции героев, как если бы они были моими […] это была настолько реальная история, как если бы она разворачивалась у меня перед глазами (Dee: 68).

Точка зрения читателя и Мэтти совмещается, и читатель как бы слышит голос главной героини, открывшей для себя целый мир чувств, которых она раньше не испытывала. Чтение отрывков трагедии становится началом духовного роста Мэтти, и чем больше она погружается в текст пьесы, тем более серьезные и глубокие вопросы она себе задает. Шекспировские цитаты снова появляются в тексте романа в эпизодах, которые описывают репетиции школьного театра. Присутствуя на них, Мэтти слушает, как ее одноклассники читают свои роли, и вдруг обнаруживает, что Джемма, девочка, которой поручили роль Джульетты, читает строки из шекспировской трагедии, которые очень нравились Мэтти:

> Give me my Romeo; and when he shall die,
> Take him end cut him out in little stars,
> And he will make the face of heaven so fine
> That all the world will be in love with night
> And pay no worship to the garish sun (Dee: 80).

> Ночь темноокая, дай мне Ромео!
> Когда же он умрет, возьми его
> И раздроби на маленькие звезды:
> Тогда он лик небес так озарит,
> Что мир влюбиться должен будет в ночь
> И перестанет поклоняться солнцу. (пер. Т. Щепкиной-Куперник)

Слушая свой любимый монолог, Мэтти испытывает настоящее потрясение:

> Я не могла поверить. Мои любимые строки из пьесы, слова, которые я запомнила, — и их выбрала Джемма! Это было, как если бы мы заранее поговорили об этих строках — или, нет, как если бы нам и говорить было не нужно. Как если бы мы читали в душах друг друга (Dee: 80).

Она впервые задается вопросом о том, что лежит в основе человеческих отношений, в частности в основе дружбы, что также говорит о взрослении героини.

Интересно, что роман Ди местами выполняет функцию своего рода комментария к шекспировскому тексту, причем такого, который будет понятен подростку тринадцати лет. По сюжету мальчик, которому дали роль Ромео, хоккеист, выступающий за сборную школы, говорит на репетиции, что не понимает содержания реплик Ромео в сцене в саду (Dee: 144–147). Главы, в которых рассказывается, как Мэтти помогала однокласснику репетировать, объясняя ему значение шекспировских образов, состоят, с одной стороны, из цитат, выделяющихся своим оформлением в тексте романа, с другой, из комментариев, написанных языком, который понятен современным подросткам. Комплекс цитат и комментариев выполняет, таким образом, еще и просветительскую функцию, предлагая юным читателям романа правильное понимание шекспировского текста.

В случае цитат, включенных в роман Энн Фортье «Джульетта», можно говорить об их прогностической функции. По сюжету, рано потерявшая родителей молодая американка Джули Джейкобс после смерти тетушки узнает, что ее настоящее имя Джульетта Толомеи, что она родилась в Италии, должна вернуться на родину и завершить поиски средневековых сокровищ, которые вела ее мать. Этими сокровищами оказываются легендарные золотые памятники, воздвигнутые на могилах Ромео и Джульетты, и драгоценные камни — изумруды и сапфиры, вставленные в глазницы статуй. Цитаты, представляющие собой выдержки из шекспировского текста (Fortier: 71, 123), набранные курсивом, появляются в тексте романа в тех эпизодах, когда героиня должна решиться на новые шаги в процессе поисков.

Если шекспировские цитаты в романах Ди и Фортье легко можно опознать в тексте благодаря и контексту, и оформлению «чужого»

текста, то в книге Сьюзан Харпер «Клуб Джульетты» (*The Juliet Club*, 2008) они вписаны в текст, видимо, с расчетом на то, что читатель, выучивший эту пьесу почти целиком наизусть в школьные годы, легко узнает их в современном произведении. Включение цитат в текст в каждом случае оправдано. Согласно сюжету родители главной героини романа, Кейт Сандерсон, папа-шекспировед и мама-адвокат, развелись после двенадцати лет семейной жизни, но в равной мере продолжали участвовать в воспитании дочери.

> For six years, Kate moved back and forth between these **two households, alike in dignity** but divided by major philosophical differences about whether the heart should rule the head or vice versa.[49]

> Шесть лет Кейт жила попеременно **в двух семьях, равных знатностью и славой**[50], но разделенных глубокими философскими противоречиями относительно того, должно ли сердце управлять головой или наоборот.

Кейт так же любила драматургию Шекспира, как и ее отец, и поэтому неудивительно, что рассказ об ее отношениях с родителями включает в себя шекспировскую цитату. Принимая участие в семинаре по изучению творчества Шекспира, организованном Университетом Вероны, Кейт вместе с другими студентами задействована в постановке трагедии и исполняет роль Джульетты. Она влюблена в юношу, которому поручили роль Ромео, поэтому, испытывая те же чувства, что и Джульетта, произносит слова ее монолога естественно, «как только что влюбившаяся девушка» (Harper: 388). Соответственно, и строки монолога Джульетты из знаменитой сцены в саду записываются как прямая речь, произнесенная Кейт и адресованная ею ее возлюбленному, они не оформлены как «чужой» текст.

Роман Рейчел Кейн «Князь теней» (*Prince of Shadows*, 2014) стоит особняком среди литературных пересказов «Ромео и Джульетты», поскольку он принадлежит к довольно редкому типу произведений, который называется «параллелквел». Если в пересказе-приквеле рассказывается о событиях, предварявших историю текста-источника,

[49] Harper, Suzanne. *The Juliet Club.* New York: Greenwillow Books, 2008: 6. Далее ссылки на это издание даны к тексте в круглых скобках с пометой “Harper”.

[50] Перевод выделенного фрагмента — Т. Щепкиной-Куперник.

а сиквел, соответственно, является продолжением этой истории, то сюжет параллелквела развивается одновременно с сюжетом исходного текста. В романе Кейн повествование ведется от лица Бенволио Монтекки — персонажа, который появляется в шекспировской пьесе достаточно редко. Тот факт, что в «Ромео и Джульетте» Бенволио является эпизодическим персонажем, позволил писательнице как бы развернуть шекспировский текст той стороной к читателю, где, напротив, в развитии сюжета минимально участие Ромео. Все внимание и автора, и читателя отдано второстепенным персонажам — Меркуцио, Бальтазару, одному из слуг Монтекки, Розалине Капулетти, самому Бенволио. Тем не менее в повествование вплетено несколько сцен, в которых истории Ромео и Джульетты, с одной стороны, и Бенволио, с другой, пересекаются: это сцена стычки на площади Вероны, которой открывается трагедия; сцена, в которой Ромео читает неграмотному слуге Капулетти список приглашенных гостей; бал-маскарад; разговор с братом Лоренцо о сонном зелье; наконец, сцена самоубийства Джульетты.

> What'shere? **A cup closed in my true love's hand**
> **Poison**, I see, **hath been his** timeless **end**. —
> O churl, drunk all, **and** left **no friendly drop**
> **To help me after! I will kiss thy lips**.
> Haply **some poison** yet doth **hang on them**,
> To make me die with a restorative (Act 5. Scene 3).[51]

> Что вижу я! **В руке Ромео склянка!**
> **Так яд принес безвременную смерть.**
> О жадный! Выпил все и **не оставил**
> **Ни капли милосердной мне на помощь!**
> **Тебя я прямо в губы поцелую.**
> **Быть может, яд на них еще остался**, —
> Он мне поможет умереть блаженно. (пер. Т. Щепкиной-Куперник)

> The girl's voice, through some: trick of the tomb, followed us as we escaped into the night, with Balthasar quick behind us. "**A cup, closed in my true love's hand? Poison has been his end** […] **and no friendly drop to help me after? I will kiss your lips, and hope some poison hangs on them**..."

[51] Shakespeare, William. *The Complete Works,* 2nd ed.: 1624.

> The frantic anguish in her voice twisted at me, slowed my steps, and I turned back to stop her, but Friar Lawrence's hand grabbed for mine.[52]

> Девичий голос благодаря какому-то жутковатому акустическому эффекту гробницы преследовал нас, когда мы скрылись под покровом ночи. Бальтазар быстро шел за нами. «**В руке Ромео склянка! Так яд принес безвременную смерть. [**…**] не оставил Ни капли милосердной мне на помощь! Тебя я прямо в губы поцелую. Быть может, яд на них еще остался**». Безумная мука в ее голосе сжала мое сердце, заставила меня замедлить шаги, и я повернул было назад, чтобы остановить ее, но брат Лоренцо схватил меня за руку[53].

Шекспировский текст изменен таким образом, чтобы по своей интонации и ритму он приблизился к прозе. Часть слов, благодаря которым в строке выдерживается шестистопный ямб, а также устаревшие грамматические формы опущены. Эти изменения приводят к тому, что речь Джульетты максимально приближается к разговорной. Несмотря на эти изменения, реплика героини сохранена почти полностью, и читатель, хорошо знающий текст трагедии, легко сможет вычленить шекспировские слова из потока новосозданного текста. Таким способом создается эффект правдоподобия обоих текстов, сокращается дистанция между героиней и читателем. Шекспировский текст, в случае Джульетты стихотворный, делает происходящее вневременным, а саму героиню превращает в символ любви и страдания. Этот же текст, слегка отредактированный, звучащий, как ритмическая проза, превращает символическую фигуру в живую, любящую и страдающую девушку.

Заключение

Одним из признаков «настоящего» литературного пересказа является его связь с текстом-источником. Цитаты становятся своего рода мостиками, соединяющими новонаписанное произведение с его прототипом. На примере литературных пересказов «Ромео и Джульетты» можно увидеть, как цитаты функционируют в тексте,

[52] Caine, Rachel. *Prince of Shadows. A Novel of Romeo and Juliet*. New York: New American Library, 2014: 331.

[53] Выделенные фрагменты даны в пер. Т. Щепкиной-Куперник.

созданном на основе классического произведения. Цитаты, включенные как в сам текст произведений, так и в окружающий его паратекст, помогают выстраиванию и движению сюжета, предсказывают будущие действия персонажей, подчеркивают черты характера того или иного действующего лица. Цитаты, вынесенные в названия глав, выстраивают структуру текста, одновременно углубляя его понимание. Кроме того, включение цитат в текст пересказа становится прекрасной возможностью прокомментировать их, озвучив эти объяснения голосами героев книги. Подобные комментарии могут быть оформлены в разговорном стиле, что позволяет автору произведения сделать фрагменты шекспировского текста понятными читателю-подростку. Использование цитат в литературных пересказах становится важным этапом в знакомстве читателя с исходным классическим текстом, способствует пробуждению интереса к классической литературе и, таким образом, помогает сохранять ее в круге чтения современного человека.

ЛИТЕРАТУРА

Бабушкин 2018 — *Бабушкин А.П.* «Одиссея» Гекльберри Финна: названия глав «приключений» в русских переводах // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2018. № 2. С. 148–151.

Бельская 2014 — *Бельская А.А.* «Пушкинский текст» в романе И.С. Тургенева «Дворянское гнездо» // Вестник Брянского государственного университета. 2014. № 2. С. 224–231.

Блум 1998 — *Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания / пер., сост., примеч., послесл. С.А. Никитина. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1998.

Виролайнен 2003 — *Виролайнен М.Н.* Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. СПб.: Амфора, 2003.

Колдашева 2012 — *Колдашева Е.А.* Цитата и текст: соотношение части и целого // Омский научный вестник. 2012. № 3 (109). С. 104–106.

Ламзина 2004 — *Ламзина А.В.* Рама // Введение в литературоведение: учебное пособие / под ред. Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2004. С. 103–118.

Лотман 1989 — *Лотман Ю.М.* К семантической типологии русского стихосложения // Славянское и балканское языкознание: Просодия: Сб. статей / отв. ред. Р.В. Булатова, В.А. Дыбо, А.А. Зализняк, Т.М. Николаева. М.: Наука, 1989. С. 76–98.

Лунькова, Мигдаль 2023 — *Лунькова Л.Н., Мигдаль И.Ю.* Паратекстуальность заглавия художественного текста // Вопросы современной лингвистики. 2023. № 6. С. 60–66.

Макарова 2011 — *Макарова Е.А.* Заглавие как способ экспликации авторской позиции в художественном тексте (на материале субстантивированных прилагательных) // Вестник Иркутского государственного технического университета. 2011. № 6 (53). С. 227–233.

Ненарокова 2024 — *Ненарокова М.Р.* Ретеллинг: новый жанр или недостаточно осмысленное «старое»? // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. № 3 (83). С. 51–62.

Патапенко 2019 — *Патапенко С.Н.* Заголовочный комплекс повести В.И. Белова «Привычное дело» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Филологические науки. 2019. № 10 (143). С. 255–259.

Роговцова, Павленко 2022 — *Роговцова С.С., Павленко Е.А.* Функции цитат в англоязычных рекламных текстах // Международный информационно-аналитический журнал «Crede Experto: транспорт, общество, образование, язык». 2022. № 3 (34). С. 98–110.

Сиренко 2014 — *Сиренко Т.С.* Прагматический аспект цитаты // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 6 (6). С. 274–277.

Столярова 2014 — *Столярова И.В.* Многозначность «сильных позиций» текста (на материале рассказов Т. Толстой) // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2014. № 3 (19). С. 162–170.

Толстых 2007 — *Толстых О.А.* Функции эпиграфа в романе Д. Лоджа «Хорошая работа» // Вестник Южно-Уральского государственного университета. 2007. № 1. С. 87–90.

Трофимова 2019 — *Трофимова Н.В.* Библейские цитаты в воинском повествовании XV–XVI веков // Наука и Школа. 2019. № 2. С. 11–18.

Фатеева 2010 — *Фатеева Н.А.* Синтез целого: На пути к новой поэтике. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

Халтрин-Халтурина 2025 — *Халтрин-Халтурина Е.В.* Об отсылках к «Макбету» в последнем романе Диккенса «Тайна Эдвина Друда» // Вестник Костромского государственного университета. 2025. № 2 (31). С. 90–96.

Халтрин-Халтурина 2010 — *Халтрин-Халтурина Е.В.* Цитата как знак беды (на материале английской литературы XIX и XX вв.) // Жизнь и смерть в литературе романтизма: Оппозиция или единство? / отв. ред. Н.А. Вишневская, Е.Ю. Сапрыкина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 366–387.

Хорева 2017 — *Хорева Л.Г.* Заглавие как знак авторской картины мира // Новый филологический вестник. 2017. № 4 (43). С. 16–24.

REFERENCES

Babushkin 2018 — Babushkin, Anatoly. “‘Odisseia’ Gekl’berri Finna: nazvania glav ‘priklyuchenii’ v russkikh perevodakh” [“‘The Odyssey’ of Huckleberry Finn: Titles of Chapters of ‘Adventures’ in Russian Translations”]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul’turnaya kommunikatsiya*, no. 2 (2018): 148–151. (In Russ.)

Belskaya 2014 — Belskaya, Alla. "'Pushkinskiy tekst' v romane I.S. Turgeneva 'Dvoryanskoye gnezdo'" ["'Pushkin Text' in the Novel by I.S. Turgenev *A Nobleman's Nest*]. *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 2 (2014): 224–231. (In Russ.)

Bloom — Bloom, Harold. *Strakh vliyaniya. Karta perechityvaniya*. [The Anxiety of Influence. A Map of Misreading]. Translated by S.A. Nikitin. Yekaterinburg: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta Publ., 1998. (In Russ.)

Fateeva 2010 — Fateeva, Natalya. *Sintez tselogo: Na puti k novoy poetike* [*Synthesis of the Whole: On the Way to a New Poetics*]. Moscow: New Literary Review Publ., 2010. (In Russ.)

Genette 1997 — Genette, Gerard. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Translated by J.E. Levin, foreword by R. Macksey. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Khaltrin-Khalturina 2025 — Khaltrin-Khalturina, Elena. "Ob otsylkakh k 'Makbetu' v poslednem romane Dikkensa 'Taina Edvina Druda'" ["Allusions to *Macbeth* in Dickens' Last Novel *The Mystery of Edwin Drood*"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* 31, no. 2 (2025): 90–96. (In Russ.)

Khaltrin-Khalturina 2010 — Khaltrin-Khalturina, Elena. "Tsitata kak znak bedy (na materiale angliiskoi literatury XIX i XX vv.)" ["Quotations as Distress Signals (On the English Literature of the 19th and 20th Centuries)"]. In *Zhizn' i smert' v literature romantizma: Oppozitsiya ili yedinstvo?* [*Life and Death in Romantic Literature: Opposition or Unity?*], edited by N.A. Vishnevskaya, E.Yu. Saprykina, 366–387. Moscow: IWL RAS, 2010. (In Russ.)

Khoreva 2017 — Khoreva, Larisa. "Zaglaviye kak znak avtorskoi kartiny mira" ["The Title as a Sign of the Author's Picture of the World"]. *Novyy filologicheskiy vestnik* 43, no. 4 (2017): 16–24. (In Russ.)

Koldasheva 2012 — Koldasheva, Elena. "Tsitata i tekst: sootnoshenie chasti i tselogo" ["Quote and Text: The Relationship between the Part and the Whole"]. *Omskiy Nauchnyy Vestnik* 109, no. 3 (2012): 104–106. (In Russ.)

Lamzina 2004 — Lamzina, A.M. "Rama" ["Rama"]. In *Vvedenie v literaturovedenie: uchebnoe posobie* [*Intoduction to Literary Studies. Studentbook*], edited by L.V. Chernec, 103–118. Moscow: Vysshaia shkola Publ., 2004. (In Russ)

Lotman 1989 — Lotman, Yuri. "K semanticheskoi tipologii russkogo stikhoslozheniya" ["On the Semantic Typology of Russian Versification"]. In *Slavyanskoie i balkanskoie yazykoznanie: Prosodiya: Sbornik Statei* [*Slavic and Balkan linguistics: Prosody: Collection of Articles*], edited by R.V. Bulatova, V.A. Dybo, A.A. Zaliznyak, T.M. Nikolaeva, 76–98. Moscow: Nauka, 1989. (In Russ.)

Lun'kova Migdal' 2023 — Lun'kova, Larisa, and Irina Migdal'. "Paratekstual'nost' zaglaviia khudozhestvennogo teksta" ["Paratextuality of the Title of a Literary Text"]. *Voprosy sovremennoi lingvistiki*, no. 6 (2023): 60–66. (In Russ.)

Makarova 2011 — Makarova, Elena. "Zaglavie kak sposob eksplikatsii avtorskoi pozitsii v khudozhestvennom tekste (na materiale substantivirovannykh prilagatel'nykh)" ["Title as a Way of Explicating the Author's Position in a Literary

Text (Based on Substantivized Adjectives)"]. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta* 53, no. 6 (2011): 227–233. (In Russ.)

Patapenko 2019 — Patapenko, Svetlana. "Zagolovochnyi kompleks povesti V.I. Belova 'Privychnoie delo'" ["Title Complex of V.I. Belov's Story 'A Habitual Business'"]. *Izvestiya Volgogradskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta. Filologichekiye nauki* 143, no. 10 (2019): 255–259. (In Russ.)

Rogovtsova, Pavlenko 2022 — Rogovtsova, Svetlana, and Elena Pavlenko. "Funktsii tsitat v angloyazychnykh reklamnykh tekstakh" ["Functions of Quotations in English-language Advertising Texts"]. *Mezhdunarodnyi informatsionno-analiticheskii zhurnal "Crede Experto: transport, obshchestvo, obrazovanie, yazyk"* 34, no. 3 (2022): 98–110. (In Russ.)

Sirenko 2014 — Sirenko, Tatyana. "Pragmaticheskii aspekt tsitaty" ["Pragmatic Aspect of Quotation"]. *Istoricheskaya i sotsial'no-obrazovatel'naya mysl'* 6, no. 6 (2014): 274–277. (In Russ.)

Stolyarova 2014 — Stolyarova, Irina. "Mnogoznachnost' 'sil'nykh pozitsiy' teksta (na materiale rasskazov T. Tolstoy)" ["Polysemy of 'Strong Positions' of the Text (Based on the Stories of T. Tolstoy)]. *Vestnik Novosibirskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* 19, no. 3 (2014): 162–170. (In Russ.)

Tolstykh 2007 — Tolstykh, Olga. "Funktsii epigrafa v romane D. Lodzha 'Khoroshaya rabota'" [Functions of the Epigraph in D. Lodge's novel *Nice Work*]. *Vestnik Yuzhno-Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 1 (2007): 87–90. (In Russ.)

Trofimova 2019 — Trofimova, Nina. "Bibleyskie tsitaty v voinskom povestvovanii XV–XVI vekov" ["Biblical Quotations in the Military Narrative of the 15th–16th Centuries"]. *Nauka i Shkola*, no. 2 (2019): 11–18. (In Russ.)

Virolainen 2003 — Virolainen, Maria. *Rech' i molchanie: Syuzhety i mify russkoi slovesnosti* [*Speech and Silence: Plots and Myths of Russian Literature*]. St. Petersburg: Amphora Publ., 2003. (In Russ.)

© 2025, М.Р. Ненарокова
Дата поступления в редакцию: 18.02.2025
Дата одобрения рецензентами: 10.09.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Maria R. Nenarokova
Received: 18 Feb. 2025
Approved after reviewing: 10 Sept. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165
https://elibrary.ru/FLZASF
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Борис КОВАЛЕВ

О «ФИЛОСОФИИ» ЯЗЫКА ХОРХЕ ЛУИСА БОРХЕСА

Аннотация. В статье анализируются взгляды Хорхе Луиса Борхеса на язык. В своих эссе и стихах он часто использует философию и язык как материал для своих рассуждений. В этой связи актуализируется вопрос: выработались ли у Борхеса в той или иной степени системные и последовательные воззрения на язык как таковой? Анализ проводится по трем аспектам: отношение Борхеса к поэтическому языку, к аллегории и к переводу. Материалом служат эссе, предисловия, лекции и интервью Борхеса. Прослеживается эволюция взглядов Борхеса. На ранней стадии (1920–1940-е) его в большинстве своем интересуют частные вопросы: формулирование нормативной ультраистской поэтики, защита аргентинского варианта испанского языка, а также проблемы осмысления грамматики и прикладной стилистики. На этом этапе господствуют два тренда: стилистический и социолингвистический. На втором этапе (1950–1980-е) Борхес меняет позицию относительно использования аргентинизмов и обращается к более общим проблемам, в первую очередь, проблеме поэтического языка. По Борхесу, исток языка иррационален. Сначала возникает язык поэзии, затем — прозы, у каждой традиции свой темп развития. Поэтический язык связан с традицией, с магическим началом и является неудобным инструментом в силу изменчивости. Поэт стремится вернуться к древней магии, подбирая подходящие средства языка, выступая в роли «конструктора», корректируя долю конкретного и абстрактного. Борхес широко интерпретирует понятие «перевода»: переводчик не обязан знать исходный язык, концепция законченного текста не состоятельна, перед нами — ряды черновиков, которые могут и должны переписываться на языке переводчика, которому важнее всего донести концептуальную информацию, пересобрать текст средствами своего языка. Однако переводчик может и корректировать текст. Всякий писатель также переводчик. Внутри литературного процесса происходит движение от аллегорий к романам: от абстрактного, ассоциируемого у Борхеса со средневековым реализмом, к конкретному (номинализм), однако в романах остается аллегорический элемент, когда речь идет об обобщениях, выявлениях «типов» героев.

Ключевые слова: Хорхе Луис Борхес, философия языка, поэтический язык, поэзия Борхеса, эссе Борхеса, аргентинский вариант испанского языка, проблемы перевода, перевод как феномен, ультраизм, латиноамериканская литература.

Информация об авторе: Борис Вадимович Ковалев, ассистент кафедры романской филологии, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7–9, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: orcid.org/0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru.

Для цитирования: *Ковалев Б.В.* О «философии» языка Хорхе Луиса Борхеса //Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 136–165. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165
https://elibrary.ru/FLZASF
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Boris V. KOVALEV

ON JORGE LUIS BORGES' "PHILOSOPHY" OF LANGUAGE

***Abstract*:** The article analyzes Jorge Luis Borges' views on language. In his essays and poems, he often uses both philosophy and language as material. In this regard, the question arises: has Borges developed, to some extent or another, systematic and consistent views on language as such? The analysis is carried out on three aspects: Borges's attitude to poetic language, to allegory and to translation. The material is Borges's essays, prefaces, lectures and interviews. The evolution of Borges' views is traced. At the early stage (1920–1940s), Borges is mostly interested in specific issues: the formulation of a normative ultraist poetics, the defense of the Argentine version of the Spanish language, as well as the problems of understanding grammar and applied stylistics. In other words, at this stage, two trends dominate: stylistic and sociolinguistic. At the second stage (1950–1980s), Borges changes his position regarding the use of Argentinisms and turns to more general problems, primarily the problem of poetic language. The origin of language is irrational. First, the language of poetry appears, then prose, each tradition has its own pace of development. Poetic language is associated with tradition, with a magical beginning and is an inconvenient tool due to its variability. The poet strives to return to ancient magic, selecting suitable means of language, acting as a "constructor", adjusting the proportion of the concrete and the abstract. Borges interprets the concept of "translation" broadly: the translator is not required to know the source language, the concept of a finished text is untenable, we have before us a series of drafts that can and should be rewritten in the language of the translator, for whom it is most important to convey conceptual information, to reassemble the text by means of his language. However, the translator can also correct the text. Every writer is also a translator. Within the literary process, there is a movement from allegories to novels: from the abstract, associated with medieval realism, to the concrete (nominalism). However, in novels there remains an allegorical element when it comes to generalizations, identifying "types" of heroes.

Keywords: Jorge Luis Borges, philosophy of language, poetic language, Borges's poetry, Borges's essays, Argentine Spanish, translation problems, translation as a phenomenon, ultraism, Latin American literature.

Information about the author: Boris V. Kovalev, Assistant Professor, Department of Romance Philology, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7–9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru.

For citation: Kovalev, Boris. "On Jorge Luis Borges' 'Philosophy' of Language." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 136–165. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-00-00
https://elibrary.ru/FLZASF
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Boris V. KOVALEV

LA "FILOSOFÍA" DEL LENGUAJE DE JORGE LUIS BORGES

Resumen: Este artículo analiza la visión de Jorge Luis Borges sobre el lenguaje. En sus ensayos y poemas, utiliza con frecuencia la filosofía y el lenguaje como material para su discurso. Esto plantea la siguiente pregunta: ¿desarrolló Borges, en algún grado, una visión sistemática y consistente del lenguaje? El análisis se realiza desde tres aspectos: la actitud de Borges hacia el lenguaje poético, la alegoría y la traducción. El material se extrae de los ensayos, prefacios, conferencias y entrevistas de Borges. Se rastrea la evolución de las opiniones de Borges. En sus primeros años (décadas de 1920 a 1940), se interesó principalmente en temas específicos: la formulación de una poética ultraísta normativa, la defensa del español argentino y la comprensión de la gramática y la estilística aplicada. Dos tendencias predominan durante este período: la estilística y la sociolingüística. En su segunda etapa (décadas de 1950–1980), Borges modificó su postura sobre el uso de los argentinismos y abordó cuestiones más generales, principalmente el problema del lenguaje poético. Para él, los orígenes del lenguaje son irracionales. Primero surge el lenguaje poético, luego la prosa, y cada tradición se desarrolla a su propio ritmo. El lenguaje poético está ligado a la tradición, a un origen mágico, y es una herramienta incómoda debido a su mutabilidad. El poeta se esfuerza por regresar a la magia antigua, seleccionando los medios lingüísticos apropiados, actúa como un "constructor" que ajusta las proporciones de lo concreto y lo abstracto. Borges interpreta el concepto de "traducción" de forma amplia: no se requiere que un traductor conozca la lengua de origen; el concepto de un texto terminado es insostenible. Según esta visión, nos enfrentamos a una serie de borradores que pueden y deben reescribirse en la lengua del traductor, cuyo objetivo principal es transmitir información conceptual y recomponer el texto utilizando los medios de su propia lengua. Sin embargo, un traductor también puede corregir el texto. Para Borges, todo escritor es también un traductor. Dentro del proceso literario, hay un movimiento de las alegorías hacia la novela: de lo abstracto, asociado por Borges al realismo medieval, a lo concreto (nominalismo). No obstante, en las novelas permanece un elemento alegórico a la hora de hacer generalizaciones e identificar "tipos" de héroes.

Palabras clave*:* Jorge Luis Borges, filosofía del lenguaje, lenguaje poético, poesía de Borges, ensayos de Borges, español argentino, problemas de traducción, la traducción como fenómeno, ultraísmo, literatura latinoamericana.

Información sobre el autor: Boris V. Kovalev, Profesor Adjunto, Departamento de Filología Románica, Universidad Estatal de San Petersburgo, Paseo universitario, 7–9, 199034, San Petersburgo, Rusia. ID ORCID: https://orcid.org/0000-0002-1904-1844. E-mail: bvkovalev@yandex.ru.

Para citar: Kovalev, Boris. "La 'filosofía' del lenguaje de Jorge Luis Borges." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 136–165. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-136-165

Введение

Хорхе Луис Борхес не философ. Хорхе Луис Борхес не лингвист. Однако для Борхеса как поэта и читателя язык и философия служат неиссякаемым источником материала, который он пересказывает и осмысляет в своих прозаических и поэтических текстах.

Еще при жизни вокруг Борхеса сложился своеобразный миф, фундамент которого –– интертекстуальная насыщенность его текстов. Борхес цитирует как мало известных тогда и совсем неизвестных ныне испаноязычных поэтов и драматургов, так и Аристотеля, Сведенборга, Юма и Рассела. При этом лаконичность стихов, неожиданность сюжетного поворота в рассказах и сухая афористичность изложения в эссе способствовали тому, что у Борхеса сложилась репутация мудреца, интеллектуала, не просто пересказывающего определенные концепции, но и формулирующего собственную философию [Чистюхина 2000; Назарова 2023].

Будет ошибкой полагать, что такая ситуация сложилась только в отечественной латиноамериканистике. Борхесоведческий дискурс вообще подвержен серьезному влиянию эстетико-философской терминологии, той части аппарата теории литературы, который граничит с философским дискурсом и имеет мало общего с лингвистическим полем, с анализом текста как такового. Вот лишь несколько статей, выходивших в последние годы: «“Шесть проблем дона Исидро Пароди” и литературная теология Борхеса» [Almeida 1998], «Распад искусства» [Aguilar 2020], «Эстетические ереси: Бустос Домек и Суарес Линч как катарсис» [García 2020], «Архетипы Борхеса: классификация и анализ» [Salinas 2020], «Платон Борхеса» [Millán 2009] и проч. Отдельного упоминания заслуживают работы, например, Ш. Муалема, посвященные сопоставлению некоторых идей и текстов Борхеса с разными философами: например, Шопенгауэром [Mualem 2006], Витгенштейном [Mualem, 2002ab; Mualem 2004] (эти исследования носят сугубо компаративный характер или строятся по модели «взгляд на текст Борхеса через призму взглядов Витгенштейна» и др.). Пожалуй, самая значительная верификация Борхеса как философа или, как минимум, участника философской дискуссии была проделана М. Фуко в предисловии к «Словам и вещам», который заявил, что «эта книга родилась из одного текста Борхеса»[1].

[1] *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. С. 28.

Такая особенность, конечно, объясняется не только обще-филологической тенденцией, но и особенностями предмета исследования. В своих эссе, рассказах и стихах Борхес упоминает философов и мистиков, пытается переосмыслить или, что значительно чаще, пересказать их концепции (см. сборники эссе «Обсуждение» и «Новые расследования»). Борхес периодически касается концепций о мистическом происхождении языка, о божественном словаре («От Матфея 25:30», «Алеф», эссе о Сведенборге и проч.) Его любимые философы кочуют из текста в текст: например, согласно «Борхес-центру»[2], Гераклит упоминается более чем в тридцати прозаических и поэтических текстах, Сведенборг — более чем в сорока. В интервью 1977 г. Борхес прямо говорит о том, что два наиболее повлиявших на него философа — Юм и Шопенгауэр[3], причем последнего он считает величайшим[4]. Своему увлечению философией он обязан отцу, который рассказал ему о парадоксе Ахилла и черепахи[5], хотя в пору швейцарской юности молодой Борхес, по собственному признанию[6], не осилил Канта, «как и большинство немцев»[7]. Он также испытывал влияние мыслителя Рафаэля Кансиноса-Ассенса, считавшего Ортегу-и-Гассета плохим философом, в те же годы он читал Беркли, которого и в поздние годы назовет «одним из милейших людей, которого знало человечество»

[2] Borges Center. https://www.borges.pitt.edu.

[3] Borges, Jorge Luis. “ ‘. . . Merely a Man of Letters’: An interview with Jorge Luis Borges”. *Philosophy and Literature*, no. 3 (1977): 337–341.

[4] Borges, Jorge Luis. “Autobiographical Essay”. *The Aleph and Other Stories*, 147. New York: EP Dutton, 1971.

[5] *Борхес Х.Л.* Золото тигров. Сокровенная роза. История ночи. Полное собрание поэтических текстов. М.: Иностранка, 2023. С. 318. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой «ЗТ» и указанием номеров страниц.

[6] Борхес часто признается, что либо не дочитал работы, которые тем не менее цитирует, либо узнал о них из энциклопедий, как в случае с трудами Уилкинса. Комментируя «Улисса» в 1925 г., Борхес замечает: «Признаюсь, я не прочел всех семисот страниц романа, признаюсь, что читал его лишь отрывками, но все же постиг его суть — и говорю это с той же нахальной, но обоснованной уверенностью, с какой мы говорим, что знаем город, хотя можем и не ведать очарования всех и каждой из его улиц» (*Борхес Х.Л.* Всемирная библиотека. Non-fiction. Избранное. М.: Азбука, 2024. С. 18. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой «ВБ» и указанием номеров страниц). Конечно, порой опыт не-чтения чего-либо вполне объясним и органично используется Борхесом в юмористическом ключе: «Я (и никто на свете) не прочел всех комментаторов Данте» (ВБ: 323).

[7] Borges, Jorge Luis. “Autobiographical Essay”: 146.

(ЗТ: 7). В один ряд с Беркли, Юмом и Уильямом Джеймсом Борхес ставит аргентинского мыслителя Маседонио Фернандеса.

Борхес не был профессиональным философом, как не был и историком философии, однако активно интересовался философией и пользовался разного рода концепциями как материалом для собственных художественных опытов; но теперь научный аппарат с серьезной примесью философского элемента применяется по отношению к его текстам — и далеко не всегда профессиональными философами или, по крайней мере, историками философии.

Однако на чем же основывается так называемая «философия» Борхеса? Что вообще позволяет ставить вопрос о принципиальном наличии у Борхеса некой «философии»?

Во-первых, тривиальное понимание самого термина. В толковом словаре Кузнецова читаем третье значение слова: «*разг.* Сложившееся убеждение по поводу чего-л.; концепция»[8]. И в этом смысле, конечно, у Борхеса есть философия. Значения слов смешиваются друг с другом, одно подменяет другое, и результаты этой контаминации обширно представлены в ряде упомянутых литературоведческих работ.

Во-вторых, обилие отсылок к трудам конвенционально признанных философов и мыслителей. Снова имеет место своего рода подмена: если человек цитирует философов, это не означает, что сам он таковым является.

В-третьих, набор повторяющихся концептов, которые Борхес осмысляет в разных текстах и которые являются (не по отдельности, а именно как совокупность) специфическими только для его творчества: зеркало, книга, лабиринт, тигр, кинжал, слепота, память, забвение, смерть. Эти концепты стали эмблемами творчества Борхеса. Их универсальность и амбивалентность, равно как потенциал для околофилософской рефлексии также способствовали созданию своеобразной репутации Борхеса.

Итак, если Борхес, не будучи ни философом, ни лингвистом, использует философию и язык как материал для своих рассуждений, актуализируется вопрос: выработалось ли у Борхеса в той или иной степени системное и последовательное отношение к языку? Сформировалась ли у него такая система взглядов на язык, которую можно

[8] Большой толковый словарь русского языка. https://gramota.ru/poisk? query=философия&mode=slovari&dicts[]=42.

было бы (пусть и с изрядной долей условности) назвать собственной «философией» языка? И как эти взгляды отразились на своеобразии творчества самого Борхеса?

На наш взгляд, наиболее репрезентативными являются три аспекта: отношение Борхеса к поэтическому языку, его интерпретация аллегории и позиция относительно перевода текстов.

Взгляды Борхеса на язык в контексте эволюции его позиции

В том или ином виде интерес Борхеса к сугубо языковым проблемам наблюдается на разных этапах творчества и реализуется по разным направлениям. На ранней стадии (1920–1940-е) Борхес фокусируется на двух аспектах: прикладной стилистике, ars poética, и рефлексии относительно состояния и статуса аргентинского варианта испанского языка. С одной стороны, Борхес пишет о том, как надо писать стихи в соответствии с тогдашними ультраистскими представлениями; с другой стороны, он отстаивает самобытность аргентинского варианта испанского языка, защищает его от нападок со стороны кастильцев (см. эссе «Тревоги доктора Америко Кастро» (1941), «Словечки для стихов» (1926)). Пожалуй, наиболее общие высказывания о природе языка Борхес делает в «Словечках для стихов»: «Язык — это действенное средство для приведения в порядок таинственного изобилия мира […] Язык — создатель сущностей» (ВБ: 28)[9]. Однако и здесь бросается в глаза манифестационный характер высказывания: положение о языке как создателе сущностей призвано объяснить словотворчество, ультраистский конструктивизм Борхеса. Иными словами, на первом этапе творческого пути его волнуют не столько проблемы языка, сколько проблемы поэтической речи и того, что сегодня мы бы назвали социолингвистикой.

В начале 1920-х гг. Борхес пишет манифест «Ультраизм», где постулирует, среди прочего, языковые особенности авангардной поэзии: ключевым приемом признается метафора, ставится цель избавиться от связок и прилагательных, длинных описаний и вычурной туманности [Межиковская 2004: 374]. В прологе к «Указателю новой

[9] Здесь и далее цитаты для удобства читателей будут даваться, где это возможно, в переводе, сделанном специально для первого полного собрания поэтических текстов Борхеса в России и авторизованных собраний эссе в издательстве «Азбука», над которыми также работал и автор этой статьи.

американской поэзии» (1926) Борхес пишет, что цель новой поэзии — определить национальные корни на основе экспрессивных возможностей метафоры [Межиковская 2004: 384]. Этот период — первый и последний в творчестве Борхеса, когда он пытается сформулировать то, что позже обобщенно назовет «эстетической программой». В сущности, под эстетической программой он понимает перечень правил, приемов и техник, которым надо следовать при написании тех или иных текстов, это своего рода нормативная поэтика.

Тогда же, в пору ультраистской молодости, Борхес всерьез занят проблемами ла-платского варианта испанского языка: его рассуждения отражены в тексте «Язык аргентинцев» (1928) и, например, в эссе «Тревоги доктора Америко Кастро» (1941), где он защищает аргентинский вариант испанского языка, заявляя:

> Кроме лунфардо (скромного тюремного подмалевка, не идущего ни в какое сравнение с роскошным испанским *кало́*) в Аргентине нет ни одного жаргона. Мы страдаем не от диалектов, а от диалектологических институтов. Эти учреждения живут тем, что порицают разного рода жаргоны, которые сами же и выдумывают. Они изобрели язык *гаучо* на основе стихов Эрнандеса; придумали *коколич*е, опираясь на речь клоуна из креольского цирка Подеста; выдумали *весре,* подслушав разговоры школьников. Их опора — такие вот обломочные материалы; вот чем мы им обязаны –– и будем обязаны еще долго[10].

Редкий пример более или менее отстраненного рассуждения о языке — крупное эссе Борхеса «Словесное расследование» (1927), в котором ставится вопрос: какой психологический процесс позволяет человеку понять высказывание? Он предпринимает анализ первой строки Дон-Кихота, не соглашается с лингвистами тех лет (среди прочего, с Андресом Бельо), что каждое обособленное слово есть знак, обозначающий отдельную идею, и критикует целостный подход Б. Кроче (слова не являются реальностью языка и по отдельности не существуют). В частности, Борхес утверждает, что невозможно создать свод единиц восприятия, что «слово есть представление» и приходит к двум противоречащим положениям (причем противоречие констатирует он сам):

[10] *Борхес Х.Л.* Зеркало загадок. М.: КоЛибри, 2022. С. 185. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой «ЗЗ» и указанием номеров страниц.

> Первое отрицает существование грамматических категорий и частей речи, заменяет их единицами представления, которые могут состоять из одного обычного слова или из многих (Представление не имеет синтаксиса) […] Второе предположение — это власть синтаксической последовательности над речью (ВБ: 48).

Он призывает принять это противоречие, смирившись со следующими факторами: 1) традиционные грамматики с их герундиями, страдательными оборотами и т. д. — «наименее бессмысленная классификация языка»; 2) различие между стилями лежит в области синтаксиса; 3) язык принципиально вариативен и многообразен, а «говоря “язык”, смиренно подразумеваем мысль» (ВБ: 48–49). Несмотря на кажущийся масштаб поставленного вопроса, ответ Борхеса находится в том же русле «прикладной стилистики», он говорит не столько о языке, сколько о грамматике и несовершенстве лингвистической теории, которая оказывается «лучшим из худших вариантов» описания языка.

В эссе «Культеранизм» (1928) он также критикует грамматики и грамматистов, утверждая, что словари и грамматики изображают строгость посреди беспорядка, и констатирует, что язык (idioma) — это “colecticio tropel de miles de símbolos, manejado casi al azar” — «беспорядочный набор множества знаков, употребляемых почти наобум»[11]. Пожалуй, этому определению языка Борхес в общем и целом останется верен до конца своих дней. Впрочем, общеязыковые замечания и здесь — частность, цель Борхеса — выразить свое суждение о культеранизме как признаке литературного упадка[12] и призвать поэтов-современников отказаться от бесплодных словесных игр, вернувшись к воображению.

В 1939 г. Борхес пишет эссе «Суеверная этика читателя», где формулирует важные положения относительно стиля:

> Бедность нашей словесности, ее неспособность увлечь читателя породили своеобразный стилистический предрассудок –– рассеянное чтение при внимании к деталям. Те, кто страдает этим суеверием, понимают под стилем не силу или бессилие той или иной страницы, а очевидные приемы автора: его сравнения, звукопись, особенности работы с синтаксисом и пунктуацией (ЗЗ: 38).

[11] Borges, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Barcelona: Seix Barral, 1994: 65.

[12] О непростой эволюции отношения Борхеса к Гонгоре см.: [Betti 2021].

Более того, Борхес полагает, что не были стилистами Сервантес, Достоевский, Монтень, однако предрассудок о важности стиля

> настолько общепринят, что теперь никто не отважится признать отсутствие стиля в произведениях, где его на самом деле нет, особенно если дело касается классики (ЗЗ: 40–41).

В позднем «Автобиографическом эссе» (1971) Борхес, впервые познакомившийся с «Дон-Кихотом» по-английски, вспомнит:

> Когда позже я прочитал “Дон Кихота” в оригинале, мне показалось, что это был плохой перевод[13].

В целом, Борхес часто обращается к анализу отдельных языковых проблем, по большей части связанных с художественной литературой. Так, в эссе «Наука злословия» (1933) Борхес продолжает рассуждения о стилистике испанского языка в аспекте оскорблений. В «Кеннингах» (1933) он повествует о древнеисландской метафорике, отмечая, что кеннинги были первым проявлением вкуса к словам в литературе, в «Метафоре» (1936) анализирует примеры этого тропа из разных культур, рассуждая о его возможной исчерпанности и т д.

Однако особое внимание молодой Борхес уделяет стилю поэтического текста и осознанности использования тех или иных языковых средств в тексте. В одном из программных ранних эссе «Исповедание литературной веры» (1926) Борхес, пишущий в ту пору практически только верлибры, формулирует свое отношение к поэзии и к средствам ее создания: все поэтично в меру того, насколько нам раскрывается судьба автора. Художественные приемы и поэтический язык суть способы обозначить контур этой судьбы в лирике. Именно поэтому, по мысли Борхеса, мы не перестаем любить Шекспира, «когда тот вливает в древние истории свое великолепное просторечие, но при этом мы на самом деле верим в самого драматурга, а не в дочерей Лира» (ВБ: 31).

По той же причине Борхес высказывается и против рифмы, которая в силу

[13] Borges, Jorge Luis. “Autobiographical Essay”: 141.

> нахальной искусственности, способна внести оттенок надувательства в самые правдивые стихи, а ее работа в целом противоречит поэзии. Всякая поэзия — это откровение, а необходимые условия для любого откровения — это доверие того, кто слушает, и правдивость того, кто говорит. А рифма несет в себе первородный грех: ощущение обмана (ВБ: 32).

Это замечание тем более любопытно, что с 1960-х гг. в поэзии Борхеса будут преобладать рифмованные сонеты.

И уже в зрелые годы Борхес займется не только «прикладной стилистикой» на материале поэзии или аргентинского варианта испанского языка, а начнет околофилософское осмысление оснований языка поэзии. Его тезисы формулируются в предисловиях к стихотворным сборникам. Смена фокуса происходит в 1950–1960-е гг., когда Борхес начинает читать лекции в университете, принимает участие в создании ряда антологий (например, «Древнегерманские литературы» (1951)), изучает древнескандинавский и англосаксонский языки. По его мнению, этот «филологический» период кончается неутешительно. В предисловии к сборнику «Хвала тьме» Борхес пишет, что «филологии не знает до сих пор» (ЗТ: 271). И все же невозможно отрицать, что именно в этот период Борхес переходит от анализа конкретных речевых практик и манифестов к более глубокому, системному анализу того, что есть язык.

В тот же период он смягчает «аргентинистскую» позицию относительно его родного варианта испанского языка. В предисловии 1969 г. к новому изданию поэтического сборника «Луна напротив» (1925) Борхес замечает:

> [тогда] я захотел стать аргентинцем — забыв, что уже им являюсь. Я отважился приобрести несколько словарей аргентинизмов, из которых почерпнул ряд слов, которые сегодня едва ли могу расшифровать: “madrejón”, “espadaña”, “estaca pampa” (ЗТ: 55).

Он смягчает позицию, но не отказывается от нее: в прологе к сборнику «Хвала тьме» (1969) Борхес вновь иронически отзывается о попытках Королевской Академии провести реформу орфографии, упростив правописание некоторых заимствований:

> Я намеренно пишу “psalmos” (а не “salmos”). Некоторые в Испанской Академии навязывают нам, латиноамериканцам, свою фонетическую беспомощность; нам рекомендуют использовать простонародные

> формы: “neuma”, “sicología”, “síquico”. Недавно они предложили писать “vikingo” вместо “viking”. Подозреваю, что очень скоро мы услышим о творчестве “Kiplingo” (ЗТ: 272).

Борхес более не настаивает на необходимости использовать сугубо аргентинскую лексику и, более того, не защищает орфографические предложения Мадрида, способные исказить привычную для Борхеса норму литературного испанского языка. Более того, аргентинский вариант для него — такая же часть испанского языка, как и кастильский. В этом смысле его идея о вреде «диалектологических институтов» остается прежней. Он также остается патриотом Аргентины в культурном и языковом смысле, что согласуется с консервативным поворотом в его поэтике 1960-х гг. (начиная со сборников этих лет Борхес пишет преимущественно сонеты и белые стихи), но в 1976 г. признает былой языковой радикализм ошибочным:

> Я считаю, что мы совершаем ошибку, настаивая на использовании местных слов. Я и сам так делал. Мне кажется, что такой обширный язык, как испанский, — это преимущество, и мы должны фокусироваться на том, что универсально, а не локально[14]. Однако повсюду существует тенденция подчеркивать различия, когда следует подчеркивать сходства[15].

Аналогично и в «Автобиографическом эссе» (1971):

> Я настаивал на том, что мы, аргентинцы, отличаемся от испанцев в своем понимании языка. Теперь я думаю, нам следует попытаться подчеркнуть наше языковое родство[16].

---

[14] Ср. с убеждениями молодого Борхеса из эссе «Словечки для стихов»: «Лично я верю в богатство испанского языка, но считаю, что мы должны не хранить его в ленивой неподвижности, а до бесконечности преумножать. Любую лексику можно усовершенствовать, и я намерен это доказать» (ВБ: 27). Любопытно, что это и яркий пример непоследовательности молодого Борхеса. В «Исповедании литературной веры» он утверждает программу «проживания» каждого слова ради достоверности поэзии: «Еще одна ошибка — это словесное разнообразие. О нем твердят все, кто учит сочинять стихи — без всякого на то основания. Я считаю, что слова следует завоевывать, проживая каждое из них, и что внешняя доступность, которой наделяет их словарь, — это лишь кажимость» (ВБ: 33).

[15] Borges, Jorge Luis. *Borges en El Sur*. Buenos Aires: Emecé, 1999: 323.

[16] Borges, Jorge Luis. “Autobiographical Essay”: 161.

Фокус его внимания смещается с частных языковых проблем (как в аспекте нормативной поэтики, так и в аспекте национального варианта испанского) на всеобщие. В 1960-е Борхес формулирует свое понимание не лингвистических средств, которые следует использовать при написании стихов и/или в Аргентине, а поэтического языка как такового.

Окончательно Борхес отказывается от формулирования каких бы то ни было «эстетических программ» и принципов создания нормативной поэтики в конце жизни. Своего рода «манифесты отказа от манифестов» — два предисловия. В прологе к сборнику стихов «Сокровенная роза» (1975) Борхес пишет:

> После многих — слишком многих — лет занятий словесностью я так и не обзавелся эстетическим кредо. Да и стоит ли добавлять к естественным рамкам, которые нам предписывает обиход, рамки той или иной теории? Теории, равно как политические и религиозные убеждения, для писателя всего лишь стимул (ЗТ: 366).

А в 1985 г., за год до смерти, в предисловии к «Поруке» Борхес добавляет:

> Никакой эстетической программы у меня нет. Произведение само диктует автору нужную форму: стих или прозу, манеру барочную или простую. Теория может оказаться замечательным подспорьем (вспомним Уитмена), а может породить чудовищ или попросту музейные экспонаты (ЗТ: 558).

Этот отказ от эстетической программы, столь контрастирующий с теоретизированиями молодого Борхеса, совпадает и с отказом от другого увлечения его юности — изучением (и защитой) самобытности аргентинского варианта испанского языка. Как известно, Борхес покидает родину за несколько лет до смерти и отправляется в Женеву, о которой пишет: «Диктую эти слова на одной из моих родин — в Женеве» (ЗТ: 558). В последние годы Борхес занимается своими любимыми темами (книга, память, время) и персоналиями (Сведенборг и другие), о чем ярче всего свидетельствуют его тогдашние проекты: серия предисловий «Вавилонская библиотека», книга эссеизированных лекций *Borges Oral* («Думая вслух») и позднейшие поэтические сборники: «Тайнопись» (1981), «Порука» (1985). Сугубо

аргентинская проблематика занимает его значительно меньше и, как правило, в контексте воспоминаний о Буэнос-Айресе молодости или любимых аргентинских авторах.

Итак, взгляды Борхеса претерпевают серьезные изменения, а рассуждения о поэтическом языке как таковом возникают в зрелые годы. Рассмотрим, в чем состоит их специфика.

Проблема поэтического языка

В зрелый период фундаментальным для Борхеса является положение, что язык не просто представляет собой некоторый набор символов, но воплощает традицию и образ чувств. При этом древнейшей формой языка является именно язык поэтический. В предисловии к «Сокровенной розе» он пишет, что

> литература начинается со стихов и может лишь через несколько столетий дорасти до прозы. Четыреста лет у англосаксов была, как правило, замечательная поэзия и почти зачаточная проза (ЗТ: 365).

Он также указывает, что первоначально слово было магическим символом, который позднее «измельчается временем», а дело поэта — хотя бы частично «вернуть словам их первородную, темную силу» (ЗТ: 365). Борхес подчеркивает древнюю природу языка искусства, которое возникает из магического ритуала, а, по Борхесу, именно поэзия является «младшей сестрой магии» (ЗТ: 557). Всякий человек, занимающийся поэзией, стремится вернуться не просто к истоку своей традиции, но и к истоку языка как такового, поскольку все языки произошли из одного древнейшего праязыка. До некоторой степени это созвучно и концепции Т.С. Элиота [Ortiz 2014].

Подробнее всего позиция Борхеса изложена в предисловии к сборнику «Иной и прежний» (1964). Он утверждает, что человеческие языки суть традиции, обеспечивающие «роковую предопределенность». При этом эксперименты отдельных людей, как правило, оказываются незначительными:

> Патер писал, что всякое искусство стремится достичь уровня музыки — быть может, оттого что суть музыки в форме и мы не можем пересказать мелодию, хотя возможно пересказать основные линии повести. Если согласиться с таким приговором, поэзия оказывается гибридным

> искусством: подчинением абстрактной системы символов — языка — музыкальным задачам. Эту порочную идею распространяют словари. Мы, как правило, забываем об искусственности этих перечней, появившихся много позже, чем те языки, которые они упорядочивают. Исток языка иррационален и обладает магической природой. Датчанин, произносивший имя Тора, или сакс, произносивший имя Тунора, не знал, обозначают ли эти слова бога грома или грохот, который приходит после молнии. Поэзия хочет вернуться к этой древней магии. У нее нет предустановленных законов, она работает дерзко, наудачу, как будто бредет в темноте. Поэзия — это магические шахматы, где доска и фигуры меняются местами словно во сне (ЗТ: 146–147).

Язык поразительным образом оказывается и лучшим, и худшим инструментом для воплощения чувств:

> Каждая мелочь […] способна вызвать эстетическое чувство. Дело поэта — воплотить подобное чувство (всегда личное) в движении сюжета или стиха. Средство у него только одно — язык, а это, по уверению Стивенсона, материя на редкость неподходящая. Книга стихов — это сборник магических опытов. Скромный маг использует имеющиеся у него скромные средства по мере отпущенных возможностей. На самом деле мы работаем ощупью. Мир переменчив и текуч, язык неподатлив» (ЗТ: 492).

При этом, по Борхесу, «самое страшное в том, что мы не менее текучи»[17].

Главная проблема состоит в том, что язык — единственная (и при этом иррациональная по своей природе) система координат, которой человек может «воплощать мысли и чувства», но в то же время крайне неудобный, непостижимый и сложный инструмент.

Помимо прочего, в этих фрагментах видна перемена точки зрения Борхеса. Если в ранней ультраистской «Исповедании литературной веры» (1926) Борхес утверждал необходимость «проживания» слов поэтом в целях обеспечения максимальной достоверности, то здесь речь идет об улавливании чувства и поиске средства его выражения.

Именно неудовлетворенность языком как средством передачи чувства обусловливает интерес Борхеса к работам, в которых предпри-

[17] *Борхес Х.Л.* Думая вслух. М.: КоЛибри, 2022. С. 23.

нимается попытка обозначить необходимость создания философского языка (см., например, «Аналитический язык Дж. Уилкинса» (1942), «Логическая машина Раймонда Луллия» (1937)), разработать язык, в котором каждое слово имеет строго одно значение. Так, анализируя концепцию Луллия, Борхес заявляет, что эта машина — нелепость как инструмент философского исследования, но вполне годится для поэтического творчества: «Поэт, которому требуется эпитет для "тигра", действует совершенно так же, как эта машина. Он перебирает эпитеты, пока не найдет достаточно эффектный» (ВБ: 187), что вполне укладывается в его «конструктивистскую» концепцию.

С этой проблематикой связан также интерес Борхеса к формульности древней и современной поэзии, к метафорам и кеннингам. Убежденный со времен ультраистской молодости, что искусство, как ярко сформулировал Лугонес, есть конструктивистская воля, он ищет способы такой организации поэтического языка, которая была бы оптимальной для выражения конкретной мысли. В предисловии к своей последней поэтической книге «Порука» Борхес утверждает, что всякий язык располагает неисчерпаемым, текучим множеством слов и бесконечным набором их сочетаний, из которых и пишется книга: «В стихах звучание и окружение слова могут оказаться куда важнее его смысла» (ЗТ: 557). Периферия оказывается в чем-то важнее ядра.

Задача поэта как «конструктивиста» — организовать и подобрать эти единицы, находящиеся в рамках традиции, так, чтобы наиболее точно и емко выразить свою мысль. Механизм подбора заключается в следующем. Всякий образ составляется из набора связанных с ним ассоциаций. Эта особенность авторского метода Борхеса объединяет его юношеские авангардистские верлибры и поздние сонеты и белые стихи. Борхес работает с определенными конструктивными элементами: мотивными структурами, синтаксическими оборотами, микротемами и проч., которые, по его мнению, сопряжены с формулируемым образом. Особенно отчетливо это убеждение Борхеса проявляется на материале текстов о севере.

Обращаясь к повторяющимся мотивам в разных текстах, он использует узнаваемые, а порою и вовсе одинаковые лингвистические средства. Так, например, кодируется Нагльфар. «К Исландии»: *La nave que dioses temen, labrada con las uñas de los muertos*[18] — 'Корабль, которого боятся боги и который слажен из ногтей мертвецов'. «Мид-

[18] Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. Nueva York: Vintage Español, 2012: 380.

гардсорм»: *El barco maldecido que se arma con las uñas de los muertos*[19] — ‘Проклятый челн, возведенный из ногтей мертвецов (или снаряженный ногтями мертвецов)’. «Исландия»: *La nave que Alguien o Algo construye con uñas de los muertos*[20] — ‘Корабль, построенный Кем-то или Чем-то из ногтей мертвецов’. Борхес использует одну и ту же синтаксическую конструкцию, при этом отклонения на уровне подбора лексики (*la nave — el barco*) или на уровне синтаксиса (*se arma con — Algo construye con*) незначительны: в первом случае перед нами синонимы (и занимают одинаковое количество слогов), а во втором — безличная конструкция заменяется конструкцией с эксплицитно выраженным подлежащим, но «строитель» Нагльфара все равно не ясен.

Можно говорить о том, что Борхес в этих случаях оперирует формулами — как понимали этот термин М. Перри и А. Лорд: «Группа слов, регулярно используемая в одних и тех же метрических условиях для выражения данной основной мысли»[21]. В то же время регулярные повторения Борхеса соответствуют и толкованию формулы со стороны М. Боуры, который применял этот термин к повторениям как целых эпизодов, так и отдельных словосочетаний [Bowra 1952: 22]. Борхес использует устойчивые синтаксические и лексические конструкции с одинаковым семантическим наполнением, повторяющиеся от текста к тексту с некоторым незначительным варьированием[22].

Борхес как поэт действительно возвращается к истоку — если не поэзии как таковой, то европейской поэтической традиции, — и уподобляется рапсоду, воспроизводящему формулы. За пределами собственно поэтического творчества эти формулы превращаются в клише, стереотипические конструкции и эмблемы, что видно и на примере самого Борхеса с его бесконечными лабиринтами и зеркалами, ставшими объектами пародий[23].

Это приводит к мысли, что не все средства, годящиеся для использования в поэтическом языке, столь же эффектны и эффективны в прозе. В этой связи нельзя не вспомнить концепцию Ю.А. Клейнера:

---

[19] Ibid.: 614.

[20] Ibid.: 493.

[21] *Лорд А.Б.* Сказитель / пер. с англ. и коммент. Ю.А. Клейнера и Г.А. Левинтона. М.: Восточная литература, 1994. С. 42.

[22] Значительно подробнее о формульности стихов Борхеса о Севере мы писали в [Зернова, Ковалев 2025; Ковалев 2023].

[23] См., например: *Крик М.* Суп Кафки. Полная история мировой литературы в 14 рецептах. СПб.: Азбука-классика, 2007. 128 с.

поэтический язык — это язык в собственном смысле этого слова, со своими фонетикой, морфологией и синтаксисом, своими правилами, реализующимися внутри конкретного языка, но в то же время существенно отличающимися от непоэтической нормы [Kleiner 2020].

При этом индивидуальный вклад поэта не следует переоценивать. Поэтический язык, язык конкретной традиции, по Борхесу, сам в значительной степени управляет организацией стиха. Рассуждая о формулах у Гомера, он пишет:

> Я склонен полагать, что постоянные эпитеты были тем, чем до сих пор являются предлоги: обязательными и скромными звуками, которые традиция добавила к определенным словам и которые невозможно видоизменять на свой лад. Мы знаем, что правильно говорить «ходить по дороге», а не «на дороге». Рапсод знал, что Патрокла правильно определять прилагательным «божественный»… Единственное, в чем я уверен, –– это невозможность отделить то, что принадлежит писателю, от того, что принадлежит языку» (33: 90).

Итак, для Борхеса именно поэтический язык является древнейшей формой человеческого языка, носителем традиции, связующим звеном с магическим началом, с истоком всех искусств. Вклад поэта, его индивидуальные усилия чаще всего оказываются ничтожными в сравнении с влиянием поэтической традиции, управляющей грамматикой и образной системой текста; однако Борхес признает влияние на текст и конструктивистской воли поэта. Поэтический текст состоит из ряда единиц, их звуковая и семантическая комбинация, составляющая некоторый ореол вокруг выражаемой мысли, может способствовать более точной передаче конкретной основной мысли.

Проблема аллегории

В поисках идеальных средств отображения чувств Борхес обращается к аллегории как особому языковому приему. Именно аллегория становится для Борхеса удобным маркером, который позволяет проследить историю западноевропейских литератур.

Борхес считает, что для читателей XX в. аллегория является эстетической ошибкой. Его эссе «От аллегорий к романам» (1949) строится на анализе двух противоположных точек зрения:

Б. Кроче, который отвергает аллегорическое искусство (и излагает свою позицию в работе «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1902)), и Честертона, выступающего в защиту аллегории.

Позиция Кроче сводится к тому, что аллегория –– не прямой способ выражения духа, а манера письма или разновидность криптографии. Аллегория — ошибка, поскольку стремится зашифровать в одной форме два содержания, — а Кроче не признает разницы между формой и содержанием. Позиция Честертона: язык вообще не может выражать реальность в полной мере. Языковые средства априори недостаточны и неполноценны, поэтому необходимо найти иные способы выражения. Честертон видит такой способ в аллегории:

> Она состоит из слов, но это не язык языка; аллегория есть знак знаков, выражающих добродетель храбрости и таинственные озарения, которые обозначаются этими словами. И этот знак точнее простых слов, удачнее и богаче (ЗЗ: 307).

Борхес констатирует огромное влияние аллегории на становление европейской литературы: Роман о Розе, «Новая жизнь» Данте, трактат Боэция «Об утешении философией» являются во многом аллегорическими текстами. Теперь же мы чувствуем в аллегорических текстах «глупость и легкомыслие».

Борхес объясняет эту трансформацию в свете противостояния номинализма и реализма:

> Кольридж замечает, что все люди рождаются либо платониками, либо аристотеликами. Первые интуитивно чувствуют, что идеи реальны, вторые — что идеи суть обобщения; для одних язык –– не что иное, как система произвольных символов; для других –– это карта вселенной (ЗЗ: 308).

Среди основных черт реализма — представление о первичности универсалий, т. е. абстрактных понятий. Для номинализма первичны единичные вещи. Теперь номинализм является общепринятым, но во время написания аллегорических романов доминировали реалисты, ибо в Средние века «существенными были не люди, а человечество, не отдельные личности, а вид, не виды, а род, не роды, а Бог» (ЗЗ: 309). Наиболее ярким проявлением этого мировоззрения Борхес считает

четверичную систему Эриугены, и именно от этих понятий и берет свое начало аллегорическая литература[24].

Таким образом, Борхес приходит к мысли, что история европейской литературы — переход от реализма к номинализму, от рода к личностям (обратим внимание на этот плюрализ), от аллегории к роману. Аллегорический текст — история абстракций, роман — история отдельных личностей. При этом нельзя сказать, что это понятия, не имеющие ничего общего. Напротив, личности, описываемые романистами, стремятся к типизации и обобщениям, следовательно, во всяком романе есть аллегорический элемент.

Переход от реализма к номинализму, по Борхесу, — 1382 г., когда Чосер переводил «Тезеиду» Боккаччо, которая стала основой для его «Рассказа рыцаря»: “E con gli occulti ferri i Tradimenti” («С железом затаенным Вероломство»); перевод Чосера: “The smyler with the knyf under the cloke” («Шутник с кинжалом, скрытым под плащом») (ЗЗ: 310).

История аллегории — своего рода зеркало становления общеевропейской литературной манеры, надъязыковой, но в то же время реализующейся в конкретных языках категорией, принятие и отвержение которой напрямую связано с развитием философской мысли в Европе Средних веков и Нового времени. Иными словами, история европейской литературы напрямую связана с сугубо лингвистическими, семантическими и философскими категориями и воплощается в движении от абстрактного к конкретному.

Рассуждения об абстрактном и конкретном в литературе перекликаются с восприятием Борхеса абстрактного и конкретного в поэзии. В предисловии к «Тайнописи» (1981) он рассуждает о том, что его удел — интеллектуальная поэзия: «Это сочетание — почти оксюморон, интеллект (всегда бодрствующий) мыслит абстракциями, поэзия (сон) — образами, мифами или сказками. В интеллектуальной поэзии эти процессы должны органично переплетаться. Так делает в своих диалогах Платон; так делает и Фрэнсис Бэкон, перечисляя идолов рода, рынка, пещеры и театра» (ЗТ: 498). По Борхесу, поэзия противопоставляется абстракции ума. Интеллектуальная поэзия

[24] Наиболее подробное описание отношения Борхеса к номинализму представлено в работе: [Rest 1976]. Характерно, что автор сам замечает, что не является специалистом по Борхесу и предметом его исследования является именно философия номинализма, упоминаемая и анализируемая Борхесом в 1940–1960-е.

является коррелятом абстрактного, идеального, умозрительного (неслучайно упоминается Платон) и конкретного (поэзии, выраженной в языке). На этой основе можно предположить, что Борхес снимает соссюровскую дихотомию язык vs речь: язык для Борхеса оказывается конкретным, поскольку содержит в себе, как он считает, потенциал для выражения мысли.

Проблема перевода

Борхес убежден, что «неполноценность» переводов — всего лишь предрассудок. Эту идею он высказывает в эссе «Толкования Гомера», где анализирует различные переводы «Илиады» на английский язык, подчеркивая, что «весьма кстати» не знает древнегреческого:

> Предположить, что всякая перестановка элементов обязательно уступает исходной, значит допустить, что черновик 9 обязательно уступает черновику H — хотя перед нами всего-навсего черновики. Концепция *окончательного текста* может быть порождена только лишь религией либо усталостью (ЗЗ: 86).

Эссе «Толкования Гомера» — манифест, в котором выражается отношение Борхеса к переводу. Второй текст, где Борхес обсуждает схожие проблемы — «Переводчики 1001 ночи» (1936), где анализируются разные подходы к переводу арабских сказок. Арабского он также не знает, что не мешает его рассуждениям.

По Б.В. Дубину, Борхес занимался (и как практик перевода, и как читатель) «поисковым переводом»:

> …текст как бы анонимен и всегда только пишется (продолжается, разворачивается). Всякое высказывание есть «перевод», а в родном языке переводчика тоже нет ничего «готового»: этот язык ему еще предстоит придумать и задним числом обосновать — отметить в нем «свое» или специально подчеркнуть «чужое» [25].

Для борхесовской концепции перевода важны такие качества переводящего, как сознательность, собранность, внимание.

[25] *Дубин Б.В.* Как я стал переводчиком // Иностранная литература. 2006. № 6. https://magazines.gorky.media/inostran/2006/6/kak-ya-stal-perevodchikom.html.

Для Борхеса все манеры, варианты, школы перевода равны — и реалистическая, принадлежащая «эстетическим программам» XX в., но в сегодняшнем сознании занимающая главенствующее положение, такой же факт истории, как и все прочие. Собственно переводческая деятельность, разумеется, не была для Борхеса основной, но этот принцип «поискового перевода», понятый как постоянное сознательное развертывание текста, написанного на одном языке, на языке другом, стал основой его творческого метода. Писатель оказывается в первую очередь читателем и переводчиком — причем переводчиком «не слов, но смыслов». Исходный текст становится поводом для рефлексии, рассуждения, комментария, порой — переиначивания, а лингвистические средства подбираются в соответствии с личными пристрастиями переводчика (в широком смысле), который всегда находится в контексте своей эпохи. В этом смысле перевод приближается к интертексту, сближается с прямым, но чаще косвенным цитированием[26].

Борхес снимает вопрос о первостепенности «языкового материала» для переводчика. Он любил повторять, что Данте и Шекспир не знали древнегреческого, но постоянно работали с античными текстами. Язык понимается им как вторичный фактор, материал для переоформления, обработки исходного текста, рефлексии над ним. Более того, язык оригинала или исходного текста также не представляет отдельную ценность: так сложились обстоятельства, что некий текст *n* был написан на языке *p*, но для Борхеса значительно важнее содержание, которое выражается средствами этого любого другого (по прихоти судьбы) языка. Отделить то, что принадлежит языку, от того, что принадлежит писателю, невозможно (ЗЗ: 90), следовательно, необходимо фокусироваться на том, *что* выражается,

[26] Более того, даже «перевод» одного конкретного человека в разные периоды жизни может меняться: см. его позднюю лекцию «Книга»: «Гераклит сказал (я повторял это множество раз), что никто не входит дважды в одну реку, потому что меняются воды реки, но самое страшное в том, что мы не менее текучи, чем сама река. Всякий раз, когда мы читаем книгу, она уже переменилась, слова уже связаны иным способом. […] еще одна форма счастья (не такое большое) — это поэтическое творчество или то, что называют творчеством, то есть смесь забвения и воспоминаний о прочитанном […] Я всегда старался больше перечитывать, чем читать, я думаю, перечитывать важнее, чем читать, однако чтобы перечитывать книгу, ее нужно сначала прочесть» (*Борхес Х.Л.* Думая вслух. С. 21–23).

а не средствах выражения, которые могут с той или иной степени успешности варьироваться[27].

Более того, какие-то языки различаются по своему «переводческому потенциалу»:

> Германские языки (немецкий, английский, скандинавские и голландский) обладают способностью, которой нет в испанском: образовывать составные слова[28].

В иных случаях невозможен перевод даже в рамках одного языка: «Шекспир непереводим ни на какой другой язык, кроме своего собственного»[29], а его собственные тексты, как он считает, становятся намного лучше в переводе на немецкий.

Итак, Борхес снимает вопрос о знании оригинала: никакой текст не является окончательным, а перевод понимается им широко и возводится в ранг метода — это постоянный процесс, которым занят писатель. Основатель стилеметрии В. Лютославский, рассуждая о многообразии стилей, писал, что «всякий язык включает в себя столько языков, сколько на нем творило оригинальных авторов»[30]. Борхес приходит к похожей позиции через анализ и оценку перевода. Для него не имеет значения точность перевода как мерило качества; он ценит, как отмечает Дубин, «не-верность». В интервью 1976 г.[31] Борхес дает совет переводчикам прозы не заниматься буквальным переводом как концептуально неточным.

Эта, на первый взгляд, парадоксальная и в чем-то радикальная позиция неожиданным образом оказывается весьма продуктивной в свете сегодняшних стилеметрических исследований.

С одной стороны, несомненно, что перевод является отображением не только конкретного текста, но и эпохи, в которую перевод

---

[27] Вероятно, на эту позицию повлиял и билингвизм Борхеса: в «Автобиографическом эссе» он отмечает, что свои первые книги (начиная с «Гекльберри Финна» и других) прочел на английском — включая и «Дон-Кихота». Подробно проблему «чтения и перевода» Борхеса на разных языках (именно на материале «Автобиографического эссе») рассматривал А. Понцио: [Ponzio: 2002].

[28] Borges, Jorge Luis. *Borges en El Sur*: 322.

[29] Ibid.: 321.

[30] Lutoslawski, Wincenty. *The Origin and Growth of Plato's logic*. London, Longmans, 1897: 64.

[31] Borges, Jorge Luis. *Borges en El* Sur: 323.

был осуществлен, доминирующего в тот момент литературного и культурного настроения:

> Перевод «Илиады» Поупа — риторичен, Чапмен использует парные рифмы, Берар переводит «Илиаду» в духе классической французской драмы, Батлер — спокойный, словно сводка новостей (ЗЗ: 93)[32].

При этом Борхес считает, что все переводы по-своему верны, поскольку соответствуют Гомеровым целям. Разница заключается в оптике, своеобразном фильтре, которым и является переводчик, его эпоха и избранная манера перевода.

С другой стороны, современные стилеметрические исследования показывают при помощи количественных методов, что «авторский сигнал», понятый как совокупность индивидуальных стилистических признаков, которые могут быть статистически измеримы, оказывается сильнее, чем сигнал переводческий. Д. Хувер [Hoover 2019] и Б.В. Орехов [Орехов 2021] показали, что стиль переводчика является «невидимым параметром»: например, все переводы русскоязычных романов Набокова на английский язык, выполненные разными переводчиками, являются более близкими по стилю между собой, нежели тексты разных авторов, переведенные одним переводчиком. Более того, невидим и сам Набоков как переводчик: его версия «Героя нашего времени» стилистически ближе к переводу того же текста Рэндалл, нежели к другим англоязычным текстам самого Набокова. Аналогичным образом проверялись тексты и переводы Чехова, Гоголя, Толстого и Достоевского. Причем любопытно, что алгоритмы, используемые исследователями, опираются на подсчет наиболее частотной (и тематически немаркированной) лексики, т. е. стилистическое сходство или различие выявляется за счет пласта слов, используемого автором по большей части бессознательно.

Безусловно, существуют переводы, которые так далеко отстоят от оригинала, что надежный стилеметрический инструмент не сможет атрибутировать текст его настоящему автору. Однако в таком случае уже не приходится говорить о том, что перед нами перевод — скорее, переложение, адаптация, пересказ, самостоятельное произведение, созданное на основе иного текста.

[32] О различиях переводов «Илиады» на русский язык см.: [Орехов 2020].

В этом смысле крайне любопытно оценивать точность стилеметрических инструментов в контексте полемики Ньюмена и Арнольда (1861–1862), о которой пишет Борхес, например, рассуждая о переводах «Сказок 1000 и 1 ночи». Их дискуссия сводится к противостоянию буквалистского подхода (Ньюмен) и более свободного, тематически-ориентированного (Арнольд); сторонники первого утверждают, что при переводе необходимо в первую очередь передавать формальные особенности оригинала, поборники второго — что нужно в первую очередь сохранять содержание, настроение текста таким образом, чтобы ничто не затрудняло процесс чтения. Представляется любопытным сравнить переводы одного и того же текста сторонниками разных подходов. Частично это уже было осуществлено в упомянутых исследованиях, однако вопрос, где находится граница между собственно переводом и вольным переложением (с точки зрения точных методов), остается открытым.

Тот факт, что Борхес принимает и допускает разные манеры перевода как стилистические и эстетические фильтры, которые в равной степени имеют право на существование (за исключением сугубо буквалистских переводов, которым он отказывает в эстетической ценности), соответствует и его собственной поэтике. В эссе Борхес часто отказывается занимать однозначную позицию, предоставляя читателю ряд мнений (своеобразно увиденных и пересказанных) и оставляя за читателем право выбора. В этой связи идея о равной эстетической ценности десятка стиховедчески, поэтически и стилистически различающихся переводов «Илиады» вполне логична и соответствует представлениям Борхеса о литературном процессе.

Заключение

В отношении формирования системы взглядов на язык Борхес проходит долгий путь: на раннем этапе он настаивает на внимании к деталям, формулирует принципы нормативной поэтики в соответствии со своими ультраистскими взглядами, рассуждает о несовершенстве и искусственности лингвистических категорий и отстаивает самодостаточность аргентинского варианта испанского языка. В зрелые годы Борхес отказывается от каких бы то ни было эстетических программ, избегает избыточных аргентинизмов, но признает, что испанский язык в Аргентине — тот же испанский язык, что и в Европе,

с поправками на местные реалии, а также что следует подчеркивать универсальное, а не дифференцирующее. Что еще важнее, Борхес переходит от обсуждения частных стилистических и грамматических проблем к общим рассуждениям о поэтическом языке.

Возникает следующая система. Исток языка иррационален. Поэтический язык связан с магическим началом, истоком искусств, цель поэта — в меру сил приблизиться к этой магии. При этом поэзия возникает из любых мелочей, дающих «эстетическое чувство», но именно в языке они обретают конкретные воплощения: образы, мифы и далее, на лингвистическом уровне они выражаются при помощи тропов, синтаксических конструкций и пр.

Собственно язык является неудобной системой координат, изреченное слово неминуемо оказывается ложью. Поэт — это маг, который интуитивно использует имеющиеся у него средства по мере отпущенных возможностей, ибо «мир переменчив, а язык неподатлив». При этом важное свойство поэзии — звучание и окружение слова могут оказаться важнее его сути. Именно эта «периферия» — пространство проявления конструктивистской воли поэта. Иными словами, звуковая и семантическая комбинация, составляющая некоторый ореол вокруг выражаемой мысли, может способствовать более точной ее передаче. Подобным конструированием занимается и сам Борхес, синтезируя наследие различных традиций, часто обращаясь к повторениям и однообразным формулам, совмещая различные поэтические формы.

Однако поэт, конструирующий из доступных ему языковых средств текст, может и должен сам отбирать не только приемы для выражения некоторой мысли, но и пропорцию абстрактного и конкретного. Так, Борхес выделяет словесную поэзию (например, Хайме Фрейре), где «слова не говорят ничего, а музыка слов — все» и интеллектуальную (Луис де Леон): «Ни одного красивого слова, […] которое не представляло бы собой абстракцию» (ЗТ: 498). Сам Борхес в конце литературной карьеры пытался нащупать срединный путь.

Это целиком согласуется с борхесовской интерпретацией перевода: переводчик не обязан знать исходный язык, концепция оригинального, законченного текста не состоятельна, перед нами — ряды черновиков, которые могут и должны переписываться на языке переводчика, которому важнее всего донести концептуальную информацию, пересобрать текст средствами своего языка так, чтобы, как пишет Борхес применительно к «Илиаде», «соответствовать Гомеровым

целям». При этом языков оказывается столько, сколько и переводчиков, а переводчиком оказывается всякий писатель и квалифицированный читатель.

В предисловии к сборнику эссеизированных лекций «Думая вслух» Борхес замечает:

> Лекция, как и чтение, — это процесс, основанный на сотрудничестве, и те, кто слушает, не менее важны, чем тот, кто говорит[33].

Этот принцип постоянного перевода становится основой всего творческого метода Борхеса, обеспечивая, среди прочего, и интертекстуальную насыщенность его текстов.

Сначала возникает поэзия, затем — проза, при этом у каждой традиции свой темп. Внутри литературного процесса происходит движение от абстрактного, ассоциируемого у Борхеса со средневековым реализмом, к конкретному (номинализм), от аллегорий к романам. При этом и в романах как в «историях отдельных личностей» есть аллегорический элемент, когда речь идет об обобщениях, выявлениях «типов» героев.

В целом же, говоря о своеобразии манеры Борхеса, следует признать, что Борхес отказывается формулировать целостную и законченную теорию, его суждения разбросаны по десяткам текстов различных жанров, обобщить которые мы попытались в настоящей статье. Эта фрагментарность, которую В.Е. Багно объясняет «природой его молниеносного таланта» [Багно 2014: 423], вероятно, и послужила причиной того, что Борхес не написал ни одного романа, ни одной большой философской работы, ни одного филологического труда.

Задача Борхеса — интеллектуальная и эстетическая, — используя собственную «беспорядочную эрудицию» (исп. “vaga erudición”[34]), предоставить читателю широкую панораму трактовок и концепций, обнаружить неожиданные параллели и переклички. Его авторская оригинальность — не в ответе, а в постановке вопроса. По отношению к поэзии Борхеса Виньяс Пикер сформулировал: «Ты не слушаешь Борхеса; ты слушаешь через Борхеса» [Viñas Piquer 1999], что резонно и по отношению к эссеистике. Борхес — это линза (нередко искажен-

[33] *Борхес Х.Л.* Думая вслух. С. 8.

[34] Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*: 372.

ная, пристрастная), через которую читатель воспринимает языковой и философский материал. И это вполне согласуется с его концепцией перевода.

ЛИТЕРАТУРА

Багно 2014 — *Багно В.Е.* Миф — образ — мотив (Русская литература в контексте мировой). СПб.: Вита Нова, 2014.

Зернова, Ковалев 2025 — *Зернова Е.С, Ковалев Б.В.* Формулируя традицию: образ Исландии в поэтике Х.Л. Борхеса // LI Международная научная филологическая конференция имени Людмилы Алексеевны Вербицкой: Избранные доклады, Санкт-Петербург, 14–21 марта 2023 г. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2025. С. 72–86.

Ковалев 2023 — *Ковалев Б.В.* Стихи о севере на «южном» языке: опыт перевод стихотворений Хорхе Луиса Борхеса об Исландии и Норвегии // II Научные чтения памяти профессора В.П. Беркова: сборник материалов. СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т, 2023. С. 110–117.

Межиковская 2004 — *Межиковская Т.И.* Литература Аргентины // История литератур Латинской Америки: в 5 т. Т. 4. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 370–451.

Назарова 2023 — *Назарова Ю.В.* Этические основания философии смерти Х.Л. Борхеса // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л.Н. Толстого. 2023. № 4(48). С. 5–13.

Орехов 2020 — *Орехов Б.В.* «Илиада» Е.И. Кострова и «Илиада» А.И. Любжина: стилеметрический аспект // Аристей. Вестник классической филологии и античной истории. 2020. № 21. С. 282–296.

Орехов 2021 — *Орехов Б.В.* Текст и перевод Владимира Набокова через призму стилеметрии // Новый филологический вестник. 2021. № 3(58). С. 200–213.

Чистюхина 2000 — *Чистюхина О.П.* Творчество Х.Л. Борхеса в контексте философии культуры: дисс. … канд. филол. наук. Ростов-на Дону, 2000.

REFERENCES

Aguilar 2020 — Aguilar, Gonzalo. “La disolución del arte (Sobre ‘Crónicas de Bustos Domecq’)”. *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 33–48.

Almeida 1998 — Almeida, Ivan. “‘Seis problemas para don Isidro Parodi’ y la teología literaria de Borges”. *Variaciones Borges*, no. 6 (1998): 33–51.

Bagno 2014 — Bagno, Vsevolod E. *Mif — obraz — motiv (Russkaia literatura v kontekste mirovoi*) [*Myth — image — motive (Russian literature in the context of the world literature)*]. St. Petersburg: Vita Nova Publ., 2014. (In Russ.)

Betti 2021 — Betti, Miguel. “La perla o la rosa. Góngora según Borges”. *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, no. 8 (2021): 230–258.

Bowra 1952 — Bowra, Cecil M. *Heroic Poetry*. London: Macmillan, 1952.

Chistiukhina 2000 — Chistiukhina, Olga P. "Tvorchestvo J.L. Borgesa v kontekste filosofii kul'tury" ["The Works of J.L. Borges in the Context of the Philosophy of Culture"]. PhD diss., Rostov-on-Don, 2000. (In Russ.)

García 2020 — García, Mariano. "Herejías Estéticas. Bustos Domecq y Suárez Lynch como Catarsis". *Variaciones Borges*, no. 49 (2020): 183–202.

Hoover 2019 — Hoover, David L. "The Invisible Translator Revisited." In *DH-2019 Proceedings*: https://dev.clariah.nl/files/dh2019/boa/0126.html.

Kleiner 2020 — Kleiner, Yuri A. "The Formula: Morphology and Syntax". In *John Miles Foley's World of Oralities. Text, Tradition, and Contemporary Oral Theories*, 107–122. Leeds: ARC Humanities Press, 2020.

Kovalev 2023 — Kovalev, Boris V. "Stihi o severe na 'iuzhnom' iazyke: opyt perevod stihotvorenii Jorge Luisa Borgesa ob Islandii i Norvegii" ["Poems about the North in a 'Southern' Language: an Experience of Translating Jorge Luis Borges' Poems about Iceland and Norway"]. In *II Nauchnye chtenija pamjati professora V.P. Berkova: sbornik materialov* [*Proceedings of And Scientific Readings in Memory of Professor V.P. Berkov*], 110–117. St. Petersburg: SPbU Publ., 2023. (In Russ.)

Mezhikovskaia 2004 —Mezhikovskaia, Tatiana. I. "Literatura Argentiny" ["The Literature of Argentina"]. In *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki: v 5 t.* [*History of Latin American Literatures: in 5 vol.*], vol. 4, 370–451. Moscow: IWL RAS Publ., 2004. (In Russ.)

Millán 2009 — Millán, Hermán M. "El Platón de Borges". *Variaciones Borges*, no. 28 (2009): 163–186.

Mualem 2006 — Mualem, Shlomy. "Borges and Schopenhauer: aesthetical observation and the enigma of 'El Zahir'". *Variaciones Borges*, no. 21 (2006): 107–137.

Mualem 2002a — Mualem, Shlomy. "Borges and Wittgenstein on the Borders of Language: The Role of Silence on 'The God's Script' and The 'Tractatus Logico-Philosophicus'". *Variaciones Borges*, no. 14 (2002): 61–78.

Mualem 2004 — Mualem, Shlomy. "The Imminence of Revelation Aesthetics & Poetic Expression in Early Wittgenstein & Borges". *Variaciones Borges*, no. 18 (2004): 197–217.

Mualem 2002b — Mualem, Shlomy. "What Can Be Shown Cannot Be Said: Wittgenstein's Doctrine of Showing and Borges' 'The Aleph'". *Variaciones Borges*, no. 13 (2002): 41–56.

Nazarova 2023 — Nazarova, Julia V. "Eticheskie osnovaniia filosofii smerti J.L. Borgesa" ["Ethical Grouds of J.L. Borges Philosophy of Death"]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L.N. Tolstogo*, no. 4 (2023): 5–13. (In Russ.)

Orekhov 2020 — Orekhov, Boris, V. "'Iliada' E.I. Kostrova i 'Iliada' A.I. Liubzhina: stilemetricheskii aspect" ["'The Iliad' by E.I. Kostrov and 'The Iliad' by A.I. Lyubzhin: Stylometric Aspect"]. *Aristei*, no. 21 (2020): 282–296. (In Russ.)

Orekhov 2021 — Orekhov, Boris, V. "Tekst i perevod Vladimira Nabokova cherez prizmu stilemetrii" ["Text and Translation by Vladimir Nabokov Through the Prism of Stylometry"]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3 (2021): 200–213. (In Russ.)

Ortiz 2014 — Ortiz, Rodolfo. “Las deslecturas de Borges: Eliot, El traductor argentino y la tradición”. *Variaciones Borges*, no. 37 (2014): 37–52.

Ponzio 2002 — Ponzio, Augusto. “Reading and Translation in Borges’s ‘Autobiographical Essay’”. *Semiotica*, no. 140–1/4 (2002): 169–179.

Rest 1976 — Rest, Jaime. *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista.* Buenos Aires: Ediciones librerías Fausto, 1976.

Salinas 2020 — Salinas, Alejandra M. “Los arquetipos en Borges: clasificación y análisis”. *Variaciones Borges*, no. 50 (2020): 127–148.

Viñas Piquer 1999 — Viñas Piquer, David. “Recorrido fugaz por la poesía de Borges”. *Signos*, no. 32 (1999): 57–70.

Zernova, Kovalev 2025 — Zernova, Elena S., and Boris V. Kovalev, “Formuliruia tradiciiu: obraz Islandii v poetike J.L. Borgesa” [“Formulating a Tradition: The Image of Iceland in the Poetics of J.L. Borges”]. In *LI Mezhdunarodnaia nauchnaia filologicheskaia konferenciia imeni Liudmily Alekseevny Verbickoi: Izbrannye doklady* [*St. Petersburg University Studies in Social Sciences & Humanities. Vol. 7. Proceedings of 51st Ludmila Verbitskaya International Philological Conference*], edited by V.V. Mokienko, K.V. Manerova, 72–86. St. Petersburg: SPbU Publ., 2025. (In Russ.)

© 2025, Б.В. Ковалев
Дата поступления в редакцию: 15.08.2025
Дата одобрения рецензентами: 25.09.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Boris V. Kovalev
Received: 15 Aug. 2025
Approved after reviewing: 25 Sept. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189
https://elibrary.ru/FDYIFG
УДК 821.134

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Вероника ЗУСЕВА-ОЗКАН

МАЛАЯ ПРОЗА ОРАСИО КИРОГИ И ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ ПОСТУМ-НАРРАТИВ

Аннотация: Предлагаемая статья рассматривает два произведения уругвайского писателя Орасио Кироги: новеллу «Призрак» (“El Espectro,” 1921) и рассказ «По ту сторону» (“Más allá,” 1925) — в аспекте исторической поэтики постум-нарратива, т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Кирога, художественно исследуя важнейшую для него тему — тему смерти, многократно возникавшую в его произведениях, заходит в этом исследовании существенно дальше, чем его учитель Э.А. По, в чьих новеллах нарушение границы между живым и мертвым осуществляется лишь на уровне персонажа, но не на уровне нарратора. Кирога стал одним из первых авторов западного мира, вступивших на территорию постум-нарратива, в том числе в жанрах малой прозы: расцвет этой повествовательной техники наступит уже в 1950-х гг., тогда как в 1920-е гг. она является очень редкой. Рассматриваемые тексты демонстрируют сознательное стремление к эксперименту с повествованием «из-за гроба». В «Призраке» повествует мужчина, в «По ту сторону» — женщина. Там герои, находящиеся как бы в междумирии между «тем» светом и «этим», стремятся вернуться в жизнь, здесь — «окончательно» умереть. В «Призраке» сюжет строится на внешних неожиданностях, тогда как в «По ту сторону» — на раскрытии «ненадежности» предшествующего повествования, на «проговаривании» вытесненного. Но в обоих случаях рефлексируется то, что происходит после смерти, и эта рефлексия частично передается самому мертвому нарратору, который в разной степени безнадежно тоскует о жизни.

Ключевые слова: Орасио Кирога, «Призрак», «По ту сторону», латиноамериканская проза XX в., уругвайская литература, постум-нарратив, посмертное повествование.

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9537-108X. E-mail: zuseva_v@mail.ru.

Для цитирования: *Зусева-Озкан В.Б.* Малая проза Орасио Кироги и латиноамериканский постум-нарратив // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 166–189. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189

Литература двух Америк. 2025. № 19.
Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189
https://elibrary.ru/FDYIFG
UDC 821.134

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

VERONIKA ZUSEVA-ÖZKAN

HORACIO QUIROGA'S SHORT STORIES AND LATIN AMERICAN POSTHUMOUS NARRATION

Abstract: This paper considers two works by the Uruguayan writer Horacio Quiroga, the novella "The Ghost" ("El Espectro," 1921) and the short story "Beyond" ("Más allá," 1925), in the aspect of the historical poetics of posthumous narration, i. e. the narration of a character who, in the conventional reality of the inner world of the work, is represented as a dead character. Quiroga, artistically exploring his most important theme — the theme of death, which arose many times in his works, goes in this study significantly further than his predecessor E.A. Poe, in whose novellas the violation of the boundary between the living and the dead is carried out only at the level of the character, but not at the level of the narrator. Quiroga was one of the first authors in the Western world to enter the territory of posthumous narration, including in the genres of short fiction: this narrative technique flourished in the 1950s, whereas in the 1920s it was very rare. The texts under consideration demonstrate a conscious desire to experiment with narration "from beyond the grave." In "The Ghost," the narrator is a man, in "Beyond," a woman. In the novella, the characters, who seem to be in an interworld between the dead and the living, strive to return to life, in the short story — to die "the second death." In "The Ghost," the plot is built on external effects, whereas in "Beyond," it is based on the disclosure of the "unreliability" of the previous narration, on "voicing" the repressed. But in both cases, what happens after death is reflected upon, and this reflection is partially realized by the dead narrator himself, who hopelessly yearns for life.

Ключевые слова: Horacio Quiroga, "El Espectro", "Más allá", Latin American prose of the 20th century, Uruguayan literature, posthumous narration, narrative from beyond the grave.

Информация об авторе: Veronika B. Zuseva-Özkan, Doctor Hab. in Philology, Leading Research Fellow, Head of the Department of European and American Contemporary Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st., 25 A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9537-108X. E-mail: zuseva_v@mail.ru.

For citation: Zuseva-Özkan, Veronika. "Horacio Quiroga's Short Stories and Latin American Posthumous Narration." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 166–189. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189
EDN
UDC 821.134

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

VERONIKA ZUSEVA-ÖZKAN

LOS CUENTOS DE HORACIO QUIROGA Y LA NARRATIVA PÓSTUMA LATINOAMERICANA

Resumen: El artículo examina dos obras del escritor uruguayo Horacio Quiroga — la novela corta "El espectro" (1921) y el cuento "Más allá" (1925) — desde la perspectiva de la poética histórica de la narración póstuma, es decir, la narración de un personaje que, en la realidad interior de la obra, se presenta como muerto. Quiroga, al explorar artísticamente su tema más importante — el tema de la muerte, recurrente en sus obras — avanza mucho más allá en este terreno que su maestro E.A. Poe, en cuyas novelas cortas la frontera entre lo vivo y lo muerto se transgrede solo a nivel del personaje, pero no a nivel del narrador. Quiroga fue uno de los primeros autores del mundo occidental en adentrarse en el territorio de la narrativa póstuma, incluso en el relato breve: esta técnica narrativa florecería ya en la década de 1950, mientras que en la década de 1920 es aún muy poco frecuente. Los textos analizados demuestran un deseo consciente del autor de experimentar con la narración "de ultratumba". En "El espectro", el narrador es un hombre; en "Más allá", una mujer. En la novela corta los personajes, que parecen encontrarse en un intermundo entre "ese" mundo y "este", se esfuerzan por volver a la vida; en el cuento luchan por morir "finalmente". En "El espectro" la trama se construye sobre efectos externos, mientras que en "Más allá" — se basa en la revelación de la "falta de fiabilidad" de la narrativa precedente, en la "expresión" de lo reprimido. Pero en ambos casos, la reflexión se centra en lo que sucede después de la muerte, y esta reflexión se transmite parcialmente al propio narrador fallecido, quien, en diversos grados, anhela desesperadamente la vida.

Palabras clave*:* Horacio Quiroga, "El espectro", "Más allá", prosa latinoamericana del siglo XX, literatura uruguaya, narración póstuma, narrativa de ultratumba.

Información sobre la autora**:** Veronika B. Zuseva-Özkan, Doctora habilitada en filología, investigadoa principal y jefa del Departamento de Literatura Contemporánea de Europa y América, Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia, Povarskaia 25ª, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9537-108X. E-mail: zuseva_v@mail.ru.

Para citar**:** Zuseva-Özkan, Veronika. "Los cuentos de Horacio Quiroga y la narrativa póstuma latinoamericana." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 166–189. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189

Предлагаемая статья рассматривает два произведения уругвайского писателя Орасио Кироги (1878–1937) в специфическом ракурсе — в аспекте исторической поэтики постум-нарратива, т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый.

Такой тип наррации стал активно разрабатываться начиная со второй половины XX в., но и в гораздо более ранних текстах обнаруживаются его образцы и прототипы. Любопытно, что, хотя европейская литература веками развивала традицию посмертного повествования (в таких жанрах, как перволичная эпитафия [Зусева-Озкан 2025b], «разговоры мертвых» [Зусева-Озкан 2024a, 2024b], видение [Зусева-Озкан 2025c], аллегорическая поэма, памфлет и пр.), первый вполне сложившийся постум-нарративный роман[1] возник именно в Латинской Америке — это роман бразильского автора Ж.М. Машаду де Ассиза «Посмертные мемуары Браза Кубаса» (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881). Более того, насколько показывают наши разыскания, вполне вероятно, что первые произведения малой прозы, где используется прием загробной наррации, тоже появились на латиноамериканской почве, и одним из таких авторов-новаторов (наряду с мексиканцем Хосе Васконселосом) стал Орасио Кирога — писатель, которого принято считать подражателем Э.А. По [Englekirk 1934: 340–368; Glantz 1980; Alvarez 2014].

Между тем, хотя По, действительно, был одним из авторов, близко подошедших к созданию постум-нарратива (например, в знаменитой новелле «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», 1845), эту границу он так и не перешел: новелла включает одну реплику мертвого персонажа («Я умер»), а не целиком написана от лица мертвеца. А вот Орасио Кирогу с полным правом можно назвать автором постум-нарративных произведений.

Существенная роль, которую латиноамериканские авторы — уже названные Машаду де Ассиз, Васконселос, Кирога, а также, позднее, Мария Луиза Бомбаль, Хуан Рульфо и некоторые другие — сыграли в истории постум-нарратива, может объясняться тем, что прием посмертной наррации вполне укладывается в особую латиноамериканскую картину мира, выраженную, в частности,

[1] Роман Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» (*A Journey from This World to the Next, etc.*, 1743) с рассказчиком-мертвецом остался не законченным: по-видимому, автор не сумел найти форму целого, которая бы позволила роману вполне состояться [Зусева-Озкан 2025a].

в известнейшей концепции «чудесной реальности» А. Карпентьера, противопоставившего мир Латинской Америки миру европейскому: «С одной стороны, полная чудес действительность […], а с другой — мир чудесного как плод жалких потуг, характерных для некоторых течений европейской литературы последнего тридцатилетия»[2]. О латиноамериканской действительности Карпентьер говорит: «Здесь необычное — повседневность, и так было всегда»[3].

Как отмечал А.Ф. Кофман, «мифологема аномальности американского мира» глубоко укоренилась в Латинской Америке начиная уже «с документально-художественной литературы эпохи Конкисты»: «Америка изначально воспринималась как мир сверхнормативный, чудесный, и эта мифологема в определенной степени заложила основы формирования латиноамериканского художественного сознания» [Кофман 2025: 646]. Она проявляется «не только на внешнем, декларативном уровне, но и в способе художественного отражения действительности, в образах героев и моделях их поведения, в построении сюжетов. Поэтому можно с полным правом говорить о поэтике сверхнормативности как о специфической черте латиноамериканской литературы» [Кофман 2025: 647–648]. Отсюда и изобилие того, что принято называть фантастическим, которое при этом «в латиноамериканской литературе неотторжимо от обыденности и как бы пульсирует в ней, временами выплескиваясь наружу. [...] аномальное (фантастика) и норма (обыденность) настолько взаимосвязаны, что способны не только полностью сливаться, но и замещать друг друга, когда аномальное предстает нормой бытия» [Кофман 2025: 651]. По-видимому, и повествующий мертвец в латиноамериканском контексте представал своего рода «нормой бытия», или, точнее, аномалией на фоне других аномалий.

В данной статье мы попытаемся разобраться, как именно Орасио Кирога использовал прием посмертной наррации, с какой целью и каково его место в эволюции этой повествовательной формы — в рамках и латиноамериканской литературы, и литератур Европы и Америки в целом.

Вообще, исследователи творчества Кироги не раз отмечали, что писатель был заворожен темой смерти. Даже в отечественной научной

[2] *Карпентьер А.* Мы искали и нашли себя. Художественная публицистика / пер. с исп. Н.Н. Сердюковой. М.: Прогресс, 1984. С. 118.

[3] Там же.

традиции, где Кирога остается малоизученным автором, на эту особенность обратили внимание авторы статьи «Некоторые особенности прозы Орасио Кирога: лексико-стилистический аспект» О.К. Войку и А.П. Жуков, рассмотревшие то, как у Кироги описываются последние мгновения жизни персонажей [Войку, Жуков 2019], но не затронувшие проблему перволичного повествования при переходе героя из «этого» мира в «тот». В целом же к творчеству Кироги отечественные исследователи до сих пор обращались в основном в связи с образом сельвы и с так называемой литературой «зеленого ада» [Огнева 2023; Огнева 2025]. В зарубежной науке проблема постум-нарратива в произведениях Кироги рассматривается в ряде работ [Messinger Cypess 1968; Alvarez 2014; Weinmann 2018: 117–118], однако далеко не исчерпывающим образом и вне представлений об эволюции этой нарративной техники.

Как уже было сказано выше, к началу 1920-х гг. не прошло и полувека с момента ее оформления. Среди ее латиноамериканских образцов к этому времени уже существовали роман Машаду де Ассиза и рассказ Хосе Васконселоса «Расстрелянный» (“El fusilado”, 1919), и говорить о широком ее распространении не приходилось. Мы отмечали в другой статье [Зусева-Озкан 2025d], что роман Машаду отличается одной очень специфической особенностью: хотя наррация ведется мертвецом из некоего иного пространства, нежели земной мир, она фокусируется исключительно на том, как герой-рассказчик прожил свою земную жизнь. «Тот» мир оказывается не более чем условной точкой, из которой «удобно» повествовать: во-первых, сама собой решается традиционная проблема финала романа, а во-вторых, достигается максимально возможный уровень «правдивости» и «откровенности». В рассказе же Васконселоса речь идет не только о земной жизни рассказчика, но и о его пребывании в послесмертии, что станет типичным для постум-нарратива XX в.

Кирога тоже развивает эту тенденцию в двух своих произведениях, которые мы можем с уверенностью отнести к постум-нарративным: новелле «Призрак» (“El Espectro”, 1921) и рассказе «По ту сторону» (“Más allá”, 1925). Более того, можно сказать, что для Кироги характерна фиксация на «переходном» пространстве, на бытии рассказчика как бы *между мирами*: его герои-нарраторы стремятся либо «туда», в «окончательную» смерть, либо «обратно», в новую жизнь — на этом и строится действие. Посмотрим на названные тексты ближе.

Мистическая новелла «Призрак», действительно, будто бы оправдывает расхожее представление о Кироге как об «уругвайском

По». Даже действие новеллы происходит в США, а герои новеллы (их трое) — американцы: это голливудский актер Дункан Вайоминг, его жена Энид и друг-писатель Уильям Грант, который и является «я»-рассказчиком. В основе сюжета — ситуация любовного треугольника: Уильям знакомится с женой старого друга Дункана, отчаянно влюбляется в нее, а когда Дункан безвременно умирает от гриппа (на пороге смерти он просит Уильяма стать для Энид «братом» и присматривать за ней), признается ей в любви. Энид поначалу отталкивает его, но выясняется, что и она его любит. Напомним, что инвариантным для новеллистического сюжета является пуант [Михайлов 2003; Тамарченко 2011], т. е. резкое, неожиданное событие, к которому ведет долгая «восходящая» линия и после которого действие быстро прекращается. В данном случае долгую восходящую линию сюжета составляет вся предыстория, а также ряд событий уже после смерти Дункана. Когда он умер, два фильма с его участием еще не вышли на экраны. Посмотреть один из них, “El páramo”, т. е. «Пустошь», и решают Уильям с Эдит.

Сюжет фильма является своего рода кривым отражением основного сюжета: герой Дункана — обманутый муж, который убивает любовника жены. Важнейшая сцена крупным планом описывается так:

> Центральным событием стала сцена, в которой Вайоминг, раненный в драке с мужчиной, внезапно осознает любовь своей жены к этому человеку, которого он только что убил по мотивам, не имеющим к этой любви отношения. […] Редко когда на человеческом лице с такой яростной ясностью, как в глазах Вайоминга, отражалось откровение опустошения, отчаяния и ненависти. Режиссер фильма довел это поразительное выражение до ощущения пытки, и сцена длилась бесконечное количество секунд, хотя и одной было бы достаточно, чтобы в мельчайших подробностях показать кризис сердца в таком состоянии. Мы с Энид, застыв в темноте, вместе и неподвижно, как никто другой, любовались мертвым другом, чьи ресницы почти коснулись нас, когда Вайоминг появился из глубины, чтобы заполнить собой весь экран. Когда он вернулся в кадр, вся комната словно растянулась в перспективе. А мы с Энид, слегка одурманенные этой игрой, все еще чувствовали прикосновение волос Дункана, которые дотронулись до нас[4].

[4] Quiroga, Horacio. *Cuentos completos*: in 2 vols. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1979. Vol. 1: 481. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой “HQ” и указанием номеров тома и страниц.

Будто завороженные, Уильям и Энид продолжают ходить в кино на этот фильм, причем им кажется, что с каждым просмотром глаза Дункана поворачиваются к ним. Когда наконец это происходит, Энид вскрикивает; оба они так бледны, что другие зрители сравнивают их с мертвецами. На следующий вечер Уильям берет с собой револьвер, чтобы выстрелить в Дункана, но необъяснимым образом — и это пуант — стреляет в самого себя.

Дальше начинается нисходящая сюжетная линия: через три дня умирает Энид, и герои соединяются в загробном мире. Каждый вечер они ходят в кино, чтобы не пропустить еще один фильм с участием Дункана, не выпущенный на экраны при его жизни — "Más allá de lo que se ve" (название вымышленного фильма почти совпадает с заглавием другого рассказа Кироги с мертвым рассказчиком, опубликованного через четыре года после «Призрака»), т. е. «По ту сторону видимого». Их цель — вернуться к жизни тем же путем, каким ее отнял у них Дункан.

Присмотримся теперь внимательнее к системе мотивов, с одной стороны, и к организации повествования, с другой. В новелле очевиден научный, точнее, паранаучный дискурс — вводится мотив *«физических законов»*, которые, однако, еще не всё:

> Есть законы природы, физические принципы, учащие нас, насколько холодна магия, которую создают эти фотографические призраки, танцующие на экране, до самых интимных деталей воссоздающие утраченную жизнь. Эта черно-белая галлюцинация — всего лишь застывшее постоянство мгновения, неизменный рельеф жизненно важной секунды. Нам было бы легче увидеть рядом с собой мертвеца покидающим могилу, чтобы последовать за нами, чем заметить малейшее изменение на бледном лице в фильме. […] Но, вопреки законам и принципам, Вайоминг наблюдал за нами. Если для зрителей «Пустошь» была романическим вымыслом, а Вайоминг жил только иронией света; если она была всего лишь электризованным листом без векторов и глубины, то для нас — Вайоминга, Энид и меня — отснятая сцена грубо жила не на экране, а в ложе, где наша невинная любовь превращалась в чудовищную измену живому мужу... (HQ: I: 481–482)

(отметим «самосознательность» нарратора: он сам видит сходство между своей жизненной ситуацией и сценой фильма и подсказывает его читателям).

Чуть ранее говорится о «луче света, переносившем его [Дункана] на пульсирующий экран жизни», т. е. фактически о законах оптики; дальше, когда Дункан, наконец, «выходит» с экрана, чтобы, по мнению героев, напасть на них, он тоже обретает эту способность благодаря лучу света:

> Я видел, как он приблизился, вырос, достиг самого края экрана, не отрывая от меня взгляда. Я видел, как он отделился, приблизился к нам в луче света […] Я видел, как он вытянул когти... (HQ: I: 483).

Получается, что физические законы, которые, казалось бы, нарушаются этим явлением мертвеца в мир живых, им не только преодолеваются, но и становятся для него проводником, служат ему. Податливость законов природы перед вторжением иррационального ощущается и ранее, когда герои приходят в кинотеатр в этот вечер:

> Пока «Метрополь» пылал светом, реальный мир физических законов охватил нас, и мы глубоко вздохнули. Но во внезапном исчезновении света, которое мы болезненно ощутили, словно удар по нервам, призрачная драма снова овладела нами. В тысяче лиг от Нью-Йорка, запертый под землей, лежал безглазый Дункан Вайоминг. Но его удивление безумной забывчивостью Энид, его гнев и жажда мести живо пылали там, разжигая химический след Вайоминга, двигаясь в его живых глазах, которые наконец-то устремились на наши (HQ: I: 482).

В новелле Кироги, с одной стороны, осуществляется апелляция к науке, к законам физики и химии, а с другой, обнажается их недостаточность, неспособность пролить свет на «последние истины». Но если «ущербность» физических законов играет против рассказчика и его возлюбленной при жизни, то после смерти она может, напротив, быть им на руку: древний мотив *побега из послесмертия* (см., например, у Лукиана: «[…] кто-нибудь из мертвых может воспользоваться моим отсутствием и убежать»[5]) оформляется в новелле «Призрак» через паранаучные идеи. Ср.:

> В нынешних обстоятельствах Дункан может совершить ошибку, которая позволит нам вновь войти в видимый мир, подобно тому, как семь лет назад наши живые «я» позволили ему оживить застывшую

[5] *Лукиан Самосатский.* Соч.: в 2 т. / под общ. ред. А.И. Зайцева. Т. 1. СПб.: Алетейя, 2001. С. 394. (Античная библиотека. Античная литература)

> пленку его фильма. […] Если его ревность все еще жива, если он по ошибке увидит нас и сделает в могиле хоть малейшее движение наружу, мы воспользуемся этим. Завеса, отделяющая жизнь от смерти, была приподнята не только для него, и путь открыт. Между Ничто, растворившим то, чем был Вайоминг, и его электрическим воскрешением остается пустота. При малейшем движении актера, как только он покинет экран, мы с Энид проскользнем сквозь трещину в темном коридоре. Но мы не пойдем по пути к могиле Вайоминга; мы пойдем к Жизни, мы войдем в нее снова. […] Нас беспокоит лишь возможность премьеры «По ту сторону видимого» под другим названием […] Чтобы избежать этого, мы не пропускаем ни одной премьеры (HQ: I: 484).

Обратим внимание также на то, как устроено в новелле посмертие, хотя о нем сказано мало и отдельными намеками. Главное состоит в том, что жизнь и смерть оказываются здесь нестационарными, обратимыми состояниями: возможно вновь «войти в Жизнь», вернувшись из «Ничто». Это чрезвычайно редкий мотив в постум-нарративе XX в., особенно когда он не оформляется через идею перерождения, реинкарнации. Причем возвращение это предстает в новелле различным: если Дункан Вайоминг как бы «вернулся» посредством воспроизведения своего облика на пленке, тогда как его разложившееся («безглазое») тело осталось лежать в могиле, тем не менее пылая ревностью и жаждой мщения (неспокойная совесть героев и их живое присутствие дают ему инструменты для возвращения, которое, по-видимому, лишь героями же и фиксируется), то рассказчик и его возлюбленная собираются вернуться вполне, в единстве душевного и телесного. Так, рассказчик говорит, что его и Энид ждет «теплый мир, из которого нас изгнали, осязательная и трепетная любовь в каждом человеческом чувстве» (HQ: I: 484). В момент же рассказывания оба они обретаются «в невидимом тумане бестелесного», из которого два пути: к могиле Дункана или в Жизнь, — причем «проводником» вновь оказывается фильм. О том, что лежит за пределами жизни, с одной стороны, и могилы, с другой, не сказано ничего, поскольку мертвые герои обитают именно на земле — в виде призраков, ежевечерне посещающих ложи кинотеатра «Гранд Сплендид». Таким образом, новелла принадлежит к тому виду постум-нарративов, в которых действие протекает в посюстороннем мире, пусть даже нарратор сам уже не вполне принадлежит ему.

Разумеется, сюжетообразующими здесь являются древние мотивы *загробной, посмертной мести* и *убийства* [Зусева-Озкан 2024а]; пуант новеллы, когда герой, стреляя в мертвого Дункана, убивает самого себя, обозначен мотивом *иронии судьбы и смерти*, а в «нисходящей» линии сюжета принципиальными оказываются *мотив тоски по земной жизни*, неспособности освободиться от ее прелестей, смириться, и мотив *проживания еще одной жизни на земле*: именно к этому стремятся герои. Более того, в слабой форме возникает даже мотив *жизни после смерти*, который здесь ограничивается в основном совместным ожиданием, просмотром фильмов и блужданиями по миру:

> По ту сторону смерти, жизни и ее обид, мы с Энид нашли друг друга. Невидимые в мире живых, мы с Энид всегда вместе, ожидая объявления о выходе очередного фильма. Мы объездили весь мир (HQ: I: 483).

Набор релевантных мотивов определяется жанром мистической новеллы, в который в данном случае «упакован» постум-нарратив.

Повествование в новелле оперирует рядом аналепсисов и пролепсисов (термины Ж. Женетта, означающие упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся, и опережающий рассказ о некоем позднейшем событии соответственно [Женетт 1998: II, 75]). Можно сказать, что время повествования и время действия максимально сближены лишь в начале и конце текста (что «рифмуется» с почти дословными повторами в начальном и финальном фрагментах и, так сказать, круговым движением сюжета), когда нарратор сообщает о своем онтологическом статусе — и статусе Энид — в настоящее время. Основное действие повествуется в виде аналепсисов, постепенно приближающихся к пуанту, а нисходящая сюжетная линия представляет собой пролепсис. Нарратор сразу формирует цепь странностей и намеков, но не «протягивает» ее вплоть до финала, как это будет происходить в постум-нарративах середины века, например, у М. Спарк, а дает им объяснение уже в конце второго абзаца — пусть и в манере, направленной на создание шокирующего эффекта:

> Каждый вечер в кинотеатре «Гранд Сплендид» в Санта-Фе мы с Энид смотрим премьеры. Ни штормы, ни морозные ночи не мешают нам войти в теплую темноту зала в десять часов. Там, то из одной

ложи, то из другой, мы следим за сюжетом фильмов с таким молчаливым интересом, который мог бы привлечь к нам внимание, если бы обстоятельства, в коих мы действовали, были иными.

То из одной ложи, то из другой, сказал я; ибо их местонахождение нам безразлично. И даже если в какой-то вечер нам не хватает места в одной и той же ложе, потому что «Сплендид» полон, мы устраиваемся, молча и не отрывая внимания от происходящего в фильме, в какой-нибудь уже занятой ложе. Мы, я думаю, не мешаем или, по крайней мере, не бросаемся в глаза. Из глубины ложи или между девушкой на парапете и ее женихом, обнимающим ее за шею, мы с Энид, оторванные от окружающего мира, во все глаза смотрим на экран. И если кто-то, дрожа от беспокойства, источник которого он не может определить, иногда поворачивает голову, чтобы увидеть то, чего увидеть не может, или чувствует ледяное дыхание, необъяснимое при теплой температуре, наше незваное присутствие никогда не замечается; ибо необходимо сказать, что теперь мы с Энид мертвы (HQ: I: 477).

Безразличие к погоде, намек на особые обстоятельства, в которых находятся нарратор и его спутница, способность легко перемещаться между ложами, о которой говорится дважды и с нажимом, невидимость для окружающих, исходящее от героев «ледяное дыхание» — всё это части ребуса, получающего разгадку в словах “estamos muertos”, тогда как разгадка подчеркнуто напряженного интереса героев к премьерам задерживается до финального пролепсиса (шанс на возвращение в жизнь).

В момент пуанта происходит типичное для постум-нарратива обсуждение рассказчиком момента собственной смерти, а также задается особая перспектива ви́дения своего мертвого тела как бы со стороны:

Не могу сказать, что произошло в первый момент. Но после первых минут замешательства и тумана я увидел свое тело, висящее на парапете, мертвое. С того момента, как Вайоминг сел на диване, я направил ствол револьвера ему в голову. Я помню это с абсолютной ясностью. И это я получил пулю в висок. Я абсолютно уверен, что хотел направить пистолет на Дункана. Только, думая, что целюсь в убийцу, я на самом деле целился в себя (HQ: I: 483).

Вероятно, Орасио Кирога буквально воспринял наставления Э.А. По (в знаменитом эссе «Философия творчества») о том, что поэзия, вообще литература, чтобы производить наибольший эффект, должна иметь своим предметом тесное сочетание печали и красоты, которое сюжетно выражается через «смерть красивой женщины», особенно когда о ней рассказывается «устами любящего, который лишился своего счастья»[6]: в рассказе 1925 г. “Más allá” («По ту сторону») писатель вновь экспериментирует с постум-нарративом, используя схожий сюжет о смерти влюбленных.

Этот рассказ Ф. Вейнманн отказывается считать автотанатографическим [Weinmann 2018: 116–117] (тогда как С. Мессингер Сайпресс относит его к корпусу сочинений с мертвым нарратором [Messinger Cypess 1968]), поскольку в нем присутствует то, что можно назвать минимальной повествовательной рамой, указанием на наличие диегетического уровня, более высокого по отношению к тому, на котором повествует мертвый нарратор. «Рама» эта состоит буквально из трех грамматических основ: “dijo la voz” («сказал голос») в начале, “prosiguió la voz” («продолжал голос») в середине и “concluye la voz” («заключает голос») в конце, тогда как весь остальной текст «принадлежит» этому голосу — мертвой рассказчицы. С нашей точки зрения, наличие других нарративных уровней в принципе и лишь намека на таковой в данном случае не уничтожает постум-нарратив; в частности, он может соседствовать с другими типами наррации (как, например, мертвый нарратор является лишь одним голосом в хоре множественных рассказчиков в романе О. Памука «Меня зовут Красный»).

Тем не менее вся структура обсуждаемого рассказа указывает на то, что Кирога стремится поэкспериментировать с интересующей нас повествовательной формой. Это очевидно и на уровне объектной организации, прежде всего сюжета, и на уровне субъектной организации: здесь и упомянутый намек на существование иной повествовательной инстанции (кто, собственно, слышит этот «голос» и передает нам, читателям, то, что голос говорит? Какова роль этого субъекта в организации повествования? Передает ли он услышанное verbatim или же что-то меняет? «Надежный» ли это повествователь? Какова мотивировка рассказывания? Намекается ли на то, что перед

[6] *По Э.А.* Собр. соч. / пер. с англ. К.Д. Бальмонта. Т. 2: Рассказы, статьи, отрывки, афоризмы. М.: Скорпион, 1906. С. 175.

нами спиритический сеанс [Alvarez 2014: 261]?), и сам тот факт, что мертвым повествователем является женщина, точнее, девушка.

Возможно, именно с полом нарратора связана повышенная «ненадежность» рассказывания, проявленная в наличии еще одной повествовательной инстанции «над» рассказом женского голоса: в рамках веками доминировавшего маскулинного гендерного порядка, питавшегося глубоко укорененным эссенциализмом, женщина может быть только объектом, но не субъектом (в том числе субъектом мысли, творчества, говорения, рассказа), музой, но не автором, существом природным, а не культурным. Как писала, например, К. Эконен, «оппозиция культуры и природы воплощается в оппозиции маскулинного и фемининного, причем фемининная природа и телесность связываются с немотой, а маскулинная рациональность и абстрактность обозначают активность» [Эконен 2011: 43]. В постум-нарративах, как и в других повествованиях, в основном предпочитался мужской голос (хотя в природе умирают равно мужчины и женщины): так, почти нет женских фигур уже в «разговорах мертвых» Лукиана (исключение — богиня Персефона), малочисленны они и у его последователей в век Просвещения (кроме Б. де Фонтенеля), видения и аллегорические поэмы тоже пишутся, как правило, от мужского лица. Существенное исключение — лишь эпитафии от первого лица. Таким образом, Кирога является одним из первых, кто делает нарратором-мертвецом женщину.

На уровне сюжета эксперимент еще более очевиден — писатель, видимо, задается вопросом, схожим с тем, которым некогда задался Л.Н. Толстой: что бывает после вроде бы неизбежного, традиционного финала, каковым в европейском романе обычно являлась свадьба? (Ср. в дневниковой записи от 30 августа 1894 г.: «Романы кончаются тем, что герой и героиня женились. [...] описывать жизнь людей так, чтобы обрывать описание на женитьбе, это всё равно, что, описывая путешествие человека, оборвать описание на том месте, где путешествен[ник] попал к разбойникам»[7]). Только вопрос Кироги еще более нетипичен: что бывает, когда два призрака влюбленных оказываются наконец вольны бродить всегда вместе? Как свадьба в романе — не концовка, а перелом, за которым следует «что-то еще», так и двойное самоубийство влюбленных (родители девушки

[7] *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 100 т. Т. 52: Дневники и Записные книжки. 1891–1894. М.: ГИХЛ, 1952. С. 136.

не позволяют им встречаться) в рассказе «По ту сторону» — еще далеко не финал. Если в «Призраке» основные события аналептически разворачиваются до смерти нарратора и его возлюбленной, то в «По ту сторону», где собственно весь рассказ представляет собой один большой последовательный аналепсис, сюжетный интерес сосредоточен как раз на том, что было после смерти рассказчицы и ее возлюбленного. Посмотрим на событийную цепочку как до, так и после смерти нарратора.

Завязка задается нежеланием родителей героини, чтобы она встречалась с неким Луисом. Отчаянно влюбленная, она решает предпочесть смерть «повседневному аду», «отчаянию от невозможности увидеть его снова». Она пишет Луису письмо, и через неделю они встречаются в гостинице, где вдвоем выпивают яд, причем подчеркивается «чистота» их любви:

> Мы отказывались от жизни, потому что она уже бросила нас, лишив нас возможности принадлежать друг другу. В чистом первом и последнем объятии, которое мы разделили на кровати, одетые и обутые так же, как и по прибытии, я поняла, полная радости в его руках, каким огромным было бы мое счастье, если бы я стала его невестой, его женой. В тот же миг мы выпили яд (HQ: II: 583).

Как обычно бывает в постум-нарративах, описывается момент перехода границы между миром живых и миром мертвых. В данном случае герои «очнулись» в том же месте через короткое время:

> Когда я пришла в себя, мне показалось, что я упаду, если не найду на что опереться. Я чувствовала себя легкой и такой отдохнувшей, что даже сладость открытия глаз была ощутимой. Я стояла в том же гостиничном номере, почти прислонившись к стене. А рядом с кроватью сидела моя отчаявшаяся мать. Неужели они меня спасли? […] Я огляделась и увидела рядом с тумбочкой стоящего, как и я, рядом с ней Луиса, который только что заметил меня и улыбаясь шел мне навстречу. […] Увидев его, ясно видимого сквозь всё и всех, я поняла, что я, как и он, была мертва (HQ: II: 583).

Описывает нарратор и свое безжизненное тело:

> Наконец, вынесли наши тела, и, должно быть, прошло много времени с момента нашей смерти, потому что мы видели, что у нас с Луисом очень тугие суставы и негнущиеся пальцы. Наши трупы... […] Неужели в этих двух невероятно тяжелых телах, спускаемых по лестнице и грозивших сбить всех с ног, действительно было что-то от нашей жизни, от нашей нежности? Мертвые! Какой абсурд! То, что жило в нас, лучше самой жизни, продолжало жить со всеми надеждами на вечную любовь (HQ: II: 584).

Затем дома у героини-рассказчицы они вновь созерцают свои трупы:

> Мы вошли в гостиную. Несмотря на синюшность висков, сильное напряжение ноздрей и их черные края, мое лицо было почти таким же, каким Луис часами надеялся увидеть его из-за угла.
>
> «Вы очень похожи», — сказал он.
>
> «Правда?» — ответила я обрадованно. […] в комнату внесли новый гроб. К нему присоединились новые люди, которых там еще не было.
>
> «Это я», — с легким удивлением сказал Луис. «Мои сестры тоже идут».
>
> «Смотри, Луис!» — заметила я. «Наши тела кладут в один гроб... Точно такими, какими мы были, когда умерли».
>
> «Точно такими, какими мы должны были быть всегда», — добавил он. […] Похоронить нас... Какое безумие! Влюбленные, покончившие с собой на гостиничной кровати, чистые душой и телом, живут вечно. Ничто не связывало нас с этими двумя холодными, жесткими телами, теперь безымянными, в которых жизнь была разбита болью. И всё же, несмотря ни на что, они были слишком дороги нам в другом существовании, чтобы мы не бросили долгий, полный воспоминаний взгляд на эти два бледных призрака любви.
>
> «Они тоже, — сказал мой любимый, — будут вместе вечно» (HQ: II: 585).

В этом фрагменте следует отметить несколько важных моментов. Во-первых, это повышенная фиксация мертвого нарратора на собственном трупе — обычно такое происходит в историях убийства, да и то не всегда. Здесь же постоянно подчеркивается — что само по себе парадоксально — сходство мертвого тела с телом при жизни, больше

того, с неким «я» и, соответственно, «он» (Луис), что, с одной стороны, устанавливает типичную для христианской традиции границу между телом («не-я») и душой («я»), а с другой, ее одновременно ставит под сомнение, отменяет. Более того, эти «не-я», «они» — тела героев, будучи похороненными вместе, тоже «будут вместе вечно» — как и их двойники-души. Во-вторых, с точки зрения сюжета немаловажно, что после смерти влюбленных происходит примирение семей (это своего рода новые Ромео и Джульетта), и героев хоронят вместе. Казалось бы, в ультраромантической атмосфере рассказа героини, — чего же боле? Однако, как выяснится далее, это только преамбула. В-третьих, отметим постоянное подчеркивание «надежд на вечную любовь»: герои, очевидно, не испытали при жизни того, что составляло предел их желаний, и настойчивое повторение, что теперь всё гораздо лучше (они убеждают себя, будто «дешево купили это нынешнее счастье» (HQ: II: 584) никогда больше не разлучаться), оставляет впечатление некоего самообмана.

Интересно, что мертвые герои ведут примерно то же существование, что и раньше, — только теперь им не запрещено видеться. Так, Луис дважды в неделю наносит визиты героине-рассказчице, как при жизни мог бы делать официальный жених. Героиня остается жить в своем доме, наблюдает жизнь родных:

> Днем я сокращала часы, думая о нем. Я ходила взад и вперед из одной комнаты в другую, безо всякого интереса наблюдая за перемещениями моей семьи, хотя я изредка останавливалась у двери столовой, чтобы поразмыслить об угрюмом горе мамы, которое иногда прорывалось в отчаянные рыдания у пустого места за столом, где сидела ее младшая дочь. Я жила — выживала — повторяла я — ради любви и любовью. […] И хотя я была близка к своей семье, между ними и мной разверзлась невидимая и прозрачная пропасть, разделяющая нас на тысячу лиг (HQ: II: 585–586).

Вечерами Луис и рассказчица гуляют, причем в одну из таких сумеречных прогулок они приходят на кладбище:

> В одну из таких ночей, когда наши шаги привели нас к кладбищу, нам стало любопытно увидеть место, где то, чем мы когда-то были, лежало под землей. Мы вошли за обширную ограду и остановились перед темным участком земли, где блестел мраморный надгробный камень.

> […] Возможно, в этом месте и в этот час на любого, кто наблюдал бы за нами, мы произвели бы впечатление блуждающих огоньков. Но мы с моим любимым хорошо знали, что бессмысленными и неискупимыми были эти два призрака двойного самоубийства, заточенные у наших ног, и реальность, жизнь, очищенная от ошибок, восстает в нас чистой и возвышенной, как два пламени одной и той же любви (HQ: II: 585–586).

Вновь рассказчица подчеркивает как совершенное счастье своего и Луиса общего посмертия, так и бесконечное превосходство своего существования над жизнью тех, кто остался лежать в могиле. Это особенно подчеркнуто парадоксальным «перевертышем»: призрак говорит не о нынешнем своем состоянии, а о реальном погребенном теле как о призраке (“dos espectros de un doble suicidio”), как бы в очередной раз отделяя себя-в-посмертии от себя-при-жизни. Это своеобразное «вытеснение», если можно применить этот психоаналитический термин к мертвому персонажу.

Но вытеснение чего? Оно, по Фрейду, всегда имеет эротическую, сексуальную природу. Здесь в рассказе действует фигура умолчания, однако, по-видимому, находящиеся в посмертии герои не могут удовлетвориться «чистотой» своей любви:

> В отрыве от мира и всех чуждых впечатлений, без единой нашей цели или мысли, кроме как снова увидеть друг друга, наша любовь росла, не скажу сверхъестественно, но с той страстью, которой, должно быть, пылали наши ухаживания, если бы они состоялись на том свете. Мы оба начали испытывать очень сладкую меланхолию, когда были вместе, и очень печальную — когда были в разлуке (HQ: II: 586).

Через три месяца после смерти «беспокойство» героев достигает «мучительного предела», но у призраков нет тел, которые могли бы соединиться:

> Ах! Не играй в любовь и в обручение, когда губы, способные целоваться, сожжены в самоубийстве! Не играй в жизнь, в рыдающую страсть, когда из глубины гроба два вещественных призрака требуют отчета о нашей фальши и нашей лжи! Любовь! Слово, теперь непроизносимое, если бы его обменять на стакан цианида за радость

> смерти! Ощутимость идеала, чувство блаженства, о которых можно только вспоминать и плакать, когда то, к чему прижимаешься губами и что сжимаешь в объятиях, — не более чем призрак любви! (HQ: II: 587–588).

Здесь проявляется «ненадежность» предшествующей наррации: героиня настойчиво говорила о блаженстве, испытываемом ею и Луисом после их совместной смерти, но в финале оказывается, что это не более чем самообман. Герои и после смерти мечтают о том же, о чем мечтали при жизни, но теперь физическое соединение доступно им только при условии обретения тел, которые превращаются в прах на кладбище. Поэтому их поцелуй, на который они решаются с ужасом осознания, ведет к смерти «окончательной», полной:

> Этот поцелуй стоит нам жизни, — заключает голос, — и мы это знаем. Умерев от любви однажды, умираешь снова. […] Через мгновение он поцелует меня, и то, что было в нас возвышенным и невыносимым туманом вымысла, опустится, растворяясь в вещественном и вечно верном соприкосновении наших бренных останков. Я не знаю, что ждет нас дальше. Но если наша любовь когда-то была способна возвыситься над отравленными телами и прожить три месяца в галлюцинации идиллии, возможно, они, первозданный и сущностный сосуд этой любви, устояли перед пошлой случайностью и ждут нас. Стоя на надгробии, мы с Луисом долго и свободно смотрим друг на друга. Его руки обнимают мою талию, его губы ищут мои, и я отдаюсь ему с такой страстью, что теряю сознание... (HQ: II: 588).

Таким образом, здесь реализуется мотив, который мы ранее [Зусева-Озкан 2024а] назвали топосом *«другой преисподней»*, т. е. нескольких локусов по ту сторону гроба и / или нескольких «степеней» мертвости. Здесь точнее было бы обозначить его как мотив *«второй смерти»* — забегая вперед, скажем, что он окажется чрезвычайно важным в латиноамериканской традиции постум-нарратива, появляясь, в частности, в романе Хенаро Прието «Некорректный покойник» (*Un muerto de mal criterio*, 1926) и повести Марии Луизы Бомбаль «Женщина в саване» (“La amortajada”, 1938).

Герои рассказа Кироги как бы умирают дважды — не случайно последняя сцена дублирует сцену самоубийства, а надгробие соот-

ветствует кровати в гостинице. Действие, совершенное при жизни, оказывается своего рода фракталом, и герои обречены повторить его в послесмертии. Чрезвычайно важным в этом рассказе является мотив *души и тела*, даже прежде всего тела: именно его отсутствие становится основным предметом художественной рефлексии в горизонте автора и читателя и главным двигателем развития действия в горизонте героев. Опять же заглядывая вперед, подчеркнем, что и это станет отличительной особенностью латиноамериканского постум-нарратива, где плоть и ее страсти, которые владеют человеком даже после смерти, представлены чрезвычайно выпукло (см., в частности, фантазмы Сусаны Сан-Хуан в романе Х. Рульфо «Педро Парамо», 1955).

Итак, Орасио Кирога, художественно исследуя важнейшую для него тему — тему смерти, многократно возникавшую в его произведениях, заходит в этом исследовании существенно дальше, чем его учитель Э.А. По, в чьих новеллах трансгрессия, нарушение границы между живым и мертвым осуществляются лишь на уровне персонажа, но не на уровне нарратора. Кирога стал одним из первых авторов западного мира, вступивших на территорию постум-нарратива, в том числе в жанрах малой прозы: расцвет этой повествовательной техники наступит уже в 1950-х гг., тогда как в 1920-е гг. она является очень редкой. Его новелла «Призрак» и рассказ «По ту сторону» демонстрируют сознательное стремление к эксперименту с повествованием «из-за гроба»: думается, не случайно, что эти два текста как бы взаимодополнительны, исследуют возможности постум-нарратива с разных сторон. В «Призраке» повествует мужчина, в «По ту сторону» — женщина. Там герои, находящиеся в междумирии между «тем» светом и «этим», стремятся вернуться в жизнь, здесь — «окончательно» умереть. В «Призраке» сюжет строится на внешних неожиданностях (Вайоминг оказывается «живым» на экране, рассказчик случайно стреляет в себя, он и Энид ожидают нового фильма Дункана с особой целью), тогда как в «По ту сторону» — на раскрытии «ненадежности» предшествующего повествования, на «проговаривании» вытесненного. Но в обоих случаях рефлексируется то, что происходит после смерти, и эта рефлексия частично передается самому мертвому нарратору, который в разной степени безнадежно тоскует о жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Войку, Жуков 2019 — *Войку О.К., Жуков А.П.* Некоторые особенности прозы Орасио Кирога: лексико-стилистический аспект // Древняя и Новая Романия. 2019. № 24. С. 32–41.

Женетт 1998— *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Зусева-Озкан 2024a — *Зусева-Озкан В.Б.* К вопросу о некоторых источниках современного постум-нарратива: путешествие в загробный мир и диалог мертвецов у Лукиана Самосатского // Новый филологический вестник. 2024. № 3(70). С. 69–87.

Зусева-Озкан 2024b — *Зусева-Озкан В.Б.* Византийский сатирический диалог как этап исторической поэтики постум-нарратива // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 6. С. 17–29.

Зусева-Озкан 2025a — *Зусева-Озкан В.Б.* «Путешествие в загробный мир и прочее» (1743) Г. Филдинга: структура и источники // Studia Litterarum. 2025. Т. 10, № 2. С. 126–153.

Зусева-Озкан 2025b — *Зусева-Озкан В.Б.* Античная эпитафия от первого лица как один из источников нарратива мертвеца // Вестник Томского государственного университета. 2025. № 513. С. 20–31.

Зусева-Озкан 2025c — *Зусева-Озкан В.Б.* Жанр видения и постум-нарратив: сходства и различия // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84, № 5. С. 15–24.

Зусева-Озкан 2025d — *Зусева-Озкан В.Б.* Бразильский роман и постум-нарративное письмо: «Посмертные мемуары Браза Кубаса» Ж.М. Машаду де Ассиза // Поверх границ: Книга памяти Андрея Федоровича Кофмана / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 67–92.

Кофман 2025 — *Кофман А.Ф.* Латиноамериканское необарокко: теория и художественная практика // Под знаком «нео-»: теория и история ретроспективных течений в литературе Новейшего времени / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 629–671.

Михайлов 2003 — *Михайлов А.В.* Новелла // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 245–249.

Огнева 2023 — *Огнева Е.В.* Ж.М. Феррейра де Кастро и «зеленый ад» Амазонии. К вопросу об истоках литературной традиции // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 100–118.

Огнева 2025 — *Огнева Е.В.* Эволюция образа сельвы в прозе Латинской Америки XX века // Вопросы иберо-романистики: XII Всероссийская научная конференция с международным участием, Москва, 21–22 ноября 2024 года. М.: ООО “МАКС Пресс”, 2025. С. 69–80.

Тамарченко 2011 — *Тамарченко Н.Д.* Новелла // Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Изд. центр «Академия», 2011. С. 55–59.

Эконен 2011 — *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

REFERENCES

Alvarez 2014 — Alvarez, Jose J. “Posthumous Voices in the Antología de la literatura fantástica: Santiago Dabove, Horacio Quiroga, and Edgar Allan Poe”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 38, no. 2 (2014): 249–272.

Ekonen 2011 — Ekonen, Kirsti. *Tvorets, sub”ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [*Creator, Subject, Woman: Strategies of Women’s Writing in Russian Symbolism*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. (In Russ.)

Englekirk 1934 — Englekirk, John E. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature.* New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934.

Glantz 1980 — Glantz, Margo. “Poe en Quiroga”. In *Intervención y Pretexto*, 53–72. Mexico: UNAM, 1980.

Kofman 2025 — Kofman, Andrei. “Latinoamerikanskoe neobarokko: teoriia i khudozhestvennaia praktika” [“Latin American Neo-Baroque: Theory and Practice”]. *Pod znakom «neo-»: teoriia i istoriia retrospektivnykh techenii v literature Noveishego vremeni* [*Under the Sign of “Neo”: Theory and History of Retrospective Movements in Modern Literature*], ex. ed. V. Zuseva-Özkan, 629–671. Moscow: IWL RAS Publ., 2025. (In Russ.)

Messinger Cypess 1968 — Messinger Cypess, Sandra. “The Dead Narrator in Modern Latin American Prose Fiction: A Study in Point of View.” PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1968.

Mikhailov 2003 — Mikhailov, Aleksandr. “Novella” [“Novella”]. *Teoriia literatury. T. III: Rody i zhanry (osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii)* [*Theory of Literature. Vol. 3: Genres (Main Problems in Historical Light)*], 245–249. Moscow: IWL RAS Publ., 2003. (In Russ.)

Ogneva 2025 — Ogneva, Elena. “Evoliutsiia obraza sel’vy v proze Latinskoi Ameriki XX veka” [“The Evolution of the Image of the Jungle in the Prose of Latin America in the 20th Century”]. *Voprosy ibero-romanistiki: XII Vserossiiskaia nauchnaia konferentsiia s mezhdunarodnym uchastiem, Moskva, 21–22 noiabria 2024 goda* [*Issues of Ibero-Romantic Studies: XII All-Russian Scientific Conference with International Participation, Moscow, November 21–22, 2024*], 69–80. Moscow: OOO “MAKS Press” Publ., 2025. (In Russ.)

Ogneva 2023 — Ogneva, Elena. “Zh.M. Ferreira de Kastro i «zelenyi ad» Amazonii. K voprosu ob istokakh literaturnoi traditsii” [“J.M. Ferreira de Castro and the Green Hell of Amazonia: On the Origins of the Literary Tradition”]. *Literature of the Americas*, no. 14 (2023): 100–118. (In Russ.)

Tamarchenko 2011 — Tamarchenko, Natan. “Novella” [“Novella”]. *Teoriia literaturnykh zhanrov: uchebnoe posobie dlia studentov uchrezhdenii vysshego professional’nogo obrazovaniia* [*Theory of Literary Genres: a Textbook for Students of Higher Education Institutions*], ex. ed. N. Tamarchenko, 55–59. Moscow: Izdatel’skii tsentr “Akademiia” Publ., 2011. (In Russ.)

Voiku, Zhukov 2019 — Voiku, Olga, and Andrei Zhukov. “Nekotorye osobennosti prozy Orasio Kiroga: leksiko-stilisticheskii aspekt” [“Some Peculiarities of Horacio Quiroga’s Prose: Lexical and Stylistic Aspect”]. *Drevniaia i Novaia Romaniia*, no. 24(2019): 32–41. (In Russ.)

Zhenett 1998— Genette, Gérard. *Figury* [*Figures*], in 2 vols. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh Publ., 1998. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025b — Zuseva-Özkan, Veronika. “Antichnaia epitafiia ot pervogo litsa kak odin iz istochnikov narrativa mertvetsa” [“Ancient First-Person Epitaph as One of the Sources of the Posthumous Narrative”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 513 (2025): 20–31. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025d — Zuseva-Özkan, Veronika. “Brazil’skii roman i postum-narrativnoe pis’mo: «Posmertnye memuary Braza Kubasa» Zh.M. Mashadu de Assiza” [“Brazilian Novel and Posthumous Narration: ʹMemórias Póstumas De Brás Cubas’ by J.M. Machado De Assis”]. *Poverkh granits: Kniga pamiati Andreia Fedorovicha Kofmana* [*Beyond Borders: In Memory of Andrey Kofman*], ex. ed. V. Zuseva-Özkan, 67–92. Moscow: IWL RAS Publ., 2025. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2024a — Zuseva-Özkan, Veronika. “K voprosu o nekotorykh istochnikakh sovremennogo postum-narrativa: puteshestvie v zagrobnyi mir i dialog mertvetsov u Lukiana Samosatskogo” [“On the Question of Some Sources of the Modern Posthumous Narrative: Journey to the Afterworld and Dialogue of the Dead in Lucian of Samosata”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3(70) (2024): 69–87. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025a — Zuseva-Özkan, Veronika. “«Puteshestvie v zagrobnyi mir i prochee» (1743) G. Fildinga: struktura i istochniki” [“*A Journey from This World to the Next, etc.* (1743) by Henry Fielding: Structure and Sources”]. *Studia Litterarum* 10, no. 2 (2025): 126–153. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2024b — Zuseva-Özkan, Veronika. “Vizantiiskii satiricheskii dialog kak etap istoricheskoi poetiki postum-narrativa” [“Byzantine Satirical Dialogue as a Stage in the Historical Poetics of the Posthumous Narration”]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka* 83, no. 6 (2024): 17–29. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025s — Zuseva-Özkan, Veronika. “Zhanr videniia i postum-narrativ: skhodstva i razlichiia” [“Visionary Fiction and Posthumous Narration: Similarities and Differences”]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka*, vol. 84, no. 5 (2025): 15–24. (In Russ.)

© 2025 В.Б. Зусева-Озкан
Дата поступления в редакцию: 24.08.2025
Дата одобрения рецензентами: 30.09.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Veronika B. Zuseva-Özkan
Received: 24 Aug. 2025
Approved after reviewing: 30 Sept. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-190-203
https://elibrary.ru/ELQYRV
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Федор ДВИНЯТИН

ЖИВОТНОЕ АРАНАТА В РАННИХ ОПИСАНИЯХ АМЕРИКАНСКИХ РЕАЛИЙ, ПОСЛЕДУЮЩИХ ПЕРЕВОДАХ И ИСТОЛКОВАНИЯХ

Аннотация: В статье рассматривается история номинации “aranata” и словесных описаний обозначаемого этим словом гипотетического животного. Первой фиксацией признается упоминание в «Декадах о Новом Свете» (1530) Пьетро Мартире д’Ангьера, где оно приурочено в 1523–1526 гг. Прослежены дальнейшие упоминания аранаты в ранних текстах: обогащенное ее описание включено в «Всеобщую историю Индий» Франсиско Лопеса де Гомары (1552), за которым следуют переводы и переложения других авторов (Джероламо Кардано, Джованни Ботеро и др.); языки этой традиции — латынь, испанский, итальянский. Араната размером с борзую, у нее почтенный вид и густая борода, руки, ноги и рот похожи на человеческие, она питается плодами, живет на деревьях, ведет стайный образ жизни, страшно кричит; она ловит и возвращает охотнику пущенную в нее стрелу. Обнаружено, что во всех цитируемых источниках перед аранатой всегда упоминается не менее загадочное животное каппа (“capra”, у д’Ангьера) или капа (“capa”, в дальнейшем); в одном из переизданий (1600) труда Ботеро (1592) оно превращается в “capra”, и авторы краковского перевода (1609) передают это польским “koza”, чему способствует упоминание у аранаты, описываемой рядом, козлиной бороды. По всей видимости, именно поэтому в Букваре Кариона Истомина (1691–1694) оба животных сливаются: «араната коза». К международной истории аранаты подключаются тексты на французском, немецком, английском, церковнославянском, русском языках. Александр фон Гумбольдт идентифицировал аранату с одной из паукообразных обезьян, названной им “Simia ursina”, современное название “Alouatta arctoidea”, долго считалась разновидностью рыжего ревуна (“Alouatta seniculus”). Рядом с капой и аранатой — другие гиперболизированные или фантомные животные раннеамериканских описаний: мосс, кондор невиданной величины и силы, аксолотль, имеющий матку и месячные очищения.

Ключевые слова: араната, слова и вещи, Пьетро Мартире д’Ангьера, Франсиско Лопес де Гомара, Джованни Ботеро, Карион Истомин, Александр фон Гумбольдт.

Информация об авторе: Федор Никитич Двинятин, кандидат филологических наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, 199034, Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0001-7111-0133. Email: f.dvinyatin@spbu.ru

Для цитирования: *Двинятин Ф.Н.* Животное араната в ранних описаниях американских реалий, последующих переводах и истолкованиях //Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 190–203. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-190-203

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-190-203
https://elibrary.ru/ELQYRV
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Fyodor DVINYATIN

THE ANIMAL ARANATA IN EARLY DESCRIPTIONS OF THE AMERICAS, LATER TRANSLATIONS AND INTERPRETATIONS

Abstract: This article examines the history of the name "aranata" and the verbal descriptions of the hypothetical creature it denotes. Its earliest recorded mention appears in Pietro Martire d'Anghiera's *Decades of the New World* (1530), referring to events of 1523–26. The article traces subsequent appearances of the aranata in early texts — most notably its expanded description included in Francisco López de Gómara's *General History of the Indies* (1552), which inspired later translations and adaptations by authors such as Girolamo Cardano and Giovanni Botero. The linguistic tradition surrounding the aranata extends across Latin, Spanish, and Italian. According to these early accounts, the aranata is about the size of a greyhound, dignified in bearing, and bearded. Its hands, feet, and mouth resemble those of a human; it feeds on fruit, lives in trees, moves in groups, and utters a terrifying cry. It is also said to catch and return to the hunter the arrow shot at it. In all known sources, the aranata is consistently preceded by mention of another enigmatic creature — "cappa" (in d'Anghiera) or "capa" (in later texts). In a 1600 reissue of Botero's work (1592), the name appears as "capra", which the authors of the Kraków translation (1609) rendered as Polish "koza" ("goat"), a reading reinforced by the nearby reference to the aranata's goat-like beard. Apparently for this reason, in Karion Istomin's *Primer* (1691–94) the two creatures merge into one: "the aranata-goat." The international history of the aranata later extends into texts written in French, German, English, Church Slavonic, and Russian. Alexander von Humboldt identified the aranata with a species of spider monkey, which he called "Simia ursina" — long regarded as a variety of the red howler monkey ("Alouatta seniculus") and now known as "Alouatta arctoidea." Alongside the capa and the aranata appear other hyperbolized or phantom animals of early American lore: the moss, the giant condor of immense strength, and the axolotl, said to possess a womb and menstrual purifications.

Keywords: aranata, words and things, Pietro Martire d'Anghiera, Francisco López de Gómara, Giovanni Botero, Karion Istomin, Alexander von Humboldt.

Information about the author: Fyodor N. Dvinyatin, PhD in Philology, Associate Professor, St. Petersburg State University, Universitetskaya Emb., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0001-7111-0133. Email: f.dvinyatin@spbu.ru.

For citation: Dvinyatin, Fyodor. "The Animal Aranata in Early Descriptions of the Americas, Later Translations and Interpretations." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 190–203. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-190-203

Основная цель этого сообщения — проследить историческую и семантическую траекторию упоминания и описания животного “aranata” в разноязычных текстах XVI–XVII (и отчасти XVIII и XIX) вв. Побочная цель — добавить штрих в общую картину того, какой представала Америка, ее природный мир и условия существования авторам и читателям первых описаний континента европейцами — в травелогах, энциклопедиях, сводах по географии и естественной истории. Именно эти разноязычные (латынь, испанский, итальянский и мн. др.) источники названы в заглавии статьи «ранними описаниями американских реалий».

Исследовательская задача зародилась в контексте русской филологии. В статье Е.Ю. Ромашиной «Араната коза, или одна из тайн букваря Кариона Истомина» речь идет о странном персонаже с первой страницы печатной версии Кариона Истомина (1694, рукописная версия 1691). Это «удивительное человекообразное существо, которое обозначено здесь как араната коза» [Ромашина 2023: 6]. Внимательно рассмотрев данные рукописи и печатного издания, Е.Ю. Ромашина ссылается на ряд источников XVI и XVII вв. и делает осторожный вывод:

> Дальнейший поиск привел нас к энциклопедии Джероламо Кардано (1501–1576) «О многообразии вещей»: “Aranata uerò ex genere cercopythecorum canis magnitudine, os, pedes & manus habet humanis similia, barbam hirci, uehementer clamat, gregale est animal, uenatorem deuita, ad quem dum sagittis petitur, remittit illas iaculatus” / «Араната из рода обезьян, размером с собаку, имеет рот, ноги и руки, как у человека, козью бороду, яростно кричит, стадное животное, боится охотника, когда в него посылают стрелы, он отправляет их обратно» […] Итак, араната — обезьяна с бородой, в отличие от «безбородого» пифика. Какая из обезьян Нового света отвечает заявленным Дж. Кардано характеристикам? Возможно, это ревун (лат. Alouatta), населяющий Центральную и Южную Америки, обитающий преимущественно на деревьях семейными группами по 15–17 особей и имеющий горловой мешок — резонатор. Конечно, наверняка сказать невозможно… […] Таинственная араната не дается в руки. Но позволяет охотнику приблизиться… Метнет ли стрелу обратно? [Ромашина 2023: 10–12].

Все это в целом, как представляется, совершенно верно, особенно отказ от версии, что араната — это орангутан, доверие к указа-



Араната коза. *Карион Истомин*. Букварь славенороссийских писмен (1694).

нию источника, называющего аранату животным из Америки, и обращение к ранним описаниям Америки и ее природного мира. Огромное значение имеет и введение Е.Ю. Ромашиной в научный оборот богатого визуального материала.

В итоге остается добавить совсем немногое и не столь уж принципиальное. Самое раннее упоминание аранаты, которое удается обнаружить, относится к книге «Декады о Новом Свете» (*De orbe novo decades*) Пьетро Мартире д'Ангьера. Это седьмая глава той последней части сочинения, которая приурочена уже к понтификату Клемента VII. Он был избран в ноябре 1523 г., а Пьетро Мартире д'Ангьера скончался в октябре 1526 г. В этих узких временных рамках и нужно предполагать фиксацию сведений об аранате: она отстоит от прибытия европейцев на венесуэльский берег всего на четверть века или немногим более. Вот искомый фрагмент:

> … siluestres creat catos[1] ea tellus, amplexu natos gestos mater inter arbores serpens, sagitta tunc matres feriunt, qua cadente mortua carpunt paruulos, illos ad delicias habent, vti nos cercopithecos aut simias, a quibus differre in immensum dicent fratres, præhendunt ex illis tensis in fontium marginibus laqueis. Trans monstratos digito montes mōtanas habitare feras dicunt incolæ, quæ vultu, pedibus manibusque virilem formam æmulentur, & recta interdum facie stare pedibus & ambulare vrsos esse arbitrantur qui hæc audierunt viderunt minime. Versat in eorum siluis animal aliud asino grandius, ferox, canibus infestum, obuium quecunque raptatum aufert secum, vti lupus aut leo pecudem, tres canes cœnobii custodes raptarunt fratribus è vestibulo, huius est a ceteris animalibus forma pedum valde diuersa, calceo gallico similis est ungula, a fronte lata & rotunda non scissa, a calcari acuta, nigrum est & villosum, aspectum formidat hominis, Cappam apellat quadrupedem incola. Nutrit & pardos ac leones, sed mites ac minime noxios,

[1] С. Верачини и Д. М. Тейшейра полагают, что все (регулярные) упоминания «кошек» в подобных описаниях относятся к хвостатым приматам (не бабуинам) Нового Света [Veracini, Teixeira 2016].

ceruorū est numerus inges, sagittis ceruos insequitur incola venaror. Cane nihilo grandius est gallico animal aliud nomine Aranata, huius effigies humana, barba densa, spectabile ac venerandum aspectu, manus ac pedes et os habent humanis similes, fructibus arborū vescitur inter arbores serpens ut catus aut simia gregatim incedit rugitque adinuice, aliquando ut frafres cœnobitæ primo apulsi daemonū putarent essu agmina, prefui aduentes rabie ad eorū terrorē obstrepentia. Dexterrimū est animal iaculatas in se sagittas sciteuitare, ad manu capere et remittere ad percussorē, simiarum aut cercopitecorum [-pite-: sic!] speciē arbitror ego esse, cœnobitæ negant[2].

Эта земля рождает диких кошек, мать таскает своих детенышей, карабкаясь по деревьям, [местные жители] поражают матерей стрелами, и когда те падают замертво, они забирают малышей для своей забавы так же, как мы делаем это с разными обезьянами (но монахи говорят, что это очень различающиеся животные), также их ловят, расставляя силки по берегам источников. Туземцы рассказывают, что за горами, на которые они указывают пальцами, обитают дикие звери, обличьем, ногами и руками похожие на людей, иногда они встают на ноги и ходят с поднятыми головами, можно подумать, что это медведи, но слышавшие эти рассказы никогда не видели таких зверей. В этих лесах обитает и другое животное, больше осла, свирепое, враждебное собакам, оно уволакивает все, что ему попадается, подобно волку или льву, ворующим скот; три сторожевые собаки были похищены у братьев из притвора; его ноги сильно отличаются своей формой от ног других животных, копыто похоже на французский башмак, спереди широкое и круглое, не разделенное, со стороны пятки острое; [само животное] черное и волосатое, людей боится; туземцы называют его Каппой. [Эта земля] питает леопардов и львов, но они кроткие и безопасные; водится огромное количество оленей, на которых местные жители охотятся со стрелами. Есть другое животное, не больше борзой, по имени Араната, у нее человеческий облик, густая борода, внушительный и почтенный вид, ее руки, ноги и пасть как у человека, она питается плодами, лазает стаями по деревьям, как кошка или обезьяна, и беспрестанно рычит, так что поначалу братья обители решили, что эта свора демонов, пытающаяся их изгнать, приведя в ужас своим ревом. Животное очень ловкое, оно способно уклоняться от стрел, хватая их руками и бросая обратно стрелку, я думаю, что это какая-нибудь разновидность обезьян, но братья это отрицают[3].

[2] d'Anghiera, Pietro Martire. *De orbe novo decades.* Alcalá: Miguel de Eguía, 1530. F. CX.

[3] Здесь и далее переводы цитат из источников на рус. яз. мои. — *Ф.Д.*

Второй, чуть более поздний, источник сведений об аранате — «Всеобщая история Индий» Франсиско Лопеса де Гомары:

> Son cumaneses muy continos y certeros caçadores. Matan leones, tigres pardos, venados, jaualis, puerco espin, y toda quatro pea con flecha, red, y lazo. Toman vn animal que llaman Capa, mayor que asno, velloso, negro y brauo, aunque huye del hombre. Tienela pata como çapato frances, aguda por detras, ancha por delante, y algo redonda. Persigue los perros de acá, y vna capa mata tres, y quatro dellos juntos. Vsan vna montería deleytosa con otro animal, dicho Aranata, que por su gesto, y astucia deue ser del genero de monas. Es del tamaño de galgo. Hechura de hombre en boca, pies y manos. Tiene honrado gesto, y la barba de cabrón, andan en manadas. Ahullan rezio, no comen carne. Suben como gatos, por los arboles. Huyen el cuerpo al montero. Toman la flecha, y arrojanla al que la tiro, graciosaméte[4].

> Куманцы — очень упорные и меткие охотники. Они добывают львов, леопардов, оленей, дикобразов и всевозможную дичь стрелами, сетями и лассо. Они охотятся на животное, которое называют капа. Оно больше осла, мохнатое, чёрное и свирепое, при этом убегает от людей. У него нога, похожая на французский башмак, острая сзади, широкая спереди и немного округлая. Оно преследует местных собак, причем капа убивает трёх, а то и четырех сразу. [Есть у куманцев и] другая замечательная охота — на животное, называемое араната, которое, судя по его выражению морды и по хитрости, должно быть, относится к роду обезьян. Оно размером с борзую. Пасть, ноги и руки у него похожи на человеческие. У него благородное выражение лица и борода козла. Они передвигаются стаями, громко воют; мяса не едят. Лазают по деревьям, как кошки. Скрываются от охотников. Хватают стрелу и изящно бросают ее стрелку.

Этот фрагмент, хотя в нем явно вводятся и новые сведения, в целом основывается на том, что сказано у Пьетро Мартире: львы, леопарды, олени (“leones, tigres pardos, venados” ← “pardos ac leones... ceruos”), каппа / капа (сдвоенное «п» исчезает и у дальнейших авторов, кажется, не возвращается) и араната; капа величиной с осла, косматая, черная (“mayor que asno, velloso, negro” ← “asino grandius... nigrum est et villosum”); у нее специфическая форма лапы, похожая на французский башмак (“Tienela pata como çapato frances, aguda por detras, ancha por delante, y algo redonda” ← “forma pedum valde diversa, calceo gallico

[4] López, de Gómara Francisco. *La Istoria de las Indias, y Conquista de Mexico.* [Zaragoza: Miguel Capila], 1552. F. 103v.

similis est ungula, a fronte lata et rotunda non scissa, a calcari acuta"); разрастается история про трех собак ("Persigue los perros de acá , y vna capa mata tres, y quatro dellos juntos" ← "tres canes coenobii custodes raptarunt fratribus è vestibulo"); араната размером с борзую ("del tamaño de galgo" ← "Cane nihilo grandius est gallico"), у нее почтенный вид и густая борода ("honrado gesto, y la barba de cabrón" ← "effigies humana, barba densa"): впервые появляется сопоставление с козлом; руки, ноги и рот похожи на человеческие ("Hechura de hombre en boca, pies y manos" ← "manus ac pedes et os habent humanis similes"); питается плодами, живет на деревьях, ведет стайный образ жизни, страшно кричит ("andan en manadas. Ahullan rezio, no comen carne. Suben... por los arboles" ← "fructibus arborum vescitur inter arbores serpens ut catus aut simia gregatim incedit rugitque adinuice"); ловит и возвращает пущенную в нее стрелу ("Toman la flecha, y arrojanla al que la tiro, graciosaméte" ← "Dexterrimum est animal iaculatas in se sagittas scitevitare, ad manu capere et remittere ad percussorem").

Сочинение Лопеса де Гомары впервые напечатано в 1552 г. В 1556 г. эта книга была издана по-итальянски. Интересующий нас фрагмент про аранату читается здесь так:

> ...animale, chiamato Aranata , che per la phisionomia & astutia deue essere del genero della simmia, e tanto grande come un liuriero, di fattura de huomo in bocca, piedi & mani, ha honorato uolto, & la barba di caperone, uanno a branchi, [m][5]ugliano forte, non mangiano carne, montano come gatti, per gli arbori, fuggono il corpo al cacciatore, pigliano la saetta, & la tirano al huomo che la tiro graciasamente...[6].

> Животное, называемое араната, по внешнему виду и хитрости относящееся к роду обезьян, величиной с борзую, похожее на человека пастью, ногами и руками, с большой головой и козлиной бородой, они собираются стаями, громко воют, не едят мяса, лазают, как кошки,

[5] По изданию: López, de Gómara Francisco. *La historia generale delle Indie Occidentali*. Venetia: Francesco Lorenzini da Turino, 1560. F. 108v. Вариант "urlano forte", впоследствии многократно повторенный, первый раз, кажется, фиксируется в том же 1560 г., в «пятой части» итальянского перевода *Silva de varia lección* Педро Мехии (1497–1551; в оригинале только три части): Mejia Pedro. *Della selva di varia lettione*. Venetia: Nicolo Bevilacqua, 1560. F. 405v. Фрагмент в целом явно заимствован из итальянского перевода Лопеса де Гомары (а не заново переведен с оригинала).

[6] López, de Gómara Francisco. *La historia generale delle Indie Occidentali*. Roma: Valerio & Luigi Dorici, 1556: 76.

> по деревьям, скрываются от охотника, хватают стрелу и изящно бросают ее человеку, который стрелял…

Это источник процитированного в статье Е.Ю. Ромашиной Джероламо Кардано, чья книга вышла буквально через год после итальянского перевода Лопеса де Гомары:

> Capa animal est asino maius, villosum, nigrum, audax, sed tanem quod homines timeat : pedes habet latos actotundos. Aranata uerò ex genere cercopythecorum canis magnitudine, os, pedes & manus habet humanis similia, barbam hirci, uehementer clamat, gregale est animal, uenatorem deuita, ad quem dum sagittis petitur, remittit illas jaculatus[7].

> Капа — животное крупнее осла, мохнатое, чёрное, смелое, но тем не менее боится людей, у него широкие, острые сзади лапы. Араната же относится к роду обезьян, размером с собаку, имеет рот, лапы и руки, похожие на человеческие, козью бороду, издаёт громкие крики, животное стадное, ускользает от охотника, возвращает стрелы целившемуся в нее.

Нужно обратить внимание на животное “capa”, рассказ о котором предваряет рассказ об аранате. В такой же последовательности эта пара появляется в *Relatione uniuersale* Джованни Ботеро, в первой части (Рим, 1591), и в полном издании (Brescia, 1595):

> …la Capa, e l’Aranata. La Capa è maggior d’vn asino, pelosa, negra, fiera: I si caccia con grande strage de I cani. L’Aranata è della grandezza d’vn liuriere, con la barba di caprone; bocca, piedi, e mani, e l’altre fatezze di scimia[8].

> …капа и араната. Капа крупнее осла, мохнатая, чёрная и свирепая, с большой ожесточенностью охотится на собак. Араната размером с борзую, с козлиной бородой; пасть, ноги, руки и другие черты обезьяньи.

Однако уже в издании 1600 г., “capa” — по-видимому, в результате опечатки или правки — превращается в “capra”, «коза»: конечно, в итальянском языке, в испанском, с его “cabra”, это было бы невозможно[9]:

[7] Cardano Hieronimo. *De rerum varietate libri XVII*. Basiliae, 1557: 178.

[8] Botero, Giovanni. *Delle Relatione vniuersale*. Roma: Giorgio Ferrari, 1591: 219.

[9] Но когда Ботеро был переведен на испанский и наш бродячий фрагмент вер-

…la Capra, e l'Aranata, quella è maggior di vn asino, pelosa, negra, indomita : questa è della grandezza di vn liuriere, ha la barba di caprone, la bocca, piedi, mani di scimia[10].

И вот в краковском переводе 1609 г. (*Relatiae Powszechne Abo Nowiny Pospolite Iana Botera Benesivsa*), обнаруживается сближение в одном контексте слов "koza" и "aranata".

…Koza y Aranata: tamta iest wielka niż ośieł / kosmata /charna / nieukrocona: a ta iest wielka iako zaiąc / brodę maiąc iak kozieł / a gębę / nogi / y ręce jak małpa][11].

коза и араната: та больше осла / волосатая / чёрная / дикая; а эта размером с зайца / с бородой, как у козла / а ртом / ногами / и руками, как у обезьяны.

Перевод явно делался с редакции 1600 г.: ср. "quella… questa" — "tamta… a ta", и др. соответствия (а "e l'altre fatezze", опущенное в редакции 1600 г., не отражено и в переводе; польское "nieukrocona" скорее соответствует "indomita", 1600, чем "fiera", 1591). Заяц — это результат еще одной путаницы, с борзой: ит. "leuriere" («борзая»)[12] — фр. "lièvre" («заяц»).

Ко времени издания печатной версии «Букваря» Кариона Истомина в библиотеке Посольского приказа было два экземпляра польского перевода Ботеро, причем второй пришел из Верхней типографии, тесно связанной с деятельностью Симеона Полоцкого [Ślaski 1987: 55]. А.И. Соболевскому было известно три или четыре списка восточнославянского перевода с польского (четвертый — из собр. Уварова; не считая параллельного пересказа, выполненного кн. М. Кропоткиным):

нулся в стихию испанского языка, случилось ожидаемое: в переводе Haime Rebullosa второе животное — "aranata", а первое — "cabra" (Botero, Giovanni. *Descripcion de todas las provincias y reynos del mvndo.* Barcelona: Gabriel Graells y Geraldo Dotil, 1603: 241). В переводе, одновременно вышедшем в Вальядолиде, "la capa": видимо, он осуществлялся с первых изданий (Botero, Giovanni. *Relacianes Vnivarsales. Premiera, y segunda parte*. Valladolid: Diego Fernandes de Cordoua, 1603. F. 145v].

[10] Botero, Giovanni. *Le Relationi vniversali*. Venetia: Giogio Angelieri, 1600: 222.

[11] Botero, Giovanni. *Relatiae Powszechne Abo Nowiny Pospolite*. Krakow: Mikołai Lob, 1609: 296.

[12] В итальянских текстах этой эпохи встречается и более ясный галлицизм "leuriere", и его итальянизированная форма "leuriera". Ср. новолатинскую номинацию "canis leporaris".

> ...Румянц. Муз. № 2423, XVII в. [...], № 20, XVIII в. [...], Унд. № 1112, XVIII в. Первый язъ нихъ имѣетъ столь значительныя отличія въ текстѣ отъ двухъ остальныхъ, что можно подозрѣвать въ нихъ два разные перевода. Въ Рум. № 20 (а также Увар. № 1737), въ концѣ посвященія Собескому, находится слѣд.: «Писано на Москвѣ въ лѣто 7189 , а отъ Христа 1681 году»; это, безъ сомнѣнія, дата перевода. [...]
>
> Языкъ перевода — русскій, съ огромнымъ количествомъ полонизмовъ и бѣлоруссизмовъ [...]. Дошедшіе тексты сильно искажены[13].

Экземпляр восточнославянского перевода с краковского издания, поступивший в библиотеку ИРЛИ в 1976 г., принадлежал будущему патриарху Адриану в бытность его митрополитом Казанским и Свияжским [Белоброва 1979: 406–409][14].

Франкоязычные сведения об аранате появляются не позднее 1569 г. (парижский перевод Лопеса де Гомары), немецкие — не позднее 1596 (кельнский перевод Ботеро), англоязычные — не позднее 1598 (*A Worlde of Wordes* Джона Флорио).

С конца XVIII в. для аранаты наступает пора упоминания в словарях, центром составления которых становится Франция. Статьи об аранате входили в такие выдающиеся памятники французской лексикографии, как «Французский словарь» Пьера Ришле (1680), «Всеобщий словарь» Антуана Фюретьера (1690), «Словарь искусств и наук» (1694) и «Всеобщий географический и исторический словарь» (1708) Тома Корнеля и изданный за год до первого тома Энциклопедии «Учебник лексики или Карманный словарь французских слов» аббата Прево (1750): везде пересказываются сведения старых источников, без скепсиса и без иронии. Напротив, в Энциклопедию включена статья, кажущаяся несколько издевательской:

> * ARANATA, s. m. (Hist. nat., Zoolog.) animal indien de la grandeur d'un chien, dont le cri est horrible, & qui grimpe aux arbres avec légéreté. Il manque à cette description beaucoup de choses pour être bonne; & *l'aranata* est encore un de ces animaux dont nous pourrions ne faire aucune mention, sans que les lecteurs sensés trouvassent notre Dictionnaire plus pauvre[15].

[13] *Соболевскій А.И.* Переводная литература Московской Руси. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1903. С. 56–57.

[14] Е. Сляский ссылается еще на ныне утраченный экземпляр, принадлежавший А.Я. Дашкову (у Сляского ошибочно названному Башковым).

[15] *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. T. 1. P.: Le Breton, 1751: 575.

Включена статья про аранату и в переводной (в целом) «Словарь ручной натуральной истории» В.А. Левшина (это первое пока обнаруженное русское упоминание, или первое в России после Карион Истомина); здесь ее вид и повадки описываются как не лишенные экзотичности, но вполне обыкновенные, ни в чем не фантастичные и даже не слишком причудливые:

> АРАНАТА. Животное восточно-Индейское, взлезающее на деревья и питающееся плодами. Ростомъ оное съ обыкновенную собаку, крикъ его страшенъ; и имѣетъ оно козлинную бороду[16].

В этом источнике перечисляются и другие зоологические экзоты, не только из Нового Света (см. в последнем примере Африку):

> АКСОЛОТИ. Рыба озера Мексиканскаго имѣющая четыре ноги, какъ ящеры, и безъ чешуи. Сказываютъ что у ней есть матка какъ у женщины, и бываетъ мѣсячное очищеніе. Мясо ея вкусом сходствуетъ на угревое, а длина ея восемъ и десять вершковъ.
>
> КОНДОРЪ, или КОНТУРЪ. Птица величайшая на свѣтѣ; видаютъ ихъ по большой части въ Хилѣ и Перу въ Америкѣ. Путешествователи утверждаютъ, что она въ растянутыхъ своихъ крылахъ иметъ около двѣнатцати аршинъ мѣрою съ конца до другова. Сила ея такъ велика, что она нападаетъ на дикихъ быковъ и уноситъ оныхъ // въ когтяхъ своихъ на верхи горъ.
>
> МОССЪ. Звѣрь Сѣверной Америки, ростомъ съ быка, имѣющій шею оленью, голову и хвостъ дикой козы, рога широкіе, кои перемѣняетъ всякой годъ; ноги длинные и коровьи копыта.
>
> ЕНГРИ. Родъ Тигровъ Африканскихъ, нападающихъ на Негровъ, и не трогающихъ людей бѣлыхъ[17].

Мосс — результат надолго укоренившейся (во французских источниках) простой ошибки, он — побочный отпрыск североамериканского лося, “moose”. В кондоре любопытны масштабы («у страха глаза велики»? воздействие образов гиперболических птиц из классических мифологий?), а в енгри (“ingwe” («леопард») на многих

[16] *Левшин В. А.* Словарь ручной натуральной исторіи. М.: Тип. компаніи типографической, 1788. Т. 1. С. 31.

[17] Там же. С. 8, 221–222, 312, 144.

языках банту: зулу, шона, руанда-рунди, лухья, ндебеле) только его расистские пищевые привычки. Но аксолотль — более замысловатый и пугающий пример раннеколониальной мифологии, к тому же его история более растянута во времени, она включает и французскую экспедицию в Мексику, и ученый Париж конца XIX в.

Писавшие про аранату в более поздний период фактически оказывались перед выбором: считать ли ее животным вымышленным, исключительно или преимущественно порождением фантазии либо слухов, одним из зоологических неомифов эпохи освоения европейцами новых для них континентов и океанов, или искать какой-то реальный субстрат этого образа. По второму пути пошел Александр фон Гумбольдт, и в дальнейшем его версия (ее поддерживают, например, С. Верачини и Д.М. Тейшейра: [Veracini, Teixeira 2016]) соперничала только с молчаливым или эксплицитным признанием полной фантастичности аранаты («фантастическим» животным напрямую называют ее М. де Асуа и Р. Френч [Asúa, French 2005: 61]). Гумбольдт писал:

> Der Araguato bei Caripe ist eine neue Art der Gattung Stentor, die ich unter dem Namen Simia ursina bekannt gemacht habe. Ich habe ihn lieber so benannt als nach der Farbe des Pelzes, und zwar desto mehr, da die Griechen bereits einen stark behaarten Affen unter dem Namen Arktopithekos kannten. Derselbe unterscheidet sich sowohl vom Uarino (Simia Guariba) als vom Alouate roux (S. Seniculus). Blick, Stimme, Gang, alles an ihm ist trübselig. Ich habe ganz junge Araguaten gesehen, die in den Hütten der Indianer aufgezogen wurden; sie spielen nie wie die kleinen Sagoine, und Lopez del Gomara schildert zu Anfang des 16. Jahrhunderts ihr ernstes Wesen sehr naiv, wenn er sagt: » Der Aranata de los Cumaneses hat ein Menschengesicht, einen Ziegenbart und eine gravitätische Haltung (honrado gesto).« Ich habe anderswo die Bemerkung gemacht, daß die Affen desto trübseliger sind, je mehr Menschenähnlichkeit sie haben. Ihre Munterkeit und, Beweglichkeit nimmt ab, je mehr sich die Geisteskräfte bei ihnen zu entwickeln scheinen[18].

> Я предпочитаю это название такому, которое бы относилось к цвету его меха, тем более что греки уже знали очень волосатую обезьяну под названием «арктопитек» (медведеобезьяна). Эта обезьяна отличается как от уарино (Simia guariba), так и от рыжего ревуна (S. seniculus). Взгляд, голос, походка — всё в ней мрачное. Я видел совсем молодых арагуато, выросших в индейских хижинах; они никогда не играют

[18] Humboldt, Alexander von. *Gesammelte werke*. Band 5. Stuttgart: Cotta, 1808: 282.

> так, как маленькие сагоины, и Лопес дель Гомара в начале XVI века весьма наивно описывает их серьёзный характер, говоря: «У аранаты человеческое лицо, козлиная бородка и важная осанка (honrado gesto)». Я уже отмечал, что чем больше обезьяны похожи на людей, тем они мрачнее. Их жизнерадостность и живость уменьшаются по мере того, как развиваются их умственные способности.

Обезьяна, названная Гумбольдтом “Simia ursina”, в настоящее время именуется “Alouatta arctoidea”, она выделена в отдельный вид, а до этого долго считалась разновидностью рыжего ревуна (“Alouatta seniculus”).

Итак, две группы выводов, которые можно сделать, вкратце таковы.

1) История от первых упоминаний до появления персонажа «араната коза» в букваре Кариона Истомина: очень ранние, начала XVI в., рассказы братьев из новооснованного венесуэльского монастыря о пугающих животных капа и араната — фиксация этих рассказов Пьетро Мартире д’Ангьера в 1523-1526 гг. и издание его труда в 1530 г. – не позднее 1552 г. Франсиско Лопеса де Гомара уподобляет бороду аранаты козлиной — сочинение де Гомары переводят на итальянский язык, и его сведения повторяет и перерабатывает в своем итальяноязычном труде Джованни Ботеро — в одном из переизданий труда Ботеро (1600), возможно, не без влияния козлиной бороды, соседствующей в тексте аранаты животное “capa” превращается в “capra” — в краковском издании 1609 . “capra” переведена как “koza” — в дальнейшем два животных-соседа, и по-видимому, опять-таки не без воздействия козлиной бороды аранаты, сливаются в единый образ «араната коза».

2) Более широкая история аранаты: опять-таки д’Ангьера, Лопес де Гомара и Ботеро — стабилизация краткого упоминания аранаты в последующих компиляциях, обзорах и словарях, включая кульминацию от лексикографов французского классицизма к Энциклопедии — штампы, скепсис и ирония — путешествия и естественнонаучные изыскания Александра фон Гумбольдта, выдвинувшего версию о “Simia ursina”, она же “Alouatta arctoidea”, как о субстрате образа аранаты в ранних источниках — современные авторы, либо соглашающиеся с Гумбольдтом, либо признающие аранату чистой фантастикой.

При этом аранату, кажется, почти нельзя воспринимать вне ее контекста — слоя других сообщений раннеколониальной эпохи о странных обитателях новоосваиваемых земель, включая Америку. Реальное

до неразличимости переплетается здесь с фантастическим, ошибки (мосс), фантомы (аксолотль ранних источников) и гиперболы (кондор) уживаются с реальностью в облике одних и тех же описываемых существ, а Америка как земля причудливостей и чудес (ср. «Потерянные следы» или «Век Просвещения» Алехо Карпентьера или обращенные к юному Лопе де Агирре речи его дяди Хулиана у Мигеля Отеро Сильвы) раскрывается в сложном сочетании экзотического (того, что внове европейцам, и уже поэтому может быть чудесным) и волшебного (того, что противоречит усвоенным законам, и безусловно чудесно).

ЛИТЕРАТУРА

Белоброва 1979 — *Белоброва О.А.* К истории библиотеки патриарха Адриана // Труды Отдела древнерусской литературы (ТОДРЛ). Л.: АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский дом), 1979. Т. 33. С. 406–414.

Ромашина 2023 — *Ромашина Е. Ю.* Араната коза, или одна из тайн букваря Кариона Истомина // Ученичество. 2023. Вып. 4. С. 5–13.

REFERENCES

Asúa, French 2005 — Asúa, Miguel de, and Robert French. *A New World of Animals Early Modern Europeans on the Creatures of Iberian America*. New York: Routledge, 2005.

Belobrova 1979 — Belobrova, Olga A. “K istorii biblioteki patriarkha Adriana” [“To the History of Patriarch Adrian’s Library”]. In: *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [*Works of the Department of Old Russian Literature*], vol. 33, 406–414. Leningrad: Academy of Sciences of the USSR, Institute of Russian Literature (Pushkin House) Publ., 1979. (In Russ.)

Romashina 2023 — Romashina, Ekaterina Iu. “Aranata koza, ili odna iz tain bukvaria Kariona Istomina” [“The ‘Aranata Goat,’ or One of the Mysteries of Carion Istomin’s *Primer*”]. *Uchenichestvo*, no. 4 (2023): 5–13. (In Russ.)

Ślaski 1987 — Ślaski, Jerzy. “Baronio, Botero e Tasso in Polonia e nella Slavia Orientale.” *Europa Orientalis* 6 (1987): 37–57.

Veracini, Teixeira 2016 — Veracini, Cecilia, and Dante Martins Teixeira. “Perception and Description of New World Non-human Primates in the Travel Literature of the Fifteenth and Sixteenth Centuries: a Critical Review.” *Annals of Science* 74, no. 1 (2016): 1–39.

© 2025, Ф.Н. Двинятин
Дата поступления в редакцию: 14.07.2025
Дата одобрения рецензентами: 25.09.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Fyodor N. Dvinyatin
Received: 14 Jul. 2025
Approved after reviewing: 25 Sept. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-204-223
https://elibrary.ru/ENHBGG
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Амина ЖАМАНОВА

СЦЕНИЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ САТИРЫ ЮДЖИНА О'НИЛА «МАРКО-МИЛЛИОНЩИК»: ГРАНИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Аннотация: Статья посвящена истории сценических постановок сатиры Юджина О'Нила «Марко-миллионщик» (1927), в которой отразилось увлечение ее автора Востоком. Рассматриваются различные грани интерпретации пьесы в позабытых и вовсе не известных российскому читателю спектаклях. Среди них — постановки Рубена Мамуляна (театр «Гилд», Нью-Йорк, 1928; театр «Либерти», 1930), Альгирдаса Якшявичюса (Каунасский Государственный театр, Каунас, 1938), Хосе Кинтеро (театр АНТА «Вашингтон сквер плэйерс», Нью-Йорк, 1964), а также драматический водевиль Тома Риджли «Марко-миллионщик (основано на лжи)» (театр «Лайон», Нью-Йорк, 2006), созданный по мотивам сатиры Юджина О'Нила. Особое внимание уделяется анализу заглавного персонажа — каким он задуман и создан драматургом и каким предстает в разных сценических интерпретациях. Заключительная часть статьи посвящена переводу и изданию пьесы в России, где пьеса «Марко-миллионщик», к сожалению, до сих пор ни разу не ставилась на сцене.

Ключевые слова: Юджин О'Нил, американская драматургия, история театра, сатира, «Марко-миллионщик», Марко Поло, постановка, музыкальная адаптация, драматический водевиль, М.М. Коренева.

Информация об авторе: Амина Ахмедовна Жаманова, кандидат искусствоведения, почетный доктор наук Академии кино, телевидения и интернета (Болгария) и Европейской ассоциации аудиовизуальных коммуникаций (Северная Македония), независимый исследователь, Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0211-148X. E-mail: damiyah@mail.ru.

Для цитирования: *Жаманова А.А.* Сценическая история сатиры Юджина О'Нила «Марко-миллионщик»: грани интерпретации // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 204–223. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-204-223

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-204-223
https://elibrary.ru/ENHBGG
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Amina ZHAMANOVA

THE STAGE HISTORY OF EUGENE O'NEILL'S SATIRE *MARCO MILLIONS:* FACETS OF INTERPRETATION

Abstract: The article is focused on the history of creation and stage productions of Eugene O'Neill's satire *Marco Millions* (1927) that reflected the playwright's interest in the Orient. The paper analyzes different facets of interpretation of the play in forgotten and completely unknown to the Russian reader productions. Among them are spectacles directed by Rouben Mamoulian (Theatre Guild, New York, 1928; Liberty Theatre, 1930), Algirdas Jaksevicius (Kaunas State Theatre, Kaunas, 1938), Jose Quintero (ANTA Washington Square Theatre, New York, 1964), and also Tom Ridgely's dramatic vaudeville *Marco Millions (based on lies)* (Lion Theatre, New York, 2006) inspired by Eugene O'Neill's satire. A special attention is paid to the analysis of the title character – how it was conceived and created by the playwright and how the protagonist is interpreted in different stage productions. The final part of the article is dedicated to the translation and publication of the play in Russia where, unfortunately, *Marco Millions* was never performed on stage.

Keywords: Eugene O'Neill, American drama, history of theatre, satire, *Marco Millions*, Marco Polo, stage production, music adaptation, dramatic vaudeville, M.M. Koreneva.

Information about the author: Amina A. Zhamanova, PhD in Art Studies, Doctor Honoris Causa, Academy of Film, Television and Internet (Bulgaria), European Association of Audiovisual Communications (Northern Macedonia), independent researcher, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0211-148X. E-mail: damiyah@mail.ru.

For citation: Zhamanova, Amina. "The Stage History of Eugene O'Neill's Satire *Marco Millions*: Facets of Interpretation." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 204–223. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-204-223

Я всегда мечтал поехать на Восток...
Юджин О'Нил

В начале 1920-х вторая жена Юджина О'Нила Агнес Боултон хотела поехать с ним в Европу. Драматург поделился с другом: «Европа для меня почему-то ничего не значит. Либо Южные моря, либо Китай, говорю я» [Цит. по: Alexander 1992: 41]. О'Нил неоднократно повторял, что хотел бы поехать на Восток. Это была главная цель молодого матроса Юджина. В итоге на Восток он поехал, но уже не в качестве бедного матроса, а всемирно известного драматурга и в компании актрисы Карлотты Монтерей, которая впоследствии стала его третьей женой. 5 октября 1928 г. они отправились в Китай. Драматург недолго пробыл в Сайгоне, 9 ноября приехал в Шанхай, 12 декабря отправился в столицу Филиппин Манилу под вымышленным именем, чтобы избежать внимания репортеров. Оттуда вскоре на судне он отбыл в Сингапур. 1 января 1929 г. Карлотта Монтерей оставила его в крупнейшем городе Шри-Ланки Коломбо, а спустя 2 недели, 15 января, они воссоединились в Порт-Саиде в Египте[1]. Они поженились через полгода, 22 июля 1929 г., в Париже. Дизайн



Гостиная в доме Тао-хаус в Дэнвилле, штат Калифорния.
Источник: Eugene O'Neill Foundation.

[1] Биографические факты приводятся по: O'Neill, Eugene. *Complete Plays 1920–1931*, notes by Travis Bogard. New York: The Library of America, 1988.

их дома Тао-хаус[2] в китайском стиле — дело рук Карлотты Монтерей. Большинство предметов интерьера — антиквариат с Востока, приобретенный супругами в магазине "Gump's" Соломона Гампа.

«Марко-миллионщик» О'Нила: между Западом и Востоком

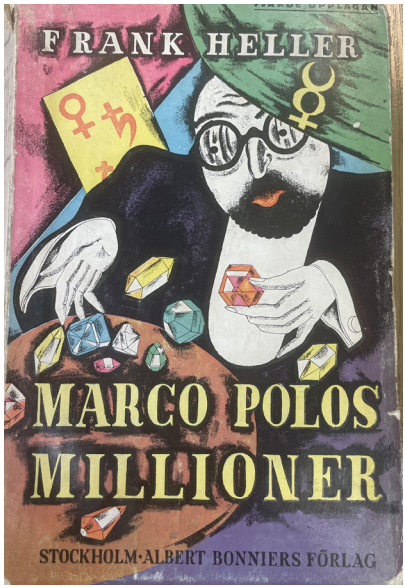
Любовь к Востоку оставила наглядный отпечаток не только в жизни, но и в творчестве О'Нила. Это очевидно в его сатире «Марко-миллионщик», к работе над которой он приступил летом 1923 г. В июле 1924-го он возобновил работу, в январе 1925 г. сократил оригинальный вариант пьесы в восьми актах, а в конце 1926-го отредактировал пьесу для издания и тем самым завершил работу над «Марко-миллионщиком». Книга была издана 23 апреля 1927 г. в Нью-Йорке[3]. На эффектной обложке, усыпанной золотыми монетами и знаками доллара, было указано: «Первая многоактная пьеса О'Нила, опубликованная *до* постановки». Пьеса эта, по определению М.М. Гудкова, «представляет собой философскую притчу, написан-



Обложка первого издания пьесы Юджина О'Нила «Марко-миллионщик». 1927 г.

[2] «Правильный образ жизни» в интерпретации Юджина О'Нила и Карлотты Монтерей О'Нил. В этом доме они жили с 1937 по 1944 гг.

[3] O'Neill, Eugene. *Marco Millions*. New York: Boni & Liveright, 1927. Далее ссылки на это издание даны в тексте в скобках. Сатира О'Нила также была издана под названием «Миллионы Марко» и без сокращений в книге «Неизвестный О'Нил»: O'Neill, Eugene. "*Marco's Millions*." In *The Unknown O'Neill: Unpublished or Unfamiliar Writings of Eugene O'Neill*, ed. with comment. by Travis Bogard, 195–307. New Haven and London, 1988.



Первое издание романа Фрэнка Хеллера «Миллионы Марко Поло». Стокгольм, 1927.

ную в форме восточной сказки, в которую входят одновременно и трагедия, и сатира» [Гудков 2020: 73].

Интерес к фигуре легендарного путешественника в этот период, судя по всему, был фактом культуры; примечательно, что в один год с публикацией пьесы О'Нила в Стокгольме вышел роман Фрэнка Хеллера «Миллионы Марко Поло»[4]. «Книга о разнообразии мира» венецианского путешественника и купца Марко Поло (1254–1324) одновременно вдохновила американского драматурга и шведского писателя. Однако в сатире О'Нила Марко Поло — главный герой, а в романе Хеллера он остается за кадром: о нем говорят, его книгу и завещание цитируют, его богатства ищут, но сам он не появляется перед читателями.

В авторском предисловии к первому изданию «Марко-миллионщика» Юджин О'Нил писал:

> Эта пьеса является попыткой воздать поэтическую справедливость Марко Поло из Венеции, который долгое время был знаменит как путешественник, несправедливо ославленный на весь мир как лжец, но, к сожалению, не признанный потомками в его истинном величии человека и гражданина. […] Это побудило меня к гневному крестовому походу — заглянуть между строк его книги, за решетку его тюрьмы в попытке отбелить честную душу оклеветанного венецианца (v).

В своей сатире Юджин О'Нил, в первую очередь, знакомит нас с Марко — путешественником поневоле. Вынужденный сопровождать в дороге отца Николо Поло и дядю Маффео Поло, юный Марко на практике учится семейному делу. Уже в расцвете сил своими кра-

[4] Heller, Frank. *Marco Polos Millioner.* Stockholm: Albert Bonniers Forlag, 1927.



Марко Поло. Мозаика во дворце Никколо Гримальди, Генуя.

сочными рассказами о дальних странах он увлекает и тех, кто работает на него, и тех, на кого работает он сам. Далее драматург показывает постепенное превращение Марко-путешественника в Марко-миллионщика и то, как меняется его отношение к деньгам, что они значат для Марко Поло в разные периоды его жизни. Сначала они являются средством, потом — целью, а в конце становятся смыслом жизни героя. «"Миллион", мысль о котором ни на минуту не покидает Марко, заслоняет от него ценность несравненно более высокую — любовь прекрасной Кукачин» [Бернацкая 1996: 4], — отмечает В.И. Бернацкая. «Принцесса Кукачин, как символ "женственности", воплощает духовное и интуитивное начало, качества, которые О'Нил связывает с Востоком. Марко же символизирует рациональное и инстинктивное, которое О'Нил идентифицирует с западным обществом» [Кутеева 2003: 173], — пишет Н.Э. Кутеева.

Марко Поло сравнивает людей Запада и Востока и дает им оценку. Несмотря на большие различия в образе жизни, общего у западных и восточных дельцов тоже немало. Как отметила И.С. Цимбал, главный герой пьесы «простодушно делится с китайским императором своими сходными наблюдениями над историей человечества» и признается: «Не припомню, чтобы мне довелось что-нибудь читать о героях, пытавшихся "развязать" прочный мир» [Цимбал 2015: 252]. Широкий кругозор и отсутствие предрассудков помогают Марко Поло быть успешным во всем, кроме любви. Со временем он забывает и про нее. Чувства героя притупляются, а позже и вовсе улетучиваются. В конце сатиры от душевной чистоты Марко Поло ничего не остается.

В сердце Марко Поло живет любовь только в начале пьесы: он мечтает разбогатеть, чтобы стать достойным Донаты, дочки знатного венецианца Пауло Лоредано. Но в погоне за благополучием он настолько вошел во вкус, что совершенно позабыл о любви. М.М. Коренева

замечает: «Оттого так удручающе тосклива финальная сцена пьесы, в которой возвратившийся из дальних странствий Марко женится на верно ожидавшей его все эти долгие годы — десятилетия — Донате» [Коренева 1990: 153]. Их окружение занято «подсчетом стоимости выложенных на всеобщее обозрение богатств, того, сколько стоит сам новобрачный» [Коренева 1990: 153]. Эпилог пьесы поражает воображение читателей: Марко, посмотрев в театре спектакль о себе, выходит в вестибюль, быстро садится в свой роскошный лимузин и уезжает. Эту способность удивлять и парадоксальное сочетание традиционности и новаторства отмечал в творчестве О'Нила Хорхе Луис Борхес:

> Юджин О'Нил — один из самых непредсказуемых авторов. Как Август Стриндберг, он шел от натурализма к символике и фантастике. И был убежден, что лучшее средство внести в театр новое или сделать новым сам театр — это традиция; надо только не рабски копировать ее, а развивать и обогащать[5].

Солидарен с аргентинским писателем и ирландский драматург Бернард Шоу: «В О'Ниле нет ничего нового, кроме его новшеств»[6].

Юджин О'Нил наделяет своего героя чувством избранности. Комфорт помогает Марко быстро забыть о своих душевных терзаниях в театре. Поистине эффектное исчезновение Марко Поло на лимузине словно подчеркивает, что он не такой, как все — и снаружи, и внутри. Марко вне времени. Он одет как купец XIII в., а ведет себя как бизнесмен XX столетия. Марко стал миллионером и достиг поставленной цели. И он ни о чем не сожалеет.

Сценическая история «Марко-миллионщика»

Путь пьесы к сценическому воплощению был длинным и трудным [Гудков 2020: 73]. В 1924 г. драматург рассматривал двух выдающихся режиссеров для постановки сатиры: австрийца Макса Рейнхардта и американца Дэвида Беласко. В апреле 1927 г. совет нью-йоркского театра «Гилд» принял пьесу к постановке, и в итоге

[5] *Борхес Х.Л.* Юджин О'Нил: «Великий Бог Браун. Странная интерлюдия. Траур — участь Электры» // Борхес Х.Л. Атлас. Личная библиотека. М.: Азбука-классика. Non-Fiction, 2022. С. 147.

[6] Там же. С. 148.

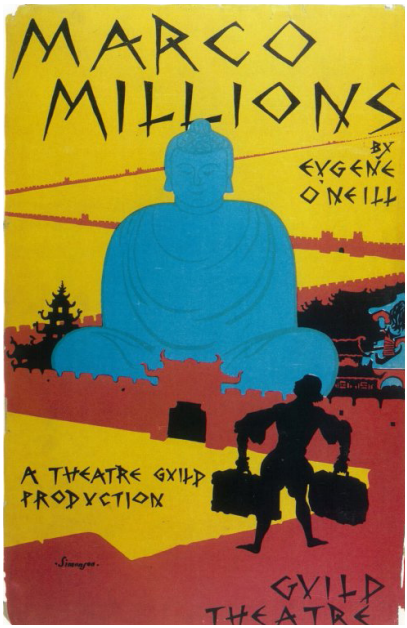
первым «Марко-миллионщика» воплотил на сцене перспективный ученик Евгения Вахтангова — тридцатилетний Рубен Мамулян. Мировая премьера состоялась 9 января 1928 г. в театре «Гилд». Яркая афиша оригинального спектакля мгновенно «переносила» зрителей с Запада на Восток. Необычный триптих из конструкций-рамок со стилизованными под разные страны рисованными задниками, которые менялись по ходу действия пьесы, вызвал единодушный восторг зрителей и критиков. Живописный занавес и восточный реквизит были прекрасным дополнением к условным декорациям Ли Симонсона. Он же выступил и художником по костюмам.

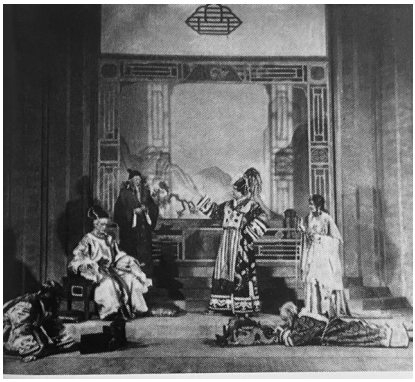
При одном взгляде на оформление спектакля становится очевидным влияние Евгения Вахтангова на художественный стиль Рубена Мамуляна. Даже несмотря на то, что с 1921 г. Мамулян жил и работал за границей и отсутствовал на премьере «Принцессы Турандот» (1922), в России он мог посещать репетиции, видеть эскизы театрального художника Игнатия Нивинского, а позже, уже в Америке, — фотографии со спектакля Вахтангова. Стоит заметить, что последнюю работу Вахтангова высоко оценил сам Станиславский. Влияние обостренной экспрессивности, театральности, образности и динамизма постановок Вахтангова, «поразительных, необыкновенно ярких красочных спектаклей, прославивших его»[7] чувствуется в спектакле Мамуляна «Марко-миллионщик», в том числе и в сценическом оформлении, и в музыкальном сопровождении. Ю.А. Клейман отмечает:

> При постановке сатирической пьесы О'Нила […] Мамулян виртуозно вплел в действие звуковые эффекты. По просьбе режиссера композиторы Эмерсон Вайторн и Рудольф Фримл создали для спектакля особую музыкальную партитуру, сотканную из звуков колокола, гонга, барабанов, пения, церковной службы, военного марша. Не будучи самоценной, музыка в спектакле […] создавала образы европейских и восточных городов, в которые попадал Марко [Клейман 2011: 88].

Роль Марко исполнил актер Альфред Лант, принцессу Кукачин сыграла актриса Маргало Гиллмор, Кублай Хана — Балиол Холлоуэй. Игра актеров стала важным слагаемым успеха постановки:

[7] *Страсберг Л.* Страстная мечта, или Сочиненные чувства. М.: АСТ, 2020. С. 88, 114.









Афиша спектакля Рубена Мамуляна. Театр «Гилд», Нью-Йорк, 1928 г. Источник: www.moviepostershop.com

Сцена из спектакля Рубена Мамуляна «Марко-миллионщик». Театр «Гилд», Нью-Йорк, 1928 г. Источник: Zeraffa, Michel. Eugene O'Neill dramaturge. Paris, 1956.

Сцена из спектакля Рубена Мамуляна «Марко-миллионщик». Театр «Гилд», Нью-Йорк, 1928 г. Источник: www.digitalcollections.nypl.org

Эскиз декораций спектакля Евгения Вахтангова «Принцесса Турандот». Москва, 1922 г. Художник Игнатий Нивинский. Источник: Gorchakov, N. The Vakhtangov School of Stage Art. Moscow, 1960.

> Мамулян умел создать на сцене актерский ансамбль (в противовес бродвейской традиции — бесцветная толпа актеров, обслуживающая «звезду»): даже статистов ему удавалось сделать на сцене живыми и выразительными [Гудков 2020: 74].

Действительно, работа с массовкой — сильная сторона режиссерской работы Мамуляна, который мастерски воплотил восточную сатиру О'Нила с американскими актерами.

Первая постановка пьесы шла на сцене театра «Гилд» с января по март 1928 г. и выдержала 92 показа. По сей день она считается наиболее успешной как в творческом, так и в коммерческом плане. В ней сошлось все — гений О'Нила, оригинальное режиссерское видение Мамуляна, мастерство актеров, музыка Эмерсона Вайторна и Рудольфа Фримла, яркие костюмы и эффектные декорации Ли Симонсона.

Вскоре Мамулян возобновил свой прежний спектакль с другим актерским составом, но без особого успеха. Постановка шла на сцене театра «Либерти» с 3 марта 1930 г. и была сыграна всего 8 раз. Образ Марко Поло в нем воплотил Ирли Ларимор.

В 1938 г. вскоре после стажировки в Нью-Йорке ученик Михаила Чехова и Андрюса Олеки-Жилинскаса[8] Альгирдас Якшявичюс[9] поставил «Марко-миллионщика» на сцене Каунасского Государственного театре в Литве. Несмотря на материальные трудности и задержку премьеры на полгода, Якшявичюс довёл начатое им дело до конца. Ничего подобного этому спектаклю на литовской сцене ранее не было. Нестандартная интерпретация пьесы вызвала кардинально противоположные реакции. Молодого режиссёра критиковали за решение стилизовать актеров в соответствии с восточной обстановкой вместо того, чтобы придерживаться реалистичного подхода; с другой стороны, нельзя было не признать, что своей первой постановкой в Каунасском Государственном театре многообещающий Якшявичюс наглядно продемонстрировал, что театр «вновь стал искусством,

[8] Андрюс Олека-Жилинскас (1893–1948) — литовский драматический актер, режиссер, педагог, директор Каунасского Государственного театра, основатель Школы сценического искусства в Нью-Йорке.

[9] Альгирдас Якшявичюс (1908–1941) — литовский театральный актер, режиссер, педагог. Преподавал актерское мастерство по системе Станиславского, перевел его книгу «Работа актера над собой» на литовский язык. Во время своего пребывания в Америке Альгирдас Якшявичюс прочел сатиру Юджина О'Нила в оригинале, а уже по возвращении на родину способствовал ее своевременному переводу на литовский язык.

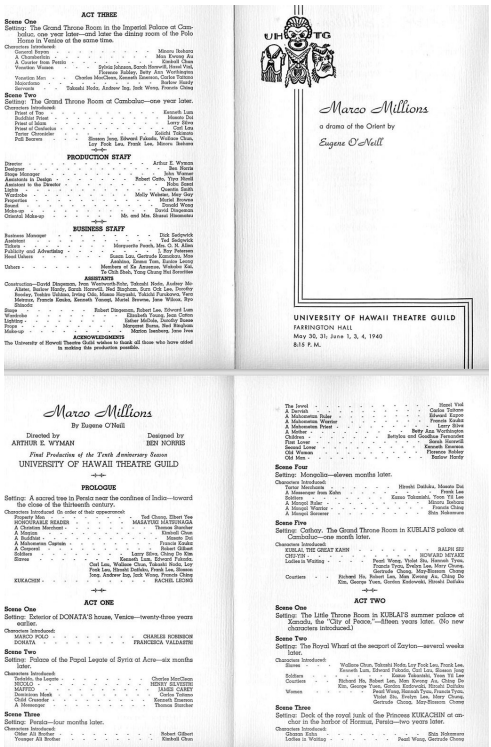


Спектакль Альгирдаса Якшявичюса «Марко-миллионщик». Каунас, 1938 г. Источник: Archive of Jakševičius, LMTMC, T-1.1, eil. Nr. 7773, A29669.

которое эстетическими средствами воспитывает культуру зрителя и воздействует на его эмоции» [Blekaitis 1999: 284]. И. Алексайте отмечала, что уже в дебютном спектакле Альгирдас Якшявичюс разработал пластичную, ритмичную актерскую игру, определившую его как представителя «перспективного курса в сторону театральности в литовской режиссуре» [Aleksaitė 2000: 66]. О «высокой художественной планке», заданной режиссером «Марко-миллионщика», в своем исследовании пишет театровед Джастина Каспоните [Kasponyte 2011: 108]. По ее словам, в спектакле, как в многочисленных статьях и на лекциях, «Якшявичюс бросал вызов поверхностному реализму, […] который развратил литовскую сцену» [Kasponyte 2011: 107]. В своей интерпретации о'ниловской сатиры Якшявичюс сделал акцент на театральность в актерской игре. Важно заметить, что и он мог видеть последний спектакль Вахтангова «Принцесса Турандот» (1922) во время своего пребывания в Москве.

В 1940 г. доцент кафедры английского языка Гавайского университета Артур И. Уайман поставил «Марко-миллионщика» в Гонолулу. Премьерные показы организованной Уайманом театральной гильдии (University of Hawaii Theatre Guild) в Маноа состоялись 30 и 31 мая, а также 1, 3 и 4 июня на сцене Фаррингтон-холла. Художником-постановщиком выступил Бен Норрис. Чарльз Робинсон исполнил в спектакле главную роль. Сведений об этой постановке сохранилось немного[10], но совершенно очевидно, что в ней были новаторские

[10] На сайте Гавайского университета см. сведения о режиссере А. Уаймене: https://manoa.hawaii.edu/uhkabuki/home/history/founding-faculty/, программка спек-



ACT THREE

Scene One
Setting: The Grand Throne Room in the Imperial Palace at Cambuluc, one year later—and later the dining room of the Polo Home in Venice of the same time.

Scene Two
Setting: The Grand Throne Room at Cambuluc—one year later.

PRODUCTION STAFF

BUSINESS STAFF

ASSISTANTS

ACKNOWLEDGMENTS
The University of Hawaii Theatre Guild wishes to thank all those who have aided in making this production possible.

UHTG

Marco Millions
a drama of the Orient by
Eugene O'Neill

UNIVERSITY OF HAWAII THEATRE GUILD
FARRINGTON HALL
May 30, 31; June 1, 3, 4, 1940
8:15 P. M.

Marco Millions
By Eugene O'Neill

Directed by ARTHUR E. WYMAN
Designed by BEN NORRIS

Final Production of the Tenth Anniversary Season
UNIVERSITY OF HAWAII THEATRE GUILD

PROLOGUE
Setting: A sacred tree in Persia near the confines of India—toward the close of the thirteenth century.

ACT ONE

Scene One
Setting: Exterior of DONATA'S house, Venice—twenty-three years earlier.

Scene Two
Setting: Palace of the Papal Legate of Syria at Acre—six months later.

Scene Three
Setting: Persia—four months later.

Scene Four
Setting: Mongolia—eleven months later.

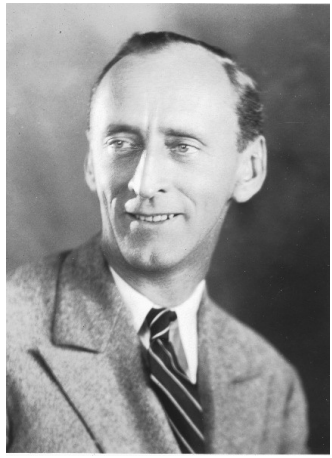
Scene Five
Setting: Cathay. The Grand Throne Room in KUBLAI'S palace at Cambuluc—one month later.

ACT TWO

Scene One
Setting: The Little Throne Room in KUBLAI'S summer palace at Xanadu, the "City of Pomp."—fifteen years later. (No new characters introduced.)

Scene Two
Setting: The Royal Wharf at the seaport of Zayton—several weeks later.

Scene Three
Setting: Dock of the royal junk of the Princess KUKACHIN at anchor in the harbor of Hormuz, Persia—two years later.



Программка спектакля Артура Уаймана «Марко-миллионщик». Гавайи, США, 1940 г. Источник: University of Hawaii Theatre Guild.

Артур Уайман. Источник: www.manoa.hawaii.edu

моменты. Актерский состав последней постановки юбилейного десятого сезона гильдии был международным: помимо американских, в него вошли китайские, японские и корейские студенты. Профессор Уайман подобрал идеальный материал для своих молодых актеров, а у них появился уникальный шанс проявить свои таланты в пьесе самого Юджина О'Нила. Впервые в сценическом воплощении сатиры американского драматурга восточных персонажей сыграли восточные артисты. Этническая аутентичность в сочетании с талантливой актерской игрой усилили эффект правдоподобия.

В 1964 г. в «Репертуарном театре» Линкольн-центра (под руководством Роберта Уайтхеда и Элии Казана) Хосе Кинтеро поставил «Марко-миллионщика» с Хэлом Холбруком в главной роли. Спектакль шел на сцене нью-йоркского театра АНТА «Вашингтон сквер

такля: https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/server/api/core/bitstreams/06ad98da-1dfc-461d-84e5-59753dad6066/content



Программка спектакля Хосе Кинтеро «Марко-миллионщик». "ANTA Washington Square Theatre", Нью-Йорк, 1964 г. Источник: www.PlaybillVault.com

плэйерс» с 20 февраля по 18 июня 1964 г. Принцессу Кукачин сыграла Зохра Лампер, а Кублай Хана — Дэвид Уэйн.

Колдуэлл Титкомб из *The Harvard Crimson* писал об этой постановке: «Это было вдохновенным выбором со стороны Линкольн-центра предложить данное забытое сокровище в качестве дополнения к новой пьесе Артура Миллера»[11]. По мнению критика, Хосе Кинтеро «полностью уловил юмор и сатиру» пьесы О'Нила. Титкомб считает, что хорошей была и задумка режиссера сделать сцену свидания юных Марко и Донаты на балконе в Венеции как пародию на Ромео и Джульетту. Исполнитель роли Марко Поло Хэл Холбрук передал «всю дерзость, бесчувственность и бездумность»[12] своего героя, а Джозеф Уайзман был бесподобен в роли китайского мудреца Чу-Иня. Очевидны были недочеты в игре Дэвида Уэйна и Зохры Лампер, а также артистов массовки. «И хотя большинство из них (но не все) выучили свои восточные движения и жесты, они не избавились от множества чисто американских региональных акцентов»[13], — не без ехидства отмечал Титкомб.

[11] Titcomb, Caldwell. "*Marco Millions* at the ANTA Washington Square Theatre." *The Harvard Crimson* (February 21, 1964). Под новой пьесой А. Миллера имеется в виду «После грехопадения» (*After the Fall*, 1964).

[12] Ibid.

[13] Ibid.

По предположению Д.Г. Самитова, очередное сценическое воплощение «Марко-миллионщика» состоялось потому, что «эта пьеса о поездке средневекового итальянского купца Марко Поло в Китай могла вызвать интерес демонстрацией экзотических декораций и костюмов» [Самитов 2021: 221]. Титкомб пишет:

> Декорации и освещение Дэвида Хэйса оказались на высоте. Несмотря на экстравагантные требования О'Нила, между сценами нет длинных ожиданий. В одном особенно гениальном решении беседка Кублая, похожая на балдахин, на наших глазах превращается в высокие мачты корабля с полным парусом; сцена вращается, купаясь в мерцающих лучах прожекторов, и мы оказываемся в открытом море[14].

Бени Монтресор создал действительно роскошные восточные костюмы, продемонстрировав знание местных обычаев: например, во время похорон принцессы Кукачин все персонажи были облачены в белую одежду[15]. Похвалив сценографию и костюмы, критик Титкомб разнес в пух и прах музыку Дорис Шверин, назвав ее «неуместной до невероятности»[16].

При всем том слабым местом этой постановки Кинтеро было отсутствие ансамблевости; большого успеха она не имела и в общей сложности была сыграна 49 раз. Интерпретация Кинтеро подтвердила — экзотической атмосферы и известных актеров недостаточно для успешного возрождения пьесы на сцене.

О том, как надо ставить спектакль по своей сатире, Юджин О'Нил знал не понаслышке. В письме к авторитетному театральному критику Оливеру Сэйлеру от 2 июля 1924 г. он подчеркивал:

> Это невероятно большой материал для постановки, с многочисленной массовкой, молчаливой и не очень, которую нужно идеально обучить — иначе они провалятся. На самом деле, он включает в себя все, что может дать театр (будем надеяться), и он потребует *некоторой* режиссуры![17]

---

[14] Titcomb, Caldwell. "*Marco Millions* at the ANTA Washington Square Theatre."

[15] В Китае похоронным цветом является белый, а не черный.

[16] Titcomb, Caldwell. "*Marco Millions* at the ANTA Washington Square Theatre."

[17] O'Neill, Eugene. *Selected Letters of Eugene O'Neill*, ed. by Travis Bogard, Jackson R. Bryer. New York: Limelight Editions, 1994: 187, 188.

Много лет спустя Кинтеро сформулировал специфические трудности, с которыми для него была сопряжена работа по воплощению драматургии О'Нила на сцене:

> Каждый раз, когда я был вовлечен в одну из пьес О'Нила, у меня возникало чувство существования в двух совершенно разных реальностях: обыденной, фотографической реальности; и внутренней реальности фантазии. Я думаю, борьба этих двух реальностей — где невозможное может произойти среди обыденности, где фигуры становятся королевскими, монументальными и полностью готовыми к трагедии — придает его сочинениям невероятное напряжение. У О'Нила просто дар второго зрения, вот и все[18].

12 августа 2006 г. в нью-йоркском театре «Лайон» состоялась официальная премьера музыкальной адаптации сатиры Юджина О'Нила под названием «Марко-миллионщик (основано на лжи)»[19]. В драматическом водевиле участвовало всего пять актеров. Оригинальную музыку к спектаклю написала Лорен Крегор. На протяжении всего действа она играла на клавишных и руководила группой музыкантов из четырех человек. В своей рецензии на постановку Стивен Саскин из *Variety* отметил простую сценографию Дэйва Ломбарда (черные стены и небольшое количество реквизита на сцене), костюмы Элизабет Пэйн в клоунском стиле и эффектное освещение Стэйси Боггс. «Ариан Моаед играет Марко с открытым лицом, с невинностью Кандида, скрывающей знаки доллара, которые он подсчитывает в уме»[20], — писал Саскин. Принцессу Кукачин и других женщин в музыкальном спектакле сыграла актриса Ханна Чик, а Кублай Хана — Родни Гардинер. Актер Кевин Таунли выступил в роли рассказчика, а режиссер Том Риджли озвучил дядю Марко Поло — Маффео.

Свои драматические водевили созданная в 2002 г. труппа "Waterwell" лаконично называет "drops". В главной музыкальной теме Марко — «Песне денег» — слово "money" было повторено ровно 236 раз[21] — это были вовсе не «капли», а настоящий «речитативный

[18] Quintero, Jose. Introduction to *Selected Plays of Eugene O'Neill*. Garden City, NY: International Collectors Library, 1979: xiv.

[19] Первый показ водевиля прошел 4 августа 2006 г.

[20] Suskin, Steven. "*Marco Millions (based on lies).* A Review." *Variety* (August 13, 2006).

[21] Ibid.



Фотографии спектакля «Марко-миллионщик (основано на лжи)». Театр «Лайон», Нью-Йорк, 2006 г. Источник: https://www.staceyboggs.com/marcomillions/bo971fsh71jm7xlm8sdl4mds55cw33

ливень купюр». Песня сочеталась с «сатирической хореографией Линн Петерсон»[22], что делало номер невероятно смешным. «Актеры иногда выходят из образа, называя друг друга по имени и препираясь из-за отдельных моментов шоу»[23], — писала театральный критик Маргарет Кросс из *Broadway World*. По ее мнению, «в происходящем присутствует странный брехтовский водевильный тон».[24] Кросс подчеркивает:

> Ханна Чик играет множество ролей, и во всех них она великолепна: от комедийной невесты Марко Донаты до трагичной Кукачин, чья зажигательная песня для ничего не подозревающего Марко просто прелестна[25].

В *основанном на лжи* «Марко-миллионщике» перед зрителями появлялся автор сатиры Юджин О'Нил (в исполнении Кевина Таунли) со словами: «Я просто зашел, чтобы сказать о том, какую потрясающую работу делают эти ребята. Знаете, когда я писал "Марко-миллионщика" в 1926 году, именно это я и имел в виду»[26]. Вымышленное

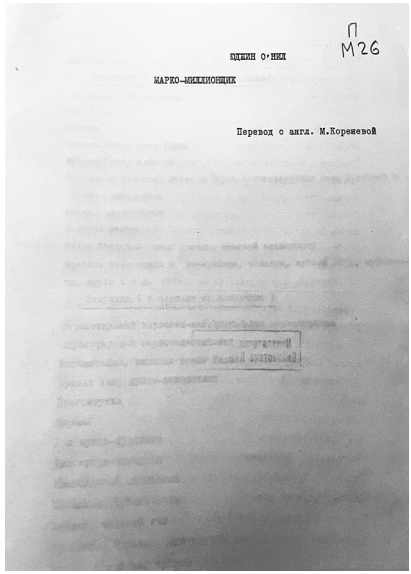
[22] Ibid.

[23] Cross, Margaret. "*Marco Millions (based on lies):* A History of Truthiness. A Review." *Broadway World* (September 4, 2006).

[24] Ibid.

[25] Ibid.

[26] Ibid.

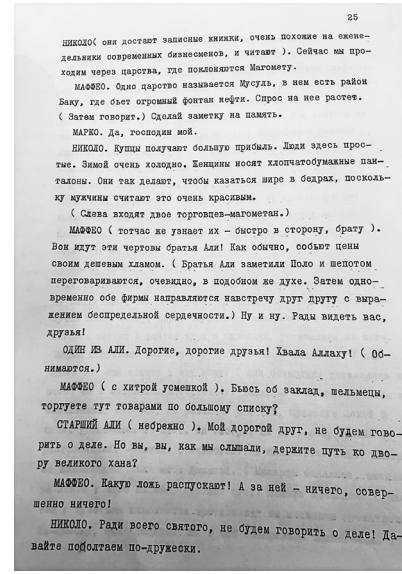


П
М26

ОДЖИН О'НИЛ

МАРКО-МИЛЛИОНЕЦ

Перевод с англ. М.Кореневой



25

НИКОЛО(они достают записные книжки, очень похожие на ежене-дельники современных бизнесменов, и читают). Сейчас мы про-ходим через царства, где поклоняются Магомету.

МАФФЕО. Одно царство называется Мусуль, в нем есть район Баку, где бьет огромный фонтан нефти. Спрос на нее растет. (Затем говорит.) Сделай заметку на память.

МАРКО. Да, господин мой.

НИКОЛО. Купцы получают большую прибыль. Люди здесь прос-тые. Зимой очень холодно. Женщины носят хлопчатобумажные пан-талоны. Они так делают, чтобы казаться шире в бедрах, поскольку мужчины считают это очень красивым.

(Слева входят двое торговцев-магометан.)

МАФФЕО (тотчас же узнает их – быстро в сторону, брату). Вон идут эти чертовы братья Али! Как обычно, сбивают цены своим дешевым хламом. (Братья Али заметили Поло и шепотом переговариваются, очевидно, в подобном же духе. Затем одно-временно обе фирмы направляются навстречу друг другу с выра-жением беспредельной сердечности.) Ну и ну. Рады видеть вас, друзья!

ОДИН ИЗ АЛИ. Дорогие, дорогие друзья! Хвала Аллаху! (Об-нимаются.)

МАФФЕО (с хитрой усмешкой). Бьюсь об заклад, нельмецы, торгуете тут товарами по большому списку?

СТАРШИЙ АЛИ (небрежно). Мой дорогой друг, не будем гово-рить о деле. Но вы, вы, как мы слышали, держите путь ко дво-ру великого хана?

МАФФЕО. Какую ложь распускают! А за ней – ничего, совер-шенно ничего!

НИКОЛО. Ради всего святого, не будем говорить о деле! Да-вайте поболтаем по-дружески.

Машинопись перевода пьесы «Марко-миллионщик» М.М. Кореневой. Источник: Библиотека Союза театральных деятелей. Фото автора статьи.

«камео» драматурга выглядело весьма органично в драматическом водевиле Тома Риджли. Одноактный спектакль продолжительностью полтора часа с успехом шел на сцене театра «Лайон» до 26 августа 2006 г. и был высоко оценен как критиками, так и зрителями. В своей интерпретации Риджли сделал акцент на алчности Марко Поло и через песни доступно передал самую суть сатиры О'Нила.

Будет ли спектакль на русском языке?

В 1996 г. сатира «Марко-миллионщик» была опубликована на русском языке в переводе М.М. Кореневой[27], специалиста по истории американской драматургии и театра[28]. Машинопись текста

[27] *О'Нил Ю.* Марко-миллионщик / пер. с англ. М. Кореневой // Суфлер. 1996. № 1. С. 10–84.

[28] Всего М.М. Коренева перевела четыре произведения Юджина О'Нила: морские одноактовки «Курс на восток, в Кардифф» (*О'Нил Ю., Уильямс Т.* Пьесы / сост. Г.П. Злобин. М.: Радуга, 1985. С. 27–40), «Карибская луна» (Современная драматургия. 2013. № 4. С. 247–253), а также многоактные пьесы «Марко-миллионщик» и «Продавец льда грядет» (Современная драматургия. 2007. № 4. С. 190–251).

объемом 115 страниц была обнаружена нами в библиотеке Союза театральных деятелей РФ в апреле 2023 г. Датировку ее перевода сложно установить: он мог готовиться к 1996 г., специально к журнальной публикации, или же мог быть выполнен гораздо раньше. К сожалению, этот перевод так и не был издан отдельной книгой или в сборнике пьес О'Нила.

Сатиру «Марко-миллионщик» ни разу не ставили в России — стране, находящейся как раз между Западом и Востоком. Также до сих пор не было ни одного сценического воплощения пьесы в русских театрах за рубежом, что является большим упущением завлитов[29] в странах бывшего Советского Союза, особенно учитывая их огромные проблемы с репертуаром. Нехватка на сцене и современной русской драматургии, и не ставившихся ранее переводных зарубежных пьес уже давно очевидна не только для театральных критиков, но и для неискушенных зрителей.

Сатира Юджина О'Нила «Марко-миллионщик» никогда не утратит своей актуальности. Затронутые в ней универсальные темы духовных ценностей, пагубности материализма, алчности и ханжества неподвластны времени. Пьеса великого американского драматурга, без сомнения, обогатит репертуар любого театра. Неверно считать «Марко-миллионщика» пьесой для чтения или пьесой для воображаемого театра. Конечно, она непроста для сценического воплощения, неудобна для гастролей. Тем не менее она создана для сцены. Несмотря на большое количество персонажей и мест действия, воплотить ее в XXI в. будет технически проще, чем в XX. Где бы ни состоялась российская премьера «Марко-миллионщика», пусть это произойдет не через *миллион* лет, а намного скорее.

ЛИТЕРАТУРА

Бернацкая 1996 — *Бернацкая В.И.* Три американские пьесы // Суфлер: Современная американская драматургия. 1996. № 1. С. 3–9.

Гудков 2020 — *Гудков М.М.* Китай в американской постановке «Марко-миллионщик» Ю. О'Нила (1928, театр «Гилд», Нью-Йорк) // Китай. Россия. США. Искусство. Гуманитарные науки: От поколения к поколению / под. ред. Т.С. Юрьевой, Г.Л. Тульчинского. СПб.: Скифия-принт, 2020. С. 72–76.

Клейман 2011 — *Клейман Ю.А.* Американская режиссура первой трети XX века. СПб.: СПбГАТИ, 2011.

[29] Завлит — заведующий литературной частью театра.

Коренева 1990 — *Коренева М.М.* Творчество Юджина О'Нила и пути американской драмы. М.: Наука, 1990.

Кутеева 2003 — *Кутеева Н.Э.* Концепция личности в драматургии Юджина О'Нила первой половины 1920-х годов. Дисс. … канд. филол. наук. Уфа, 2003.

Самитов 2021 — *Самитов Д.Г.* Проблемы формирования и становления региональных некоммерческих театров США второй половины XX века. Дисс. … д-ра искусствоведения. М., 2021.

Цимбал 2015 — *Цимбал И.С.* «Эхо войны» в творчестве Юджина О'Нила // Современная драматургия. 2015. № 2. С. 250–254.

REFERENCES

Aleksaitė 2000 — Aleksaitė, Irena. "Režisūros Problemos." In *Lietuvių Teatro Istorija 1929–1935*. Edited by Audronė Girdzijauskaitė, vol. 2, 17–81. Vilnius: Gervelė, 2000.

Alexander 1992 — Alexander, Doris. *Eugene O'Neill's Creative Struggle: The Decisive Decade, 1924–1933*. University Park, PA: Penn State University Press, 1992.

Bernatskaia 1996 — Bernatskaia, Valerya. Tri amerikanskie p'esy [Three American Plays]. *Sufler: Sovremennaia Amerikanskaia Dramaturgiia*, no. 1 (1996): 3–9. (In Russ.)

Blekaitis 1999 — Blekaitis, Jurgis. *Algirdas Jakševičius-Teatro Poetas*. Vilnius: Lietuvių Literatūros ir Tautosakos Institutas, 1999.

Gudkov 2020 — Gudkov, Maksim M. Kitai v amerikanskoi postanovke "Marko-millionshchik" Yu. O'Nila (1928, teatr "Gild", N'yu-York) [China in the American Production of E. O'Neill's *Marco Millions* (1928, Theatre Guild, New York)]. In: *Kitai. Rossia. SSHA. Iskusstvo. Gumanitarnyie nauki: Ot pokolenia k pokoleniu* [*China. Russia. USA. Art. Humanities: From Generation to Generation*], edited by T.S. Yurieva, G.L. Tulchinsky, 72–76. St. Petersburg: Skifiya-print Publ., 2020. (In Russ.)

Kasponyte 2011 — Kasponyte, Justina. Stanislavski's Directors: Michael Chekhov and the Revolution in Lithuanian Theatre of the 1930s. Master Diss., University of Glasgow, 2011.

Kleiman 2011 — Kleiman, Yulia A. *Amerikanskaya rezhissura pervoi treti XX veka* [*American Directing of the First Third of the XX Century*]. St. Petersburg: SPbGATI Publ., 2011. (In Russ.)

Koreneva 1990 — Koreneva, Maya. *Tvorchestvo Iudzhina O'Nila i puti amerikanskoi dramy* [*The Writings of Eugene O'Neill and the Paths of American Drama*]. Moscow: Nauka Publ., 1990. (In Russ.)

Kuteeva 2003 — Kuteeva, Nely. "Kontseptsiia lichnosti v dramaturgii Iudzhina O'Nila pervoi poloviny 1920-kh godov" ["The Concept of Individuality

in the Dramaturgy of Eugene O'Neill, the First Half of the 1920s"]. PhD diss., Ufa, 2003. (In Russ.)

Samitov 2021 — Samitov, Dmitry. "Problemy formirovaniia i stanovleniia regional'nykh nekommercheskikh teatrov SShA vtoroi poloviny KhKh veka" ["Problems of Formation and Development of Regional Non-profit Theaters in the USA in the Second Half of the XX Century"]. PhD diss., Moscow, 2021. (In Russ.)

Tsimbal 2015 — Tsimbal, Irina S. "'Ekho voyny' v tvorchestve Yudzhina O'Nila" ["'Echo of War' in the Works of Eugene O'Neill"]. *Sovremennaia drmaturgiia*, no. 2 (2015): 250–254. (In Russ.)

© 2025, А.А. Жаманова
Дата поступления в редакцию: 30.12.2024
Дата одобрения рецензентами: 06.09.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Amina A. Zhamanova
Received: 30 Dec. 2024
Approved after reviewing: 06 Sept. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-224-245
https://elibrary.ru/ERBGPP
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Нина МОРОЗ

ЯДЕРНАЯ ЗИМА ТРЕВОГИ НАШЕЙ: АНИМАЦИОННЫЕ АДАПТАЦИИ АМЕРИКАНСКОЙ ФАНТАСТИКИ В СССР 1980-х ГОДОВ

Аннотация: Статья посвящена анализу трех советских анимационных фильмов середины 1980-х гг., снятых по мотивам американской научной фантастики: «Будет ласковый дождь» (Р. Брэдбери / реж. Н. Туляходжаев, 1984), «Контракт» (Р. Силверберг / реж. В. Тарасов, 1985) и «Сражение» (С. Кинг / реж. М. Титов, 1986). Эти фильмы представляют особый интерес как редкие примеры обращения к западной фантастике в позднесоветский период и рассматриваются как уникальный материал для изучения феномена «воображаемого Запада» в советской культуре. Статус анимации как «несерьезного», «детского» искусства создавал особые условия для творчества. Советская анимация находилась под менее пристальным вниманием цензуры, что позволяло режиссерам использовать сюжеты и приемы, которые были бы невозможны в игровом кино. Все три фильма, несмотря на стилистические различия, демонстрируют сходные идеологические трансформации оригинальных сюжетов. В каждую из адаптаций вводится тема ядерного апокалипсиса, зачастую отсутствующая или второстепенная в первоисточниках. Исследование позволило выявить ключевые парадоксы адаптаций. Фильм Н. Туляходжаева, с одной стороны, следует привычной советской «миролюбивой» риторике, обличая американский милитаризм, с другой — передает универсальный страх перед ядерной катастрофой и тотальным контролем, порождая идеологически двусмысленное высказывание. Фильмы В. Тарасова и М. Титова, казалось бы, также следуют официальной риторике, представляя «воображаемый Запад» как порочную цивилизацию, обреченную на самоуничтожение из-за собственного милитаризма и потребительства. В то же время они эстетически осваивают «запретный» западный мир: их визуальная эстетика активно заимствует элементы западной культуры, от психоделики «Желтой подводной лодки» и стилистики американских комиксов до приемов голливудского остросюжетного кино.

Ключевые слова: литература США, советский кинематограф, научная фантастика, киноадаптации, анимация, «воображаемый Запад», советская культура, холодная война.

Информация об авторе: Нина Анатольевна Мороз, кандидат филологических наук, старший преподаватель, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, стр. 51, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-0365-0486. E-mail: nina.a.moroz@gmail.com.

Для цитирования: *Мороз Н.А.* Ядерная зима тревоги нашей: анимационные адаптации американской фантастики в СССР 1980-х годов // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 224–245. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-224-245

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-224-245
https://elibrary.ru/ERBGPP
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Nina MOROZ

THE NUCLEAR WINTER OF OUR DISCONTENT: SOVIET ANIMATED ADAPTATIONS OF AMERICAN SCIENCE FICTION IN THE 1980S

Abstract: The article examines three mid-1980s Soviet animated films, based on American science fiction short stories: "There Will Come Soft Rains" (Ray Bradbury, dir. by Nazim Tulyakhodzhaev, 1984), "Contract" (Robert Silverberg, dir. by Vladimir Tarasov, 1985), and "Battle" (Stephen King, dir. Mikhail Titov, 1986). These films are of particular interest as rare adaptations of Western sci-fi in the late USSR. They serve as unique material for exploring the phenomenon of the "Imagined West" in Soviet culture. The status of animation as a "non-serious," children's medium provided specific conditions for creativity. Soviet animation faced less stringent censorship, which allowed directors to employ plots and techniques that were not permissible in live-action films. Despite their stylistic differences, all three films show similar ideological transformations of the source material. Each of these adaptations introduces the theme of nuclear apocalypse, which is often absent or marginal in the original stories. The study revealed the key paradoxes of the adaptations. Tulyakhodzhaev's film, on the one hand, follows the conventional Soviet "peace-loving" rhetoric by condemning American militarism. On the other hand, it conveys a universal fear of nuclear catastrophe and total control, resulting in an ideologically ambiguous statement. The films by Tarasov and Titov appear to follow the official rhetoric, portraying the "imagined West" as a corrupt civilization destined for self-annihilation through its inherent militarism and consumerist culture. At the same time, they aesthetically appropriate the "forbidden" Western world: their visual style incorporates elements of Western culture, from the psychedelia of "Yellow Submarine" and the aesthetic of American comic books to the tropes of Hollywood action films.

Keywords: American literature, Soviet films, science fiction, cinematic adaptations, animation, Cold war, Soviet culture, Imagined West.

Information about the author: Nina A. Moroz, PhD in Philology, Assistant Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, bld. 51, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-0365-0486. E-mail: nina.a.moroz@gmail.com.

For citation: Moroz, Nina. "The Nuclear Winter of Our Discontent: Soviet Animated Adaptations of American Science Fiction in the 1980s." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 224–245. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-224-245

При всем интересе советского читателя 1960–1980-х гг. к американской научной фантастике, ее киноадаптации в позднем СССР крайне редки. В статье мы рассматриваем три таких адаптации, созданные на трех разных советских студиях в короткий период 1984–1986 гг., накануне и в самом начале перестройки, на закате холодной войны. Примечательно, что все они сняты в технике рисованной анимации и адресованы взрослой аудитории. На наш взгляд, их изучение позволяет глубже понять феномен «воображаемого Запада» (термин американского социолога Алексея Юрчака) [Юрчак 2016: 319] и обнаружить парадоксы его репрезентации.

«В процентном отношении адаптации 1960–1970-х гг. составляют мизерную долю от общего объема кинопродукции» [Немец-Игнашева 2022: 173]. Экранизации литературы США и в это время, и в последнее советское десятилетие составляли малую часть этого небольшого количества фильмов. В 1970–1980-е гг. в СССР, чаще на студиях балтийских республик, выходили отдельные фильмы по американской классике для взрослой и подростковой аудиторий (XX в. был представлен прежде всего остросоциальными и политическими сюжетами): «Смок и Малыш» (Р. Вабалас, 1975), «Рафферти» (С. Аранович, 1980, по одноименному роману Лайонела Уайта), «Американская трагедия» (М. Гедрис, 1981), «Приключения Тома Сойера и Гекльберри Финна» (С. Говорухин, 1981), «Трест, который лопнул» (А. Павловский, 1982), «Богач, бедняк…» (А. Жебрюнас, 1982), «Зверобой» (А. Ростоцкий, 1990) и др. Фантастическая тема в советском кино развивалась в основном на советском же литературном материале — от «Аэлиты» (1924) Я. Протазанова до адаптаций романов и повестей Кира Булычева в 1980-е: «Через тернии к звездам» (Р. Викторов, 1981), «Гостья из будущего» (П. Арсенов, 1985). Особняком стоят адаптации романов С. Лема и братьев Стругацких, созданные А. Тарковским, — «Солярис» (1972) и «Сталкер» (1979).

Обращение советских режиссеров анимации к американской научной фантастике в 1980-е гг. было обусловлено особенностями этого медиума и его местом в иерархии советского киноискусства. «Язык анимации физически основывается на возможности изобретать, рисовать, лепить, сотворять ту реальность, которая становится объектом съемок», — отмечает в беседе с Ханнесом Роллом один из ведущих европейских историков анимации Джанальберто Бендацци [Rall 2020: 18]. Искусствовед Пол Уэллс утверждает, что анимация прямо нацелена на «создание мета-реальности» и воплощает «аль-

тернативную версию материального бытия, в котором повествование создается при помощи сконструированных объектов и среды» [Wells 1998: 90].

При этом в СССР анимация долгое время считалась «несерьезным» искусством, ориентированным скорее на младшую аудиторию; это обстоятельство определяло сложную конфигурацию отношений между художниками и властью и, кроме прочего, позволяло цензорам пропускать темы и сюжеты, которые не прошли бы в игровом кино. Режиссер Владимир Тарасов рассказывал в интервью:

> В те времена, когда я начинал снимать мультфильмы, фантастика была отдушиной в нашем творчестве — можно было делать то, что не проходило в других жанрах и направлениях, работать смелее, придумывать какие-то неожиданные ситуации, брать цитаты из других фильмов[1].

Историк советской анимации Г. Бородин указывает, что в 1960-е гг. для анимации «доступ был ограничен лишь в некоторые краеугольные для советского искусства “запретные зоны”», в том числе не поощрялось, например, «привнесение некоторых элементов западной культуры» [Бородин 2022: 412]. Правда, эти «запретные зоны» иногда оказывались шире, чем можно было ожидать. Первая советская адаптация американского научно-фантастического рассказа должна была выйти как раз в конце 1960-х. В архиве «Союзмультфильма» сохранился литературный сценарий Б. Медового «Тот, который хотел летать»[2] по мотивам рассказа Р. Брэдбери «Дядюшка Эйнар» и стенограмма заседания художественного совета, на котором обсуждался сценарий[3]. Фильм должен был снимать Андрей Хржановский, будущий классик «взрослой» авторской анимации. Проект был свернут, поскольку Хржановский попал в опалу и был спешно призван в армию из-за своего предыдущего фильма «Стеклянная гармоника» (1968), в котором власти углядели политические намеки, показавшиеся особенно неуместными в момент советского вторжения в Чехословакию. Так появление адаптаций американской фантастики было отсрочено

[1] *Тарасов В.* «Анимация» от слова «душа» [Электронный ресурс] / беседовал А. Щербак-Жуков. // Аниматор.ру: сайт об анимации в России и не только. http://www.animator.ru/articles/article.phtml?id=150.

[2] РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 723.

[3] РГАЛИ. Ф. 2469. Оп. 4. Ед. хр. 95.

еще на полтора десятилетия. В 1970–1980-е гг. В. Тарасов, интервью которого мы цитировали выше, создает несколько анимационных фильмов на фантастические сюжеты по оригинальным сценариям, однако получает разрешение на адаптацию американского автора только в 1985 г.

Мы рассмотрим три десятиминутные анимационные адаптации, снятые в середине 1980-х гг. тремя студиями — московской и двумя республиканскими: «Будет ласковый дождь» (по рассказу Р. Брэдбери, реж. Назим Туляходжаев, «Узбекфильм», 1984), «Контракт» (по рассказу Р. Силверберга, реж. Владимир Тарасов, «Союзмультфильм», 1985) и «Сражение» (по рассказу С. Кинга, реж. Михаил Титов, «Киевнаучфильм», 1986). При всех стилистических различиях, можно отметить сходство в технике (рисованная анимация) и режиссерских стратегиях. Все три сценария написаны на основе русских переводов, которые выходили в СССР в 1960–1980-е. Два из трех рассказов созданы в 1950-е, что отражает общую тенденцию «запаздывающих» переводов: почти две трети публикаций в советской журнальной периодике этого времени, уделявшей большое внимание американской фантастике, «составляли рассказы, опубликованные в США в 1950-е годы» [Мороз 2022: 51].

Как указывает Д. Немец-Игнашева, «паттерны производства киноадаптаций литературных произведений в СССР отражали политическую реальность» [Немец-Игнашева 2022: 173]. Безусловно, это правило распространялось и на анимацию. А.Г. Колесникова, изучавшая репрезентации холодной войны в игровом кино, обнаруживает в советской кинопродукции рубежа 1970–80-х гг. отражения внешнеполитической напряженности: «фантом войны обретает вполне реальные черты»; «зритель видит войну, которой еще нет в реальности» [Колесникова 2021: 2509]. Во всех трех анимационных адаптациях, созданных на закате холодной войны, присутствует тема ядерного апокалипсиса — даже в тех случаях, если ее вовсе нет в рассказах или она находится на периферии. Во всех случаях «неправедный» западный мир или его представители сами становятся причиной собственной гибели. При этом образ Запада не сводится к идеологическим клише холодной войны и вызывает у советского зрителя сложный комплекс чувств: от страха до горячего интереса.

«Будет ласковый дождь»

Первая в СССР адаптация Р. Брэдбери была снята по рассказу «Будет ласковый дождь» (“There Will Come Soft Rains”) в 1984 г., на последнем пике холодной войны. Это единственный из четырех рассказов, послуживших материалом для рассматриваемых адаптаций, в котором ядерная катастрофа не только непосредственно упоминается, но и играет важнейшую роль в сюжете.

Рассказ был опубликован в США 6 мая 1950 г. в журнале *Collier's* и впоследствии вошел в «Марсианские хроники». Несмотря на постапокалиптический пафос, как и в большинстве своих рассказов, созданных в начале 1950-х, Брэдбери не описывает военные события, не комментирует причины войны и вину сторон. В новелле «Завтра конец света» (“The Last Night of the World”, 1951) есть лишь намек на противостояние США и СССР: бомбардировщики полетят через океан навстречу друг другу и не достигнут противоположного берега (“There are bombers on their schedules both ways across the ocean tonight that'll never see land”)[4].

В сборнике эссе 1962 г. «Сущность писательского труда» (*The Essence of Creative Writing*) Брэдбери указывает, что при работе над рассказом он попытался создать персонажа, который бы выразил основную идею стихотворения Сары Тиздейл[5], давшего название произведению, “a character to personify that idea”.[6] Этот «персонаж» — опустевший семейный дом, образ, отсылающий к традиционной готической топике и творчеству Эдгара По, которого так ценил Брэдбери. Дом семьи Маклелланов (эта фамилия появится в романе «451 по Фаренгейту») — единственное здание, уцелевшее в опустевшем городе, который по ночам испускает радиоактивное свечение. Благодаря автономной интеллектуальной системе управления дом продолжает поддерживать иллюзию мирной жизни, хотя обитатели его погибли. Трагическая случайность приводит к пожару, и дом тоже гибнет, несмотря на работу механизмов пожаротушения. Дом

[4] Bradbury, Ray. *The Illustrated Man*. New York: Morrow, 2001: 115.

[5] Одно из самых известных (во многом благодаря Брэдбери) стихотворений Сары Тиздейл, вошедшее в сборник 1920 г. “Flame and Shadow”, посвящено Первой мировой войне. Единственное упоминание войны в рассказе содержится именно в тексте стихотворения.

[6] Bradbury, Ray. *The Essence of Creative Writing.* San Antonio, TX: San Antonio Public Library, 1962: 6.

наделен антропоморфными характеристиками и представляет собой как бы коллективное тело Маклелланов.

Рассказ был впервые опубликован в СССР в 1964 г. в составе сборника научной фантастики «Новая сигнальная»[7] (перевод Льва Жданова). Брэдбери был в этом собрании единственным американцем среди советских авторов (А. и Б. Стругацкие, Север Гансовский, Илья Варшавский и др.). В предисловии к персональному сборнику рассказов Брэдбери, выпущенному издательством «Знание» через год, в 1964-м, К. Андреев подчеркивал нонконформизм Брэдбери как художника, живущего в капиталистическом мир, и «прогрессивный» характер его творчества:

> Его называют «надеждой и славой Америки», и в то же время фашистские организации посылают ему анонимные смертные приговоры с угрозами привести их в исполнение, если он не изменит своей общественной позиции. Что ж, в этом нет ничего удивительного: он живет в мире, раздираемом противоречиями[8].

Примечательно, что анимационный фильм по мотивам рассказа был создан 20 лет спустя не в Москве, а на одной из республиканских студий — «Узбекфильм». Режиссер Назим Туляходжаев в интервью 2018 г. вспоминал свой давний интерес к Брэдбери:

> Мне Брэдбери нравился еще с институтских времен, но поставить его в брежневские времена было нереально. Если в России время от времени делали фильмы и спектакли по «капиталистическим» авторам, то нашему «Узбекфильму» на это рассчитывать не приходилось. В основном мы снимали сугубо национальные картины на сугубо национальные сказочные темы[9].

По словам режиссера, разрешение снимать «Будет ласковый дождь» было получено в 1983 г. неожиданно для него и стало ре-

---

[7] *Бредбери Р.* Будет ласковый дождь // Новая сигнальная / сост. К. Андреев. М.: Знание, 1963. С. 235–241.

[8] *Андреев К.* Предисловие // Фантастика Рея Бредбери. М.: Знание, 1964. С. 5–6.

[9] Фантастика по-узбекски: как Рэй Брэдбери оказался в Ташкенте [Электронный ресурс] // Sputnik Узбекистан. 23.09.2018. https://uz.sputniknews.ru/20180923/Fantastika-po-uzbekski-kak-Rey-Bredberi-okazalsya-v-Tashkente-9507141.html.

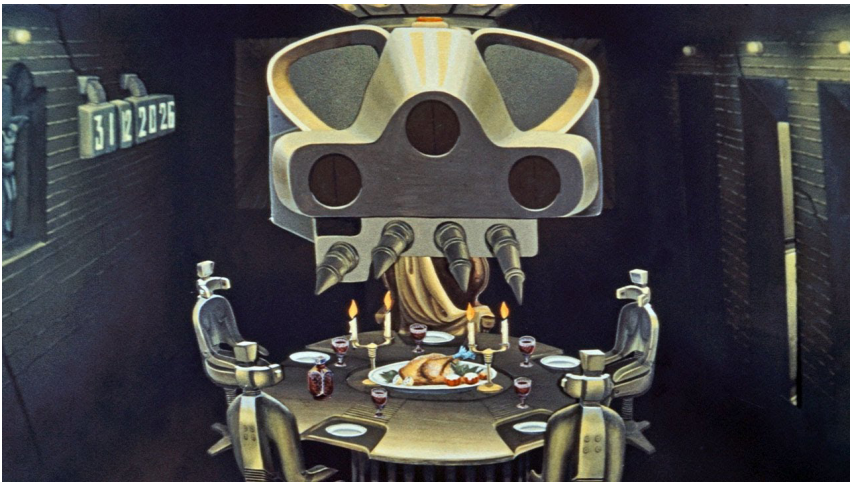
зультатом «юношеского нахальства» (Туляходжаеву в это время было немного за 30). В 1987 г. Туляходжаев снимет игровой фильм «Вельд» по мотивам нескольких рассказов Брэдбери, но он окажется очень неудачным в техническом отношении. Тем важнее, что на качестве анимации низкие бюджеты студии сказывались не столь драматически.

Платой за возможность снять Брэдбери оказался привычный для советского кино компромисс. Действительно, фильм Туляходжаева отталкивается от официальной советской «миролюбивой» риторики холодной войны, обличавшей милитаризм США. В изображение обобщенного мрачного дома будущего, порождения машинной цивилизации, вкраплены визуальные и звуковые детали-маркеры, которые должны были напомнить зрителю, где именно разворачивается трагедия[10]. Это гимн США, который играет музыкальная шкатулка в честь Нового года, и индейка с американским флажком (которую, как известно, традиционно подают на День Благодарения, а не на Новый год). Дважды звучит «американская музыка» — джазовая композиция в исполнении Фрэнка Синатры “The Moon Was Yellow”. Фильм Туляходжаева колеблется между антиамериканским высказыванием и притчей о соблазне, склоняясь в сторону последнего.

Создатели фильма уходят от центрального готического образа Брэдбери: антропоморфный дом заменяет исполинская механическая змея, привычное воплощение искусителя, который подчинил и погубил человеческую цивилизацию. В начальной сцене закладывается ключевая метафора фильма — образ пустой оболочки: робот готовит завтрак, разбивая яйцо. В дальнейшем эта метафора находит воплощение в целой системе визуальных повторов: яичная скорлупа, пустые кровати, скафандры, висящие в шкафу, выбитые стекла. Только на пятой минуте, ровно в середине 10-минутного фильма, впервые дан общий план города. В его центре — опустевший дом, подобный скорлупе. Если у Брэдбери события происходят в августе, то Туляходжаев перемещает действие в новогодний вечер, 31 декабря 2026 г.: праздник, традиционно ассоциирующийся с обновлением, оборачивается метафорой смерти прежнего мира.

Назим Туляходжаев и художник-постановщик фильма Сергей Алибеков продолжают визуальную игру с традиционными хри-

[10] Примечательно, что в рецензии на фильм Туляходжаева в журнале «Искусство кино» на первый план выдвигается именно этот образ «бездушной машинной цивилизации». См.: [Вартанов 1985: 71].



Кадр из фильма «Будет ласковый дождь» (реж. Н. Туляходжаев, художник-постановщик С. Алибеков)

стианскими образами: разрушение дома начинается с погони змея за влетевшей в окно птицей (то ли чайкой, то ли голубем). В определенный момент птица даже садится на Распятие, висящее на стене, которое змей безжалостно протыкает клыками. Сцена отсылает также к иконным изображениям Сошествия Святого Духа и Тайной вечери, только за круглым столом нет людей, а вертикаль задана образом змея-робота.

Преследуя птицу, робот разрушает дом. Вместо нарисованного взрыва появляются документальные кадры испытаний ядерного оружия, вырастает ядерный гриб. Частный акт разрушения обретает масштаб вселенской трагедии. Взрыв — не причина, а финальный символ уже свершившегося апокалипсиса. Мир американцев погиб не в результате противостояния двух сверхдержав, но потому что неминуемо шел к самоуничтожению. Фигура робота-змея, таким образом, служит ретроспективной метафорой, визуализирующей порок, который скрывался в основании этого мира. Звучащее в финале стихотворение Сары Тиздейл с его образом «ласкового дождя» вступает в прямое противоречие с изображенной катастрофой. Мир сожжен дотла, дождь невозможен, когда идет снег ядерной зимы.

Впрочем, в образе катастрофы, представленном в фильме Туляходжаева, очевидно, содержится не только обличение «порока» с позиции «праведности», но и мощный эмоциональный подтекст,

идеологически гораздо более сомнительный. Это и страх перед собственным уничтожением в итоге противостояния, которое не названо. И те чувства, которые должен был вызывать образ механического змея — олицетворяющего паноптический контроль, регулирующего повседневный распорядок и распределяющего материальные блага.

«Контракт»

Рассказ Роберта Силверберга (Robert Silverberg, p. 1935), в будущем неоднократного обладателя премий «Небьюла» и «Хьюго», «Магазин компании» (“Company Store”), был опубликован в антологии *Star Science Fiction Stories* в 1959 г. С 1971 по 1989 гг. в советской периодике вышли 15 рассказов Силверберга, несколько были включены в антологии зарубежной фантастики. Из многочисленных романов к концу советской эпохи были переведены только два, оба в перестройку — «Захватчики с Земли» (“Invaders from Earth”, 1958, рус. пер. 1987) и «Человек в лабиринте» (“The Man in the Maze”, 1968, рус. пер. 1990). В январском номере журнала «Юный техник» рассказ “Company Store” был опубликован под названием «Честный контракт» в переводе В. Вебера. Текст был сокращен приблизительно на треть. Именно эта журнальная публикация рассказа послужила основой сценария анимационного фильма Владимира Тарасова «Контракт», который был снят в 1985 г. на киностудии «Союзмультфильм».

Сюжет рассказа представляет собой цепочку неразрешимых, на первый взгляд, проблемных ситуаций. В отличие от рассказа Брэдбери, здесь отсутствуют военные и апокалиптические мотивы, в центре сюжета находится обыденная хитрость. Колонист Уингерт, отправляясь исследовать новую планету, заключает с Компанией договор о поставках всего необходимого при помощи передатчика материи. Однако бритвенные принадлежности, которые он заказал, Компания не считает предметом первой необходимости и требует большую сумму за пересылку. Уингерт отказывается платить, вступает в острый конфликт с Компанией. Параллельно Уингерту досаждает агрессивной рекламой своих товаров робот-торговец, который не принадлежит Компании. Когда Уингерт отказывается, сославшись на отсутствие денег, робот угрожает ему убийством. Затем следует двойное взаимное разрешение конфликтов: Уингерт просит Компанию прислать ему денег, так как в ситуации смертельной опасности

они являются предметом первой необходимости. А робота уговаривает не убивать его, сославшись на то, что научит его обращению с клиентами и правилам эффективной торговли.

В переводе В. Вебера сокращены отдельные детали, и даже целые эпизоды — например, описания инопланетных пейзажей, напоминающих Землю. Есть искажающие сокращения; так, реплики представителя Компании за счет сокращений становятся отрывистыми, он гораздо быстрее начинает давить на Уингерта. Наконец, изменение названия на «Честный контракт» усиливает иронию: очевидно, контракт принципиально не-честный.

Режиссер Владимир Тарасов и сценарист Виктор Славкин в своей адаптации усиливают идею несправедливости и мотив соблазна: колонист явно попадает в ловушку, расставленную алчной Компанией, у которой появляется говорящее название «Сезам». Образ Компании визуально контрастирует с пустыми пространствами планеты и простым костюмом колониста. Представитель Компании появляется на экране на фоне бархатного занавеса и переливающихся гирлянд, а не в помещении конторы, как это происходит в рассказе. Он имеет подчеркнуто глянцевый облик крупье или актера театра варьете и визуально кодируется как «чужой» через набор экзотических «западных» атрибутов (смокинг, эспаньолка, монокль). Инаковость усиливается его поведением — небрежными репликами и откровенной насмешкой над клиентом, дополняющими образ циничного агента враждебной системы. Инфернальный облик представителя Компании получает свое логическое завершение в демонстрации контракта: рукописный текст на большом листе с красной печатью вызывает ассоциации с продажей души. В анимационном фильме Тарасова «Вперед, время!» (1977) уже была сделана попытка поместить идеологический конфликт в фантастические космические декорации: звездолет «Владимир Маяковский» обнаруживает в космосе и истребляет «болезнь мещанства», изгнанную с Земли. «Контракт» продолжает эту линию.

В отличие от инфернального представителя Компании, робот характеризуется подчеркнутой невинностью: «юный» высокий голос, детская непосредственность в поведении и «игрушечная» эстетика облика. Если в рассказе робот и Компания одинаково жестоки с Уингертом, то в фильме поведение робота изменено и нарушает симметрию сюжета. Точнее, порождает альтернативную симметричную конструкцию и вводит темы, которых в рассказе Силверберга не было: робот отдает колонисту товар бесплатно и вступает в кон-



Эскиз плаката и кадры из фильма «Контракт» (реж. В. Тарасов, художник-постановщик Н. Кошкин)

фликт с собственным хозяином. Тот, в свою очередь, начинает военное противостояние с Компанией «Сезам», которое быстро приводит к обмену ядерными ударами. Взрыв, карающий порочных «хозяев», оставляет колониста и робота в одиночестве на холодной планете, под падающим снегом ядерной зимы.

Как и в адаптации рассказа Брэдбери, в «Контракте» показана катастрофа самоуничтожения «воображаемого Запада». В обоих случаях ядерный взрыв представлен как сила, разрушающая оболочку-скорлупу прогнившего мира (в «Контракте» буквально осыпается небесная твердь), а итогом становится ядерная зима, знаменующая гибель прежней несправедливой реальности. Правда, в фильме Тарасова финал не столь трагичен, зато имеет дидактический оттенок: за отказ от соблазнов вещного мира роботу и колонисту даруется невинное счастье дружбы, хотя бы и в постапокалиптическом мире.

Тем интереснее, что в своей визуальной и музыкальной стилистике фильм Тарасова ориентирован на западные образцы. Ху-

дожник-постановщик «Контракта» — Николай Кошкин, сделавший в тандеме с Тарасовым несколько анимационных фильмов. Благодаря работе на студии и личным связям, Кошкин был хорошо знаком с зарубежной анимацией, западными комиксами и книжной иллюстрацией, которые рядовому советскому гражданину были почти не доступны. Образ колониста Уингерта обнаруживает сходство с супергероями из американских комиксов 1970–1980-х гг. и опирается на разнообразные анимационные прототипы. Процитируем интервью Николая Кошкина 1987 г.[11]:

> Мне приходилось видеть немало американских, японских полнометражных мультфильмов. Среди них попадались удачные: например, «Желтая подводная лодка» с «Битлз» или «Вечное движение», «Лед и пламя»[12] американского режиссера Ральфа Бакши. Запомнилась еще японская лента «Экспресс-999»[13].

Фильмы Бакши, ориентированные на взрослую и молодежную аудиторию, содержавшие острые политические намеки и эротические сцены, в СССР не демонстрировались. А вот влияние фильма Джорджа Даннинга «Желтая подводная лодка» (“Yellow Submarine”, 1968) в анимации Кошкина и его коллег было вполне опознаваемым и для любителей. Демонстрация фильма в 1975 г. в Москве и Таллине на Неделе британского кино вызвала огромный зрительский энтузиазм и произвела большое впечатление на советских режиссеров и художников-мультипликаторов. «Контакт», самый известный фантастический фильм Тарасова и Кошкина, снятый по оригинальному сценарию Александра Костинского, содержит отсылки к «Желтой подводной лодке». Кадры из фильма Даннинга прямо процитированы Кошкиным в фильме «Зеркало времени» (1976). Благодаря «Желтой подводной лодке», в советской анимации стали возможны «психоделическая стилистика» и параллели с поп-артом и оп-артом, которые могли провокативно комбинироваться с упрощенной «антикапиталлистической» дидактикой сюжета.

---

[11] «Это динамика, это трюк, это выдумка на каждом шагу...» [беседу вел Р. Арбитман] // Заря молодежи. 1987. 28 ноября. С. 9.

[12] Имеются в виду полнометражные фильмы Ралфа Бакши (Ralph Bakshi) “Heavy Traffic” (1973) и “Fire and Ice” (1983).

[13] Вероятно, «Галактический экспресс-999» (“Galaxy Express 999”), полнометражный аниме-фильм японского режиссера Ринтаро (1979).

Другой очевидный стилистический ориентир Кошкина — так называемая «резиновая анимация» (rubber hose animation), позволяющая «увеличить выразительность тела и преодолеть физические ограничения» [Bendazzi 2016: 124], отсылка к «золотому веку» американских анимационных студий 1930-х. Гипертрофированная гибкость конечностей робота в финальном танце — дань этой традиции. Кстати, танцует он под джазовую композицию “I Can’t Give You Anything But Love, Baby”[14], созданную в конце 1920-х и записанную в 1957 г. Эллой Фитцжералд (исполнитель и авторы в титрах не указаны). В 1970-е она неоднократно выходила на советских пластинках. Текст может быть значим, он оттеняет дидактический посыл (хотя сложно сказать, какая часть советских зрителей владела английским языком в достаточной для понимания текста степени): “I can’t give you anything but love, baby / That’s the only thing I’ve plenty of, baby”.

В большинстве своих фильмов Тарасов использует музыку, создающую «западную» ауру: Джордж Гершвин, Нино Рота, рок-н-ролл. Чаще всего предпочтение отдается джазу: в 1980-е джаз в СССР уже не так «опасен», как рок, но и он позволяет создать нужный эффект, как это происходит и в фильме Туляходжаева.

«Сражение»

Рассказ Стивена Кинга «Поле боя» (“Battleground”, 1972) по времени создания гораздо ближе к своей адаптации, чем рассказы Брэдбери и Силверберга, созданные в 1950-е гг. Он был опубликован в сентябрьском номере журнала *Cavalier* за 1972 г. и впоследствии включен в собрание рассказов Кинга «Ночная смена» (*Night Shift*, 1978). Рассказ был неожиданно быстро переведен на русский язык — в 1981 г. под названием «Сражение» он появился в журнале «Юный техник»[15], который в это время активно публикует научную фантастику, в том числе зарубежную. Это единственный перевод Кинга, вышедший в советский период в журнале.

Анимационный фильм «Сражение» был снят режиссером Михаилом Титовым всего пятью годами позднее, в 1986 г., на студии «Киевнаучфильм», одной из самых ярких анимационных студий

[14] Музыка Джимми Макхью, слова Дороти Филдс (1928).

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

СССР. «Сражение» стало первой советской киноадаптацией произведений Стивена Кинга и долгое время оставалось единственной русскоязычной киноадаптацией. Титов снимает зрелищный фильм на американском материале — такой возможности нет в это время у советских режиссеров игрового кино. Более того, фильм Титова имеет официальное разрешение автора литературного произведения на адаптацию[16] — в отличие от предыдущих адаптаций, которые не учитывали авторские права.

Еще два обстоятельства делают фильм «Сражение» примечательным. Во-первых, его сценарий написан по сокращенному русскому переводу рассказа, в котором опущены некоторые детали. Во-вторых, Титов использует в анимационном фильме визуальные приемы игрового кинематографа.

Главный герой рассказа Кинга — наемный убийца Джон Реншо, который получает задание убить главу фирмы, производящей игрушки. Убийце мстит мать жертвы, которая отправляет ему в посылке набор живых солдатиков, «Сундучок солдата Вьетнамской войны Джо». Подобно Гулливеру в стране лилипутов, Реншо страдает от уколов игрушечного оружия, но продолжает борьбу, однако в последний момент гибнет от взрыва «действующей модели» термоядерной бомбы, вложенной в посылку заботливой материнской рукой. Правда, в переводе В. Володарского, опубликованном в журнале, по какой-то причине отсутствуют упоминания матери, осуществляющей акт мести: Реншо карает неизвестная мистическая инстанция, выступающая за справедливость[17].

[16] К сожалению, архив М. Титова недоступен, поэтому мы не знаем, как именно и когда было получено разрешение и не произошло ли это задним числом. Тем не менее согласно официальному сайту Стивена Кинга (stephenking.com), фильм Титова является участником программы “Dollar Baby”. С начала 1980-х гг. молодые кинематографисты из разных стран могли приобрести за один доллар годичные права на экранизацию рассказов Кинга без права коммерческого показа. Позднее в России было снято шесть короткометражных фильмов: «Пляж» по новелле “Beachworld” (М. Иванова, 2014), «Сошедшие с рельсов» по новелле “Willa” (А. Шапиро, 2014), «Пустите детей» по новелле “Suffer the Little Children” (А. Домогаров-младший, 2017), «Нездоровится» по новелле “Under the Weather” (Е. Долгих, 2020), «Молоток» по новелле “The Man Who Loved Flowers” (Р. Алексеев, 2020), «Немой» по новелле “Mute” (О. Поздеева, 2020). Программа завершилась в конце 2023 г.

[17] Видимо, сокращения были сделаны в последний момент, когда уже были готовы иллюстрации: на рисунке В. Овчининского, сопровождающем публикацию в «Юном технике», присутствует пожилая дама.

Стивен Кинг пишет «Сражение» во время Вьетнамской войны. В СССР рассказ опубликован вскоре после начала войны в Афганистане, однако публикации сопутствует послесловие, повышающее читательскую бдительность и напоминающее о неизбывном американском милитаризме: «Миллионы игрушечных ракет, самолетов, подводных лодок выпускаются сегодня в Америке, с детства приучая ребят к мысли о войне»[18].

В адаптации Титова, как и в переводе Володарского, тоже не упоминается мать жертвы. Отправитель посылки неизвестен, разве что сам покойный бизнесмен Ханс Моррис сделал это заранее — однако логика сюжета и визуальный ряд указывают на то, что наемному убийце мстит его собственное прошлое. Как и в предыдущих адаптациях, которые мы рассматривали, пороки «воображаемого Запада» приводят его к саморазрушению.

В экспозиции наемный убийца Джон (в фильме у него нет фамилии) записывает указания заказчика — в кадре в это время оказываются фотопостеры, которые висят на стенах в его квартире и по которым скользит его взгляд. На крупных фотографиях — широко улыбающийся Джон в форме американского солдата, другие солдаты — видимо, его сослуживцы, военные вертолеты и пальмы. Место съемок не названо и не подписано, но, очевидно, указания на войну во Вьетнаме считывались советским зрителем. Титов использует детали-маркеры примерно так же, как это делает Туляходжаев. В оживающем игрушечном наборе «Солдат удачи», который доставляют Джону на дом, тоже будут пальмы, — в качестве намека на его собственный военный опыт. А в тот момент, когда Джон в пылу борьбы отрывает голову одному из солдатиков и срывает с него каску, у него обнаруживается физиогномическое сходство с Джоном и такая же бритая голова, как у живого убийцы.

В целом сюжет выстроен в логике гонки вооружений — как в «Контракте» Тарасова, друг другу противостоят две злые силы, по сути, одной природы. Каждое новое действие Джона провоцирует игрушечные войска использовать все новые средства разрушения — военные вертолеты, ракеты и т. д. На одном из этапов появляется даже военный спутник, который не упоминается в рассказе Кинга. Но согласно транслируемой логике «американского милитаризма»,

[18] *Кинг С.* Сражение / [Послесловие редактора] // Юный техник. 1981. № 10. С. 38.

его появление закономерно: жестокость во Вьетнамской войне неизбежно найдет продолжение в космической войне. Последний этап «гонки вооружения» — применение термоядерного оружия. Важное отличие от рассказа: у Кинга Реншо не успевает понять, что именно его убивает. В фильме Джон, расплескивая зажигательную смесь, видит текст инструкции: «Только в этом наборе — действующая модель термоядерного устройства». «Вьетнамские» фотографии Джона с сослуживцами мелькают в монтаже в финальной части, перед взрывом игрушечной термоядерной бомбы. С одной стороны, это своеобразные флешбэки в сознании Джона-ветерана, с другой — объяснительный прием, который вскрывает причины гибели американского наемного убийцы и обреченность «милитаризма».

Как мы уже видели, идеологическая составляющая в адаптациях вступает в сложные, зачастую противоречивые отношения с формой. Так это происходит и в фильме «Сражение». Это так называемая «тотальная анимация», которую хорошо умели делать на студии «Киевнаучфильм»: трудоемкая техника, при которой в кадре движется не только персонаж, но и фон. Режиссер Михаил Титов и художник-постановщик Мария Черкасская использовали этот и другие приемы, чтобы имитировать в анимации особенности игрового кино. Напряжение создается крупными планами, «следящей камерой» (в игровом кинематографе камера следует за персонажем или вместе с ним «осматривает» окружающее пространство; в фильме Титова камера совпадает со взглядом Джона в ситуациях, вызывающих страх или смятение, в эти же моменты слышно его тяжелое дыхание), экспрессивным монтажом. Мы уже обсуждали финал, но примеры динамичного монтажа можно обнаружить и в других эпизодах — например, в начале, где кадры с будущей жертвой, листающей буклет с продукцией фирмы, перемежаются кадрами с приближающимся убийцей.

Фактически Титов создает анимационный фильм, который имитирует западное игровое кино. Облик Джона и пространство его квартиры изображены с гораздо меньшей мерой условности, чем, например, в фильмах Тарасова и Кошкина, которые ориентированы на стилистику западной анимации и комикса. Фигура Джона имеет реалистические пропорции, проработана одежда. Правда, шляпа и светлый плащ наемного убийцы «заимствованы» как будто не из американского кино, а из французских криминальных драм Ж.-П. Мельвиля или Ф. Лабро. В озвучивании имитирован закадровый перевод, при котором зритель слышит голос переводчика




Кадры из фильма «Сражение» (реж. М. Титов, художник-постановщик М. Черкасская)

поверх голосов иностранных актеров: звучит английская речь, на которую накладывается интонационно ровный и бесстрастный голос переводчицы.

«Сражение» — рисованный триллер с элементами боевика, западные фильмы этого жанра редко выходили на советские экраны и воспринимались идеологами кино как образец «аудиовизуальной агрессии» [Баскаков 1983: 120], по выражению Владимира Баскакова (в 1970–1980-е — директора Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства). Тем важнее зрительский интерес, который неизменно вызывали в СССР остросюжетные фильмы, если они все-таки допускались к прокату: от «Частного детектива» Филиппа Лабро с Ж.-П. Бельмондо (1976, в СССР — 1978) до телефильма-боевика «Похищение по-американски» Джона Пейсера (1979, в СССР — 1983), который посмотрели 30 миллионов советских зрителей [Федоров 2023: 100].

Фильм Титова вряд ли можно назвать анимационной пародией на американский боевик — здесь нет комической стилизации, разве что попытка пересобрать и идеологически переозначить привычные сюжетные элементы и визуальные приемы. В то же время нельзя сказать, что, делая беспроигрышную ставку на вьетнамскую тему, Титов в своей адаптации специально ссылается на классические фильмы о войне во Вьетнаме 1970–1980-х гг., — они были практически неизвестны массовому советскому зрителю[19]. Кинокритик и киновед

[19] «Охотник на оленей» (1978) был раскритикован после фестиваля в Белграде и не демонстрировался в СССР; «Апокалипсис сегодня» (1979)

Елена Стишова в конце перестройки вспоминала сложности, которые испытывали в 1970–1980-е даже профессионалы киноотрасли:

> Мировой кинопроцесс мы представляли в основном по оценкам коллег-наблюдателей, тех немногих — наперечет — счастливчиков, кто имел возможность регулярно бывать на международных кинофестивалях [Стишова 1989: 116].

Таким образом, референт — американское и, шире, западное остросюжетное кино — по всей видимости, должен был восприниматься советским зрителем предельно обобщенно из-за слабого знакомства с образцами жанра, что, конечно, не отменяет привлекательности этой «запретной» киноэстетики, если не повышает ее.

Наконец, преодолеть национальную и идеологическую замкнутость неожиданно помогают особенности анимационного кино как медиума, принципиально отличающие его от кино игрового. Михаил Титов делает невозможное — снимает в «американском» кино, адаптации рассказа Стивена Кинга, советского актера. Главный герой, убийца Джон, наделен портретным сходством с киевским актером Игорем Стариковым, в первой половине 1980-х — исполнителем небольших ролей злодеев в игровом кино, преимущественно на киностудии имени А. Довженко. Такие примеры в советской анимации уже были: в фильме Анатолия Петрова «Полигон» (1978, по рассказу советского фантаста С. Гансовского), действие которого разворачивается в условной западной стране, рисованные персонажи имеют лица популярных западных актеров — Жана Габена, Пола Ньюмана, Мела Феррера [Асенин 1986: 80]. Михаил Титов идет дальше и помещает в американские декорации актера из СССР.

«В советском кинематографе тема “Америка” актуализируется во времена резкого слома социальных ориентиров» [Ковалов 2003, 87]. Мы рассмотрели анимационные адаптации, созданные в короткий период, когда в советском искусстве, с одной стороны, сохранялись пропагандистские клише холодной войны, а с другой — исподволь назревали изменения, идеологические и эстетические. Перестройка

был показан на Московском кинофестивале в 1980 г., получил положительные отзывы критики, но не вышел в широкий прокат; премьера зрелищного боевика «Рэмбо: Первая кровь» (1982) состоялась только в 1990 г. См. рецензии в журнале «Искусство кино»: [Ваксберг 1979], [Капралов 1980].

поменяет акценты в репрезентациях «воображаемого Запада». Чтобы проиллюстрировать эти изменения, напоследок сошлемся на анимационную адаптацию рассказа Р. Брэдбери «Здесь могут водиться тигры», снятую в самом конце советской эпохи (Владимир Самсонов, 1990). Образ злодея перестает ассоциироваться с капиталистической угрозой, а визуальный стиль, отсылающий, как и фильмы Тарасова и Кошкина, к западному кино и комиксам, должен был совершенно иначе восприниматься позднесоветским зрителем, наконец получившим доступ к американской кинопродукции. Впрочем, и интерес к адаптациям американской фантастики в анимации этого времени довольно быстро угасает.

ЛИТЕРАТУРА

Асенин 1986 — *Асенин С.В.* Мир мультфильма. М.: Искусство, 1986.

Баскаков 1983 — *Баскаков В.* Экранная агрессия // Искусство кино. № 3. 1983. С. 114–128.

Бородин 2022 — *Бородин Г. Н.* Государство и анимация (1926–1962). М.: Союзмультфильм, 2022.

Ваксберг 1979 — *Ваксберг А.* Зигзаги фестивального марафона // Искусство кино. № 10. 1979. С. 147–167.

Вартанов 1985 — *Вартанов А.* Пусть дождь будет ласковым // Искусство кино. № 7. 1985. С. 69–71.

Капралов 1980 — *Капралов Г.* В тщетных поисках точки опоры // Искусство кино. № 6. 1980. С. 117–143.

Ковалов 2003 — *Ковалов О.* Звезда над степью. Америка в зеркале советского кино // Искусство кино. № 10. 2003. С. 77–87.

Колесникова 2021 — *Колесникова А.Г.* Репрезентация холодной войны в советском игровом кино: конъюнктура и историческая память // Манускрипт. Т. 14. № 12. 2021. С. 2507–2511.

Мороз 2022 — *Мороз Н.А.* Модель для сборки: американская научная фантастика в советских журнальных публикациях 1960–1980-х годов // ROSSICA. Литературные связи и контакты. № 3. 2022. С. 46–59.

Немец-Игнашева 2022 — *Немец-Игнашева Д.О.* Литература, кино, адаптация: размышления о преподавании кино филологам // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. № 5. 2022. С. 169–182.

Стишова 1989 — *Стишова Е.* Zoo, или Заметки не о кино // Искусство кино. № 10. 1989. С. 116–126.

Федоров 2023 — *Федоров А.В.* 200 зарубежных лидеров советского кинопроката: избранная коллекция. М.: ОД «Информация для всех», 2023.

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

REFERENCES

Asenin 1986 — Asenin, Sergei V. *Mir mul'tfil'ma* [*The World of Animated Film*]. Moscow: Iskusstvo Publ., 1986. (In Russ.)

Baskakov 1983 — Baskakov, Vladimir E. "Ekrannaia agressiia" ["Aggression on the Screen"]. *Iskusstvo kino*, no. 3 (1983): 114–128. (In Russ.)

Bendazzi 2016 — Bendazzi, Giannalberto. *Animation: A World History.* Vol. 1: Foundations. Boca Raton, FL: CRC Press, 2016.

Borodin 2022 — Borodin, Georgii N. *Gosudarstvo i animatsiia (1926–1962)* [*The State and Animation (1926–1962)*]. Moscow: Soiuzmul'tfil'm Publ., 2022. (In Russ.)

Fedorov 2023 — Fedorov, Aleksandr V. *200 zarubezhnykh liderov sovetskogo kinoprokata: izbrannaia kollektsiia* [*200 Foreign Box Office Leaders in Soviet Film Distribution: The Essential Collection*]. Moscow: OD "Informatsiia dlia vsekh" Publ., 2023. (In Russ.)

Iurchak 2016 — Iurchak, Aleksei V. *Eto bylo navsegda, poka ne konchilos'. Poslednee sovetskoe pokolenie* [*It Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation*]. Translated from English. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2016. (In Russ.)

Kapralov 1980 — Kapralov, Georgii A. "V tshchetnykh poiskakh tochki opory" ["Searching in Vain for a Foothold"]. *Iskusstvo kino*, no. 6 (1980): 117–143. (In Russ.)

Kolesnikova 2021 — Kolesnikova, Aleksandra G. "Reprezentatsiia Kholodnoi voiny v sovetskom igrovom kino: kon''iunktura i istoricheskaia pamiat'" ["Representation of the Cold War in Soviet Feature Film: Political Conformity and Historical Memory"]. *Manuskript* 14, no. 12 (2021): 2507–2511. (In Russ.)

Kovalov 2003 — Kovalov, Oleg A. "Zvezda nad step'iu. Amerika v zerkale sovetskogo kino" ["A Star Above the Steppe. America in the Mirror of Soviet Cinema"]. *Iskusstvo kino*, no. 10 (2003): 77–87. (In Russ.)

Moroz 2022 — Moroz, Nina A. "Model' dlia sborki: amerikanskaia nauchnaia fantastika v sovetskikh zhurnal'nykh publikatsiiakh 1960–80-kh godov" ["Assembly Kit: American Science Fiction in Soviet Magazine Publications of the 1960s–80s"]. *ROSSICA. Literaturnye sviazi i kontakty*, no. 3 (2022): 46–59. (In Russ.)

Nemets-Ignasheva 2022 — Nemets-Ignasheva, Diana O. "Literatura, kino, adaptatsiia: razmyshleniia o prepodavanii kino filologam" ["Literature, Film, Adaptation: Reflections on Teaching Film to Philology Students"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta*. *Ser. 9: Filologiia*, no. 5 (2022): 169–182. (In Russ.)

Rall 2020 — Rall, Hannes. *Adaptation for Animation: Transforming Literature Frame by Frame.* Abingdon: Routledge, 2020.

Stishova 1989 — Stishova, Elena M. “Zoo, ili Zametki ne o kino” [“Zoo, or Notes Not About Cinema”]. *Iskusstvo kino*, no.10 (1989): 116–126. (In Russ.)

Vaksberg 1979 — Vaksberg, Arkadii I. “Zigzagi festival’nogo marafona” [“The Zigzags of the Festival Marathon”]. *Iskusstvo kino*, no. 10 (1979): 147–167. (In Russ.)

Vartanov 1985 — Vartanov, Anri S. “Pust’ dozhd’ budet laskovym” [“Let the Rain Be Soft”]. *Iskusstvo kino*, no. 7 (1985): 69–71. (In Russ.)

Wells 1998 — Wells, Paul. *Understanding Animation*. Abingdon: Routledge, 1998.

© 2025, Н.А. Мороз
Дата поступления в редакцию: 15.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 07.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Nina A. Moroz
Received: 15 Sept. 2025
Approved after reviewing: 07 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

ПАМЯТНАЯ ДАТА

Ф.С. ФИЦДЖЕРАЛЬД. «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ». К СТОЛЕТИЮ РОМАНА 1925–2025

Литература двух Америк. 2025. № 9. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-246-259
https://elibrary.ru/NMWTMA
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ирина МОРОЗОВА

ПЕСЕННЫЙ КОД В РОМАНЕ «ВЕЛИКИЙ ГЭТСБИ»

Аннотация: Статья, приуроченная к 100-летнему юбилею «Великого Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда, посвящена месту и роли песенных произведений, которые цитируются в романе. При всем внимании к джазовой составляющей, совершенно недостаточно уделено внимания песням, включенным в текст повествования. Восприятие песен в «Великом Гэтсби» разными исследователями в целом сводится к общему мнению о джазовой атмосфере в романе: джаз в «Великом Гэтсби» — это и композиционный прием, и метафора фрагментарности, разорванности, пустоты современного бытия, и ключевой элемент, способствующий разворачиванию основных тем произведения: иллюзорность «американской мечты», гибельность гедонизма «ревущих двадцатых», личная трагедия молодого человека. В статье выявляется еще одна немаловажная функция включения песенных отрывков в текст, усложняющая композицию романа, расширяющая семантическое пространство текста и углубляющая прием «двойного видения», когда автор не дает своей точки зрения, а рассказчик не торопится осуждать Гэтсби, показывая его то как нувориша и гангстера, то как мечтателя-романтика. Фицджеральд намеренно задействует реально существующие песни и одну выдуманную русскую мелодию, чтобы не только воссоздать атмосферу «века джаза», но и сконструировать еще один семантический ряд, который не только совпадает с эмоциональным восприятием происходящего рассказчиком, но и в метафорической форме представляет показанный в романе путь Гэтсби — от экзотического богача через утрату иллюзий к гибели.

Ключевые слова: Ф.С. Фицджеральд, «Великий Гэтсби», «век джаза», песенный код.

Информация об авторе: Ирина Васильевна Морозова, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1709-0279. E-mail: irinamoro@gmail.com.

Для цитирования: *Морозова И.В.* Песенный код в романе «Великий Гэтсби» // Литература двух Америк. 2025. №. 19 С. 246–259. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-246-259

MEMORABLE DATE

FRANCIS SCOTT FITZGERALD. THE GREAT GATSBY CENTENNARY 1925–2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-246-259
https://elibrary.ru/NMWTMA
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Irina MOROZOVA

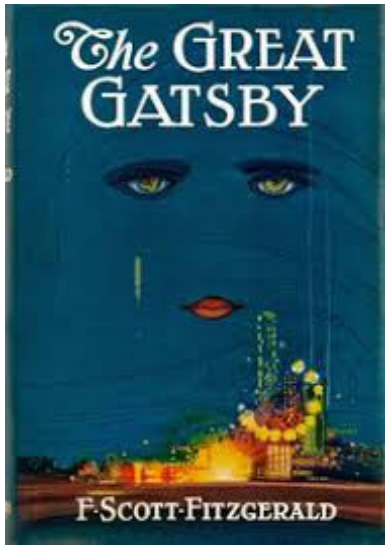
THE SONG CODE IN *THE GREAT GATSBY*

Abstract: The article commemorating the 100th anniversary of the iconic American novel explores the citation of song lyrics in F. Scott Fitzgerald's *The Great Gatsby* and despite the evident focus on jazz elements, far too little attention has been paid to the songs embedded in the narrative. Scholars analyzing the songs in *The Great Gatsby* generally agree on their role in evoking the novel's jazz atmosphere: jazz here serves both as a metaphor for the fragmentation, dislocation, and emptiness of modern existence and as a key device amplifying the novel's central themes — the illusion of the American Dream, the perils of Roaring Twenties hedonism, and the personal tragedy of the protagonist. It also functions as a compositional tool. The article, however, reveals another significant purpose behind the inclusion of song excerpts: they deepen Fitzgerald's technique of "double vision," where the author refrains from moral judgment and the narrator hesitates to condemn Gatsby, portraying him alternately as a nouveau riche gangster and a grand romantic. Simultaneously, the songs complicate the novel's structure and expand its semantic field. Fitzgerald deliberately incorporates real-world period songs (and one fictional Russian melody) not only to evoke the Jazz Age ambiance but also to construct an additional layer of meaning. This layer aligns not just with the narrator's emotional perception of events but also metaphorically traces Gatsby's entire arc — from exotic millionaire to disillusioned dreamer to tragic demise.

Keywords: F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby,* the Jazz Age, song code.

Information about the author: Irina V. Morozova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq., 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1709-0279. E-mail: irinamoro@gmail.com.

For citation: Morozova, Irina. "The Song Code in *The Great Gatsby.*" *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 246–259. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-246-259



В апреле 2025 г. исполнилось 100 лет с момента первой публикации романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби». Первоначально не очень тепло принятый читателями-современниками, он, тем не менее, получил восторженные отзывы ведущих представителей американской литературы того времени. Гертруда Стайн писала Фицджеральду об истинном удовольствии, которое доставила ей книга, и сравнивала мастерство Фицджеральда в создании современного мира с искусством Теккерея. Т.С. Элиот считал роман «самым увлекательным» и «чудесным» из всех написанных за последние годы и в Англии, и в Америке и подчеркивал, что «это первый шаг вперед, сделанный американской литературой со времен Генри Джеймса». Эдит Уортон в письме к Фицджеральду признавалась, что роман ей очень понравился, и отмечала, что он продемонстрировал растущее мастерство автора[1].

Однако настоящее признание, причем и международное, пришло к роману уже после смерти автора, в 1940-е гг. Как отмечает Г. Блум,

> у «Великого Гэтсби» мало соперников в качестве великого американского романа двадцатого века; несомненно, среди них произведения Фолкнера, Хемингуэя, Кэзер и Драйзера […] Перечитывая книгу, каждый раз снова испытываешь возрожденное чувство наслаждения, как будто свежесть «Великого Гэтсби» никогда не исчезает [Bloom 2006: 7].

Наверное, это чувство испытывают и все многочисленные литературоведы, бесконечно возвращающиеся к исследованию этого романа.

[1] “Three Letters about the Great Gatsby from Gertrude Stein, Edith Warton, and T.S. Eliot.” In: Fitzgerald, Francis Scott. *The Cruck-Up*, ed. by E. Wilson, 308–311. New York: James Laughlin, 1945.

Не будем здесь останавливаться на разнообразных интерпретациях «Великого Гэтсби», однако в рамках заявленной темы отметим, что самым притягательным предметом для ученых предсказуемо является джазовая составляющая романа, созданного изобретателем всеохватного для эпохи «ревущих двадцатых» определения — «век джаза». В целом подходы к исследованию музыкально-песенного пласта в романе не расходятся с основными принципами анализа модернистского текста, в котором, как известно, музыка является осознанной художественной стратегией, отражающей поиски новой формы повествования, соответствующей тотально изменившемуся миру.

Соответственно, джаз в романе рассматривается как символ эпохи, который отражает ее динамичность, хаотичность и скрытую психологическую надломленность[2]. При этом, как справедливо отмечает К. Кернэт, «для Фицджеральда джаз присутствует в романе не как объект для описания или тема для исследования, а как своего рода звуковой ландшафт и культурный код. Он переводит ритмы эпохи в синтаксис и композицию... Сам роман становится джазовой импровизацией» [Curnat 2013: 46].

Ученые уделяют внимание джазовому стилю, когда «ритм прозы Фицджеральда имитирует джазовую синкопу — резкие смены темпа между лирическими размышлениями и хаотичными диалогами», воспроизводящими джазовую полифонию, повторяющимся образам (долина шлака, вечеринки, зеленый огонек), которые «работают как джазовые риффы, варьирующиеся до финального диссонанса» [Long 1979: 42, 56]. Рассматривают джаз и как метафору незавершенности, что особенно заметно в открытом финале и крушении мечты Гэтсби; сравнивают повествовательные техники Фицджеральда с джазовой импровизацией, где темы варьируются, но не разрешаются [MacCann 2003].

С точки зрения других исследователей, эпоха джаза была не только музыкальным феноменом, но и метафорой распада старых общественных порядков, поэтому так важно описание вечеринок Гэтсби с их «амбициозными мелодиями», которые с хаотичной энергией воспроизводят звучание джазового джем-сейшена: кажущаяся спонтанность скрывает «жесткий ритуал социального восхождения»

[2] *Зверев А.М.* Фрэнсис Скотт Фицджеральд. Предисловие // Фицджеральд Ф.С. Последний магнат. Рассказы. Эссе. М.: Правда, 1990. С. 3–18.

[Berman 1994: 90]. Кроме того, джаз оказывается маркером кризиса идентичности —

> В эпоху джаза идентичность стала такой же текучей, как музыкальная импровизация. Гэтсби, подобно джазовому музыканту, каждый вечер переосмысливает себя, но это представление неустойчиво. Музыка обрывается, и мечта рушится [Berman 1994: 89], —

и выразителем технократической цивилизации в романе:

> Механические ритмы джаза, словно «грязная пыль» долины пепла, символизируют дегуманизирующий пульс современности. Даже в празднике присутствует нечто автоматическое, как будто гости в особняке Гэтсби танцуют под музыку, ускользающую из-под их контроля [Berman 1994: 67].

Следует отметить, что при всем внимании к джазовому эксперименту совершенно недостаточно уделено внимания песням, включенным в текст повествования. Пожалуй, наибольший интерес к этой составляющей романа проявился в антологии *The Great Gatsby: A Musical Companion* под редакцией Гарольда Блума [Bloom 2006], однако и там эти отрывки рассматриваются как знак «призрачного присутствия», и указывается, что тексты песен даны отрывочно, или песни вообще только упомянуты без цитирования слов, как, например, в случае с “The Love Nest”, “Three O’Clock in the Morning” или “Beale Street”. Предполагается, что это отражает эфемерность и мимолетность века джаза, а также что «Фицджеральд намеренно избегал прямых текстов, чтобы подчеркнуть пустоту в шуме и гуле джазового века» [Berman 2009: 114], или что автор «Великого Гэтсби» выбирал популярные песни для усиления контраста между показным весельем и трагедией [Kruse 2014].

Подобная интерпретация, конечно, не лишена логики, однако при этом необходимо помнить и то, что все эти песни были настоящими хитами своего времени, и читателю-современнику их содержание было очень хорошо известно. Представляется, что упоминание песни без включения текста усиливает эмоциональный эффект восприятия той или иной сцены, а цитирование, делая акцент на конкретный фрагмент песни, углубляет тот или иной содержательный аспект повествования.

Восприятие песен в «Великом Гэтсби» разными исследователями в целом сводится к общему мнению о джазовой атмосфере в романе: джаз в «Великом Гэтсби» — это и композиционный прием, и метафора фрагментарности, разорванности и пустоты современного бытия, и ключевой элемент, способствующий разворачиванию основных тем произведения: иллюзорности «американской мечты», гибельности гедонизма «века джаза», личной трагедии молодого человека.

Тем не менее думается, есть еще одна немаловажная функция включения песенных отрывков в текст, усложняющая композицию романа, расширяющая семантическое пространство текста и углубляющая прием «двойного видения», когда автор не дает своей точки зрения, а рассказчик не торопится осуждать Гэтсби, показывая его то как нувориша и гангстера, то как великого романтика. В сущности, вся история Гэтсби отражена в песнях, упомянутых или процитированных в романе, данных через восприятие Ника Каррауэя — рассказчика, который старается казаться беспристрастным.

Первая песня, упоминающаяся на страницах романа, — “The Sheik of Araby” (музыка Т. Снайдера, текст Г.Б. Смита и Ф. Уилера), прозвучавшая впервые в 1921 г. в экранизации романа Э.М. Халл «Шейх» (“The Sheik”, реж. Дж. Мелфорд), где заглавную роль играл любимец публики Рудольфо Валентино. Эту песню слышит Ник Каррауэй в сцене, где Джордан Бейкер посвящает Ника в план Гэтсби устроить свидание с Дэзи в его доме.

Well I’m the sheik of Araby
Your love belongs to me
Well at night where you’re asleep
Into your tent I’ll creep
The stars that shine above
Will light our way to love
Ah you rule this world with me
the sheik of Araby […][3]

История арабского шейха, безответно влюбленного в красавицу-англичанку Диану и проникающего в палатку возлюбленной

[3] Здесь и далее источник текстов песен — *Parlor Songs! Preserving America’s Popular Music Heritage*. https://parlorsongs.com/

с целью украсть ее, коррелирует с восприятием Ником истории Гэтсби, каким он видит его на первых порах: богатство Гэтсби и его чувства столь же экзотичны для него, как и поведение богача-шейха в мелодраме Дж. Мелфорда. Кстати, в русском переводе Е. Калашниковой появляется совершенно другой смысл: она явно романтизирует ситуацию, отсылая читателя к клише «прекрасный принц на белом коне», который появляется во сне (в мечтах, грезах), тем самым подменяя суть происходящего и выводя за рамки сексуальный подтекст. В оригинале герой песни под ночным покровом крадется в палатку спящей девушки, а в переводном тексте он мчится к ней на быстроногом скакуне:

Я арабский шейх,
Люблю тебя больше всех.
Я примчусь к тебе во сне
На быстроногом скакуне

Затем по мере развития сюжета Ник слышит уже упомянутые выше песню “The Love Nest” и следующую за ней “Ain’t We Got Fun?”, которые отражают кульминацию отношений Гэтсби и Дэзи. Обычно исследователи, как уже отмечалось, сосредоточивают свое внимание именно на этих двух песнях, упоминаемых в знаменательной сцене свидания Гэтсби и Дэзи и во время «экскурсии» по особняку главного героя. “The Love Nest”, песня Л. Хирша на слова О. Харбаха, впервые прозвучала в 1920 г. в очень популярном в ту пору мюзикле «Мэри». В романе нет строк из песни, но Фицджеральду, как думается, совершенно не нужно было напоминать своим современникам, о чем эта песня, поскольку она была известна практически каждому американцу. В бесхитростном тексте воспевались радости семейного очага, построенного на чувстве любви и похожего на голубиное гнездышко — с «комнатой мечты / грез для двоих» (Dream room for two).

Just a love nest
Cozy and warm
Like a dove rest
Down on a farm
A veranda with some sort of clinging vine,
Then a kitchen where some rambler roses twine
Then a small room

Tea set of blue
Best of all room
Dream room for two
Better than a palace with a gilded dome,
Is a love nest
You can call home.

Безусловно, указание на эту песню не может быть понято полностью без учета контекста происходящего: особняк Гэтсби только в его воображении может быть простым «гнездышком любви», которое «лучше, чем дворец с золотым куполом», поскольку простота семейного очага явно противопоставлена богатому убранству дома, с показной роскошью сочетающего в себе несочетаемые стили декора: от классического до второго ампира. Такое противопоставление, с одной стороны, показывает искреннее и наивное желание Гэтсби обрести «любовное гнездышко» с Дэзи, а с другой — безусловно, порождает иронический эффект.

Именно иронию прежде всего склонны видеть исследователи, обращая внимание на то, что Гэтсби и Дэзи слушают “The Love Nest” в момент, когда их «гнездышко» уже разрушено прошлым [Churchwell 2013: 251], и что песня прерывается исполнением другого музыкального произведения — весьма популярной в 1921–1922 гг.. шуточной песенки “Ain’t We Got Fun?” (музыка Р. Уайтинга, текст Г. Кана и Р. Игана), в которой показные веселье и роскошь скрывают истинную бедность:

The rent’s unpaid dear,
We haven’t a bus,
But smiles were made dear,
For people like us.
In the winter, in the summer,
Don’t we have fun.
Times are bum and getting bummer,
Still we have fun.
There’s nothing surer,
The rich get rich and the poor get children,
In the meantime, In between time,
Ain’t we got fun […]

К. Кернатт называет эту песенку «гимном иллюзиям» «ревущих двадцатых» и справедливо считает, что Фицджеральд превращает популярный хит в реквием по эпохе [Curnutt 2007: 81]. По точному замечанию исследователя, строчка “Rich or poor, we’re out for fun” отражает гедонизм 1920-х, но в романе, напротив, она оттеняет сцену, где герои осознают свое несчастье. Ник видит, как дрожащими руками Гэтсби дает Дэзи прикурить, когда звучит песня о любовном гнездышке, переходящая в насмешливый хит о бедняках и богачах. Эти песни выводят на поверхность истинную суть происходящего: читателю передается нервозность, неуверенность Гэтсби, а также тревожное настроение Ника и ощущение ускользающей мечты:

> Когда я подошел, чтобы проститься, я увидел у Гэтсби на лице прежнее выражение растерянности, как будто в нем зашевелилось сомнение в полноте обретенного счастья […] Были, вероятно, сегодня минуты, когда живая Дэзи в чем-то не дотянула до Дэзи его мечтаний[4].

Таким образом, в этой сцене важна не только отмеченная критиками ирония, но и глубинная, трагическая суть событий — еще не осознаваемая рационально, но воспринимаемая рассказчиком на эмоциональном уровне благодаря песенному включению.

Следующая упомянутая в тексте песня — “Three O’Clock in the Morning” (музыка Дж. Робледо, текст Д. Террис), как замечает Фицджеральд, «модная новинка года». Этот факт лишний раз подтверждает точную привязку романа к определенному году: еще в самом начале повествования Ник сообщает, что в Нью-Йорк он приехал весной 1922-го. Этот год сейчас уже воспринимается как важная веха в истории культуры модернизма. Простой вальс о юной любви, звучащий на фоне джаза и новой «коктейльной» музыки, стал своеобразным символом уходящей эпохи. Он подчеркивает не только мимолетность счастья Гэтсби и Дэйзи, но и прощание с эрой простых чувств.

It’s three o’clock in the morning,
We’ve danced the whole night thru,
And daylight soon will be dawning,

[4] *Фицджеральд Ф.С.* Великий Гэтсби // Фицджеральд Ф.С. Великий Гэтсби. Ночь нежна. Рассказы. М.: Худож. лит., 1985. С. 94. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой ВГ и указанием страниц.

Just one more waltz with you,
That melody so entrancing,
Seems to be made for us two,
I could just keep right on dancing
forever dear with you […]

Этот наивный вальс контрастирует с блюзом “Beale Street” (1917, музыка и текст У.К. Хэнди). Он возникает в ходе размышлений Ника о причинах замужества Дэзи. События этого периода ее жизни Ник реконструирует, исходя из тех сведений, которые он получает даже не от самой Дэзи, а от Джордан; таким образом, как всякий «ненадежный рассказчик», Ник дополняет и интерпретирует эти события, исходя из своих собственных представлений об атмосфере южных штатов конца 1910-х:

> Ведь Дэзи была молода, а в ее искусственном мире цвели орхидеи и господствовал легкий, приятный снобизм, и оркестры каждый год вводили в моду новые ритмы, отражая в мелодиях всю печаль и двусмысленность жизни. Под стон саксофонов, ночи напролет выпевавших унылые жалобы «Бийл-стрит блюза», сотни золотых и серебряных туфелек толкли на паркете сверкающую пыль. Даже в сизый час чаепитий иные гостиные сотрясал непрерывно этот сладкий несильный озноб, и знакомые лица мелькали то здесь, то там, словно лепестки облетевшей розы, гонимые по полу дыханием тоскующих труб (ВГ: 136).

Текст блюза опосредованно передает ощущение того «сладкого несильного озноба», намекающего на разлитую в южном воздухе атмосферу сексуального влечения, желания, эротического томления и телесной раскрепощенности.

If Beale Street could talk, if Beale Street could talk
Married men would have to take their beds and walk
Except one or two who never drink booze
And the blind man on the corner singing “Beale Street Blues!” […]

Сексуальность в “Beale Street Blues” — не в прямых описаниях, а в атмосфере, ритме и культурном контексте: Бийл-стрит в Мемфисе была центром ночной жизни, где царили джаз, алкоголь, проституция

и преступность. Упоминание этой улицы в тексте вызывало ассоциации с грехом, страстью и запретными удовольствиями (например, тема неверности, ночных похождений и их последствий точно отражена в строке “married men would have to take their beds and walk”). Именно так, видимо, Ник воспринимает этот период жизни Дэзи, когда она выбрала Тома Бьюкенена с его внушительной фигурой и не менее внушительным состоянием. Интересно, что это единственная мелодия, которую Ник не слышит непосредственно, однако, думается, что Фицджеральд показывает, что в атмосфере «века джаза» музыка, песни естественным образом вплетаются в ход мысли «людей двадцатых».

Последняя песня, упомянутая в тексте, — “Rosary” (музыка Э. Невина, текст Р.К. Роджерса), написанная еще в 1898 г., но долго не терявшая своей популярности: об этом свидетельствует тот факт, что к 1928 г. было продано более 2,6 миллионов пластинок, а среди множества ее исполнителей был знаменитый Энрике Карузо. Так что с уверенностью можно утверждать, что с текстом этой песни современник Фицджеральда также был хорошо знаком. В эпоху джаза она воспринималась как элегантный реликт викторианской эпохи, контрастирующий с новыми ритмами. Ник слышит знакомую мелодию, когда приходит после смерти Гэтсби к Вулфшиму и тот фальшиво ее насвистывает. Обидно, что в русском переводе Е. Калашниковой сделана ошибка, полностью уничтожившая смысл этой сцены. Слово “rosary” переведено как «розовый куст», в то время как на самом деле оно означает католические четки. Текст этого романса является своеобразной молитвой; в ней утрата любимой представлена как беспрерывное «перебирание четок» — вечное воспоминание о навсегда ушедших моментах счастья.

The hours I spent with Thee, Dear Heart!
Or, as a string of pearls to me,
I count them over, every one apart,
My rosary, my rosary.
Each hour a pearl, each pearl a prayer,
To still a heart in absence wrung,
I tell each bead unto the end,
And there a cross is hung […]

Фальшивое насвистывание мелодии этого романса подчеркивает притворство, неискренность тех людей, которые при жизни Гэтсби

пользовались его безграничным гостеприимством, но не сочли нужным прийти на его похороны — вместо вечной любви и памяти, о которой поется в песне, Гэтсби ждет скорое забвение. Равнодушие и бессердечие его окружения с горечью наблюдает Ник, искренне переживающий смерть Гэтсби. Можно сказать, что романс «Четки» отчасти предваряет знаменитую фразу, завершающую роман, о суденышках, которых постоянно сносит обратно в прошлое, и вновь, как и в случае с вальсом "Three O'Clock in the Morning", акцентирует тему прощания с прошлым.

Все песни, использованные Фицджеральдом, соотносятся с началом 1920-х гг., что максимально привязывает события романа к реалиям 1922 г., указанного как время действия. Единственное вымышленное музыкальное произведение, названное в романе, — это занимающая весьма важное место в программе грандиозной вечерники в особняке Гэтсби композиция Владмира[5] Тостоффа "Jazz History of the World", якобы с шумным успехом прозвучавшая в мае в Карнеги-холле. Почему Фицджеральд, столь аккуратно подбиравший музыкальные тексты, здесь намеренно отходит от присущей ему точности?

С одной стороны, действительно, русская музыка и русские музыканты стали важной составляющей культурной жизни Нью-Йорка с самого начала XX в., когда в 1903 г. Модестом Альтшуллером был организован Русский симфонический оркестр (Russian Symphony Orchestra), просуществовавший до 1922 г. Только с весны 1921-го до осени 1924-го в Карнеги-холл прошло около десятка различных концертов русской музыки, получивших широкий резонанс. Однако самым необычным и действительно произведшим настоящий фурор, был концерт в знаменитом зале 3 марта 1921 г. Русского симфонического оркестра. Были исполнены «Поэма экстаза» А. Скрябина, сюита из «Шехерезады» Н. Римского-Корсакова и сюита «Жар-птица» И. Стравинского. Этот концерт и многие другие, как, например, танцевальные вечера Айседоры Дункан в Карнеги-холле в 1922 г. в сопровождении Русского симфонического оркестра, исполнявшего музыку русских композиторов, породили дискурс «русской экзотики» в культуре. Возможно, именно на этот факт намекает Фицджеральд.

[5] Именно Vladmir, а не Vladimir, написано звучащее по-русски имя. Не стоило исправлять эту «ошибку» Фицджеральда в русском переводе Е. Калашниковой, поскольку русские имена в ту пору, вероятно, были не очень в ходу у широкой американской публики и, можно предположить, у самого Фицджеральда, свысока относившегося к иммигрантам.

Почему Фицджеральд дает такое имя мнимому автору несуществующей мелодии, остается неясным. Можно было бы предположить, что прототипом послужил Владимир Дукельский — русско-американский композитор, поэт и автор песен, более известный под псевдонимом Вернон Дюк (Vernon Duke). Однако в 1922 г. Дукельский только начал адаптироваться в США, и хотя некоторые музыканты уже ознакомились с его первыми произведениями, все же он не был широко известен в Нью-Йорке. Вполне вероятно, что Фицджеральд мог встречаться с 19-летним русским юношей, каковым был в 1922 г. Дукельский, но едва ли тот смог привлечь внимание писателя. Поэтому, скорее всего, это вымышленное имя, являющееся собирательным для новой русской волны в американской культуре.

Итак, на вечеринке у Гэтсби звучит музыка, написанная русским композитором, да еще с претензией на понимание и освоение джазового мира, — и это добавляет еще один штрих в образ «века джаза» как экзотичного и непредсказуемого времени, показывая (возможно, и не без фицджеральдовской иронии), как в американский гармоничный мир с музыкой, вроде вальса “Three O’Clock in the Morning”, врывается новая музыкальная струя, завораживающая своими необычными ритмами.

Эта музыкальная композиция непосредственным образом связана и с репрезентацией образа Гэтсби, поскольку она звучит по его собственной просьбе:

> Леди и джентльмены! По просьбе мистера Гэтсби мы сейчас сыграем вам новую вещь Владимира Тостова, которая в мае произвела такое большое впечатление в Карнеги-холле. Читатели газет, вероятно, помнят, что это была настоящая сенсация (ВГ: 53).

Таким образом, подобная музыкальная экзотика оказывается своеобразной визитной карточкой Гэтсби в восприятии Ника.

Представляется, что Фицджеральд намеренно задействует реально существующие песни и выдуманную русскую мелодию, чтобы не только создать атмосферу «века джаза», но и сконструировать еще один семантический ряд, который совпадает с эмоциональным восприятием рассказчика и в метафорической форме представляет весь путь Гэтсби — от экзотического богача через утрату иллюзий к гибели.

Таким видится песенный код в «Великом Гэтсби», который во многом определяет неповторимую атмосферу романа и служит зер-

калом, в котором сквозь личину проступает подлинное лицо, сквозь мишуру отражаются вечные истины, и который показывает, кем человек намеревался быть и кем он стал на самом деле, а также поднимает вопрос о том, что значат для человека память, любовь и мечта. Можно согласиться с мнением одного из исследователей, утверждающего, что «“Великий Гэтсби” остается актуальным не потому, что это идеальный роман, а потому, что он глубоко созвучен восприятию читателя. Присущая ему двуплановость и неоднозначность позволяют читателям использовать роман в качестве барометра для измерения собственной жизни и культуры. История Гэтсби становится зеркалом для наших собственных стремлений и неудач» [Batchelor 2014: 6].

REFERENCES

Batchelor 2014 — Batchelor, Bob. *Gatsby: The Cultural History of the Great American Novel*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.

Berman 1994 — Berman, Ronald. *The Great Gatsby and Modern Times*. Urbana: University of Illinois Press, 1994.

Berman 2009 — Berman, Ronald. *Translating Modernism: Fitzgerald and Hemingway*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2009.

Bloom 2006 — Bloom, Harold. *Bloom's Guides: F. Scott Fitzgerald's The Great Gatsby*. New York: Chelsea House Publishers, 2006.

Churchwell 2013 — Churchwell, Sarah. *Careless People: Murder, Mayhem and the Invention of "The Great Gatsby"*. New York: The Penguin Press, 2013.

Curnat 2013 — Curnat, K. F. Scott Fitzgerald and Jazz Historicism. In *New Essays on F. Scott Fitzgerald*, edited by Robert A. Martin, 45–62. New York: Oxford University Press, 2013.

Curnutt 2004 — Curnutt, Kirk. *A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald*. New York: Oxford University Press, 2004.

Kruse 2004 — Kruse, Horst Hermann. *Scott Fitzgerald at Work: The Making of "The Great Gatsby"*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2014.

Long 2003 — Long, Robert Emmet. *The Achieving of "The Great Gatsby"*. Urbana: University of Illinois Press, 1979.

MacCann 2003 — MacCann, Franc. "Jazz and the 'Unfinished' Nature of *The Great Gatsby*". *The F. Scott Fitzgerald Review* 2 (2003): 45–62.

© 2025, И.В. Морозова
Дата поступления в редакцию: 19.08.2025
Дата одобрения рецензентами: 04.10.2025
Дата публикации: 25.12. 2025

© 2025, Irina V. Morozova
Received: 19 Aug. 2025
Approved after reviewing: 04 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-260-295
https://elibrary.ru/EGEBAR
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Юрий ГИРИН

ГАРСИА МАРКЕС В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ

Аннотация: Эссе приурочено к 55-летию публикации первого перевода романа Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» на русский язык, выполненного В.С. Столбовым и Н.Я. Бутыриной и опубликованного в журнале «Иностранная литература» (1970. № 6–8). Первая часть эссе посвящена первому приезду Маркеса в СССР в 1957 г. и основана на репортажах писателя о пребывании в Советском Союзе, воспоминаниях современников и биографических исследованиях. Во второй части рассматривается рецепция творчества Маркеса и, в первую очередь, его романа «Сто лет одиночества» в советской латиноамериканистике и литературной критике; помимо мемуаристики, статей и книг о Маркесе используются материалы круглых столов и дискуссий, появлявшиеся в журнале «Латинская Америка».

Ключевые слова: Гарсиа Маркес, Советский Союз, травелог, «Сто лет одиночества», перевод, рецепция, миф, власть, социализм, советская латиноамериканистика, журал «Иностранная литература», журнал «Латинская Америка».

***Информация об авторе*:** Юрий Николаевич Гирин, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы имени А.М. Горького, ул. Поварская, 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000–0002-3251–0641. E-mail: yurigirin@hotmail.com

***Для цитирования*:** *Гирин Ю.Н.* Гарсиа Маркес в Советском Союзе // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 260–295. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-260-295

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-260-295
https://elibrary.ru/EGEBAR
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yuri GIRIN

GARCÍA MÁRQUEZ IN THE SOVIET UNION

Abstract: This essay commemorates the 55th anniversary of the first Russian translation of Gabriel García Márquez's novel *One Hundred Years of Solitude* by V.S. Stolbov and N.Ya. Butyrina, published in the journal *Inostrannaya Literatura* (1970, iss. 6–8). The first part of the essay details Márquez's initial visit to the USSR in 1957, drawing on the writer's own accounts of his stay, his contemporaries' memoirs, and biographical research. The second part analyzes the reception of Márquez's work— primarily his novel *One Hundred Years of Solitude* — in Soviet Latin American studies and literary criticism. In addition to memoirs, articles, and books about Márquez, the analysis incorporates materials from roundtables and discussions published in the journal *Latinskaya America*.

Keywords: García Márquez, Soviet Union, travelogue, *One Hundred Years of Solitude*, translation, reception, myth, power, socialism, Soviet Latin American studies, *Inostrannaya literatura*, *Latinskaya America*.

Information about the author: Yuri N. Girin, Doctor Hab. in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3251-0641. E-mail: yurigirin@hotmail.com.

For citation: Girin, Yuri. "García Márquez in the Soviet Union." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 260–295. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-260-295

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-260-295
EDN
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Yuri GIRIN

GARCÍA MÁRQUEZ EN LA UNIÓN SOVIÉTICA

Resumen: Este ensayo conmemora el 55º aniversario de la publicación de la primera traducción al ruso de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, a cargo de V.S. Stolbov y N.Ya. Butyrina, publicada en la revista *Inostrannaya Literatura* (1970, núms. 6–8). La primera parte del trabajo se centra en la primera visita de Márquez a la URSS en 1957 y se basa en los informes del escritor sobre su estancia en la Unión Soviética, las memorias de sus contemporáneos y la investigación biográfica. La segunda parte analiza la recepción de la obra de Márquez, y en particular de su novela *Cien años de soledad*, en los estudios latinoamericanos y en la crítica literaria soviéticos. Además de memorias, artículos y libros sobre Márquez, se incorporan materiales de mesas redondas y debates publicados en la revista *Latinskaya America*.

Palabras clave: García Márquez, Unión Soviética, libro de viaje, *Cien años de soledad*, traducción, recepción, mito, poder, socialismo, estudios latinoamericanos soviéticos, *Inostrannaya literatura*, *Latinskaya America*.

***Información sobre el autor*:** Yuri N. Girin, Doctor habilitado en filología, investigador principal, Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia, 25ª, ed. 1, Povarskaia, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3251-0641. E-mail: yurigirin@hotmail.com.

***Para citar*:** Girin, Yuri. "García Márquez en la Unión Soviética." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 260–295 https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-260-295

Это повествование построено на нескольких датах. 55 лет назад русскоязычный читатель впервые познакомился с главным романом будущего колумбийского нобелиата. Он пришел в Советский Союз (тогда еще нелегально) на страницах журнала «Иностранная литература» в 1970 г. Вся дальнейшая история вполне по-гарсиамаркесовски представляет собой совмещение разных форм реальностей. Мы остановимся на двух совершенно разных довольно авантюрных эпизодах. Первый можно условно определить как «Гарсиа Маркес и Советский Союз», второй — как «Советский Союз и Гарсиа Маркес». Первый определен поездкой Гарсиа Маркеса в Восточную Европу и СССР в 1957 г. и впечатлениями молодого колумбийского журналиста от стран социализма, второй — появлением в 1967 г. его главной книги «Сто лет одиночества» и тем впечатлением, которое произвела эта книга на русскоязычного читателя. Между этими двумя эпизодами — хронологическая разница в условные десять лет. Поневоле хочется начать повествование с гарсиамаркесовского зачина: «Пройдет десять лет, и Габриэль Гарсиа Маркес…». Но пройдет еще двадцать лет, и овеянный славой мастер приедет в Советский Союз в 1987 г. как почетный гость на Московский кинофестиваль. И это будет его прощальный визит.

Габо и «страна чудес»

В те далекие пятидесятые Гарсиа Маркес, едва только вступивший на стезю журналистики, которой он будет верен всю жизнь, был начинающим автором нескольких рассказов, восторженно принятых его друзьями, но нашедших весьма слабый отклик среди читательской публики. К литературе его влекло с юности, и читателем он был запойным. Особые отношения у колумбийского писателя сложились с русской литературой. В 1979 г. он рассказывал в редакции журнала «Латинская Америка»:

> Первым я узнал, конечно, Достоевского. Но если мне предложат выбирать из всей мировой литературы, я назову русского писателя Толстого. Я думаю, что «Война и мир» — самый великий роман из всех, написанных за историю человечества, Это увесистый кирпич, но какое чудо! А рассказчики русские мне нравятся практически все,

> которых я читал. Достоевским я зачитывался, даже в очень плохих переводах. […] Я думаю, что для любого писателя в мире русские романисты — основа основ[1].

К концу 1950 г. Гарсиа Маркес сделался профессиональным журналистом, а вскоре превратности судьбы забросили его в Старый Свет, куда он прибывает в качестве культурного паломника, приобщающегося святынь. В 1956-м в Париж приезжает близкий друг писателя Плинио Мендоса; он уговорил Гарсиа Маркеса съездить к их общему знакомому, живущему в Лейпциге, в тогдашней ГДР. Восточная Германия произвела на колумбийцев самое тягостное впечатление.

> Атмосфера гнетущая, давящая. […] Для нас было абсолютно необъяснимо, почему народ Восточной Германии, которому теперь принадлежало, казалось бы, все: власть, средства производства, полезные ископаемые, транспорт, банки, торговля, связь, — выглядит столь безрадостно и печально. Такой безысходности, как в глазах восточных немцев и немок, даже совсем молодых, я никогда в своей жизни не видел[2].

Так писал Гарсиа Маркес в серии репортажей «90 дней за железным занавесом», которые окажутся потрясением для его наивных соотечественников просоциалистических взглядов. И заключал: «Берлин — это нелепость»[3]. Такие же ощущения остались у него от посещения других стран социалистического лагеря — Польши и Чехословакии, где он побывал годом раньше. Тот уровень жизни и та атмосфера, которые он увидел в странах так называемого социализма, повергли его в недоумение, граничащее с отчаянием: «…в этом новом мире все вещи казались старыми, обветшалыми, уже когда-то бывшими». Но и Западный Берлин оставил его недовольным — здесь, наоборот, «все, к несчастью, казалось слишком новым»:

---

[1] *Гарсиа Маркес Г.* «…Многое я рассказал вам впервые» (Из беседы с советскими латиноамериканистами) // Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982. С. 276.

[2] García Márquez, Gabriel. “90 días en la Cortina de Hierro. 1. Berlín es un disparate.” *Cromos* (3 agosto, 1959). Пер. мой. — *Ю.Г.*

[3] Ibid.

> Учитывая политическую напряженность и соперничество между Востоком и Западом, он заключил, что Берлин — это хаотичное, непредсказуемое, непонятное человеческое пространство, где все представляется не таким, какое оно есть на самом деле, все является объектом манипулирования, каждый ежедневно занимается обманом и у каждого совесть нечиста [Мартин 2011: 216].

Естественно, дотошная журналистская натура Гарсиа Маркеса требовала разузнать самому, на месте и с максимальной достоверностью, как там в действительности обстоят дела в стране победившего социализма.

Возможно, Советский Союз обладал для него особой, не вполне понятной ему самому притягательностью как далекий «край чудес», наподобие тех сказочных стран, образ которых сохранился в его памяти с детских времен. Кроме того, играло свою роль и то обстоятельство, что речь шла о стране, находившейся за «железным занавесом», то есть *по ту сторону* метафизического предела, столь значимого для латиноамериканского сознания [Гирин 1994]. Позже Плинио Мендоса вспоминал: «В тот год мы совершили с ним два путешествия: одно — в Восточную Германию, а другое — в СССР, и лишились политической невинности, потеряв уважение к социалистическому миру». И объясняет, словно извиняясь:

> В сознании молодых латиноамериканцев нашего поколения жил ангельский облик социализма, в который реальность внесла суровые поправки. Ужасающая политическая обстановка в Латинской Америке, генералы, захватывающие власть, многочисленные заключенные и эмигранты усиливали наши симпатии по отношению к социалистическому миру, которые внушила нам революционная мифология, ведущая свои истоки от героической эпохи Октябрьской революции […] и от наших собственных либеральных колумбийских партизан. Все это долгое время вызывало в нас трепет и формировало крайне благожелательное отношение к странам, где произошел переворот, название которого мы из уважения писали с большой буквы: Социалистическая Революция[4].

[4] *Мендоса П.А.* Габриэль Гарсиа Маркес. Письма и воспоминания. М.: Индивидуум паблишинг. 2016. С. 29–30.

В 1957 г. Москва готовилась провести VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов, грандиозное мероприятие, ставшее самым массовым за всю историю подобных фестивалей. Приглашения получили 34 000 человек из 131 страны мира. Это было поистине этапное событие не только для Советского Союза, но и для всего мира, вступивших, хоть и ненадолго, в эпоху взаимной открытости. Для вечно жадного до новых впечатлений Гарсиа Маркеса то была идеальная возможность непосредственного знакомства с «Меккой социализма». Но заштатный колумбийский репортер никого не интересовал, «органы» не выдавали визы неангажированному журналисту. Четыре раза подряд он получал решительный отказ. К тому моменту мир не знал еще ни Кубинской революции, ни ее вождя — Фиделя Кастро, с которым Габо подружился случайно в 1948 г. в Боготе во время массовых волнений.

Как всегда, выручил случай и, тоже как всегда — друзья. Будучи в Париже, Гарсиа Маркес встретил своего старого друга писателя Мануэля Сапату Оливелью, сестра которого везла на Московский фестиваль негритянский фольклорный ансамбль. И случилось так, что перед самым вылетом из Боготы ансамбль «Делия Сапата» лишился двух исполнителей — саксофониста и аккордеониста. Плинио Мендоса и Гарсиа Маркес тут же поспешили использовать фольклорную группу в качестве троянского коня для проезда в Москву. Для будущего нобелиата это не составляло никакой проблемы — он был страстным поклонником колумбийских народных песен, главным образом вальенато[5], а также «неплохо исполнял паленке и мапале», по его же словам. Гарсиа Маркес был не только любителем вальенато — он сам неоднократно организовывал их фестивали и, будучи другом и приверженцем композитора Р. Эскалоны, немало сделал для пропаганды фольклорной музыки. Поэтика, стилистика и сюжетика вальенато во многом определили творческую манеру Гарсиа Маркеса периода его расцвета: художественные начала вальенато и гарсиа-маркесовского письма одни и те же. Сам писатель, по свидетельству своего брата, позже заявлял:

> «Сто лет» — это рассказ о повседневных событиях того края, где родился и развился вальенато, именно так. [...] Я не устаю повторять,

[5] Вальенато — жанр колумбийской народной песни, сочетающей в себе элементы европейской, индейских и африканских культур.

что «Сто лет одиночества» – всего лишь один сплошной вальенато длиной в 350 страниц[6].

Таким образом, будущий автор «Ста лет одиночества» впервые попал в Советский Союз в качестве ударника-маракеро.

Пребывание Гарсиа Маркеса в СССР в 1957 г. осталось практически незадокументированным, поскольку организацией фестиваля занимался ЦК ВЛКСМ, а не обычные в подобных случаях ВОКС и Интурист, приставлявшие к гостям своих переводчиков и сопровождающих. Это обстоятельство сыграло на руку Гарсиа Маркесу, предоставив ему относительную свободу действий.

Начало поездки было ужасным: ни спальных, ни сидячих мест не было, и друзья были вынуждены провести тридцать часов подряд стоя в поезде «Берлин – Прага». Зато путь из Праги в Москву компенсировал все неудобства:

> Вагоны советских поездов — самые комфортабельные в Европе, каждое купе — удобное отделение с двумя постелями, радиоприемником с одной программой, лампой и вазой для цветов на ночном столике. Все вагоны одного класса. Дешевые чемоданы, узлы с поклажей и едой, одежда и очевидная бедность людей не сочетались с роскошными и прибранными вагонами[7].

Гарсиа Маркес ехал с открытой душой, его взгляд благожелательно отмечал любую мелочь, часто — мелочь прежде всего. Еще в дороге его поразили гигантские расстояния:

> Понятно, почему в Советском Союзе поезда — настоящие отели на колесах; человеческое воображение с трудом может осмыслить такие необозримые просторы. […] Эти расстояния ощущаются сразу, едва пересекаешь границу. […] Кажется, ты путешествуешь в направлении недостижимого горизонта по совершенно особому миру, где все по своим размерам превышает человеческие пропорции, и нужно

[6] García Márquez, Gabriel. *Tras las claves de Melquíades. Historia de "Cien años de soledad"*, 340–341. Bogotá, 2001. Пер. мой. — *Ю.Г.*

[7] *Гарсиа Маркес Г.* СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы // Гарсиа Маркес Г. Палая листва. Повести, рассказы. СПб: Симпозиум, 2001. С. 464. Далее указания страниц для этого источника даны в тексте в скобках.

> полностью изменить представления о нормах, чтобы попытаться понять эту страну (464–465).

Каким-то образом в этом фрагменте, а также в примыкающих к нему замечаниях об эпидемии холеры и необъяснимом запахе гнили, равно как и в дальнейшем обозначении Москвы как «самой большой деревни в мире» ощутимы элементы мерцающего текста будущего большого романа.

Этот момент в мироощущении Гарсиа Маркеса тонко отмечал В.Б. Земсков, первый его отечественный исследователь:

> Гарсиа Маркеса поразили страна и народ, для понимания которых надо изменить представления о пропорциях и мерах: расстояния, дел, людей. В этом «сумасшедшем народе», который даже в своем энтузиазме и щедрости потерял чувство меры, он увидел ту же поэзию, что родила и его творчество: «Земной шар, на самом деле, более круглый, чем мы предполагаем, и достаточно проехать всего лишь 15 тысяч километров от Боготы к востоку, чтобы вновь оказаться в поселках Толимы», краях, откуда родом герои «Ста лет одиночества» [Земсков 2014: 14].

Колумбийцам бросилось в глаза особое, восторженно-предупредительное отношение местных обитателей к иностранным туристам. Некоторые описания кажутся принадлежащими поэтике фантастического реализма:

> Казалось, мы попали в гости к сумасшедшему народу — даже в энтузиазме и щедрости он терял чувство меры. Я познакомился с немецким делегатом, который похвалил русский велосипед, увиденный на одной из станций. Велосипеды очень редки и дороги в Советском Союзе. Девушка, хозяйка велосипеда, сказала немцу, что дарит его ему. Он отказался. Когда поезд тронулся, девушка с помощью добровольных помощников забросила велосипед в вагон и нечаянно разбила делегату голову. В Москве можно было наблюдать картину, ставшую привычной на фестивале: немец с перевязанной головой, разъезжающий по городу на велосипеде (469).

Естественно, что стороннему глазу многие вещи, свойственные иной культуре, иному народу, всегда кажутся странными, необыч-

ными. И все же в описаниях Гарсиа Маркеса ощущается априорная настроенность на то, чтобы воспринимать все видимое в свете гиперболичности, невероятности, инаковости, едва ли не «чудесности». Московские улицы, здания, архитектура, образ жизни русских людей, их манеры и поведение — все представало в аспекте несоразмерности.

> Надо было проявлять сдержанность, чтобы русские с их упорным желанием одарить нас чем-нибудь сами не остались ни с чем. Они дарили все. Вещи ценные и вещи негодные. В украинской деревне какая-то старушка протиснулась сквозь толпу и преподнесла мне обломок гребенки. Все были охвачены желанием дарить просто из желания дарить. Если кто-нибудь в Москве останавливался купить мороженое, то вынужден был съесть двадцать порций и вдобавок еще печенье и конфеты. В общественном заведении невозможно было самому оплатить счет — он был уже оплачен соседями по столу (469–470).

Однако подобные странности не воспринимались Гарсиа Маркесом как несуразность — он был настроен исключительно на положительный лад:

> Я не думаю, что эта чрезмерная и всеобщая щедрость была следствием приказа властей, желавших поразить делегатов. Но даже если это невероятное предположение верно, все равно советское правительство может гордиться дисциплиной и преданностью своего народа (470).

Всю долгую дорогу в поезде Гарсиа Маркес услаждал себя и земляков песнями родных карибских краев. Но по прибытии в Москву он вместе с Плинио Мендосой покинул группу, «пожертвовав фестивалем», как пишет его биограф Дассо Сальдивар, поскольку его интересовало «изучение “чужой жизни” с ее чудесами и поражениями “реального социализма” в его собственном раю, поэтому все пятнадцать дней, проведенные между Москвой и Сталинградом, они провели в наблюдениях и расспросах» [Saldívar 1997: 355]. Таким образом,

> Гарсиа Маркес сумел совершенно беспристрастно, серьезно и глубоко постичь бесконечную сложность советской действительности, ту сложность, которая не укладывалась в рамки ни ее собственной пропаганды, ни враждебной контрпропаганды [Saldívar 1997: 357].

Поражаясь нелепостям советской действительности, Гарсиа Маркес в поисках рационального их объяснения обращался к недавней истории страны.

> В одном из московских банков мое внимание привлекли двое служащих: вместо обслуживания клиентов они с энтузиазмом пересчитывали цветные шарики, прикрепленные к раме. Позже я увидел увлеченных таким же занятием администраторов в ресторанах, работников общественных заведений, кассиров в магазинах и даже продавцов билетов в кинотеатрах. Я обратил на это внимание и собирался узнать название и правила игры в то, что, как я полагал, было самой популярной в Москве игрой, но администратор гостиницы, в которой мы жили, объяснил: эти цветные шарики, похожие на школьные счеты, и есть счетные устройства, которыми пользуются русские. Это открытие было поразительно, поскольку в одной из официальных брошюр, распространяемых на фестивале, утверждалось, что Советский Союз располагает 17 видами электронных счетных машин. Да, располагает, но не производит их в промышленном масштабе. Такое объяснение открыло мне глаза на драматические контрасты страны, где трудящиеся ютятся в одной комнатушке и могут купить два платья в год, и в то же время их раздувает от гордости, что советский аппарат побывал на Луне. Объясняется это, видимо, тем, что Советский Союз все 40 лет, прошедших после революции, направлял усилия на развитие тяжелой промышленности, не уделяя никакого внимания товарам потребления. В таком случае можно понять, почему они первыми предложили на международный рынок воздушного сообщения самый большой в мире самолет и в то же время у них не хватает обуви для населения. […] Не вызывает сомнения, что цена этого небывалого в истории человечества предприятия была оплачена судьбой одного поколения, участвовавшего сначала в революционных боях, потом в войне и, наконец, в восстановлении экономики. […] Железная изоляция, в которой держал нацию Сталин, чаще всего является причиной того, что советские люди, сами того не подозревая, попадают в комические положения перед иностранцами. […] В то время как западная цивилизация в XX веке шла по пути впечатляющего технического прогресса, советский народ пытался разрешить многие элементарные проблемы, живя за закрытыми дверями (493–495, 497).

Сталин интересовал Гарсиа Маркеса не просто как историческая фигура и даже не как легендарный властитель далекой таинственной страны, как воплощение доминантной в маркесовском художественном мире мифологемы власти. Не случайно писатель замечал: «Очевидно, в сердце каждого советского человека живет миф, обуздывающий доводы разума» (484). Конечно, Сталин был интересен Гарсиа Маркесу и как личность, но более того — как «образцовый» диктатор, олицетворяющий вырастание власти в самодовлеющий абсолют. Как и многие другие понятия, как и само «одиночество», идея власти полнилась у Гарсиа Маркеса особым, неоднозначным и чрезвычайно важным для его мировидения смыслом:

> …я всегда верил, что абсолютная власть является наивысшей и наисложнейшей стадией самоосуществления человеческого существа и в силу этого вбирает в себя одновременно все его величие и всю его ничтожность[8].

Он не раз выражал свое восхищение феноменом власти как таковым, искренне не понимая, почему он интересует не всех писателей. В одном из интервью писатель признавался, что личность колумбийского диктатора Х.В. Гомеса обладала для него «захватывающей притягательностью»[9]. После выхода «Ста лет одиночества» Гарсиа Маркес говорил:

> Главное, что меня всегда интересовало, — проблема власти. Мне кажется, что, если бы полковник Аурелиано Буэндиа не проиграл войну, а выиграл, он стал бы патриархом[10].

Склонный к мифотворчеству писатель готов был воплотить идею власти и в женском образе — такова его «белая китиха» в «Невероятной и грустной истории о простодушной Эрендире и ее жестокосердной бабке». Образ тирана в «Осени патриарха», где писатель стремился создать собирательный образ всех латиноамериканских диктаторов, имеет под собой фольклорно-мифологическую основу, а текст романа содержит наибольшее количество автобиографиче-

[8] García Márquez, Gabriel. *La soledad de América Latina*, 634–635. Ciudad de La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1990. Пер. мой. – *Ю.Г.*

[9] Ibid.: 630.

[10] *Гарсиа Маркес Г.* «…Многое я рассказал вам впервые». С. 270.



Гарсиа Маркес в Москве. Август 1957.

ских реминисценций. Неудивительно, что, оказавшись в 1957 г. в Москве, он стремится как можно больше узнать о только что разоблаченном советском тиране[11], тем более что ситуация в тот момент была парадоксальной: культ личности развенчан, но сам диктатор по-прежнему торжественно покоится на Красной площади в Мавзолее вместе с Лениным. «В Мавзолее на Красной площади Сталин спит без всяких угрызений совести» — так озаглавил Гарсиа Маркес самую большую подглавку своего репортажа.

> Я беседовал о Сталине со множеством людей. Мне показалось, что они высказываются вполне свободно, полагая, что всесторонний анализ спасет миф (484).

Ситуация со Сталиным после смерти и разоблачения диктатора напоминает ему кафкианский абсурд:

> Двухкилометровый людской поток перед Мавзолеем составляют те, кто хочет впервые в жизни увидеть телесную оболочку человека, который лично регламентировал все, вплоть до частной жизни граждан целой страны […] Ни один лист на дереве не мог шевельнуться вопреки воле этой невидимой власти […] У него не было возраста […] Но в воображении народа Сталин имеет возраст своих портретов. Они донесли его вневременное существование в самые отдаленные уголки тундры […] Его изображения висели в общественных зданиях, в частных домах, печатались на рублях, на почтовых марках и даже на упаковках продуктов. Его статуя в Сталинграде — высо-

[11] Доклад Н.С. Хрущева «О культе личности и его последствиях» был сделан на XX съезде КПСС в феврале 1956 г.

> той 70 метров, каждая пуговица на кителе — полметра в диаметре (485–486).

Изучив, насколько было возможно, советскую сталинистику и увидев ее в деталях настолько абсурдных, что они придавали ей характер мифологии, Гарсиа Маркес пытается прийти к рациональному ее объяснению, но делает это в духе, свойственном его поэтике:

> Лучшее, что можно сказать в его пользу, неразрывно связано с худшим, что можно сказать против него: в Советском Союзе нет ничего, что не было бы сделано [не] во имя Сталина; а все, что делалось после его смерти, состоит в попытках высвободиться из пут его системы […] В тот вечер, когда мне разъяснили в Москве, в чем смысл сталинской системы, я не обнаружил в ней ни одной детали, не описанной ранее в книгах Кафки (486).

Стараясь изучить во всех деталях особенности сталинского наследия в жизни советских людей, Гарсиа Маркес отмечает скорее общий характер социалистического строя в СССР. Он полагает, что полностью постичь синдром Сталина и сталинизма ему поможет посещение Мавзолея, но преодолеть двухкилометровую очередь к нему им с Плинио удалось только с четвертой попытки. «Прежде чем попасть в святилище, пройти его, не задерживаясь, не более чем за минуту, мне понадобилось девять дней, еще полдня и еще полчаса стояния в очереди» (490–491). Он подробно описывает все свои попытки и еще более подробно — само посещение, хотя и признает с некоторым разочарованием: «Вспоминаешь ту минуту и понимаешь — в памяти не осталось ничего определенного» (492). Тем не менее вид покойного Сталина произвел на него довольно благоприятное впечатление. Дассо Сальдивар замечает по этому поводу, что Гарсиа Маркес увидел в нем не покойника, спящего вечным сном, но «того, кто продолжает жить своей жизнью — это жизнь власти по ту сторону смерти» [Saldívar 1997: 358]. Видимо, образ *мертвого* диктатора интересовал Гарсиа Маркеса совершенно особым образом, полностью отвечая его идее о жизни по ту сторону смерти, ставшей одной из констант его творчества. При этом Гарсиа Маркеса впечатлили руки набальзамированного генералиссимуса: «Ничто не подействовало на меня так сильно, как изящество его рук с длинными прозрачными ногтями. Это женские руки» (493). Этими

тонкими женоподобными руками, образ которых возник, очевидно, под влиянием «рук маркиза» обожаемого им Рубена Дарио, он снабдит впоследствии своего собственного диктатора в «Осени патриарха». Позже Плинио Мендоса вспоминал, что, по его мнению, именно после посещения мавзолея у Гарсиа Маркеса возникла мысль написать роман о диктаторе.

О советских людях Гарсиа Маркес постоянно писал с искренним сочувствием человека, на собственном опыте познавшего жизнь в нищете. Влияние всеобъемлющей власти Сталина Гарсиа Маркес видит в убогости советской жизни, в том, что он называет «развитие в обратном порядке»: «Тому, кто видел скудные витрины московских магазинов, трудно поверить, что русские имеют атомное оружие» (498). При этом Гарсиа Маркес не скрывает своей искренней симпатии к простым людям: «Это не была надоедливая толпа». Его подкупают «простота, доброта, искренность людей, ходивших по улицам в рваных ботинках» (478). И он заключает:

> Должен честно признаться, что в пятнадцатидневной суете, не зная русского языка, я не смог прийти ни к каким окончательным выводам. В то же время полагаю, мне удалось уловить отдельные явления, пусть лишь бросающиеся в глаза и поверхностные, — все-таки это весит больше, чем плачевный факт полного незнакомства с Москвой. У меня профессиональный интерес к людям, и думаю, нигде не встретишь людей более интересных, чем в Советском Союзе (478).

Однако человеческая благожелательность и журналистская объективность Гарсиа Маркеса пришлись на его родине не ко двору: даже его близкий друг Эдуардо Саламеа Борда, человек безусловно левых взглядов, известнейший журналист и писатель, отказался печатать его репортажи в руководимой им газете *Espectador*, посчитав их слишком «просоциалистическими» даже для левых кругов Колумбии с их наивными представлениями о социализме. Но, когда два года спустя Гарсиа Маркес опубликовал свои очерки «90 дней за железным занавесом» и «СССР: 22 400 000 квадратных километров без единой рекламы кока-колы» в столичном журнале *Cromos*, то на него посыпались обвинения в том, что знаменитый журналист превратился в записного критика социализма, если и вовсе не продался ЦРУ. Парадоксальным образом, должно было пройти три де-

сятка лет для того, чтобы очерк колумбийского писателя, ставшего к тому времени мировой знаменитостью, о его первом знакомстве с СССР, стал доступен наконец и для советских читателей[12]. И, как ни странно, эти очерки произвели на колумбийскую общественность шокирующее впечатление, в отличие от довольно спокойной реакции российского читателя, уже знакомого с чудесами Габо — «магического реалиста».

Итак, восприятие будущим нобелиатом, а пока все еще любознательным журналистом, советской действительности носило двоякий характер. Добросовестность дотошного документалиста побуждала Гарсиа Маркеса выискивать и выносить на суд читателя объективные причины тех странностей незнакомой и экзотичной русской жизни, что не могли не поражать иностранца, представителя западного мира (к тому моменту выходец из колумбийской глубинки вполне освоился с комфортом европейского быта). Но это на рациональном уровне. А подспудно срабатывала неизбывная писательская установка на фантазийность, стимулируемая экзотичностью, доходящей до абсурда, вкупе с впечатлениями от полумифологической фигуры легендарного тирана. Двойственность этого рода была изначально свойственна художественной манере Гарсиа Маркеса, и в дальнейшем она получила еще более ощутимое развитие, став доминантной чертой его поэтики.

«Страна чудес» и магическая реальность

60-е гг. XX в. во всем мире были означены какой-то особо интенсивной и драматической событийностью. Именно в это «фантастическое десятилетие», когда массовое сознание народов планеты было словно наэлектризовано, в Буэнос-Айресе выходит роман «Сто лет одиночества» (*Cien años de soledad*, 1967), написанный в Мексике. Когда он поступил в продажу, его первые тиражи разошлись в считанные дни, и издательство осталось без бумаги. Вскоре книга завоевала читателей по обе стороны Атлантики, прогремела в переводах на весь мир и сделала своего автора в 1982 г. Нобелевским лауреатом[13].

[12] На русском языке очерк впервые опубликован в журнале «Латинская Америка» в 1988 г. До этого текст пребывал в спецхране ВГБИЛ.

[13] На сегодня роман переведен почти на пятьдесят языков народов мира, а его суммарный тираж превышает пятьдесят миллионов экземпляров.

Мгновенная популярность «Ста лет одиночества» во всем мире и стремление критиков отыскать секрет книги имели и чисто литературные причины: появление романа, да еще возникшего на культурной периферии, пришлось на переломный момент в эволюции умопредставлений, на период крушения гносеологических твердынь вообще и кризиса литературы, в частности, это отразилось в таких терминах, как «усталость форм», «смерть романа» и т. п. Действительно, с распадом целостности мировосприятия (пусть даже и мнимой) естественным образом теряется и целостность жанра как модели мира, что и обусловило во второй половине XX в. подрыв авторитета литературы. Роман Гарсиа Маркеса был воспринят в этой кризисной культурной ситуации, вызвавшей в Европе общественную смуту 1968 г., как альтернатива казавшимся исчерпанными способам устроения мира, как реальная возможность обновления искусства и самой жизни. Эта книга замечательна тем, что, вобрав в себя практически все слои мировой культуры и будучи настояна на местной фольклорной стихии, она сама оказалась едва ли не наиболее притягательным ориентиром для всей литературы последней трети XX в. Отринувшее жанровые каноны творчество Гарсиа Маркеса тем самым возродило роман как форму миропознания, хотя и на специфический лад, определенный латиноамериканской литературной традицией.

Мышление Гарсиа Маркеса космологично, его концепция времени и его образ мира так же диверсифицированы, как его пространство и представление о формах реальностей. Распад у Гарсиа Маркеса всегда чреват обновлением, влечет за собой торжество вечной и безграничной жизненности, а все ущербное замещается трансцендентной становлению бытийственной полнотой, переходя в иное качественное состояние. Видимо, эта альтернативность монистически авторитарной картине мира и составляет непреходящую ценность романа «Сто лет одиночества» и его привлекательность для homo legens, со свойственной человеческой натуре противоречивостью ищущего устойчивых ценностей и одновременно бегущего диктата указующего перста. Неудивительно, что для советского читателя проблематика романа имела особую значимость.

Русская судьба романа Гарсиа Маркеса и его творчества в целом крайне примечательна, хотя принадлежит, скорее, к области социальной психологии. Его рецепция в советской культуре настолько специфична, что в какой-то мере даже соотносится с его поэтикой.

Произошла необычайная вещь: такое бесконечно множественное по своей структуре явление, как миф, стало культивироваться со всей фанатичностью советского абсолютно моноидейного сознания! Это была парадоксальная ситуация, когда освобождавшееся от мифов, но все еще находившееся в их плену сознание тянулось к мифу, видя в нем способ раскрепощения от культурных и социальных догм и канонов. Случайно ли, что именно в 1967 г. на страницах журнала «Москва» впервые публикуется (пока еще в сокращенном виде) ставший культовым роман «Мастер и Маргарита»? Находившееся в состоянии латентной мифологичности общество на сломе эпох наконец-то обрело возможность говорить на языке адогматичной культуры.

Сквозь этот «магический кристалл» и был воспринят советским читателем роман «Сто лет одиночества», популярность которого изумляла самого автора. Не будет большим преувеличением сказать, что в СССР Гарсиа Маркес сделался не то чтобы модным — он стал «своим»:

> Мы влюбились в Маркеса, ибо сразу почуяли в нем родное. Никакая экзотика тропического Макондо не помешала нам признать в магическом реализме естественную форму существования для отечественной литературы. Начиная с Гоголя, русское искусство занималось алхимической возгонкой реальности в противоестественное и правдоподобное[14].
>
> Сходство менталитета представителей рода Буэндиа и советского человека — поразительно [Багно 2001: 32].

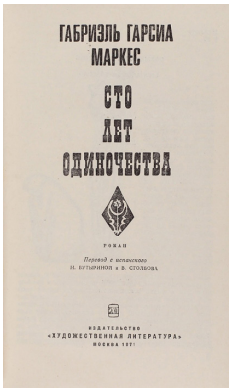
Первая публикация «Ста лет одиночества» в СССР состоялась 55 лет назад, в 1970 г.: роман был напечатан в журнале «Иностранная литература» (№ 6–8) в переводе В.С. Столбова и Н.Я. Бутыриной. В 1971 г. в Москве выходит первое, еще доконвенционное[15] книжное издание главной книги Гарсиа Маркеса на русском языке. За ним

[14] *Генис А**. Люди и праздники. Святцы культуры. М.: АСТ. 2022. С. 94.

*Генис Александр Александрович, 11.02.1953 г.р., на основании статьи 7 Федерального закона от 14.07.2022 г. № 255-ФЗ «О контроле за деятельностью лиц, находящихся под иностранным влиянием» 27 сентября 2024 г. включен в Реестр иностранных агентов в России.

[15] СССР присоединится к Женевской конвенции об авторском праве в 1973 г. Журнал «Иностранная литература» опубликовал роман в 1970 г.







Первое русское издание романа «Сто лет одиночества» (1971).

последовали «Палая листва. Полковнику никто не пишет» (1972), «Недобрый час. Роман и рассказы» (1975), «Осень патриарха» (1978), бесчисленные новые издания и переиздания. Первое зерно упало в хорошо подготовленную почву — страна переживала подлинный бум всего латиноамериканского: у всех на слуху были романтические барбудос, героический партизан Че Гевара, «пылающий континент»; учрежденный в 1961 г. Институт Латинской Америки АН СССР с 1969 начинает издавать броско оформленный журнал «Латинская Америка», на долгие годы ставший основным рупором отечественных латиноамериканистов.

В ту пору СССР еще действительно был самой читающей страной в мире. Необыкновенная книжка необыкновенного писателя, изданная стотысячным тиражом, шла нарасхват, ее зачитывали до дыр, точно речь шла о тамиздате. Страсть была всеобщей, но неоднозначной: большинству поклонников и фанатов-маркесоманов противостояли немногие скептики-антимаркесисты, органически чуждые прихотливым ветвлениям авторской фантазии и произвольным плетениям вымысла. Дело в том, что Гарсиа Маркес относится к числу тех писателей, которые вызывают у читателей либо восторженное преклонение, либо безоговорочное неприятие — равнодушных обычно не находится. Генрих Боровик признавался:

> Я не берусь анализировать его творчество, я просто в это творчество влюблен. Вместо ответа я приведу слова Константина Симонова. […] «Но когда я начал читать “Сто лет одиночества”, прочел страниц 50, вдруг поймал себя на мысли, что я ни черта не понимаю — как это сделано. Настолько органично фантастика, притча, сказка сливаются с реальной жизнью, с реальным бытом, совершенно реальными характерами, что я только кручу головой в восхищении! А как это сделано — не понимаю! Я решил перечитать эти 50 страниц снова. Перечитал и опять не понял! Мистика какая-то! Он — поразительный писатель!»[16].

Специально исследовавший проблему медийных откликов на роман «Сто лет одиночества» В.И. Красиков отмечал:

> …феномен романа Гарсиа Маркеса все же отличен от других произведений литераторов — «героев» неоднозначных решений Нобелевского комитета. Отличен резкостью и радикальностью диаметральных суждений многочисленной аудитории читателей: либо неуемный восторг, либо решительное неприятие [Красиков 2017: 97].

С самого момента выхода романа на русском языке он был предметом полярных мнений. Авторитетный критик Лев Аннинский тоже увидел в нем сродство русской и латиноамериканской душ, но в аспекте исторического пессимизма: миром «недоброго сознания», считал он, правит «горькая фатальность» [Аннинский 1987: 124]. Однако проницательному взгляду критика противостояла безоглядная даже не апологетика, а какая-то фанатическая восторженность.

Стоявшая у основ советской латиноамериканистики В.Н. Кутейщикова, близко знавшая Габо (как он просил себя называть), рассказала об одном из самых любопытных случаев, связанных с восприятием «Ста лет одиночества»: некая дама, в виду невозможности купить книгу, выпросила ее у знакомых на время и стала переписывать весь текст строчку за строчкой. Узнавший об этом эпизоде Гарсиа Маркес откомментировал его так:

[16] *Боровик Г.* Он — поразительный писатель // Латинская Америка. 2007. № 10. С. 66.



С советскими латиноамериканистами: Инна Тертерян, Людмила Синянская, Стелла Шмидт, Лев Осповат, Вера Кутейщикова. 1979 г.

> Одна моя приятельница в Советском Союзе повстречала сеньору, немолодую уже, которая собственноручно переписала всю мою книгу, а на вопрос, зачем она это сделала, ответила: «Потому что мне захотелось узнать, кто на самом деле сошел с ума — автор или я». Мне трудно представить себе лучшего читателя, чем эта сеньора [Кутейщикова 2000: 325].

Справедливости ради следует заметить, что разброс мнений совсем не всегда доходил до подобных крайностей, но в первые годы книга действительно пользовалась невероятной популярностью. И в последующие десятилетия роман переиздавался множество раз, да и переведен был не единожды, о чем будет сказано несколько позже.

Естественно, что за прошедшие более чем полвека отношение читающей публики к роману очень изменилось: он уже не воспринимается с прежним восторгом, появилось больше негативных отзывов и мнений, откровенного непонимания. Но причиной тому — не сам роман, а изменившаяся культурная атмосфера, появление иной медийной среды, а также повышение уровня читательского восприятия, сопровождаемое некоторым сужением круга чтения. Изменился и возраст читательской публики — она значительно помолодела, а новые поколения просто не понимают атмосферы, соответствующей литературе латиноамериканского «бума». В 1968 г. Гарсиа Маркес считал необходимым отметить одну из особенностей своей поэтики:

> Тут мы впадаем в парадокс: ирреальность Латинской Америки есть настолько реальная и будничная вещь, что ее легко спутать с тем, что понимается под реальностью[17].

В современном, сплошь оцифрованном мире ирреальность стала привычной частью физической реальности, и в новых обстоятельствах чудесность и магичность литературы латиноамериканского «бума» не производят прежнего эффекта.

Когда в августе 1979 г. Гарсиа Маркес, будучи в Москве, встретился в редакции журнала с советскими латиноамериканистами, он, отвечая на вопрос о создании «Ста лет одиночества», произнес знаменательную фразу:

> В истории литературы есть огромное множество произведений, появление которых подобно взрыву, а потом они уходят, и никто о них больше не вспоминает […] Так вот, я всегда беспокоился, что сделает время с моей книгой[18].

Однако место этой книги в истории нашей и мировой культуры неизменно; его очень точно определил В.Б. Земсков в предисловии к отечественному изданию романа на испанском языке: «“Сто лет одиночества” — одна из тех книг, которые входят в нашу жизнь раз и навсегда и время от времени требуют возвращения к себе» [Земсков 1980: 5]. Конечно, Гарсиа Маркес вошел в нашу жизнь не только этой книгой, но и последующими вещами, которые ему еще только предстояло тогда написать, но все же верно заметил С. Марков, автор биографии Маркеса:

> Пожалуй, «Сто лет одиночества» оказалась самой популярной и нужной советскому народу книгой, сделавшейся даже не глотком, а полным вдохом свободы [Марков 2014: 168].

Роман Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», явившийся русскоязычному читателю в ореоле литературы латиноамериканского «бума», стал своего рода триггером в процессе осмысления современ-

[17] *Гарсиа Маркес Г., Варгас Льоса М.* Диалог о романе в Латинской Америке // Писатели Латинской Америки о литературе. С. 137.

[18] *Гарсиа Маркес Г.* «…Многое я рассказал вам впервые». С. 272.

ной отечественной литературы в соотнесенности с феноменом литературы Латинской Америки. И неудивительно, что платформой для обсуждения проблем современного романа стал журнал «Латинская Америка», в редакции которого прошел ряд плодотворных встреч и дискуссий, в которых участвовали не только латиноамериканисты и не только советские специалисты. Уже на следующий год после выхода романа на русском языке в редакции состоялось обсуждение, в котором приняли участие переводчики романа и ведущие литературоведы. В самом начале встречи было отмечено:

> Роман колумбийского писателя Габриэля Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества» явно превысил обычную степень восхищения у советских читателей. Тем серьезнее задача, которую роман поставил перед критиками и литературоведами: разобраться в том, какую роль играет эта книга и ее автор в развитии современной латиноамериканской и мировой литературы[19].

Не все встречи и обсуждения проходили единодушно и благостно. Ирина Зорина, переводчик и журналист, жена писателя Юрия Карякина, вспоминала, как в 1979 г. Гарсиа Маркес, приехавший как гость на Московский международный кинофестиваль, подвергся резким нападкам за его тесную дружбу с Фиделем Кастро, превратившимся к тому моменту в полноценного диктатора (Варгас Льоса не случайно называл своего бывшего друга «лакеем Фиделя Кастро»). Это произошло в Переделкино, куда будущий нобелиат был приглашен на встречу с советскими коллегами по перу. Гарсиа Маркес начал с дифирамбов Фиделю, что вывело из себя уже и так разгоряченного Карякина.

> «“Сто лет одиночества” прочел. Очень хорошо. У нас тоже есть свой маг слова и фантастической реальности — Фазиль Искандер. Но вот что не могу понять, как вы, извините, гоните такую пропагандистскую туфту — о борьбе кубинцев за свободу в Анголе? Экономика на Кубе в полном провале. Техника наша там гниет, безвозвратные кредиты идут на армию, готовую поддержать “революционные очаги” в Латинской Америке и в Африке. Сами кубинцы говорят,

[19] Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. М.: Прогресс, 1986. С. 96.

> что их посылают в Анголу, как русских “на картошку”», — нападал Карякин. […] Остальных участников нашей встречи волновали не столько «революционные очаги», сколько преследование на Кубе интеллигенции, все более жесткая цензура и свирепые методы расправы с диссидентами. […] Маркес явно не хотел отвечать на неудобные вопросы. Он, человек умный и наблюдательный, скорее хотел понять, кто перед ним и почему мы так резко настроены против Фиделя[20].

Но скандала не произошло: оба оппонента внезапно заинтересованно заговорили о Достоевском.

> Спустя несколько месяцев, помнится, прочитала в одном из интервью Маркеса, что он повстречался в Москве в писательском поселке с очень интересным анархистом Юрием[21].

На состоявшемся в 1980 г. «круглом столе» «Об историко-культурной самобытности Латинской Америки» В.Н. Кутейщикова подчеркнула, что новый латиноамериканский роман

> присущими ему средствами воплотил самобытность исторического духовного опыта Латинской Америки, открыл для себя и для мира глубинные пласты народного сознания, специфику мироощущения человеческой общности, сформировавшейся здесь в процессе сплава разных этнических и культурных потоков[22].

Эта тема была продолжена в расширенной беседе советских латиноамериканистов (историков, литературоведов, культурологов, философов) и видными представителями мексиканской науки, возглавляемыми известным философом Л. Сеа[23].

Вскоре в журнале состоялась большая дискуссия, в которой приняли участие, наряду с литературоведами-латиноамериканиста-

[20] *Зорина И.* Как мы чуть не поссорились с Маркесом из-за Фиделя, но примирились на Достоевском // Знамя. 2017. № 6. С. 131.

[21] Там же. С. 132.

[22] Об историко-культурной самобытности Латинской Америки // Латинская Америка. 1981. № 2. С. 117.

[23] Искать пути к диалогу // Латинская Америка. 1982. № 2. С. 67–88.



В журнале «Латинская Америка». 1979 г.

ми, специалисты по литературам Западной Европы и США[24]. В центре дискуссии был вопрос о латиноамериканском романе в соотношении с классикой и современным западным романом. Л.С. Осповат говорил о том, что в развитии нового латиноамериканского романа отчетливо выделяется рубеж конца 1960-х – начала 1970-х гг., на который пришелся не только выход романа Г. Гарсиа Маркеса «Сто лет одиночества», но и значимые события в истории Латинской Америки, имевшие «не только общеконтинентальный, но и всемирный резонанс». Он заметил:

> Истолкование действительности в мифологическом ключе, свойственное этому роману и принесшее ему важнейшие художественные открытия, некоторые исследователи провозглашают его главным, конституирующим признаком. Соответственно «магический реализм» объявляется чем-то вроде его метода […] Я думаю, что это не вполне справедливо даже по отношению к первому этапу развития нового романа: «магическим реализмом» его новаторство отнюдь не исчерпывалось. Напомню, что именно тот писатель, которого можно назвать корифеем «магического реализма», Мигель Анхель Астуриас сказал незадолго до смерти: «Мы не должны позволить, чтобы о нашем континенте судили исключительно по его мифам» (№ 5: 80–81).

[24] «Опыт латиноамериканского романа и мировая литература». Материал был опубликован в двух номерах журнала: Латинская Америка. 1982. № 5–6. Далее страницы этой публикации даны в тексте в скобках с пометами «№ 5» и «№ 6».

А.М. Зверев предположил, что во «всеобщем увлечении латиноамериканским романом насколько могу судить, наблюдаемом едва ли не всюду в мире) есть, конечно, налет моды, есть свои крайности и издержки»:

> …мода в данном случае носит по преимуществу чисто литературный характер, выражаясь в стремлении бездумно имитировать отдельные черты латиноамериканской прозы вместо того, чтобы осваивать ее опыт творчески, на глубине. Это опасность, и немалая. Не приходится отрицать, что тот же мифологизм сегодня стал ходовым приемом письма — именно приемом, не больше, данью весьма условно понятому «современному стилю». […] …вслушиваясь в отголоски латиноамериканского эксперимента в современной мировой литературе, самые глубокие отзвуки мы различим у писателей, собственными путями (и подчас без всякого прямого воздействия) двигавшихся к постижению народно-мифологического сознания как исторической памяти и специфической системы духовных ориентиров, нравственных ценностей, социальных представлений. Я имею в виду опыт Гранта Матевосяна, Чингиза Айтматова или, например, болгарина Иордана Радичкова […] во всех трех случаях мы видим хорошо знакомое – прежде всего по книгам Гарсиа Маркеса — стремление опираться на фольклорное мышление и на фольклорный, народный, мифологизм, не на классический миф, а именно на миф, созидаемый и живущий только в устной традиции (№5: 86–87).

И.А. Тертерян резюмировала:

> Как для современного человека вообще невозможна строгая детерминированность архаического мышления, так и в латиноамериканском романе нет абсолютной мифологичности […] Латиноамериканский писатель находится на особой точке зрения: он созерцает мифологичность вне и внутри себя. Он уже в полной мере обладает способностью смотреть на среду, наделенную мифотворческим сознанием, и на само это сознание со стороны, расчленять, анализировать и воссоздавать его, но он ощущает его и в себе как нечто неотчуждаемое, интимное, как основу его приятия и неприятия, восхищения и отвращения (№ 6: 58).

А.Ф. Кофман высказался категорично:

> Мне кажется, опасность «магического маньеризма» — а не реализма — уже нависла над литературой Латинской Америки. Симптомы этого проявились даже в романе такого талантливого писателя как Фуэнтес — я имею в виду его «Край безоблачной ясности»: магическая символика романа надуманна, поверхностна. Кстати, некоторые писатели, в частности, Роа Бастос, не приемлют сам термин «магический реализм», считая, что он искажает дух и содержание латиноамериканской литературы (№ 5: 75–76).

Л.Н. Арутюнов отметил: «Перед нами явление, которое еще не имеет адекватного понятийного аппарата». В то же время он нашел, что произведения «некоторых советских писателей последних лет показывают творческое использование опыта латиноамериканского романа», приведя в качестве примеров романы Отара Чиладзе, Чабуа Амирэджиби, Фазиля Искандера, Баграта Шинкубы, русских «деревенщиков», а также Чингиза Гусейнова, Александра Эбаноидзе, Нодара Думбадзе, Гранта Матевосяна, Тимура Пулатова и других, к опыту которых «более всего уместен термин “эпическое повествование”, который включает в себя и эпические, и мифологические элементы художественного сознания и художественного текста» (№ 5: 81, 78–79).

Вполне очевидно, что налицо феномен так называемого типологического схождения в независимых и автономных литературных процессах, принадлежащих стадиально общему культурному полю. Конечно, типологическая общность не исключает подсознательной ориентации писателя на стилистически близкий образец, что представляет немалые трудности в разграничении оригинала и его отслоений. Отмеченные выше свойства поэтики Гарсиа Маркеса и его модуса мировосприятия оказались во многом априорно присущими его современникам в стране, с которой он и сам ощущал родственную близость. Так, гарсиамаркесовской (и не только) фантазийности исполнен роман «Альтист Данилов» (1980) Вл. Орлова, созданный в жанре «фантастического реализма». Сам же Владимир Орлов говорил:

> Оказала ли на меня влияние латиноамериканская проза? Пожалуй, пока нет. Произвела впечатление. И впечатление сильное. Прежде всего, конечно, «Сто лет одиночества»[25].

Со своей стороны, и Гарсиа Маркес в ответ на вопрос, читал ли он «Мастера и Маргариту» Булгакова, воскликнул: «Клянусь родной матерью, что я прочитал эту книгу после того, как написал “Сто лет одиночества”»[26]. Однако, как оказалось позже, слукавил. Но и воздействие поэтики Гарсиа Маркеса на творчество русскоязычных писателей не только не отрицается, а постоянно выявляется дотошными исследователями. Жизнь произведений Гарсиа Маркеса в СССР и в сегодняшней России кажется явлением неслучайным, как неслучайны исторические пересечения и типологические общности двух схожих по признаку цивилизационной пограничности регионов — Латинской Америки и России. Об этом говорили участники дискуссии «Латиноамериканский роман и советская многонациональная литература» 1983 года[27], среди которых были не только латиноамериканисты и литературные критики, но и видные современные писатели. Алесь Адамович, отметив, что «соблазн латиноамериканской литературы очень сильный и ему поддаются и наши национальные литературы», объяснил это общностью самосознания и духом современности:

> Нам кажется, что это-то и есть главное: мифологизация, притчевость и т. п. Труднее постигается удивительный синтез в этой литературе самых глубоких корней человечества и самых высоких вершин его […] Читая их, мы вдруг поняли, что это вовсе не особенность только латиноамериканского литературного мышления. Что это и в нас живет, что это наше, современное, ощущение самих себя. Что это самосознание человека, человечества конца второго тысячелетия (№ 2: 66–67).

---

[25] Латиноамериканский роман и советская многонациональная литература. Дискуссия // Латинская Америка. 1983. № 2. С. 79–80.

[26] *Гарсиа Маркес Г.* О литературе, о себе, о своем творчестве // Вопросы литературы. 1980. № 3. С. 152.

[27] Опубл. в двух номерах (№ 2–3) журнала «Латинская Америка» за 1983 г. Далее страницы этой публикации даны в тексте в скобках с пометами «№ 2» и «№ 3».

Инна Тертерян также возражала против одностороннего понимания мифологизма как прерогативы латиноамериканской литературы:

> Я не собираюсь сейчас устанавливать или отрицать какие-то влияния. Вообще, в наше время все влияет на всех; мировая литература — одна сплошная контактная связь, говоря компаративистскими терминами. Но дело тут не только во влияниях или заимствованиях. Литературы помогают друг другу в самопознании. В зеркале чужой литературы можно лучше разглядеть себя, свои цели и задачи. И тем более в таком, даже не просто зеркале, а увеличительном стекле, как латиноамериканская литература (№ 3: 84).

В постсоветский период освоение творчества Гарсиа Маркеса русскоязычной читающей публикой продолжилось. Появились не только новые переводы, но и перепереводы. Оказалось, что и перевод произведений колумбийского писателя тоже стал формой его освоения и интерпретации. Так, история перевода романа «Сто лет одиночества» на русский язык сама по себе представляет собой отдельный авантюрный сюжет. Признанный сегодня классическим перевод В. Столбова и Н. Бутыриной (1970, был начат еще в 1967) в постперестроечные времена оказался подвергнут критике в связи с некоторыми опущенными по советским конъюнктурным соображениям эротическими и скабрезными моментами, что, возможно, и делало текст несколько скучным и затянутым. Обвинив первых переводчиков романа в многочисленных недостатках, в 1996 г. М. Былинкина издала свой перевод с подзаголовком «Полный перевод с испанского», предварив его выпадами против «конкурентов». Но альтернативный перевод оказался, мягко говоря, художественно несостоятельным, и в дальнейшем читатель предпочел изначальный вариант с легко восстановленными купюрами. По следам скандальной публикации с аргументированными возражениями выступил известный переводчик А. Гелескул, получивший от автора «полного перевода» резкий ответ. Соотечественник Гарсиа Маркеса Дуке Энао, специально занимавшийся сравнением двух переводов, отмечал, что в варианте М. Былинкиной «текст перевода начинает звучать излишне прагматично, приземленно, лишается поэтичности, которую хотел вложить в произведение сам Маркес» [Дуке Энао 2015: 34]. При том, что именно Гарсиа Маркес словно

предупреждал: «Мне всегда хотелось, чтобы эта книга имела скорее поэтическую ценность, чем повествовательную»[28]. Замечательно высказался однажды приятель Гарсиа Маркеса, фотограф Энрике Скопель:

> Лично я не понимаю, как, черт побери, они перевели эту вещь на русский язык, чтоб рассказать русским о желтых бабочках, которые туда-сюда снуют. Как ты это на русский-то переведешь?[29].

Освоение творчества Гарсиа Маркеса в отечественной науке началось по большому счету с книги В. Кутейщиковой и Л. Осповата «Новый латиноамериканский роман» (1976). Во втором издании этой книги большая и серьезная глава, посвященная колумбийскому автору, по неизбежности трактует его творчество с позиций популярных в то время концепций ренессансного пародирования и смеховой культуры:

> …эпичность «Ста лет одиночества» — результат не расширения рамок романного жанра […] а *смехового переосмысления* романной действительности, переосмысления опыта, накопленного романом едва ли не за всю историю его развития [Кутейщикова, Осповат 1983: 387].

В 1986 г. выходит первое и единственное до сих пор большое монографическое исследование творчества Гарсиа Маркеса В.Б. Земскова [Земсков 1986], которое вскоре будет издано в Германии [Zemskow 1990]. В более поздней работе В. Земсков также исходит из концепции М. Бахтина («смеховое начало — важнейший элемент его фантастической действительности, которая не может существовать без смеха» [Земсков 2014: 65]), но его подход диалектичен:

> Однако пронизанная смеховым, комическим началом фантастическая действительность Гарсиа Маркеса постоянно чревата сдвигом в сторону трагического. Комическое и трагическое в романе образуют

[28] Цит. по: *Гирин Ю.* Вступительная статья // Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества: роман, повести, рассказы. М.: ЭКСМО, 2006. С. 17.

[29] *Патерностро С.* Жизнь Габриэля Гарсиа Маркеса, рассказанная его друзьями, родственниками, почитателями, спорщиками, остряками, пьяницами и некоторыми приличными людьми. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2021. С. 213.

> подвижное единство, они соединяются, чтобы отрицать друга друга, так же, как отрицают друг друга и соединяются в действительности начала жизни и смерти» [Земсков 2014: 65, 68].

Ученый утверждает: «Гарсиа Маркес написал всеохватный, “тотальный” роман Латинской Америки», он помещает его в контекст всемирной истории и «Великой Метаморфозы» и видит в его художественном посыле «возможность качественной метаморфозы человека, народа, рода человеческого, а следовательно, его истории» [Земсков 2014: 93, 158].

Через два десятилетия автор этих строк написал, по поручению В.Б. Земскова, большую главу о Г. Гарсиа Маркесе для заключительного тома Истории литератур Латинской Америки. В этой работе творчество Маркеса рассматривается преимущественно в аспекте поэтики, с тщательным анализом генезиса его образности и мировидения, что позволяет автору умозаключить:

> Мир Гарсиа Маркеса вообще лишен какой-либо однозначности […] все его образы взаимопереходимы и соотносимы так же, как взаимопроницаемы в его мире грезы и реальности. […] человек у Гарсиа Маркеса в своем внутреннем и внешнем составе предстает соравным природно-стихийному устроению латиноамериканского мира в его вечной устремленности вовне, за свои собственные пределы и имманентно чуждого упорядоченности и целостности [Гирин 2005: 618].

Естественно, что творчество Гарсиа Маркеса со временем стало объектом многих исследований, часть которых отмечена в обзоре В.Р. Исламова [Исламов 2021], хотя поле статей, диссертаций и публикаций разного рода совершенно необозримо. Тем более, что продолжали появляться новые переводы, а соответственно, и новые отклики. Гарсиа Маркес не менее десяти раз приезжал в Советский Союз, и каждый раз это становилось поводом для новых комментариев, статей, интервью, отзывов. Создавались театральные постановки, из которых самым известным был спектакль в театре В. Спесивцева, о чем живописно рассказывал сам режиссер, отвлекший Мастера своей репетицией на три часа от встречи с М.С. Горбачевым[30].

[30] Так что же хотел сказать великий мастер? Круглый стол // Латинская Америка. 2007. № 9. С. 59.

Эта встреча произошла в 1987 г., ровно тридцать лет спустя после первого посещения Гарсиа Маркесом Советского Союза, и она была последней встречей с Москвой. На этот раз маэстро уже был приглашен в качестве почетного гостя на Московский кинофестиваль. Впоследствии театр Спесивцева побывал с показом «Ста лет одиночества» в Латинской Америке, где снискал восторженный прием. Сам Гарсиа Маркес говорил, что спектакль Спесивцева так же достоин Нобелевской премии, как и его роман. Есть и другие постановки, например «Любовь во время холеры» в Театре на Малой Ордынке, «Любовь по Маркесу» в Театре Маяковского, идут другие спектакли по разным произведениям писателя. Ставились спектакли также в Санкт-Петербурге, Киеве, Симферополе, Туле, Тбилиси, Перми, Тамбове, Белгороде и других городах Советского Союза. Из постановок последнего времени выделяется уникальный по выразительности и адекватности духу колумбийского писателя спектакль для взрослых «Старый сеньор и…», идущий с огромным успехом в Московском театре кукол им. С. Образцова вот уже несколько лет.

Вышли две биографии Гарсиа Маркеса, написанные отечественными журналистами — С. Маркова, Ю. Папорова [Марков 2014, Папоров 2003], а также переводные книги о писателе Дж. Мартина и П. Мендосы. В 2008 г. издательство АСТ выпустило собрание произведений Гарсиа Маркеса в 19 (!) книгах; были переиздания. Суммарный тираж русской гарсиамаркесианы не подлежит исчислению. На сегодня в России стараниями издателей подобраны едва ли не все крохи с письменного стола писателя, собраны и изданы фрагменты и наброски к его главному роману и журналистские статьи разных лет. В 2018 г. появилось русское издание биографической книги самого писателя «Жить, чтобы рассказывать о жизни» (2002), которое он полагал первым томом будущей трилогии.

В 2007 г. весь мир с размахом отмечал 80-летие великого писателя (который внезапно «вспомнил», что родился не в 1928 г., как утверждал всю жизнь, а на год раньше[31], чем вызвал повсюду немалый переполох). На родине юбиляру был официально присвоен титул Великого Сказителя, что было достойной наградой писателю, который признавался:

[31] Габриэль Гарсиа Маркес действительно родился 6 марта 1927 г., о чем свидетельствует запись, сделанная 27 июля 1930 г. в церковной книге.

> …и по призванию, и по способностям я — прирожденный рассказчик. Я как те народные куэнтерос, что не могут жить, не рассказывая постоянно что-нибудь. И не важно, будет рассказ реальным или выдуманным. Для нас реальность — это не только то, что произошло, но также, и главным образом, та, другая реальность, что возникает в результате самого рассказывания [Цит. по: Гирин 2005: 554].

В связи с юбилеем в Москве ИМЛИ РАН провел «круглый стол» под девизом «Так что же хотел сказать великий мастер?» С еще большим размахом вся Россия отмечала год 2012-й: 85-летний юбилей Гарсиа Маркеса совпал с 45-летием с первой публикации романа «Сто лет одиночества», 30-летием с награждения писателя Нобелевской премией и 10-летием с момента публикации книги его воспоминаний «Жить, чтобы рассказывать о жизни». В Центральном доме литераторов в Москве состоялась большая конференция, посвященная его жизни и творчеству, демонстрировались фильмы по сценариям Гарсиа Маркеса, писатель был заочно награжден орденом Почета за вклад в укрепление дружбы между народами России и Латинской Америки. Проходили не только выставки и кинопоказы — даже вагоны метро украсили фрагментами текстов колумбийского писателя. Гарсиа Маркес прочно вписался в российскую жизнь. Режиссер М.З. Левитин, не раз ставивший его на театре, сказал: «Наши русские проблемы на прозу Гарсиа Маркеса ложатся, как масло на хлеб»[32]. Отчего так?

Лучше всех, пожалуй, объяснил этот феномен В.Б. Земсков:

> Масштаб события превысил привычные представления, с творчеством Гарсиа Маркеса в нашем сознании утверждался не только он как писатель, но вместе с ним и целый «литературный материк» Латинской Америки, возникший из океана мировой истории. […] Но нужен был именно Гарсиа Маркес, чтобы окончательно стало ясно, что Латинская Америка из «страны будущего», как ее называл в своей философии истории Гегель, превратилась в реальный фактор всемирной духовной жизни» [Земсков 2014: 152].

[32] Так что же хотел сказать великий мастер? С. 22.

ЛИТЕРАТУРА

Аннинский 1987 — *Аннинский Л.* Феномен Гарсиа Маркеса: соблазн и опыт. Латинская Америка. 1987. № 8. С. 122–129.

Багно 2001 — *Багно Вс.* Об одиночестве, смерти, любви и о прочей жизни // Гарсиа Маркес Г. Палая Листва. Повести, рассказы. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 5–35.

Гирин 2005 — *Гирин Ю.Н.* Габриэль Гарсиа Маркес // История литератур Латинской Америки. М.: ИМЛИ РАН, 2005. Т. 5. С. 542–621.

Гирин 1994 — *Гирин Ю.Н.* По ту сторону Востока и Запада // Латинская Америка. 1994. № 2. С. 55–58.

Дуке Энао 2015 — *Дуке Энао Х.П.* «Сто лет одиночества» в русских переводах // Вестник МГЛУ. 2015. № 27 (738). С. 32–39.

Земсков 2014 — *Земсков В.Б.* Габриэль Гарсиа Маркес. Главные романы // Земсков В.Б. О литературе и культуре Нового Света. М.; СПб.: Гнозис, 2014. С. 9–160.

Земсков 1986 — *Земсков В.Б.* Габриель Гарсиа Маркес: Очерк творчества. М.: Худож. лит., 1986.

Земсков 1980 — *Земсков В.Б.* Конец рода одиноких // Гарсиа Маркес Г. Сто лет одиночества (на исп. яз.) М.: Прогресс, 1980. С. 5–29.

Исламов 2021 — *Исламов В.Р.* Творчество Г. Гарсиа Маркеса в современном российском литературоведении: обзор критических работ // Язык. Культура. Медиакоммуникация. 2021. № 1. https://lcmjournal.susu.ru/index.php/lcm/article/view/37/59

Красиков 2017 — *Красиков В.И.* «Сто лет одиночества» — переоцененный роман? Агрегирование критических мнений в отзывах на интернет-сайтах // Вестник КемГУКИ. 2017. № 40. С. 96–101.

Кутейщикова 2000 — *Кутейщикова В.Н.* Москва–Мехико–Москва. Дорога длиною в жизнь. М.: Академический проект, 2000.

Кутейщикова, Осповат 1983 — *Кутейщикова В., Осповат Л.* Новый латиноамериканский роман. 50-70-е годы. М.: Сов. писатель, 1983.

Марков 2014 — *Марков С.А.* Гарсиа Маркес. М.: Молодая гвардия, 2014.

Мартин 2011 — *Мартин Дж.* Габриэль Гарсиа Маркес. Биография. М.: Слово, 2011.

Папоров 2003 — *Папоров Ю.* Габриель Гарсиа Маркес. Путь к славе. СПб.: Азбука-классика, 2003.

REFERENCES

Anninskii 1987 — Anninskii, Lev. “Fenomen Garsia Markesa: soblazn i opyt” [“The Garcia Marquez Phenomenon: Seduction and Experience”]. *Latinskaia Amerika*, no. 8 (1987): 122–129. (In Russ.)

Bagno 2001 — Bagno, Vsevolod. “Ob odinochestve, smerti, liubvi i o prochei zhizni” [“On Loneliness, Death, Love, and Other Aspects of Life”]. Garsia Markes, Gabriel. *Palaia Listva. Povesti, rasskazy* [*Fallen Leaves. Novellas and Short Stories*], 5–35. St. Petersburg: Simpozium Publ., 2001. (In Russ.)

Duke Enao 2015 — Duke Enao, H. P. “*Sto let odinochestva* v russkikh perevodakh” [“‘One Hundred Years of Solitude’ in Russian Translations”]. *Vestnik MGLU*, no. 27 (2015): 32–39. (In Russ.)

Girin 2005 — Girin, Yuri N. “Gabriel Garsia Markes” [“Gabriel García Márquez”]. *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki* [*History of Latin American Literatures*], vol. 5, 542–621. Moscow: IWL RAS, 2005. (In Russ.)

Girin 1994 — Girin, Yuri N. “Po tu storonu Vostoka i Zapada” [“Beyond East and West”]. *Latinskaia Amerika*, no. 2 (1994): 55–58. (In Russ.)

Islamov 2021 — Islamov, V.R. “Tvorchestvo G. Garsia Markesa v sovremennom rossiiskom literaturovedenii: obzor kriticheskikh rabot” [“Creativity of G. García Márquez in Modern Russian Literary Studies: A Review of Critical Works”]. *Iazyk. Kul’tura. Mediakommunikatsiia*, no. 1 (2021). https://lcmjournal.susu.ru/index.php/lcm/article/view/37/59 (In Russ.)

Krasikov 2017 — Krasikov, V.I. “*Sto let odinochestva* — pereotsenennyi roman? Agregirovanie kriticheskikh mnenii v otzyvakh na internet-saitakh” [“‘One Hundred Years of Solitude’ — an Overestimated Novel? Aggregation of critical opinions in reviews on Internet sites”]. *Vestnik KemGUKI*, no. 40 (2017): 96–101. (In Russ.)

Kuteishchikova 2000 — Kuteishchikova, Vera N. *Moskva–Mekhiko–Moskva. Doroga dlinoiu v zhizn’* [*Moscow–Mexico–Moscow. A Road of a Lifetime*]. Moscow: Akademicheskii proekt Publ., 2000.

Kuteishchikova, Ospovat 1983 — Kuteishchikova, Vera, and Lev Ospovat. *Novyi latinoamerikanskii roman. 50–70-e gody* [*The New Latin American Novel. 1950s–1970s*]. Moscow: Sovetskii Pisatel Publ., 1983. (In Russ.)

Markov 2014 — Markov, Sergei A. *Garsia Markes* [*García Márquez*]. Moscow: Molodaia Gvardiia Publ., 2014. (In Russ.)

Martin 2011 — Martin, Gerald. *Gabriel’ Garsia Markes. Biografiia* [*Gabriel García Márquez. Biography*]. Moscow: Slovo Publ., 2011. (In Russ.)

Paporov 2003 — Paporov, Yuri. *Gabriel’ Garsia Markes. Put’ k slave* [*Gabriel Garcia Marquez. The path to glory*]. St. Petersburg: Azbuka-klassika Publ., 2003. (In Russ.)

Saldívar 1997 — Saldívar, Dasso. *García Márquez. El viaje a la semilla. La biografía*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Zemskov 1990 — Zemskov, Valeri. *Gabriel Garcia Marquez*. Berlin: Volk und Wissen Verlag, 1990.

Zemskov 2014 — Zemskov, Valeri B. “Gabriel Garsia Markes. Glavnye romany” [“Gabriel García Márquez. The Main Novels”]. Zemskov, Valeri B. *O literature i kul’ture Novogo Sveta* [*On the Literature and Culture of the New World*], 9–160. Moscow; St. Petersburg: Gnozis Publ., 2014. (In Russ.)

Zemskov 1986 — Zemskov, Valeri B. *Gabriel Garsia Markes: Ocherk tvorchestva* [*Gabriel García Márquez: An Essay on His Work*]. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1986. (In Russ.)

Zemskov 1980 — Zemskov, Valeri B. "Konets roda odinokikh" ["The End of the Lonely Ones"]. Garsia Markes G. *Sto let odinochestva* (na ispanskom iazyke) [García Márquez G. *One Hundred Years of Solitude* (in Spanish)], 5–29. Moscow: Progress Publ., 1980. (In Russ.)

© 2025 Ю.Н. Гирин
Дата поступления в редакцию: 15.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 22.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Yuri N. Girin
Received: 15 Sept. 2025
Approved after reviewing: 22 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Обзорная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-296-315
https://elibrary.ru/GCWKQE
УДК 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Лариса МИХАЙЛОВА, Ольга НЕСМЕЛОВА, Юрий СТУЛОВ

50 ЛЕТ ДЕКАБРЬСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ АМЕРИКАНИСТОВ В МОСКВЕ: ИСТОРИЯ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ АМЕРИКАНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Аннотация: В статье на основе опыта организаторов декабрьских конференций американистов в Москве и многолетних ее участников излагается история становления и развития этих научных форумов на протяжении пятидесяти лет (с 1975 по 2025). Выделены три этапа развития: советский, «перестроечный» и современный, каждый с благоприятными и осложнявшими развитие исследований факторами. Изучение программ и материалов прошедших пятидесяти конференций рисуют картину преемственности научных школ (Москва, Ленинград, Киев, Тбилиси, Ташкент), развившихся в советский период; добавление региональных (Казань, Чита, Томск), возникновение новых секций, налаживание билингвальных публикаций, начало международных контактов в годы «перестройки»; завершение проекта выпуска шеститомной «Истории литературы США»; сложности работы во время обострения российско-американских отношений на современном этапе. Особую роль в диалоге культур играет проводимый с начала 1990-х гг. и носящий сегодня имя его основателя Я.Н. Засурского имагологический круглый стол «Образ России и образ Америки: взаимовлияние». В качестве основной линии развития обозначается расширение поля исследования от исключительно филологического до культурологического, включающего этнические и гендерные аспекты культуры США и Канады.

Ключевые слова: конференция, Российское общество по изучению культуры США (ОИКС), Я.Н. Засурский, американская литература и культура, отечественная американистика.

Информация об авторах: Лариса Григорьевна Михайлова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник факультета журналистики, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 9, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0002-1172-3461. E-mail: larmih@mail.ru.

Ольга Олеговна Несмелова, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой зарубежной литературы, Казанский федеральный университет, ул. Кремлевская, д. 18, 420008 г. Казань, Россия. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0001-7074-9832. E-mail: olga.nesmelova@inbox.ru.

Юрий Викторович Стулов, кандидат филологических наук, доцент, независимый исследователь, Минск, Беларусь. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6395-2170. E-mail: yustulov@mail.ru.

Для цитирования: *Михайлова Л.Г., Несмелова О.О., Стулов Ю.В.* 50 лет декабрьских конференций американистов в Москве: история и перспективы изучения американской культуры // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 296–315. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-296-315

Исследование выполнено в рамках государственного задания МГУ имени М.В. Ломоносова.

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Review Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-296-315
https://elibrary.ru/GCWKQE
UDC 821.111(73).0+821.161.1.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Larisa MIKHAYLOVA, Olga NESMELOVA, Yuri STULOV

50 YEARS OF THE DECEMBER AMERICANIST CONFERENCES IN MOSCOW: HISTORY AND PROSPECTS OF THE AMERICAN CULTURE STUDIES

Abstract: Based on the experience of the organizers of the December Americanist conferences in Moscow and its long-term participants, the article outlines the history of the academic forum for over fifty years (1975–2025). Three stages are distinguished: Soviet period, Perestroika, and the contemporary 21st century period. The programs and materials from the past fifty conferences clearly show the pivotal factors that facilitated or complicated research at every stage: the continuity of studies in Moscow, Leningrad, Kyiv, Tbilisi, Tashkent during the Soviet period; the emergence of new regional centers of American studies (Kazan, Chita, Tomsk) and new conference sections; the appearance of bilingual publications; the beginning of international contacts during the Perestroika; the completion of the academic *History of USA Literature* (in 6 vols); the challenges of the contemporary period characterized by growing tensions in Russian-American relations. A special attention is paid to the imagological round table "The Image of Russia and the Image of America: Mutual Influence," which has been held since the early 1990s and now bears the name of its founder, Yassen Zassoursky. The main line of development is marked by an expansion of the research field from a purely philological focus to cultural studies approach, encompassing the ethnic and gender aspects of American and Canadian culture.

Keywords: conference, Russian Society of American Culture Studies (RSACS), Yassen Zassursky, American literature and culture, Russian American studies.

Information about the authors: Larisa G. Mikhaylova, PhD in Philology, Senior Researcher, Journalism Department, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya st., 9, 125009 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/ 0000-0002-1172-3461. E-mail: larmih@mail.ru.

Olga O. Nesmelova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Chair of the World Literature Department, Kazan Federal University, Kremlevskaya st., 18, 420008 Kazan, Russia. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0001-7074-9832. E-mail: olga.nesmelova@inbox.ru.

Yuri V. Stulov, PhD in Philology, Associate Professor, Independent Researcher, Minsk, Belarus. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6395-2170. E-mail: yustulov@mail.ru.

For citation: Mikhaylova, Larisa, Nesmelova, Olga, and Yuri Stulov. "50 Years of the December Americanist Conferences in Moscow: History and Prospects of the American Culture Studies." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 296–315. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-296-315

Acknowldgements: The paper was completed within the framework of a state assignment of Lomonosov Moscow State University.

В декабре 2024 г. состоялась юбилейная пятидесятая конференция Российского общества по изучению культуры США. За 50 лет многое изменилось как в содержательной части, так и в формате проведения конференции. Прошла она в смешанном очном и онлайн-формате на базе Института США и Канады РАН и мало походила на первые многолюдные форумы, проходившие на факультете журналистики МГУ им. М.В. Ломоносова под руководством Ясена Николаевича Засурского с участием преподавателей вузов, аспирантов, исследователей со всего Советского Союза. Но основная цель конференции сохранилась — дать возможность исследователям-американистам каждый год собираться, представлять свои наработки, апробировать диссертации, обсуждать тенденции, основные направления научного поиска в отечественной и зарубежной американистике.

Юбилей стал событием, которое позволяет подвести итоги и выявить роль конференции в истории нашей науки. Это было первое объединение зарубежников, специализирующихся на конкретной национальной литературе и (уже впоследствии) культуре[1]. За пятьдесят лет конференция прошла большой путь. В ее истории можно выделить три периода: советский (1975 – середина 1980-х), «перестроечный» (середина 1980-х – начало 2000-х), современный (2000-е – настоящее время).

В середине 1970-х гг. профессор Я.Н. Засурский инициировал проведение на факультете журналистики МГУ, деканом которого он был, конференций исследователей литературы США. 1975-й был годом стыковки «Союза–19» и «Аполлона», годом подписания Хельсинкского соглашения на Совещании по безопасности и сотрудничеству в Европе — несо-



Круглый стол на конференции 2009 г. Слева направо: Т.Е. Комаровская, Я.Н. Засурский, Л.Г. Михайлова, И. Уайл, Е.Ф. Овчаренко, И.А. Соков.

[1] Ассоциации англистов и германистов с ежегодными конференциями появились намного позже — в 1991 и 2003 гг. соответственно.

мненно, очень благотворное время для разворачивания широких исследовательских проектов в области культуры. В 1977 г. в Москве начались также регулярные встречи советских и американских писателей, продолжившиеся затем в Нью-Йорке, Батуми, Лос-Анджелесе, Киеве, которые сыграли существенную роль в установлении взаимопонимания и контактов.

Интересно пристальнее взглянуть на тех, кто вступал в диалог на этих писательских встречах. Сопредседатель с советской стороны, главный редактор журнала «Иностранная литература» Н.Т. Федоренко перечисляет участников встречи в Киеве в 1982 г. с американской стороны:

> Ирвинг Стоун — прозаик, Роберт Блай — поэт, Гвендолин Брукс — поэт, Гаррисон Солсбери — публицист (американский сопредседатель), Сьюзен Сонтаг — эссеист, критик, Эрика Джонг — прозаик, Артур Шлесингер — историк, эссеист, президент Американской Академии и Института литературы и искусств, Стадс Теркел — прозаик, публицист, Вера Данхэм — критик-славист, Норвел Янг — канцлер университета Пепердайн (Калифорния), Олаф Тэгнер — вице-президент университета Пепердайн. В составе советской делегации были: М. Алексеев, Г. Абашидзе, Ч. Айтматов, О. Гончар, М. Дудин, П. Загребельный, Д. Кугультинов, В. Коротич, Г. Боровик, Л. Новиченко, М. Козьмин, Я. Засурский. Во встрече принимали также участие А. Овчаренко, И. Зорина, А. Мулярчик, Т. Голенпольский, Т. Ротенберг[2].

Регулярное участие ведущих исследователей американской литературы в этих встречах способствовало как лучшему взаимопониманию, так и актуализации информации о текущем состоянии современной американской литературы. Я.Н. Засурский, А.С. Мулярчик, Т.Г. Голенпольский регулярно знакомили участников декабрьских конференций в МГУ с текущей информацией, делились материалами.

Впоследствии украшением конференций были встречи с американскими писателями и литературоведами, не прекращавшиеся даже в критические моменты взаимоотношений с США. Участники конференции 1985 г. могли услышать, как Аллен Гинзберг читает

[2] *Федоренко Н.Т.* Продолжение диалога (Пятая встреча советских и американских писателей) // Вопросы литературы. 1982. № 11. С. 50.

отрывки из своей поэмы «Вопль».

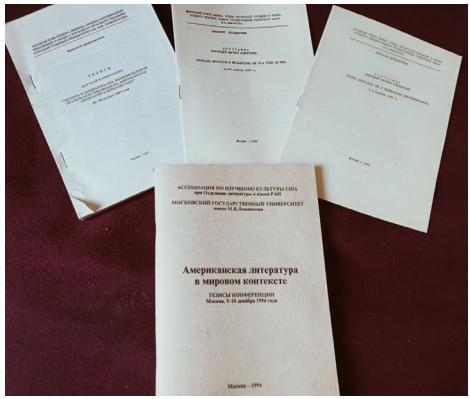


Майя Михайловна Коренева.

В 1975 г. на факультете журналистики МГУ прошли сразу две конференции американистов, но начиная с 1976 г. установилось постоянное время проведения научного форума — в первую неделю декабря, — и конференция стала ежегодной. В работе принимали участие такие видные ученые, как А.И. Старцев, А.М. Зверев (руководил секцией поэзии), А.Н. Николюкин, М.М. Коренева (координировала секцию драмы), М.О. Мендельсон, А.С. Мулярчик (в 1980–1990-е гг. вел секцию современной литературы), Н.А. Анастасьев, Е.А. Стеценко. Секцией литературы XVIII–XIX вв. последовательно руководили Ю.В. Ковалев, Э.Ф. Осипова, Е.М. Апенко. Секция рубежа XIX–XX вв. проходила под руководством профессора В.Н. Богословского. На раннем этапе первые десять лет рассылкой приглашений и формированием программы в Оргкомитете конференций занимались среди других молодых ученых Г.Ф. Вороненкова и Е.Н. Корнилова. К 1986 г., когда Ясен Николаевич поручил постоянно заниматься организацией и проведением конференций американистов Л.Г. Михайловой, работали секции журналистики, литературы США периода романтизма, рубежа XIX–XX вв., 30–40-х годов XX в., современной литературы, поэзии, драмы и взаимовлияния американской и мировой литературы.

Наиболее популярной и многочисленной сразу стала секция современной литературы и культуры, заседания которой длились три–четыре дня — столь высок был интерес к исследованию новейшей американской литературы и культуры. Этот интерес впоследствии выразился в кандидатских и докторских диссертациях, открывавших широкой аудитории имена новых авторов, анализировавших противоречивые процессы в культурной жизни США и способствовавших преодолению стереотипов и клише в восприятии Америки. Остроту обсуждениям придавали мэтры американистики Я.Н. Засурский, Т.Н. Денисова, А.С. Мулярчик, руководившие секцией: они аргументированно комментировали каждый доклад и помогали молодым

исследователям найти свой путь в науке.



Программы и тезисы первых конференций.

Темы первых конференций носили максимально общий характер, охватывая американскую журналистику и литературу в целом, чтобы дать возможность представить свои исследования филологам и другим гуманитариям. Конференции были посвящены проблематике литературы и журналистики США (1975), периодизации американской литературы (1976), влиянию Октябрьской революции на американскую литературу (1977), американскому романтизму (1978), реализму (1979), проблеме традиции в литературе США (1980), вопросам изучения и преподавания американской литературы и журналистики в условиях идеологической борьбы[3]. Названия некоторых секций носили идеологизированный характер, например, «Американская журналистика и современная идеологическая борьба», «Прогрессивная американская драматургия».

«Идеологический диктат» советского периода заслуживает отдельного разговора. Конечно, все мы, начиная с аспирантов и кончая маститыми докторами наук, владели всеми правилами употребления необходимых клише и, анализируя авангардистские, постмодернистские произведения писателей США, включали их в контекст марксистско-ленинской литературной теории. Тем не менее Москва и Московский университет выгодно отличались от провинции[4] своим

[3] Современная идеологическая борьба и проблемы изучения и преподавания литературы, журналистики США (Тезисы докладов к Всесоюзной научной конференции по проблемам американистики, 22–24 декабря 1981 г., Москва) / под ред. Я.Н. Засурского, Ю.В. Ковалева, В.Н. Богословского, А.С. Мулярчика. М.: МГУ, 1981.

[4] В провинциальных университетах при выборе темы диссертационного исследования зачастую важным фактором становилась смерть писателя, ибо живой автор мог сказать что-то несоответствующее советской идеологии и тем самым отрицательно повлиять на судьбу диссертации. Тема кандидатской диссертации О.О. Несмеловой «Публицистическое творчество Нормана Мейлера и традиции американской документалистики» (диссертация выполнялась

демократизмом и смелостью в подходе к современной американской литературе. Во многих докладах рассматривались не переведенные на русский язык произведения (никто не боялся этого делать!), завязывались бурные дискуссии. В СССР зарубежники (и особенно американисты) пользовались относительно большей свободой, нежели исследователи советской литературы, но все-таки эта свобода простиралась до определенных границ. При приближении к ним шло в ход уже более серьезное идеологическое оружие. В 1982 г. в 11-м номере журнала «Москва» (т. е. непосредственно перед очередной декабрьской конференцией) была напечатана статья известного консервативного теоретика, историка литературы, литературного критика Вадима Кожинова «Внимание: литература США сегодня», подзаголовок которой — «Достижения и просчеты советской американистики» — прямо был адресован ведущим специалистам по литературе США[5]. В качестве основного просчета указывалось повышенное внимание к такому «негативному явлению», как постмодернизм. Кожинов приводил обильные цитаты из работ американистов, которые, согласно неписаным правилам, ругали и разоблачали антигуманность постмодернизма, но при этом все равно были виновны в том, что уделили большее внимание постмодернистам, нежели таким правильным, с точки зрения критика, писателям, как, например, Джон Гарднер. Сейчас это вызывает снисходительную улыбку, но на декабрьской конференции 1982 г. бурлили нешуточные страсти, особенно на секции современной литературы: надо было отчасти признать свою «вину» и одновременно оспорить позицию Кожинова. В статье, специально отмеченной 1982-м г., Я.Н. Засурский подводил закономерный итог дискуссии: «Американская литература является важным элементом современной идеологической борьбы и, следовательно, требует нашего объективного, всестороннего, основанного на марксистско-ленинском подходе изучения»[6].

в Казанском университете, тема утверждена в 1978 г.; защищалась в 1982 г. в МГУ на факультете журналистики) на протяжении всех трех лет аспирантуры вызывала большие сомнения. Если с документальной традицией все было в порядке, то скандальная слава современного писателя вызывала закономерное для того времени беспокойство. Приходилось отстаивать тему, предъявляя в качестве доказательств программы конференций.

[5] *Кожинов В.* Внимание: литература США сегодня // Москва. 1982. № 11. С. 180–192.

[6] *Засурский Я.* О некоторых формах идеологического воздействия на литературу в США (1982) // Взгляд в историю — взгляд в будущее. Рус. и сов. писатели, ученые, деятели культуры о США. М.: Прогресс, 1987. С. 557.

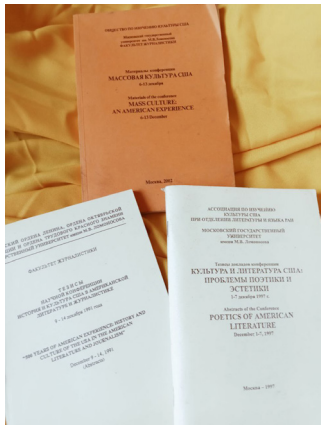


Участники конференции 2009 г.
Слева направо:
Л.П. Башмакова,
М.П. Тугушева,
А.В. Ващенко, К.С. Романов.

Если проанализировать программы первых десяти лет, становится заметно, как постепенно складывались российские центры изучения американистики в Ленинграде, Иваново, Петрозаводске, Краснодаре, Челябинске, Томске, Чите, Владивостоке. Активно развивалось исследование американской литературы в других республиках СССР — Украине, Белоруссии, Узбекистане, Грузии, Эстонии, Литве, что позволило говорить о региональных школах американистики[7].

Второй, «перестроечный» период оказался самым плодотворным в истории конференций. Интерес к участию был бурным, в 1988 г. на конференции «Литература и публицистика США» число заявленных докладов дошло до рекордных 187. Ведение картотеки участников, затем, в конце 1980-х–начале 1990-х гг., создание электронной базы, достигшей ко времени распада СССР пятисот человек, активная переписка с ними сделали возможным более широкое привлечение к исследованиям американистов смежных с филологией областей культуры, а также молодежи, для которой выступление на представительной конференции было отличной школой профессионализма. По меньшей мере, около ста защищенных кандидатских и докторских диссертаций в России и других республиках СССР в области филологических, исторических наук и культурологии прошли апробацию таким образом.

[7] Можно вспомнить шутку Я.Н. Засурского, который на одной из ранних конференций представил двух американистов из Казани — О.О. Несмелову и В.Б. Шамину — следующим образом: «А вот и представители татарской школы американистики». Шутка оказалась пророческой: казанцы в 2005–2006 гг. получили грант РГНФ «Американистика в Татарстане: к проблеме межкультурной коммуникации».



Тезисы конференций периода «перестройки».

Тогда участие отечественных исследователей в зарубежных публикациях было исключительно редким явлением. Постепенно удалось наладить своевременную подачу тезисов на русском и английском языках, чтобы сделать работы наших исследователей доступными для ученых и за рубежом. Во время поездки на Летний институт американских исследований в 1995 г. эти первые сборники были переданы в Библиотеку Конгресса США и библиотеки ряда американских университетов: Орегонского, Джорджтаунского, Университета Луизианы, где были приняты с благодарностью, уважением и интересом.

С 1992 г. конференция становится официально международной и проводится в университете по приказу ректора МГУ. Именно тогда ученые России, Беларуси и других стран ближнего зарубежья сумели сделать важный шаг в интеграции своего опыта в мировую науку. Существенные перемены происходят и в структуре секций, что было обусловлено прежде всего реальной эволюцией культуры США и включением в культурное пространство опыта этнических литератур, признанием важности гендерной проблематики. Растущий интерес к развитию этнических меньшинств США способствовал появлению этнической секции. Это произошло, в первую очередь, благодаря усилиям блестящего литературоведа и переводчика, профессора А.В. Ващенко, внесшего огромный вклад в знакомство советской публики с культурой и литературой американских индейцев и других этнических меньшинств. В дальнейшем секция стала одной из наиболее многочисленных и интересных. Выступления и публикации Л.П. Башмаковой, Т.В. Воронченко, Н.А. Высоцкой, Т.Г. Голенпольского, О.Е. Данчевской, М.М. Кореневой, А.В. Лаврухина, И.В. Морозовой, О.Ю. Пановой, Ю.В. Стулова, И.М. Удлер, Т. Цинцадзе, М.М. Шимчишин закладывали основы изучения афроамериканистики, культуры и литературы американских индейцев, испаноамериканцев (чиканос), азиатоамериканской литературы и т. д.

По прошествии двух десятилетий сложилась целая группа молодых ученых, которые занялись творчеством Р. Райта, Дж.А. Бол-

дуина, Л. Хьюза, Л. Хэнсберри, Дж.О. Килленса, Р. Эллисона, уже прославившихся на родине, но почти неизвестных в СССР. Начинают издаваться переводы их произведений, сделанные в том числе и аспирантами, причем не только в центральных литературных журналах, как, например, «Иностранная литература», но и в региональных изданиях («Урал», «Сибирские огни», «Всесвіт»). Благодаря этому представление об американской литературе теряет однозначность и становится многообразным и многоцветным. Изучение мультикультурных авторов ведется уже и за пределами Москвы и Ленинграда; Киев, Минск, Новосибирск, Тбилиси включаются в число центров, где появляются специалисты, занимающиеся этническими литературами США. Защищаются диссертации Ю. Покальчука, С. Максимчука, Т. Голенпольского, которые стремятся проникнуть в художественный мир этнических литератур. В последующие годы доклады на ежегодных конференциях начинают затрагивать вопросы влияния на американских этнических писателей классиков русской литературы — Горького, Достоевского, Льва Толстого, Чехова. Серьезный вклад в изучение этнической специфики литературы США сделала Л.П. Башмакова, опубликовав монографию, посвященную трем выдающимся афроамериканским авторам: Р. Райту, Дж. Болдуину и Р. Эллисону [Башмакова 1979]. С первой же конференции обратила на себя внимание исследовательница из Челябинска И.М. Удлер, которая впоследствии защитила докторскую диссертацию по афроамериканским невольничьим повествованиям. Она была участницей 49 конференций и стала своего рода летописцем декабрьской конференции, хранила все программы, лично знала едва ли не всех участников.

Одной из первых стала изучать литературу чикано Т.В. Воронченко, и ее монография [Воронченко 1992] и впоследствии докторская диссертация [Воронченко 1996] вобрали в себя, в том числе, ее доклады на декабрьских конференциях.

К рубежу XX–XXI вв. к центрам изучения этнических литератур США добавляются Казань и Чита: под руководством О.О. Несмеловой и Т.В. Воронченко защищаются диссертации по еврейско-американской, китайско-американской, афроамериканской, нигерийско-американской литературе, расширяя диапазон исследований, в центре их — вопросы (само)идентичности, исторической и культурной травмы, отчуждения, поиска себя в меняющемся мире. Апробацию эти диссертации прошли на декабрьских конференциях.



Участницы конференции 2017 г. «Американский юмор и сатира: формы комического в американской культуре». Слева направо: И.М. Удлер, Г.В. Коваленко, Н.А. Высоцкая, Л.Г. Михайлова, О.Б. Карасик, О.О. Несмелова.

В 1992 г. учреждается секция гендерных аспектов американской культуры, координатором которой стала кандидат филологических наук Л.Г. Михайлова — а с 2006 г. она ведет ее совместно с доктором политических наук, главным научным сотрудником ИСКРАН Н.А. Шведовой. Спецификой этой секции с самого начала стало участие в дополнение к филологам (И.В. Морозова, Т.В. Беседина, Н.А. Шогенцукова) и культурологам (Г. Медеубекова) историков, изучающих движение за права женщин (Л.В. Байбакова), коммуникативистов (С.Г. Орехова, Л.М. Землянова), а также социологов, политологов и антропологов, без чьих подходов сложно было бы рассматривать отображение гендерной динамики в культуре. Докладчики секции приняли участие в переводе и издании ряда основополагающих работ американских гендерных исследователей (например, книги «Мужское и женское» Маргарет Мид).

Еще две секции консолидировались в последующие годы, отражая реакцию отечественных американистов на самые актуальные проблемы американской литературы и культуры: секция фантастической образности в американской культуре (координатор Л.Г. Михайлова) — с 2000 г. и секция канадского варианта американской культуры (под руководством сначала заведующего отделом Канады ИСКРАН В.И. Соколова и кандидата филологических наук Е.Ф. Овчаренко, а затем доцента К.С. Романова) — с 2007 г.

Отчеты о конференциях регулярно публиковались в журнале «Вестник Московского университета», и их результаты становились

достоянием научной общественности [Михайлова, Чернодубровский, 1987; Михайлова 2017].

После распада СССР политические и структурные изменения на постсоветском пространстве сказались и на активности участников конференций американистов. С одной стороны, материалы для исследования постепенно становились доступнее, но в связи с экономическими трудностями исследователям стало намного сложнее оформлять командировки в Москву. Бурные события 1993 г. внутри страны и реакция на них администрации США того времени также охладили стремление изучать культуру США. Показательной в этом отношении была конференция «Американская литература в мировом контексте», проходившая 5–10 декабря 1994 г. Число американистов, принявших в ней участие, было вполовину меньше прежнего — всего 60 человек. Вместе с тем, постепенно стали возникать новые научные контакты, совместные исследования. Так, в 1994 г. приехала профессор из университета Граца в Австрии Элизабет Краус[8], член Международной ассоциации исследователей фантастики, исследователь гендерной проблематики, с которой довелось познакомиться на II Европейской феминистской конференции в ее родном Граце. Она приняла активное участие в работе нескольких секций и круглого стола «Глобализация культуры и американская литература» с выступлением о киберпанке и концепции сингулярности.

На протяжении 1990–2000-х гг. на декабрьских конференциях знакомили российских исследователей со своими подходами ученые из США, Польши, Германии, Словакии, Болгарии, Южной Кореи, Новой Зеландии, Китая, Индии, Республики Македония. Как правило, зарубежные участники, представляя доклады в Москве, руководствовались двояким интересом — самим увидеть, что происходит в России, и ближе познакомиться со спецификой наших исследований. Уровень квалификации отечественных американистов вызывал у всех неизменное уважение.

[8] Мало кто знает, что она приехала тогда во второй раз: на предыдущую конференцию ее не пропустили пограничники, так как она прилетела без визы, посчитав, что приглашения на конференцию будет достаточно. Смартфонов тогда еще не было, связаться со встречающими она не могла, и организаторы только к вечеру смогли получить от авиакомпании ответ, что исследовательницу отправили назад в Австрию обратным рейсом. Но Элизабет, вопреки этому абсурдному происшествию, проявила достойную уважения настойчивость и прилетела на следующий год, уже с визой, которую ей без труда дали по приглашению оргкомитета конференции.



Материалы конференций 2000–2010-х гг.

Помимо заседаний основных секций проводились тематические круглые столы, на которых обсуждались назревшие теоретические и методологические вопросы: «Постмодернизм» в рамках конференции «История и культура США в американской литературе и журналистике» (1991); «Принципы характеризации» на конференции «Реконструкция и пересмотр истории американской литературы: канон, феминизм, этнос» (1992); «Массовая культура — глобализация или американизация?» на конференции «Американская культура: глобализация и регионализм» (2001), что на следующий год выросло в тему конференции «Массовая культура США». В 1997 г. на конференции «Культура и литература США: проблемы поэтики и эстетики» благодаря усилиям М.М. Кореневой (ИМЛИ РАН) удалось собрать весьма представительный круглый стол, посвященный столетию Уильяма Фолкнера, где выступали американские исследователи из Университета Миссисипи: Энн Абади, Чарльз Уилсон, Роберт Бринкмейер, Роберт Хоуз и Томас Рэнкин, а также украинские и российские фолкнероведы. Заметными явлениями стали также юбилейные круглые столы, посвященные 120-летию Т.С. Элиота (координаторы О.М. Ушакова и О.И. Половинкина) в рамках конференции «Отображение и интерпретация истории в культуре США» (2008) и 200-летию Германа Мелвилла (координаторы Л.П. Башмакова и Эндрю Уигет) на конференции «Иммиграция и культура США» (2019).

Я.Н. Засурский с 1995-го и до конференции 2020 г. — последней, в которой он принял участие лично, координировал работу круглого стола «Образ России и образ Америки: взаимовлияние». И теперь этот привлекающий внимание многих слушателей разных стран круглый стол продолжает проходить на изначально заданном высоком академическом уровне и носит имя его основателя. Неизменным участником этого круглого стола на протяжении вот уже тридцати

лет становится профессор Северо-западного университета (Эванстон, шт. Иллинойс), автор обширного исследования о творчестве М. Горького в США Ирвин Уайл. В последние три года дискуссия проходит с активным участием экс-президента Всемирной ассоциации коммуникаций доктора Кэролин Кэллоуэй-Томас, профессора факультета исследований афроамериканцев и африканской диаспоры Университета Индианы (Блумингтон).



Ирвин Уайл в Музее-квартире Максима Горького. Справа стоят С.Г. Орехова и Т.Е. Комаровская. Фото Л. Первушиной. 2018 г.

Определяя продолжительность конференции, Я.Н. Засурский принимал во внимание важную задачу поддержки академических начинаний коллег. Неделя в Москве была для участников дополнительной возможностью поработать в библиотеках, посетить театральные премьеры, завязать или поддержать контакты в московских издательствах. Поэтому в программе конференции помимо пленарных и секционных заседаний предусматривался так называемый день «работы в малых группах».

В 1997 г. было создано академическое Общество по изучению культуры США (ОИКС), соучредителями которого выступили Я.Н. Засурский, М.М. Коренева, А.В. Ващенко, А.С. Мулярчик и Л.Г. Михайлова. В 2001 г. оно стало российским отделением Европейской ассоциации американских исследований (EAAS), что послужило расширению международного сотрудничества. Постепенно развивался сайт ОИКС[9], где регулярно размещались тезисы выступлений на русском и английском языках, а также полные тексты выступлений как электронные сборники публикаций.[10]

[9] www.rsacs.org

[10] Например, материалы конференции 2020 г. «Экранная история США: мечта, документ, интерпретация / “‘Screening’ of American History and Dreams: Documents and Intepretation in Cinema and TV” опубликованы в электронном виде: https://rsacs.org/ru/programma_2020_rus/.



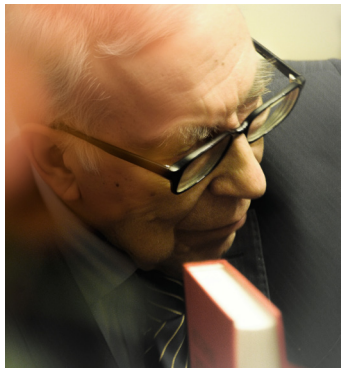
Л.Г. Михайлова с учебником «История зарубежной литературы XX века» из кабинета Я.Н. Засурского в читальном зале Библиотеки МГУ на Моховой. 2025 г.

Одной из функций ОИКС было поддержание единого академического пространства для участников из бывших республик СССР, и долгое время это удавалось. На высочайшем уровне координировали работу секции современной культуры профессор Т.Н. Денисова и профессор Н.А. Высоцкая из Киева, высокую планку обсуждениям задавали коллеги из Минска — на гендерной секции профессор Т.Е. Комаровская и доцент Л.В. Первушина, а на этнической секции широко эрудированный исследователь, доцент Ю.В. Стулов. Совместными усилиями этих американистов и специалистов по другим национальным литературам был разработан и выпущен принципиально новый учебник истории зарубежной литературы XX в.[11], составленный не по странам, а по родам литературы (проза, драма, поэзия). В него включались такие темы, как влияние на литературу смежных видов искусства, в особенности кинематографа, взаимодействие Запада и Востока, развитие научной фантастики.

Постепенно число участников снова начало увеличиваться. Уже в 1995 г. на конференции «Американская литература и Россия» было сделано 88 докладов. Среди последующих конференций, собравших наибольшее число выступающих, были «Отображение и интерпретация истории в культуре США» (2008; 105 докладов), «Массовая культура США» (2002; 93 доклада), «Христианство и американская культура» (2000; 89 докладов), «Иммиграция и культура США» (2019; 85 докладов) и прошедшая в 2024 г. конференция «Американская культура и демократия: путешествие во времени» (87 докладов). Начали выходить двуязычные (на русском и английском) сборники статей, созданных на основе выступлений, которые были обсуждены

[11] История зарубежной литературы XX века. Учебник / под ред. Л.Г. Михайловой, Я.Н. Засурского. М.: Проспект, 2003. Переизд.: М.: МАКС-Пресс, 2025.

на декабрьских конференциях. Всего было выпущено семь сборников, начиная с конференции 2002 г. «Массовая культура США»[12].



Я.Н. Засурский на презентации «Истории американской литературы» (ИМЛИ, 2014 г.).

Конференция за 50 лет своего существования становилась платформой для многих научных проектов, главным из которых стала огромная работа по созданию новой шеститомной академической истории литературы США[13], — для ее подготовки и публикации потребовалось почти 20 лет. Научное руководство Я.Н. Засурского (глав. ред.) и М.М. Кореневой обеспечило единство структуры и высокий академический уровень статей, написанных многими членами ОИКС (А.В. Ващенко, Т.Н. Денисовой, Н.А. Высоцкой, Э.Ф. Осиповой, Т.Л. Морозовой, М.П. Кизимой, Т.Д. Венедиктовой, О.Ю. Пановой, П.В. Балдицыным), американистами ИМЛИ РАН (М.М. Кореневой, Е.А. Стеценко, А.М. Зверевым, А.Н. Анастасьевым, А.П. Ураковой); именно они стали авторами наибольшего числа материалов. Хронологически изложение было доведено до середины XX в., давая многосторонний охват эволюции литературы США с учетом современного уровня изученности материала и пересмотра канона. На заседаниях конференций ОИКС мы были свидетелями рождения этого грандиозного труда, и конференция 2014 г. открылась совместным докладом Я.Н. Засурского и М.М. Кореневой «Обсуждение шеститомной “Истории литературы США” ИМЛИ РАН».

Современный период, особенно со второй половины 2010-х гг., стал самым непростым в истории проведения конференций. Усложняется процесс публикации сборников материалов конференции, усугубляются проблемы с командировками исследователей. Становится очевидно, что для сохранения и повышения уровня конференций от американистов требуется новая консолидация усилий. В настоящее время по материалам докладов, обсуждавшихся на конференциях

[12] См. Приложение.

[13] История литературы США: в 6 т. / под ред. Я.Н. Засурского, М.М. Кореневой, Е.А. Стеценко. М.: ИМЛИ РАН, 1997–2014.



Программа L Международной конференции ОИКС 4–8 декабря 2024 г.

2012–2023 гг., подготовлена коллективная монография культурологического профиля, рассматривающая эволюцию ценностей в американском обществе и ее отражение в борьбе за гражданские права. Надеемся, она найдет своего издателя. Когда на факультете журналистики МГУ, где конференция зародилась и проводилась 48 лет, американистику сочли «непрофильным направлением», навстречу ОИКС пошло руководство Института США и Канады РАН, и две последние конференции — 49-я «Понятие “успеха” в американской культуре» (2023) и юбилейная 50-я «Американская культура и демократия: путешествие во времени» (2024) прошли в этом академическом институте[14]. Ученые ИСКРАН неоднократно выступали с пленарными и секционными докладами, а также вели заседания секций многих наших конференций, поэтому переход на платформу ИСКРАН был обоснованным и логичным решением. В журнале ИСКРАН «Россия и Америка в XXI веке» в 2025 г. вышло семь статей участников 50-й конференции[15]. Планируется и дальнейшая публикация работ участников конференций ОИКС в авторитетных изданиях ИСКРАН. Исследования культуры США являются важным дополнением политических, социологических и экономических изысканий института.

Многоплановые перспективы развития вырисовываются в сотрудничестве с Европейской ассоциацией американских исследований (EAAS). В рамках этой академической организации действует несколько научных сетей, помогающих объединить усилия, войти в состав международных рабочих групп, начиная от существующей с 2000-х гг. сети гендерных исследований до недавно образованной сети цифровой гуманитаристики. Культурологические сравнительные исследования

[14] Подробный отчет о L Международной конференции опубликован в журнале ИСКРАНа [Михайлова 2025]

[15] См.: https://rusus.jes.su/issue.2025.2.5.5/ и https://rusus.jes.su/issue.2025.2.6.6/ — статьи А.Ю. Королевой, Е.С. Абрамовой, А.Р. Останбековой, Е.В. Шаповалова, Н.А. Зыкова, Л.Г. Михайловой.

с участием ученых нескольких стран способны по-новому осветить многие проблемы, выработать и применить новые методики[16].

Темы конференций с 2016 г. определяются членами ОИКС путем онлайн-голосования в два этапа. Тема следующей, 51-й международной конференции, которая состоится 2–6 декабря 2025 г., — «Понятия “Америка” и “американцы” в литературе и культуре США: исторические и современные коннотации» / The Concepts of “America” and “American” in Literature and Culture of the USA: Historical and modern connotations (ИСКРАН, 2–6 декабря 2025 г.); регистрация на портале «Ломоносов» —https://lomonosov-msu.ru/rus/event/9809/).

ЛИТЕРАТУРА

Башмакова 1979 — *Башмакова Л.П.* Проблемы развития современного американского романа. Р. Райт. Р. Эллисон. Дж. Болдуин. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 1979.

Воронченко 1992 — *Воронченко Т.В.* Мексикано-американский феномен в литературе США. М.: МГУ, 1992.

Воронченко 1996 — *Воронченко Т.В.* Становление и развитие литературы чиканос США. (К проблеме взаимодействия литературных традиций). Дисс. … д-ра филол. наук. М., 1996.

Михайлова 2017 — *Михайлова Л.Г.* Пути установления системы коммуникации в культуре США: 42-я конференция Общества по изучению культуры США в МГУ // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2017. № 3. С. 191–199.

Михайлова 2025 — *Михайлова Л.Г.* Пятидесятая конференция исследователей американской культуры: «Американская культура и демократия: путешествие во времени — Sculpting the Future to Build the Present: American Culture and Democracy» // Россия и Америка в XXI веке. 2025. № 6. https://rusus.jes.su/s207054760035469-2-1/. DOI: 10.18254/S207054760035469-2

Михайлова и др. 2018 — *Михайлова Л., Князева М., Лебеденко М.* Не голливудский блокбастер? Трилогия Питера Джексона «Хоббит» в восприятии российской и американской публики // США и Канада: экономика, политика, культура. 2018. № 8. С. 77–98.

Михайлова, Чернодубровский 1987 — *Михайлова Л.Г., Чернодубровский В.Л.* К итогам конференции «Поэтика литературы США и американская действительность» 1–4 декабря 1986 г. // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 1987. № 3. С. 72–78.

[16] Так, появилась серия работ, связанных с исследованием аудитории трансмедийных фантастических образов по методике коллектива ученых более чем из сорока стран проекта «Аудитория фильмов “Хоббит” в мире» [Mikhaylova et al, 2016; Михайлова и др. 2018]. На новом сайте https://eaas.eu/networks/ эти сети хорошо представлены, легко к ним присоединиться.

REFERENCES

Bashmakova 1979 — Bashmakova, Louisa P. *Problemy razvitiia sovremennogo amerikanskogo romana. R. Wright. R. Ellison. J. Baldwin*. [*Problems of Contemporary American Novel Development. R. Wright. R. Ellison. J. Baldwin*]. Krasnodar, Kubansky universitet Publ., 1979. (In Russ.)

Mikhaylova 2025 — Mikhaylova, Larisa G. "Piatidesiataia konferentsiia issledovatelei amerikanskoi kul'tury: 'Amerikanskaia kul'tura i demokratiia: puteshestvie vo vremeni — Sculpting the Future to Build the Present: American Culture and Democracy'" ["The 50th Conference of the American Culture Studies Researchers: 'Sculpting the Future to Build the Present: American Culture and Democracy'"]. *Rossiia i Amerika v XXI veke*, no. 6 (2025). https://rusus.jes.su/s207054760035469-2-1/. DOI: 10.18254/S207054760035469-2 (In Russ.)

Mikhaylova 2017 — Mikhaylova, Larisa G. "Puti ustanovleniia sistemy kommunikatsii v kul'ture SShA: 42-ia konferentsiia Obshchestva po izucheniiu kul'tury SShA v MGU" ["Ways to Establish Communication in American Culture: XLII Russian Society of American Culture Studies Conference"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 10: Zhurnalistika*, no. 3 (2017): 191–199. (In Russ.)

Mikhaylova, Chernodubrovskii 1987 — Mikhaylova, Larisa G., Chernodubrovskii, Vladimir L. "K itogam konferentsii 'Poetika literatury SShA i amerikanskaia deistvitel'nost'' 1–4 dekabria 1986 g." ["On the Results of the Conference 'American Literature Poetics and American Reality'"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriia 10: Zhurnalistika*, no. 3 (1987): 72–78. (In Russ.)

Mikhaylova et al 2018 — Mikhaylova, Larisa G*., Knyazeva, Marina L., and Lebedenko, Maria E.* "Ne gollivudskii blokbaster? Trilogiia Pitera Dzheksona 'Hobbit' v vospriyatii rossiiskoi i amerikanskoi publiki" ["Not a Hollywood Blockbuster? Peter Jackson's Hobbit Trilogy in Perception of Russian and American Audience"]. *SSHA i Kanada: ekonomika, politika, kul'tura, no. 8 (2018): 77–98.* (In Russ.)

Mikhaylova et al 2016 — Mikhaylova, Larisa, Pronina, Elena, Knyazeva, Marina, and Irina Novitskaya. "Search for moral support, or escape from reality? Media psychological analysis of the Russian segment in the World Hobbit project database". *Participations. Journal of Audience & Reception Studies*, 13(2), (2016): 406–429.

Voronchenko 1992 — Voronchenko, Tatyana V. *Meksikano-amerikanskii fenomen v literature SShA* [*Mexican-American Phenomenon in Literature of the USA*]. Moscow: MSU Publ., 1992. (In Russ.)

Voronchenko 1996 — Voronchenko, Tatyana V. "Stanovlenie i razvitie literatury chikanos SShA. (K probleme vzaimodeistviia literaturnykh traditsii)" ["Chicano Literature Emergence and Development in the USA: On Interaction of Literary Traditions problem"]. PhD diss., Moscow: MGU Publ., 1996. (In Russ.)

© 2025 Л.Г. Михайлова,
О.О. Несмелова, Ю.В. Стулов
Дата поступления в редакцию: 08.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 09.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Larisa G. Mikhaylova,
Olga O. Nesmelova, and Yuri V. Stulov
Received: 08 Sept. 2025
Approved after reviewing: 09 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИЗДАНИЯ МАТЕРИАЛОВ МЕЖДУНАРОДНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ ОИКС (2002–2014)

Материалы Международной конференции «Массовая культура США» / Proceedings of the Conference "Mass Culture: An American Experience." 6–13 декабря 2002 г. / под ред. Л.Г. Михайловой. М.: фак-т журналистики МГУ, 2002.

Материалы XXIX Международной конференции ОИКС «Литература во взаимодействии с другими видами искусств» / "Literature and the Arts." 5–12 декабря 2003 г. / под ред. Л.Г. Михайловой. М.: фак-т журналистики МГУ, 2003.

Материалы XXXI и XXXII Международных конференций ОИКС «Слово и/как власть: автор и авторитет в американской культурной традиции» 16–21 декабря 2005 г. и «Америка реальная, воображаемая, виртуальная» 14–19 декабря 2006 г. / под ред. Л.Г. Михайловой. М.: фак-т журналистики МГУ, 2006.

Материалы XXXIII международной конференции ОИКС «Междисциплинарное изучение американской культуры как сферы контактов» / Proceedings of the XXXIII International Conference "American Culture as a Medium of Contacts: Interdisciplinary Studies." 14–19 декабря 2007 г. М.: МАКС-Пресс, 2008.

Материалы XXXIV Международной конференции ОИКС «Отображение и интерпретация истории в культуре США» / Proceedings of XXXIV International Conference organized by Russian Society of American Culture Studies "Interpretation of History in American Culture." 12–17 декабря 2008 г. / под ред. Л.Г. Михайловой. М.: фак-т журналистики МГУ, 2011.

Материалы XXXV Международной конференции ОИКС «Плюрализм в культуре США: литература, история, искусство» / Proceedings of the XXXV RSACS International Conference "Cultural Pluralism: History, Literature, Art." 11–18 декабря 2009 г. / под ред. Л.Г. Михайловой. М.: Медиа Мир, 2011.

Материалы XXXVI и XXXVII Международных конференций Российского Общества по изучению культуры США «Природа и культура: американский опыт сосуществования» / "Nature and Sustainability of Culture." 3–10 декабря 2010 г. и «Город и урбанизм в американской культуре» / "City and Urbanism in American Culture." 2–9 декабря 2011 г. / под ред. Л.Г. Михайловой. М.: фак-т журналистики МГУ, 2014.

Литература двух Америк. 2025. № 19.
Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-316-361
https://elibrary.ru/HDENFN
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Виктория ПОПОВА

НИКОЛАС ГИЛЬЕН И ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ: ИСТОРИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ДРУЖБЫ

***Аннотация*:** Статья посвящена истории взаимодействия кубинского поэта Николаса Гильена с русским писателем Ильей Эренбургом. Познакомившись в 1937 г., они встретились вновь в 1949 г. в Москве, в том же году начинается их переписка, продлившаяся до смерти Эренбурга в 1967 г. Гильен делился со своим советским корреспондентом личными и творческими планами, рассказывал о работе над сборником «Голубь окрыленного народа» (*La Paloma de Vuelo Popular*, 1951–1954, опубл. 1958), высылал в Москву новые стихи, обсуждал предстоящие поездки в Советский Союз. Илья Эренбург стал одним из первых переводчиков стихотворений Гильена на русский язык, автором предисловия к первому советскому изданию поэзии Гильена («Стихи», 1952), способствовал тому, чтобы произведения кубинского автора нашли своего читателя в СССР. Когда после Кубинской революции количество советско-кубинских контактов возросло, Гильен неоднократно приглашал своего советского друга посетить Остров Свободы, однако побывать там Эренбург не успел.

Ключевые слова: Николас Гильен, Илья Эренбург, Куба, СССР, советско-кубинские литературные связи.

Информация об авторе: Виктория Юрьевна Попова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru.

Для цитирования: *Попова В.Ю.* Николас Гильен и Илья Эренбург: история творческой дружбы // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 316–361. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-316-361

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Литература двух Америк. 2025. № 19 *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-316-361
https://elibrary.ru/HDENFN
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

NICOLÁS GUILLÉN AND ILYA EHRENBURG: THE HISTORY OF A CREATIVE FRIENDSHIP

Abstract: The paper dwells on the contacts of the Cuban poet Nicolás Guillén with the Soviet writer Ilya Ehrenburg. They first became acquainted in 1937 and met again in 1949 in Moscow, the same year their correspondence began, which lasted until Ehrenburg's death in 1967. Guillén shared his personal and creative plans with his Soviet correspondent, described his work on the collection *La Paloma de Vuelo Popular* (1951–1954, published 1958), sent new poems to Moscow, and discussed upcoming trips to the Soviet Union. Ilya Ehrenburg was among the first translators of Guillén's poems into Russian, wrote the preface to the first Soviet edition of Guillén's poetry (*Stikhi*, 1952), and helped bring the Cuban author's works to the USSR. Although, following the Cuban Revolution, the number of Soviet-Cuban contacts increased and Guillén repeatedly invited his Soviet friend to visit the "Island of Freedom," Ehrenburg never managed to travel there.

Keywords: Nicolás Guillén, Ilya Ehrenburg, Cuba, USSR, Soviet-Cuban literary ties.

Information about the author: Victoria Yu. Popova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5388-0641. E-mail: victoria_124@ mail.ru.

For citation: Popova, Victoria. "Nicolás Guillén and Ilya Ehrenburg: The History of a Creative Friendship." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 316–361. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-316-361

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Scientific Fund, grant no. 23-18-00393 "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Artículo científico
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-316-361
https://elibrary.ru/HDENFN
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Victoria POPOVA

NICOLÁS GUILLÉN E ILIÁ EHRENBURG: HISTORIA DE UNA AMISTAD CREATIVA

Resumen: El artículo está dedicado a la interacción del poeta cubano Nicolás Guillén y el escritor soviético Iliá Ehrenburg. Tras haberse conocido en 1937, volvieron a encontrarse en 1949 en Moscú; ese mismo año se inició la correspondencia que se prolongó hasta el fallecimiento de Ehrenburg en 1967. Guillén debatía con su corresponsal soviético sus planes personales y creativos, le relataba los avances en su trabajo sobre el poemario *La Paloma de Vuelo Popular* (1951–1954, publ. 1958), le enviaba a Moscú sus nuevos poemas y planificaba sus futuros viajes a la Unión Soviética. Iliá Ehrenburg fue uno de los primeros traductores de los poemas de Guillén al ruso, autor del prólogo a la primera edición soviética de su poesía (*Stiji*, 1952), y desempeñó un papel crucial en que la obra del autor cubano encontrara su público en la URSS. Cuando, tras la Revolución Cubana, se intensificaron los contactos soviético-cubanos, Guillén invitó en repetidas ocasiones a su amigo a visitar la Isla de la Libertad, si bien Ehrenburg nunca llegó a realizarlo.

***Palabras clave*:** Nicolás Guillén, Iliá Ehrenburg, Cuba, URSS, relaciones literarias entre la URSS y Cuba.

Información sobre la autora: Victoria Yu. Popova, doctora en Filología, investigadora del Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki: de la Academia de Ciencias de Rusia, Povarskaia 25ª, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002- 5388-0641. E-mail: victoria_124@mail.ru.

Para citar: Popova, Victoria. "Nicolás Guillén e Iliá Ehrenburg: historia de una amistad creativa." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 316–361. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-316-361

Agradecimientos: El estudio se llevó a cabo en el A.M. Gorki Instituto de la Literatura Mundial de la Academia de Ciencias de Rusia y recibió el apoyo financiero del Fondo Científico de Rusia, subvención no. 23-18-00393 "Rusia y el Occidente se miran entre sí: la literatura en el contexto de cultura y política en el siglo XX", https://rscf.ru/project/23-18-00393/ .

«Бродячие» писатели

В июле 1937 г. состоялся II Международный конгресс в защиту культуры. Главной его повесткой стали борьба с фашизмом и поддержка республиканской Испании. Конгресс принимали несколько городов — Валенсия, Мадрид, Барселона и Париж (кто-то даже в шутку назвал действо «бродячим цирком»[1]) — и состав участников от города к городу менялся. Конгресс собрал писателей-единомышленников, которых сплотили общие цели и устремления. Проходивший в разгар гражданской войны под обстрелами конгресс посетили представители из 28 стран: А. Зегерс и Б. Брехт, Г. Манн и М. Каули, Л. Хьюз и М. Андерсен Нексе, Л. Арагон и Т. Тцара и др. Приехала большая советская делегация — М. Кольцов, А. Толстой, И. Эренбург, В. Вишневский, В. Финк, А. Барто, Ф. Кельин. Очень важным стало присутствие как испанских интеллектуалов — выступили Р. Альберти, М.Т. Леон, Х. Бергамин, А. Мачадо, так и латиноамериканских литераторов — участниками стали А. Карпентьер, О. Пас, В. Уидобро, Х. Мансисидор, С. Вальехо, Н. Гильен.

На этом конгрессе многие делегаты говорили о солидарности с Испанией, о единстве своих народов с испанским. Родство с испанцами, упомянув также свое негритянское происхождение, подчеркивал и поэт Николас Гильен: «Негр с Кубы одновременно и испанец. Всей душой испанца стоит негр за испанский народ»[2].

Кубинский автор впервые увидел многих коллег по перу:

> Антонио Мачадо был, несомненно, центральной фигурой конгресса и всегда ходил в окружении писателей и деятелей искусства, желавших взять у него интервью, просто послушать, что он говорит, или посмотреть на него. Из писателей, пользовавшихся мировой известностью, была Анна Зегерс, с которой мы очень подружились. […] Я близко познакомился и с Людвигом Ренном, впоследствии он приезжал на Кубу; с мятущимся, чувствительным Вальехо; с Нерудой…[3]

---

[1] *Эренбург И.* Люди. Годы. Жизнь. М.: Сов. писатель, 1990. Т. 2. С. 145.

[2] Guillén, Nicolás. La brutal teoría de las razas. *El mono azul* 2, 24 (1937): 1; Речи участников II Международного конгресса писателей. Николас Гильен // Интернациональная литература. 1937. № 9. С. 28–29.

[3] *Гильен Н.* Перелистывая страницы. М.: Прогресс, 1985. С. 117.

Значительным событием для Гильена стало знакомство с советскими коллегами, в особенности с Ильей Эренбургом. Спустя годы писатель неоднократно возвращался в воспоминаниях к этой судьбоносной встрече. С теплотой он отзывался и о секретаре Эренбурга:

> Я имел честь обменяться дружеским рукопожатием с человеком, к которому всегда относился с огромной симпатией, — с Ильей Эренбургом. Сенсацией для всех была секретарь Эренбурга[4], очень красивая молодая женщина, от которой все были просто без ума. Много лет спустя, уже после смерти Эренбурга, я повстречал ее в Риге и сердечно приветствовал[5].

Эренбург был не только одним из делегатов Конгресса, но и спецкором «Известий» в Испании. Освещая Конгресс, 10 июля Эренбург сообщил в «Известия» по телефону, что произнес речь на заседании в Валенсии перед переездом конгресса в Париж[6]. О том же свидетельствовала хроника конгресса в журнале «Интернациональная литература»[7]. При этом, сам писатель потом утверждал, что

> написал накануне речь для конгресса, но решил не выступать и дал листок редактору «Мундо обреро» […] Недавно мне прислали номер «Мундо обреро» от 8 июля. В нем напечатана статья, которую я дал газете под заглавием «Непроизнесенная речь»[8].

Тем не менее текст этой «Непроизнесенной речи»[9] вошел во все издания выступлений конгресса, включая «Интернациональную литературу»[10], которая печатала выступления (пусть и в сокращении)

---

[4] Возможно, речь идет о Стефе Херасси, жене художника Фернандо Херасси, которая была помощницей Эренбурга в Испании в 1936–1937 гг.

[5] *Гильен Н.* Перелистывая страницы. С. 117.

[6] *Эренбург И.* Последнее заседание Международного конгресса писателей в Испании // Известия. 1937. 11 июля.

[7] Речи участников II Международного конгресса писателей. Николас Гильен. С. 28–29.

[8] *Эренбург И.* Люди. Годы. Жизнь. Т. 2. С. 149.

[9] Ehrenburg, Ilya. “Discurso no pronunciado.” *El mundo obrero* (Madrid), 8 de julio, 1937.

[10] Речи участников II Международного конгресса писателей. Николас Гильен. С. 28–29.

большинства советских и зарубежных участников. Среди них были и Эренбург, и Гильен.

Спустя много лет Гильен утверждал, что советские знакомства чуть было не сподвигли его тут же отправиться в Россию:

> В Мадриде, двадцать восемь лет назад, я впервые встретил советских людей. Увидел их, и мне очень захотелось повидать Москву. В тот год я стал коммунистом, и вся моя работа с тех пор связана с родиной всех коммунистов — Советским Союзом. В 1937 году я уже собрался было в путь, но, увы, в Москву так и не попал[11].

По долгу службы ему пришлось вернуться в Испанию — для работы в качестве корреспондента журнала *Mediodía*, учредителем которого был кубинский поэт Хуан Маринельо. В этот период, в 1937–1938 гг., Гильен собрал и подготовил к печати в *Mediodía* более 15 материалов, посвященных испанской гражданской войне и ее героям.

Реальная встреча Гильена с Советским Союзом состоялась значительно позже.

Поэма об одной надежде

Несмотря на солидарность Советского Союза с республиканской Испанией в годы гражданской войны, первой переведенной на русский язык книгой Гильена становится не «Испания. Поэма в четырех печалях и одной надежде» (1937). В СССР публикации его стихов появляются уже после выхода сборника «Собрание сонов[12]» (1947), изданного в Буэнос-Айресе, где поэт находился в эмиграции. Символично, что одним из первых переводчиков Гильена стал именно Илья Эренбург: в июле 1949 г. стихотворение Гильена «Моя родина кажется сахарной» в его переводе напечатал журнал «Новый мир»[13]. Оно вошло в большую подборку «И песня и стих — это бомба и знамя. Поэзия народов в борьбе за мир и демократию против

[11] *Н.М.* Николас Гильен: Я давно полюбил этот город // Литературная газета. 1964. 30 июня.

[12] Сон — танец и стиль музыки, зародившийся на Кубе и завоевавший популярность в мире с началом 1930-х гг.

[13] *Гильен Н.* Моя родина кажется сахарной / пер. И. Эренбурга // Новый мир. 1949. № 7. С. 29–30.

поджигателей войны». В этом стихотворении наиболее явно звучала тема исторической судьбы родины Гильена — Кубы, которая, хоть и «кажется сахарной», заключает в себе горечь, слезы и кровь. Через это противопоставление внешнего благополучия и тяжелых условий, в которых производился сахар, поступавший потом на европейские рынки, поэт отсылал к темам рабства и эксплуатации, представая национальным певцом, знающим все тяготы своего народа. Еще несколько стихотворений из этого сборника, а также сборника «Песни для солдат и соны для туристов», переведенных Эренбургом, были опубликованы в журнале «Знамя» с предисловием «Песни Кубы»[14].

Появление сразу нескольких публикаций в ведущих советских литературных журналах было приурочено к прибытию Николаса Гильена в Советский Союз летом 1949 г. Приехал он не один, а в компании соотечественника Хуана Маринельо и его супруги Марии Хосефы Видауррета. По всей видимости, визит кубинцев был несколько спонтанным: накануне, в апреле, они выступали в Париже на Конгрессе сторонников мира, затем отправились в Прагу на IX съезд Коммунистической партии Чехословакии, и из Праги Маринельо, который уже был хорошо знаком с советским критиком, литературоведом, испанистом Ф.В. Кельиным[15], 7 июня послал ему письмо, где писал о своих планах, в том числе о намерениях в ближайшее время приехать в Советский Союз[16]. В Союз писателей была также отправлена телеграмма (даты на ней не сохранилось), где Маринельо сообщал, что они с женой и Гильен хотели бы провести три недели в СССР и потому просят прислать им приглашение в Отель Алькрон в Праге[17]. Путешествие продлилось около месяца, Гильен много наблюдал за жизнью советских людей, гуляя по улицам Москвы. Одной из улиц, привлекших внимание кубинского гостя, стала улица Горького, где жил Эренбург.

Безусловно, их встреча состоялась в 1949 г. в Москве, о чем свидетельствовало теплое письмо Гильена Эренбургу, отправленное уже по его возвращении в Париж. Гильен благодарил своего советского товарища за все и приглашал его на Кубу:

---

[14] *Гильен Н.* Песни Кубы / предисл. и пер. И. Эренбурга // Знамя. 1949. № 8. С. 108–113.

[15] Хуан Маринельо переписывался с Ф.В. Кельиным и Иностранной комиссией Союза советских писателей с начала 1940-х гг.

[16] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 14. Ед. хр. 1210. Л. 5.

[17] Там же. Л. 4.

> Я не могу уехать из Европы, не выразив Вам всей моей симпатии, которая возникла еще при знакомстве с Вашим творчеством и окрепла, в сердечной дружбе, зародившейся в суровые для Испании времена.
>
> Не теряю надежды, что я вернусь в Москву и что Вы приедете в Гавану, где многие кубинцы восхищаются Вами. Среди них — и Ваш верный друг, который крепко Вас обнимает. Ваш Николас Гильен[18].

Так началась переписка, продлившаяся практически двадцать лет, вплоть до смерти Эренбурга. Их отношения были теплыми и сердечными, что видно по тону сохранившихся писем. К сожалению, в РГАЛИ письма Эренбурга к Гильену отсутствуют, и историю их переписки мы можем восстановить только по посланиям Гильена. Они обменивались новостями, обсуждали творческие и издательские планы, Гильен справлялся о том, «как там Люба» (жена Эренбурга)[19], поздравлял семью с праздниками.

Очень скоро кубинский автор вновь изъявил желание отправиться в Советский Союз, о чем свидетельствует его письмо Эренбургу от 25 января 1951 г.:

> […] Хочу иметь от тебя весточку. Напиши мне. Я вспоминаю с самой горячей любовью те немногие дни, что я пробыл в СССР. Как бы я хотел вернуться, но на этот раз, чтобы пробыть там по крайней мере — год. Возможно ли это?
>
> Крепко тебя обнимаю и шлю мои наилучшие пожелания нового мирного года, многих лет без войны.
>
> С любовью, Николас Гильен[20]

Вскоре желание Гильена вернуться в Советский Союз, пусть и не так надолго, осуществилось. В декабре 1951 г. он вместе с женой прибыл в Москву, где встретился с бразильским писателем Жоржи Амаду и его супругой. Вместе они долетели до Омска, затем пересели на поезд транссибирской магистрали, чтобы добраться до Пекина по приглашению Китайского народного комитета в защиту мира

[18] РГАЛИ. Ф. 1204. Оп.2. Ед. хр. 1431. Л. 1. Здесь и далее перевод писем Гильена к Эренбургу с исп. мой. — *В.П.*

[19] Любовь Михайловна Козинцова (в замужестве — Эренбург, 1899–1970) — советский живописец и график, жена Ильи Эренбурга.

[20] Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4638. Л. 1. В деле сохранился только русский перевод письма Гильена, оригинал отсутствует.

[Аухьер 1989: 188]. Заботясь о здоровье кубинского гостя, непривычного к суровым сибирским морозам, Эренбург снабдил его для этого путешествия собственной шубой:

> Через Сибирь я проезжал в январе […]. И за окном вагона день за днем я видел все тот же снежный пейзаж. Илья Эренбург дал мне свою доху. Это меховая шуба, в которой человек может утонуть, ничего подобного мне не приходилось видеть. Впрочем, в поезде было и без того жарко[21].

На обратном пути они снова оказались в Москве, где приняли участие в творческом вечере Назыма Хикмета по случаю его 50-летия 24 января 1952 г.[22], а также Гильен с Эренбургом с высокой долей вероятности присутствовали на торжественном вручении Ж. Амаду Международной сталинской премии, состоявшемся в тот же день несколькими часами ранее[23].

Поездки Николаса Гильена в Советский Союз, публикации его стихов в периодике и сборниках антивоенной поэзии со всей очевидностью свидетельствовали и о том, что пришло время для подготовки отдельного издания его стихов. Оно увидело свет в 1952 г., включив в себя стихотворения из разных сборников, переведенные О. Савичем, Ф. Кельиным, И. Тыняновой, Л. Осповатом, М. Павловой и И. Эренбургом. Последний сыграл ключевую роль в подготовке книги, написал предисловие, где представил Гильена-поэта советскому читателю.

В этом вступительном слове Эренбург описывал жизненный путь поэта, ставшего голосом «зеленой печальной Кубы», который в своих стихах воплотил судьбу целого народа:

> Значение Николаса Гильена в том, что он действительно нашел путь от «ученой поэзии» к народной песне, не упрощая ни себя, ни свой стих, не подделываясь под старинные романсы или под частушки нового времени. Может быть, это не открытие, способное изменить облик поэзии XX века, а только феномен, частный случай, судьба кубинского мулата, и все же стихи Николаса Гильена потрясают каждого человека, любящего искусство […]

[21] Белый цветок // В защиту мира. 1952. № 13. С. 35.

[22] 50-летие Назыма Хикмета // Литературная газета. 1952. 25 января; 50-летие Назыма Хикмета // Вечерняя Москва. 1952. 25 января.

[23] Слово художника служит миру // Литературная газета. 1952. 25 января.

> Стихи Николаса Гильена неразрывно связаны с жизнью Кубы; язык его порою локален, в нем много местных слов. […]
>
> Он знаменит своими короткими стихотворениями, похожими на заговоры, на колыбельные песни, на страстные признания. Читатель легко поймет, как трудна для перевода такого рода поэзия, неразрывно связанная с ритмом, с созвучиями, с силой слова[24].

Как отмечал Эренбург, поэзия Гильена сочетает в себе национальное и универсальное начала — с одной стороны, он пишет о тяжелом труде кубинцев, о борьбе народа за свободу, но именно эта кубинская составляющая наделяет его стихи всечеловеческим звучанием, находящим отклик у читателей по всему миру:

> Николас Гильен часто пишет о сборе сахарного тростника, о длинном дне и коротком ноже, о поте и слезах народа. В его стихах печаль, гнев, надежда. Порой эти стихи звучат, как призыв: нож найдет свою дорогу, человек выпрямит спину, Куба будет свободной. Может быть, именно потому, что поэзия Николаса Гильена национальна, она перерастает границы его маленькой страны, трогает не только кубинцев, не только негров, не только американцев, она волнует и русского поэта, и французского рабочего, и китайского мудреца, она воистину всечеловечна: ее суть проста и сложна, как жизнь — это стихи о любви и о голоде, о труде и о бунте, о борьбе и о счастье[25].

В книге были опубликованы девять стихотворений в переводе Эренбурга из сборников «Вест-Индия», «Все песни», «Песни для солдат и соны для туристов». Открывала сборник «Песнь о Сталине» в переводе Ф. Кельина[26], а следом шли шесть стихотворений из сборника «Голубь окрыленного народа», который на тот момент был еще только в процессе написания.

---

[24] *Эренбург И.* Предисловие // Гильен Н. Избранное. М.: Изд-во иностр. лит., 1952. С. 5–6.

[25] Там же. С. 6.

[26] Сложно сказать, когда был выполнен перевод «Песни о Сталине»: непосредственно в ходе подготовки издания (уже в 1950-е) или раньше, в 1940-е. Примечательно, что в биобиблиографических указателях по творчеству Гильена, выпущенных в 1956 и 1964 гг. [Николас Гильен 1956; Николас Гильен 1965], в перечне вошедших в этот сборник стихотворений «Песнь о Сталине» не фигурирует. Вряд ли это было случайным: указатель 1956 г. был подписан в печать в апреле 1956 г., уже после XX съезда КПСС, вероятно, упоминание о стихотворении в последний момент успели изъять.

Работать над этой книгой Гильен начал в 1951 г. 9 декабря он сообщил в своем письме Эренбургу о том, как будет называться сборник. К этому же письму Гильен приложил два новых стихотворения:

> Отправляю Вам две вещи, которые я написал. Они войдут в книгу «Голубь окрыленного народа», над которой я работаю с большим энтузиазмом и надеждой[27].

Сами стихи поэт характеризовал так:

> короткие песни о мире и о борьбе народов за освобождение; антиимпериалистические стихи; стихи о людях и героях демократического мира. Я думаю о том, как сделать эти стихи короткими, чтобы народ смог их запомнить. Возможно, кто-то переложит их на музыку[28].

Эренбург был одним из первых, кто получал новые произведения поэта. Благодаря этому, многие стихи из сборника были переведены и напечатаны на русском языке даже раньше, чем вышли на испанском — в советском издании поэзии Гильена 1952 г., а также в периодике (напр., в «Комсомольской правде»). Конечно, Гильен старался публиковать свои стихи и на родине — в мае 1952 г. на страницах кубинской газеты *La última hora* появились «5 неизданных стихотворений»[29] из будущего сборника: туда вошли «Негр поет в Нью-Йорке», «Китайская песня на два голоса», «Пасионарии», «Зеленая ящерица», «Песнь о возвращении» (в рус. пер. «Возвращение из Китая»).

Однако с 1953 г. из-за режима Батисты Гильену был запрещен въезд на Кубу, он не мог издавать там свои стихи. Все больше надежд на опубликование рукописи было связано у поэта с Советским Союзом: по завершении работы над «Голубем окрыленного народа» Гильен отправил Эренбургу машинописный экземпляр сборника с письмом от 20 февраля 1954 г.[30] Чуть больше, чем через год многие стихотворения вышли на русском языке в издательстве «Правда»

---

[27] Гильен — Эренбургу. 9.12.1951. РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 2.

[28] Там же.

[29] “La paloma de vuelo popular. 5 poemas inéditos”. *La última hora* (La Habana) 2, no. 16 (mayo 22, 1952): 7

[30] РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 6.

(серия Библиотека «Огонек» № 19)[31] в переводах Эренбурга и Савича. Предисловие Эренбурга о творчестве поэта, который «пошел дорогой народа», решено было оставить тем же, что и в издании 1952 г.

Работа над книгой заняла несколько лет. Когда «Голубь окрыленного народа» был закончен, Гильен сетовал на то, что не может писать быстро:

> Мне сложно выпускать новые книги. Я правда не могу понять, как поэты печатают по три книги в год, у меня же уходит три года на создание одной книги[32], маленького сборничка. В этом деле больше всех преуспел Неруда, у него книг — как листвы на деревьях. Но что он будет делать, когда наступит осень?[33]

Находясь в эмиграции, Гильен столкнулся со сложностями при попытке издать сборник на испанском языке. Он беспокоился, что аргентинское издательство Losada, куда он отправил книгу, не примет ее к печати:

> Losada предупредила меня, что, если текст будет «слишком политическим», издать книгу будет затруднительно. В таком случае, я издам книгу в Мексике, даже если распространение не будет таким широким[34].

Книга в итоге все-таки вышла в Буэнос-Айресе, но только в 1958 г.[35]

С начала работы над сборником и до его публикации в 1958 г. Гильен редактировал свои тексты — он «никогда не считал стихотворение законченным, даже если оно было опубликовано»[36]. О том, что поэт перерабатывал свои произведения, писал, например,

---

[31] *Гильен Н.* Избранное. М.: Правда, 1955.

[32] Возможно, Гильен озвучивал эту мысль не один раз или эта фраза стала расхожей: предисловие к советскому читателю в издании поэзии Гильена 1957 г. завершалось словами: «Предпочитаю опубликовать одну книгу в три года, чем три книги в один год» (*Гильен Н.* К моим советским читателям // Гильен Н. Стихи. М.: ГИХЛ, 1957. С. 11).

[33] РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 6.

[34] Там же.

[35] Guillén, Nicolás. *La paloma de vuelo popular. Elegías*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.

[36] *Гильен Н.* К моим советским читателям. С. 10.

З.И. Плавскин, говоря о стихотворении «Смерть» [Плавскин 1965: 128]. Указывал на это и А. Аухьер, отмечая, что в аргентинское издание 1958 г. вошла уже измененная версия стихотворения «Убирайтесь прочь» под новым названием «Флаг» [Аухьер 1989: 189], а ранний его вариант был напечатан в кубинском еженедельнике *La última hora* 6 марта 1952 г.[37] По всей видимости, именно этот текст стал одним из двух произведений, присланных Эренбургу вместе с письмом от 9 декабря 1951 г., и сразу же был переведен на русский язык[38]. Оригиналы приложенных к письму стихотворений не сохранились, однако текст “Go home!” в законченном машинописном экземпляре сборника 1954 г., отправленном Эренбургу[39], существенно отличается от русского перевода 1951/1952 г. Это дает основания полагать, что текст либо появился в слишком вольном переводе на русский язык, либо был существенно переработан Гильеном в ходе работы над книгой. Возможно, Гильен сам внес эти изменения, следуя предостережению аргентинского издателя о невозможности напечатать слишком политические стихи. После 1954 г. был исключен и рефрен «гоу хоум», а название исправлено на “El banderón”[40], что в дословном переводе — «огромный флаг» или, учитывая пренебрежительное значение, «ненавистный флаг».

Безусловно, Гильен знал, что его стихотворения пользуются популярностью в Советском Союзе. В первой половине 1950-х поэт вел активную общественно-политическую деятельность, много путешествовал, был членом делегации Кубы на Третьем фестивале молодежи и студентов (Берлин, 1951); Конгрессе народов в защиту мира (Вена, 1952), Континентальном конгрессе мира (Сантьяго-де-Чили, 1953) и др. Но все более частыми становились и поездки в СССР. Он снова прибыл в Москву в декабре 1954 г., чтобы, как он сам писал в одном из писем к жене, «провести месяц с Любой и Ильей» [Аухьер 1989: 197]. Конечно, личным общением этот визит далеко не ограничивался: Гильен принял участие в работе Второго Всесоюзного

[37] В настоящее время доступа к публикации нет, что делает невозможным сопоставление версий стихотворения. Она также не была включена в полную библиографию работ Гильена: [Bibliografía 1975].

[38] *Гильен Н.* Янки, гоу хоум! («На Кубе знаю я район…») / пер. О. Савича // Комсомольская правда. 1952. 8 февраля; *Гильен Н.* Янки, гоу хоум! // Гильен Н. Стихи. С. 17–18.

[39] РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 3508. Л. 56–57.

[40] Guillén, Nicolás. *La paloma de vuelo popular. Elegías*: 23–24.

съезда советских писателей, состоявшегося 15–26 декабря 1954 г. Среди зарубежных гостей съезда были также П. Неруда, Дж. Линдсей, А. Зегерс, Ж. Амаду и др.[41]

Важнейшим событием стало присуждение Гильену международной Сталинской премии «За укрепление мира между народами» 18 декабря 1954 г.[42]. Его портрет, вместе с фотографиями других лауреатов, попал на первые полосы газет. Торжественная церемония вручения Сталинской премии прошла в Колонном зале Дома союзов, Гильен выступил с приветственной речью. Многие зарубежные писатели — П. Неруда, Д. Лин, Ж. Амаду — выразили ему свою признательность, а от советских писателей на вечере выступил И. Эренбург, говоривший о том, что советский читатель знает и любит поэзию Гильена[43].

Вместе с Эренбургом зарубежные гости Гильен, Неруда, Амаду и польский драматург Леон Кручковский приняли участие во встрече с рабочими и служащими завода «Компрессор». Вечер вел Эренбург, он же выступил с лекцией о творческой и общественно-политической деятельности присутствующих литераторов, которые в свою очередь поделились своими впечатлениями от пребывания в Москве, работе Второго съезда писателей и своих писательских планах[44].

Несмотря на свой успех в СССР, получение премий и овации публики, Гильен переживал крайне непростые времена, тосковал по родине и едва сводил концы с концами. Эренбург беспокоился о сложном положении Гильена и хлопотал о том, чтобы он получал гонорары за советские издания его стихов. Сохранилась его докладная записка от 9 октября 1953 г. к председателю Иностранной комиссии Союза советских писателей Г.И. Владыкину с просьбой выплатить Гильену гонорар за сборник «Стихи» (1952) в валюте:

---

[41] Завтра открывается Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Горячий привет делегатам и гостям съезда! Накануне // Советская культура. 1954. 14 декабря.

[42] О присуждении международных Сталинских премий «За укрепление мира между народами» за 1954 год // Правда. 1954. 21 декабря; Советская культура. 1954. 21 декабря.

[43] Вручение международной Сталинской премии кубинскому поэту Николасу Гильену // Там же.

[44] Встреча на заводе «Компрессор» // Литературная газета. 1954. 22 декабря.

Уважаемый товарищ Владыкин,

Мне передали письмо Николаса Гильена, оставленное им для меня в Москве, когда он был здесь проездом в Китай[45].

Николас Гильен пишет, что в связи с политическим положением на Кубе он лишен возможности там жить и должен будет эмигрировать в одну из стран Латинской Америки. Его материальное положение затруднительно, и он просит поэтому, чтобы гонорар за изданную у нас книжку его стихов был выплачен ему в иностранной валюте.

Буду Вам обязан, если Вы примете меры, чтобы выполнить эту просьбу Гильена.

Уважающий Вас Илья Эренбург[46]

Судя по помете Михаила Аплетина на этом письме: «Уже сделано», поставленной в тот же день, просьба Гильена была удовлетворена.

Помогал Эренбург Гильену и улаживать дела с визитами в СССР. 18 мая 1956 г. Гильен обратился к Эренбургу с просьбой оформить для него приглашение на месяц в СССР для работы:

Поскольку я не только поэт, но и журналист (или наоборот), может быть, я смог бы писать статьи или репортажи о новостях интеллектуальной жизни в СССР. Они предназначались бы для латиноамериканской публики. Что Вы об этом думаете? Надеюсь, что моя Сталинская премия не станет для этого преградой или, по крайней мере, слишком большой преградой…

Надеюсь, у Вас будет время заняться этим вопросом, потому что я знаю, какое множество задач и обязательств самого разного рода Вас тяготит[47].

По ходатайству Эренбурга Гильен действительно провел в Москве сорок дней с декабря 1956 по январь 1957 г. [Аухьер 1989: 204]. По собственному утверждению поэта, он много работал, «ни на день не давал себе отдыха» и смог заработать очень хорошо[48]. Он давал

[45] Очевидно, речь идет о письме от 25 сентября 1953 г. (РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 5). См. Приложение к статье.

[46] *Эренбург И.* На цоколе истории… Письма 1931–1967. М.: Аграф, 2004. С. 371. Само письмо сохранилось в: РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4643. Л. 1.

[47] РГАЛИ. Ф. 1204. Оп.2. Ед. хр. 1431. Л. 16.

[48] О своей интенсивной работе в СССР Гильен сообщал жене по переписке [Аухьер 1989: 204]

интервью[49], встречался с советскими читателями (например, читал свои стихи в литературном объединении при Московском автомобильном заводе им. Лихачева[50]), участвовал в концертах на телевидении.

В годы эмиграции Советский Союз стал для Гильена главным оплотом надежды и точкой приложения сил. Хотя творчество кубинского поэта снискало признание и в Латинской Америке, и в СССР, и в Европе, он остро переживал состояние отчуждения, чувствуя себя разлученным с родной Кубой. Эти настроения Гильена подтверждал впоследствии в своих воспоминаниях Эренбург, подчеркивая широкую известность поэзии автора в мире:

> Он долго пробыл в изгнании и неизменно тосковал по Кубе. Как-то мы шли в Париже по бульвару Сен-Мишель. Николас жаловался на свое одиночество. Вдруг две девушки остановились, пристально посмотрели на нас, одна из них попросила Гильена надписать книгу его стихов. Он сразу повеселел и, когда мы расставались, сказал: «Вот у меня оказались читательницы и в Париже!»[51]

В письмах второй половины 1950-х гг. Гильен много писал Эренбургу о ситуации на Кубе, которая заметно ухудшалась, и о своем сложном положении. Многие новости о событиях на острове не доходили до него своевременно, и это еще больше увеличивало его тревогу за судьбу родины. Гильен очень хотел перебраться в Латинскую Америку, чтобы быть поближе к Кубе. Но какой бы ни была тяжелой обстановка, Гильен всегда находил возможность написать своему советскому корреспонденту — из Парижа, Брюсселя, Сантьяго-де-Чили. Когда им не удавалось встретиться (если Гильен, будучи в СССР, не заставал Эренбурга или они не успевали пересечься в Париже), это очень расстраивало поэта:

> По возвращении из Румынии я узнал, что Вы приезжали в Париж. Я очень расстроился, что не смог Вас увидеть, как бывало прежде. Надеюсь, Вы приедете снова, и я буду счастлив обнять Вас[52].

---

[49] Николас Гильен рассказывает // Вечерняя Москва. 1956. 29 декабря.

[50] *Новичков А., Ушатиков Н.* Николас Гильен у заводских литераторов // В защиту мира. 1957. № 68. С. 45–46; Николас Гильен у автозаводцев // Литературная газета. 1956. 18 декабря.

[51] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Т. 3. С. 175.

[52] РГАЛИ. Ф. 1204. Оп.2. Ед. хр. 1431. Л. 17.

Похоже, что именно Эренбург стал для Гильена в годы вынужденного изгнания олицетворением Советского Союза, близким другом, о котором он всегда думал и вспоминал с душевной теплотой.

Окрыленный народ

После свержения режима Батисты в январе 1959 г. и победы кубинской революции Гильен с воодушевлением вернулся на родину. О своей радости (тон писем стал совсем другим!) поэт сообщил Эренбургу в письме от 21 января 1959 г.[53], а 27 июля отправил ему в подарок кубинские сигары и флаг Кубы с изображением Фиделя Кастро[54]. Мечты Гильена о счастье Острова Свободы становились реальностью, но не забывал он и о Советском Союзе.

Неоднократно бывая в гостях у Эренбурга в Москве, Гильен очень надеялся, что и советский писатель приедет с ответным визитом в Гавану. Первое приглашение поступило в Иностранную комиссию Союза советских писателей в 1960 г. по линии газеты *Revolución* и революционного правительства Кубы — на имя И. Эренбурга и М. Шолохова:

В Секретариат правления СП СССР

Редакция газеты *Revolución* — орган «Движения 26 июля» от имени кубинского народа и его революционного правительства хотела бы пригласить на Кубу для участия в совещании представителей «революционной интеллигенции всех стран» группу советских деятелей культуры. В частности, редакция хотела бы пригласить писателей М. Шолохова и И. Эренбурга, которые, как заявляет редакция, пользуются огромной симпатией у кубинского народа и по всей Латинской Америке.

Упомянутое совещание намечено на середину марта с.г. в Гаване.

Нам представляется целесообразным поставить перед институцией вопрос о направлении тт. Шолохова и Эренбурга на Кубу.

Просим указаний.

Отв. секретарь Иностранной комиссии СП СССР К. Чугунов[55].

[53] Там же. Л. 22.

[54] Там же. Л. 23.

[55] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4651. Л. 1.

Несмотря на то что вопрос прорабатывался Инокомиссией и на данном обращении 24 февраля 1960 г. была первоначально поставлена виза «согласен», по неясным причинам вопрос о посещении советскими писателями Кубы сначала был отложен до осени, а потом, по всей видимости, поездка просто не состоялась.

8 января 1961 г. Гильен написал Эренбургу письмо:

> Мы ждем Вас здесь. Одни говорят, что Вы скоро приедете, другие, что Вы заняты написанием своих воспоминаний и у Вас не будет времени на поездку. Хоть бы оказались правы первые, и мы увидим Вас в Гаване, и я обниму Вас в аэропорту в день Вашего прибытия[56].

В дальнейшем практически в каждом своем послании Гильен звал Эренбурга посетить Остров Свободы.

Кубинская революция открыла новую главу в сотрудничестве Гильена с СССР. Контакты с Союзом писателей СССР стали институциональными: 22 августа 1961 г. Гильеном был основан Союз писателей и деятелей искусств Кубы, УНЕАК (Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC), который он возглавил. Одной из основных целей Союза также являлось развитие контактов с СССР. Количество кубинских писателей, членов УНЕАК, желающих приехать в Советский Союз, существенно возросло. Советско-кубинский план сотрудничества разрабатывался в Министерстве иностранных дел, а разделы, посвященные культуре и науке, направлялись в Союз писателей для согласования[57]. В рамках этого культурного обмена устанавливались обязательные квоты на поездки: сколько советских писателей сможет посетить Кубу и сколько кубинских коллег — СССР. Безусловно, в первую очередь, приезжал президент УНЕАК — сам Николас Гильен. Но главным желанием президента в тот период оставалось осуществление приглашения Эренбурга в Гавану.

15 февраля 1962 г. в Инокомиссию СССР была отправлена нота Посольства Кубы в СССР о приглашении И. Эренбурга на Кубу[58],

[56] РГАЛИ. Ф. 1204. Оп.2. Ед. хр. 1431. Л. 25. Также о приглашении Эренбурга на Кубу: Л. 29, 32, 37.

[57] В фондах РГАЛИ сохранился План культурного и научного сотрудничества на 1971–1972 гг.: проект статей из этого плана, касающегося области обменов в сфере культуры, был направлен из Отдела культурных связей с зарубежными странами МИД на согласование в Союз писателей. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 27. Ед. хр. 860.

[58] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4671. Л. 6, 7.

которое, по всей видимости, также не было принято. Еще одно приглашение от Посольства Кубы на имя И.Ф. Огородниковой, зам. председателя Инокомиссии, поступило 26 октября 1964 г.:

> Уважаемый товарищ,
>
> В письме, направленном нашему Послу, доктору Карлосу Оливаресу, Директор Института дружбы народов Кубы нам сообщает, что поэт Николас Гильен пригласил известного советского писателя Илью Эренбурга посетить Кубу.
>
> Нам бы хотелось знать, сможет ли Илья Эренбург приехать на Кубу и, в случае положительного ответа, когда возможно это сделать. Поэтому мы обращаемся к Вам с этим письмом, в котором просим Вас сообщить Эренбургу о сделанном приглашении, а также помочь нам встретиться с ним и договориться о деталях упомянутой поездки.
>
> Илья Эренбург широко известен на Кубе (так же, как и в остальных странах) через свои произведения, и для всех кубинцев будет большой гордостью оказать ему гостеприимство. Поэтому мы с нетерпением ждем положительного ответа на наши хлопоты.
>
> С братским приветом,
>
> Оскар Мас, Советник по культуре[59].

Под этим обращением стояла исчерпывающая резолюция: «О приглашении было сообщено: Эренбург на Кубу ехать не может по состоянию здоровья»[60].

Гильен продолжал приглашать Эренбурга на Кубу вплоть до 1967 г. — до года смерти советского писателя. Последнее письмо подобного содержания было отправлено 4 апреля 1967 г. Эренбург умер 31 августа, так и не увидев Гаваны. Сложно сказать, почему писатель не осуществил поездку на Кубу: он не был чужд дальних путешествий — побывал в США, Канаде, Чили, Аргентине. Еще в 1946 г., находясь в Америке в составе советской делегации, он планировал посетить Мексику и Кубу, куда также получил приглашения. Однако, как не без сожаления вспоминал потом сам писатель, «из Москвы пришла телеграмма: нам советовали принять приглашение канадско-советского общества дружбы — выступить в Торонто и Монреале; пришлось

[59] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4682. Л. 10, 11. Документ на рус. яз.

[60] Там же. Л. 11.

согласиться»[61]. С другой стороны, в 1960-е гг, когда сотрудничество между СССР и Кубой активно развивалось, решающим фактором, по всей видимости, стало стремительно ухудшавшееся здоровье Эренбурга, не позволившее ему отважиться на столь далекое путешествие.

Возглавляя Национальный союз писателей и деятелей искусств Кубы, Гильен активно приглашал советских литераторов на конгрессы и национальные праздники Кубы. После смерти Эренбурга Гильен старался организовать поездки для Ю. Дашкевича, П. Грушко, Н. Булгаковой и др.[62]. Во многом благодаря настойчивости, энтузиазму поэта и постоянным переговорам многие советские деятели культуры смогли посетить Кубу. При этом Гильен близко к сердцу, а иногда даже с обидой воспринимал отказы многих своих советских коллег и друзей принять приглашения[63], а чувство сожаления из-за нереализованного замысла с поездкой Эренбурга не покидало Гильена всю жизнь, в своих воспоминаниях он писал:

> Есть один штрих к личности этого большого писателя […]. Речь идет о страстном, активном интересе Эренбурга к литературному миру Латинской Америки. Его поистине близкими друзьями были Жоржи Амаду, Неруда, Варела, Маринельо… Он как свои пять пальцев знал творчество этих писателей и спрашивал их о планах. Он всегда незамедлительно рекомендовал читателю своей страны все, что считал новым и интересным в нашем искусстве. В этом ему сопутствовали такие люди, как Кельин и Савич — последний был большим другом писателя, — оба ныне также покойные. Излишне говорить, что всякий, кто приезжал в Москву из наших стран и навещал Эренбурга, неизменно встречал в нем понимание и теплый прием. При этом из всей Америки (я говорю о нашей, Латинской) он побывал лишь в Чили, куда был приглашен Нерудой по случаю вручения последнему Международной премии мира. Кубинцы приложили немало усилий, чтобы пригласить его к нам, но все они разбивались о такие препятствия, как дурная слава нашей жары и долгий перелет из Москвы. В конце концов, Эренбург ушел вслед за Савичем…[64].

[61] *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. Т. 3. С. 62.

[62] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 27. Ед. хр. 860. Л. 54–57.

[63] Там же.

[64] *Гильен Н.* Перелистывая страницы. С. 255.

Конечно, в 1960-е гг. Гильен и Эренбург неоднократно встречались в Москве. В июле 1962 г. Москва стала центром глобального антивоенного диалога: проходил Всемирный конгресс за всеобщее разоружение и мир. Среди приглашенных делегатов был и Николас Гильен. Однако этот конгресс стал для него не только политически значимым мероприятием: сидя в Президиуме и участвуя в заседаниях, поэт отметил свой шестидесятилетний юбилей. В Центральном доме литераторов состоялось торжественное чествование Николаса Гильена[65], а на страницах «Правды» появилось очень душевное поздравление, автором которого стал не просто коллега, но и друг Гильена — Эренбург:

> Никогда не понимал я и не понимаю, почему нужны юбилеи, так называемые «круглые даты», для того, чтобы газеты посвящали статьи поэту или художнику. Николасу Гильену сегодня исполняется шестьдесят лет. Как человеку я выражаю ему соболезнование: это первая неприятность — через десять лет газеты отметят его семидесятилетие. Но если говорить о Гильене-поэте, то цифра ничего не означает: поэт Гильен молод.
>
> На его долю выпало редкое счастье. Он долго жил и писал в годы, когда его родина задыхалась в неволе и бедствовала. Он жил и писал в изгнании […]. Гильен дожил до тех дней, когда Куба стала свободной, и молодость Кубы молодит поэта.
>
> Гильен — большой поэт. Мигель Унамуно, один из лучших мастеров испанской речи, посвятил первой книге Гильена слова, полные восхищения. Поэзия Гильена необычайно музыкальна, в ней есть особый, присущий только ему ритм. Эта поэзия волнует и знатоков, и рабочих сахарных плантаций: она понятна всем и вместе с тем не понятно никому, откуда идет ее обаяние, как то бывает со стихами подлинных поэтов. Его короткие стихи — песни: не потому, что ему заказывали или заказывают текст для песен, а потому, что у него горло певчей птицы. Он — соловей не по заданию, а по природе.
>
> Николас Гильен — один из делегатов Кубы на Всемирном конгрессе за всеобщее разоружение и мир. Он всю свою жизнь боролся за счастье и достоинство людей, я его помню молодым в Испании, отстаивавшей свою свободу. Мне радостно его обнять в день его

[65] Чествование кубинского поэта // Правда. 1962. 11 июля.

> рождения, и я убежден, что мои чувства разделяют многочисленные советские почитатели его поэзии[66].

В 1964 г., когда Гильен приезжал в СССР, он вновь виделся с Эренбургом, согласно отчету Г.Э. Миллер, сопровождавшей Н. Гильена в этой поездке[67], однако подробностей этой встречи не сохранилось. Личных встреч двух друзей могло быть намного больше, к тому же, окрыленный новой исторической главой в жизни своей родины, Гильен в ходе московских поездок активно взаимодействовал с коллегами, вел беседы и строил планы по укреплению культурного сотрудничества.

По волне моей памяти

30 августа 1967 г. Гильен отправил Эренбургу телеграмму с соболезнованиями по поводу смерти О. Савича[68], который ушел из жизни 19 августа:

> Скорблю смерть Савича узнал сегодня по возвращении с Кот-д'Ивуар пожалуйста передайте мои соболезнования вдове примите их и Вы.

Гильен не мог и предполагать, что на следующий день после отправления этой телеграммы уйдет из жизни и Илья Эренбург. 2 сентября 1967 г. Гильен послал телеграмму в Союз писателей СССР, выражая свои соболезнования:

> Глубоко скорблю смерти Эренбурга, которого я горячо любил как друга и которым восхищался как писателем. Пожалуйста передайте мои соболезнования супруге Эренбурга = Николас Гильен[69].

Илья Эренбург занял особенное место в жизни и воспоминаниях Николаса Гильена, став не просто первым советским знакомым кубинского поэта, но и многогранной фигурой — талантливым писателем, авторитетным общественным деятелем, прекрасным собеседником и другом. Взаимодействие с Эренбургом сыграло боль-

[66] *Эренбург И.* Николас Гильен // Правда. 1962. 10 июля.

[67] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4679. Л. 3.

[68] РГАЛИ. Ф. 3124. Оп. 1. Ед. хр. 220. Л. 1.

[69] РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 3827. Л. 4–5.

шую роль в становлении «советского Гильена», в популяризации его поэзии в СССР и росте количества советско-кубинских контактов. Эренбург остался в памяти Гильена как сдержанный, всегда сохранявший внутреннее достоинство человек:

> […] появлялся сам писатель, свежевыбритый, благоухающий, и протягивал вам правую руку. Будучи человеком сдержанным, он отвергал любую возможность объятий, а тем более шумных похлопываний по спине, которыми латиноамериканцы истязают друг друга при встрече. Эренбург умел так категорично подать негнущуюся и прямую руку, что всякая фамильярность была исключена […] За столом председательствовал Эренбург, и именно он держал нить беседы. Его остроумные, яркие высказывания охватывали весьма разнообразные темы, которые он сам предлагал, а затем оставлял, чтобы перейти к другим. Воспоминания о Париже времен двух войн, стрелы в адрес плохих писателей, замечания о книгах... Зачастую следовали свежие истории «вчера я узнал», «сегодня утром я видел», «кое-кто поговаривает, что...»), столь свойственные литературному миру… […]
>
> Эренбурга, этого спокойного старика с задумчивым лицом, со светом интеллигентной грусти в усталых светлых глазах, больше нет в живых. […] Но его многочисленные творения пережили его и поместили его имя в ряду наиболее ярких и духовно богатых писателей нашего времени[70].

ЛИТЕРАТУРА

Аухьер 1989 — *Аухьер А.* Николас Гильен. Жизнь и творчество. М.: Радуга, 1989.

Николас Гильен 1956 — Николас Гильен. Биобиблиографический указатель / сост. И.М. Левидова. М.: Изд. Всесоюзной книжной палаты, 1956.

Николас Гильен 1965 — Николас Гильен. Биобиблиографический указатель / сост. Л.А. Шур. М.: Книга, 1965.

Плавскин 1965 — *Плавскин З.И.* Николас Гильен. М., Л.: Худож. лит., 1965.

REFERENCES

Aukh'er 1989 — Aukh'er, Ankhel'. *Nikolas Gil'en. Zhizn' i tvorchestvo* [*Nicolás Guillén. Life and Work*]. Moscow: Raduga Publ., 1989. (In Russ.)

[70] *Гильен Н.* Перелистывая страницы. С. 254–256.

Bibliografía 1975 — *Bibliografía de Nicolás Guillén*. La Habana: Instituto cubano del libro, 1975.

Nikolas Gil'en 1956 — Nikolas Gil'en. *Biobibliograficheskii ukazatel'* [*Nicolás Guillén. Biobibliographical Index*]. Compiled by I.M. Levidova. Moscow: Izdanie Vsesoiuznoi knizhnoi palaty Publ., 1956. (In Russ.)

Nikolas Gil'en 1965 — Nikolas Gil'en. *Biobibliograficheskii ukazatel'* [*Nicolás Guillén. Biobibliographical Index*]. Compiled by L.A. Shur. Moscow: Kniga Publ., 1965. (In Russ.)

Plavskin 1965 — Plavskin, Zakharii I. *Nikolas Gil'en* [*Nicolás Guillén*]. Moscow, Leningrad: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1965. (In Russ.)

© 2025 В.Ю. Попова
Дата поступления в редакцию: 15.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 15.11.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Victoria Yu. Popova
Received: 15 Sept. 2025
Approved after reviewing: 15 Nov. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПИСЬМА НИКОЛАСА ГИЛЬЕНА ИЛЬЕ ЭРЕНБУРГУ (1949–1967)

1. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Agosto 29, 1949. Moscú.

Mi querido amigo:

El 1º de septiembre próximo volaré hacia La Habana, para seguir viaje a México. No quiero dejar Europa sin expresarle toda mi simpatía, surgida del conocimiento de su obra y fortalecida al calor de una amistad que surgió en los duros tiempos españoles.

No pierdo la esperanza de volver a Moscú ni de que usted vaya a La Habana, donde hay muchos cubanos que lo admiran. Entre ellos este sincero amigo que lo abraza estrechamente,

Suyo, Nicolás Guillén.

Mi casa es: Cervasio, 528, La Habana, Cuba.

ПЕРЕВОД:

29 августа 1949 г. Москва.

Мой дорогой друг,

1 сентября я уже улечу в Гавану, а оттуда в Мексику. Мне не хочется уезжать из Европы, не выразив Вам всей моей симпатии,

которая возникла еще при знакомстве с Вашим творчеством и окрепла в сердечной дружбе, зародившейся в суровые для Испании времена.

Не теряю надежды, что я вернусь в Москву и что Вы приедете в Гавану, где многие кубинцы восхищаются Вами. Среди них — и Ваш верный друг, который крепко Вас обнимает.

Ваш Николас Гильен.

Мой адрес: Сервасио, 528, Гавана, Куба

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 1. Исп. маш. с автографом Н. Гильена. На бланке отеля Littré. Здесь и далее перевод с исп. мой, если не оговорено иначе. — *В.П.*

2. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Гавана, 25 января 1951 г.

Дорогой мой Илья,

Посылаю тебе статью, появившуюся в *Vanguardia cubana* — еженедельнике, издаваемом Партией после закрытия нашей газеты *Hoy*[1] полицией президента Прио Сокарраса[2]. Г-н Антонио Прио[3], которому я отвечаю в моей работе, брат президента Кубы. На июньских выборах 1950 г. он фигурировал как кандидат в муниципалитет Гаваны и был провален большинством голосов коалиции различных политических партий, в которую входила и наша партия. Несколькими месяцами раньше Антонио Прио добивался нашего содействия — оно было бы решающим. Но ему в этом было отказано.

В этом году — в октябре или даже раньше я думаю опубликовать новую книгу. Работаю сейчас вовсю.

Очень сожалею, что не поехал в Варшаву[4]. Считали, что мне важнее остаться в Кубе и заботиться об издании нового журнала *Viernes*[5], который, скажем в скобках, уже перестал существовать. Я согласился без возражения, но не уверен, что это было правильно политически.

Хочу иметь от тебя весточку. Напиши мне. Я вспоминаю с самой горячей любовью те немногие дни, что я пробыл в СССР. Как бы я хотел вернуться, но на этот раз, чтобы пробыть там по крайней мере — год. Возможно ли это?

Крепко тебя обнимаю и шлю мои наилучшие пожелания нового мирного года, многих лет без войны.

Тебя любит Николас Гильен.

Будут ли опубликованы отдельной книжкой мои поэмы в твоем переводе?

РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед.хр. 4638. Л. 1. Рус. маш. В деле сохранился только русский перевод.

[1] Газета *Hoy* была создана в 1938 г., являлась органом Народно-социалистической партии Кубы. После вооруженного нападения повстанцев под руководством Фиделя Кастро 26 июля 1953 г. (будущего Движения 26 июля) на казармы Монкада газета была запрещена Батистой. Несколько лет выходила нелегально под названием *Carta semanal*. После кубинской революции ее издание было возобновлено, а в 1965 г. в результате слияния *Hoy* и *Revolución* появилось издание *Granma*. С 1938 г. Иностранная комиссия СП СССР составляла информационные сводки о литературной и общественно-политической жизни Кубы по газете *Hoy*.

[2] Карлос Мануэль Прио Сокаррас (1903–1977) — кубинский государственный и политический деятель, президент Кубы в 1948–1952 гг. Был свергнут в результате военного переворота под руководством Фульхенсио Батисты в марте 1952 г.

[3] Антонио Прио Сокаррас (1905–1990) — кубинский государственный деятель и банкир. Занимал посты министра жилищного строительства (1948–1950) и министра финансов в период президентства своего брата Карлоса Прио Сокарраса. В 1950 г. баллотировался на пост мэра Гаваны, но потерпел поражение от действующего мэра Николаса Кастельяноса.

[4] II Всемирный конгресс сторонников мира в Варшаве состоялся 16–22 ноября 1950 г.

[5] *Viernes. La revista popular del sábado* (1950) — кубинский еженедельный литературно-художественный журнал. Основан и издавался в Гаване под руководством Рене Поттс. Публиковал материалы о текущей культурной жизни Кубы и других стран континента: критические статьи по литературе и искусству, обзоры книг и выставок, переводы, а также прозу и поэзию. Среди авторов — Хосе Антонио Портуондо, Мирта Агирре, Анхель Аухьер, Грасьела Поголотти и др. Последний изданный номер (№ 5) вышел 28 октября 1950 г.

3. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Diciembre 9, 1951. Varsovia.

Mi querido Ilya:

Estoy hace una semana en Varsovia. De aquí seguiré viaje (con Rosa) hacia Moscú, en tránsito para Pekín. En Moscú debo esperar a Jorge Amado (con Celia) pues haremos el viaje a China juntos. Por poco que esté en Moscú, espero que nos veremos allá, como son mis más vivos deseos.

Aquí le pongo las dos últimas cosas que he escrito. Pertenecen a un libro cuyo título será "La Paloma de Vuelo Popular", en el que estoy trabajando con mucho entusiasmo y gran esperanza: canciones cortas sobre la paz y sobre la lucha de los pueblos por su liberación; poemas

antiimperialistas; poemas sobre figuras y héroes del mundo democrático. Busco el modo de que sean poemas cortos para que el pueblo los pueda aprender. Tal vez haya quien les ponga música.

Si usted tiene tiempo, le ruego ponerme dos letras, para saber de usted y tener constancia de que esta carta llegó a sus manos.

Mientras tanto, sepa que lo quiere y admira su afectísimo, Nicolás Guillén.

ПЕРЕВОД:

9 декабря 1951 г. Варшава.

Мой дорогой Илья,

Вот уже неделю я нахожусь в Варшаве. Отсюда вместе с Росой[1] мы отправляемся в Москву, проездом в Пекин. В Москве мне нужно дождаться Жоржи Амаду (с Зелией[2]), потому что мы едем в Китай вместе. Надеюсь, что, как только я доберусь до Москвы, мы увидимся там, ведь я желаю этого всей душой.

Отправляю Вам две вещи, которые я написал. Они войдут в книгу «Голубь окрыленного народа»[3], над которой я работаю с большим энтузиазмом и надеждой: короткие песни о мире и борьбе народов за освобождение; антиимпериалистические стихи; стихи о людях и героях демократического мира. Я думаю о том, как сделать эти стихи короткими, чтобы народ смог их запомнить. Возможно, кто-то переложит их на музыку.

Если у Вас будет время, прошу Вас, черкните мне пару строк. Мне хочется знать, как Вы поживаете и убедиться в том, что мое письмо дошло до Вас.

А пока знайте, что Вас любит и искренне восхищается Вами Ваш Николас Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 2. Исп. маш. с автографом Н. Гильена и припиской от руки “Hotel ‘Bristol’”.

[1] Роса Портильо (1901–1994) — супруга Н. Гильена.

[2] Зелия Гаттаи (1916–2008) — жена Жоржи Амаду; была его спутницей с 1945 г., в 1978 г. заключили официальный брак.

[3] Голубь окрыленного народа (*La paloma de vuelo popular*) — сборник, над которым Гильен начал работать в 1951 г. Первые стихи сборника Гильен присылал в Советский Союз, именно поэтому они были переведены на русский язык и опубликованы уже в издании 1952 г. (*Гильен Н.* Стихи. М.: Изд-во иностр. лит., 1952), а затем в издании 1955 г. (*Гильен Н.* Избранное. М.: Правда, 1955). На испанском языке книга вышла в Буэнос-Айресе в 1958 г. (Guillén, Nicolás. *La paloma de vuelo popular. Elegías*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958).

4. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Marzo 22, 1952. Praga.

Mi querido Ilya:

No sé si estas líneas lo alcanzarán todavía en Moscú. ¿Recibió nuestra postal, con saludos para usted y Luba? Aquí le pongo este ejemplar de una nueva revista cubana, que he recibido aquí. Veo que reproducen su discurso en Viena. Y la foto. Además, va la Elegía de Menéndez. Me agradaría que se la enseñara a Savitch, pues le hablé de ella. Va asimismo la elegía de J. Roumain, por si a usted se le ha extraviado.

Grandes cosas y un abrazo, Guillén

Hoy sale Rosa para Cuba, vía Bruselas-París. Yo demoraré acaso una semana. Deje ver si encuentro el modo de enviarle ron y tabacos desde La Habana...

Le incluyo también mis versos de amor...

ПЕРЕВОД:

22 марта 1952 г. Прага.

Мой дорогой Илья,

Я не знаю, застанут ли эти строки Вас еще в Москве. Вы получили мою приветственную открытку для Вас с Любой? Вместе с письмом отправляю выпуск нового кубинского журнала, который я получил здесь. Вижу, что они опубликовали Вашу речь в Вене. Вместе с фотографией. Также прилагаю Элегию памяти Хесуса Менендеса[1]. Было бы здорово, если бы Вы показали ее Савичу, я ему говорил о ней. Также посылаю Элегию в память о Жаке Румене[2], если вдруг Вы ее не получили.

Желаю успехов и обнимаю, Гильен.

Сегодня Роса выезжает на Кубу через Брюссель-Париж. Я, пожалуй, задержусь на неделю. Посмотрим, смогу ли я переслать Вам ром и сигары из Гаваны.

Также отправляю Вам свои стихи о любви.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 3. Исп. маш. с автографом и рукописной правкой Н. Гильена.

[1] Опубл. в Гаване: Guillén, Nicolás. *Elegía a Jesús Menéndez*. La Habana: Páginas, 1951. 51 p. В 1952 г. была также напечатана в периодических изданиях Мексики (*Diario del sureste*) и Гватемалы (*Diario de Centro América*). Рус. пер.: *Гильен Н.* Вот она, Америка (Отрывок из поэмы «Хесус Менендес») / пер. М. Павловой // Поэты мира в борьбе за мир. М.: Гослитиздат, 1951; *Гильен Н.* Стихи. М.: Изд-во иностр. лит., 1952. С. 85–86. Целиком: Элегия, посвященная памяти Хесуса

Менендеса («Взволнованно тростник ходил…») / пер. В. Журавлева // Гильен Н. Стихи. М.: Гослитиздат, 1957. С. 202–228.

[2] Опубл. в 1948 г.: *El Nacional* (Caracas), jun. 20, 1948. В рус.пер.: *Гильен Н.* Избранное. М.: ГИХЛ, 1982. С. 137–141.

5. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Abril 20, 1952. Praga.

Mi querido Ilya:

Dos líneas de despedida. Mañana, martes, saldré hacia Cuba, donde me espera seguramente bastante trabajo.

Quiero expresarle una vez más mi afecto y mi gratitud. No sé cuándo nos veremos de nuevo. Pero dondequiera que yo me halle, sepa que cuenta con un sincero amigo y un profundo admirador de su vida y de su obra.

Mis respetos a Luba; un fuerte abrazo para usted.

Lo quiere, Nicolás Guillén.

ПЕРЕВОД:

20 апреля 1952 г. Прага.

Мой дорогой Илья,

Всего пару прощальных строк. Завтра, во вторник, я уезжаю на Кубу, где меня ожидает много работы.

Мне бы хотелось выразить Вам свою признательность и благодарность. Не знаю, когда мы увидимся вновь. Но где бы я ни был, знайте, что можете рассчитывать на верного друга и глубокого почитателя Вашей жизни и творчества.

Мой поклон Любе, и крепко обнимаю Вас.

С любовью, Н. Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 4. Исп. маш. с автографом Н. Гильена.

6. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Septiembre 25, 1953. Moscú.

Mi querido Ilya:

¡Qué pena no haberlo encontrado a mi paso por Moscú hacia China! Llamé por teléfono a su casa y hablé con su hermana, que me prometió trasmitirle mis saludos. Ahora se los ratifico.

Vi a Amado en Praga y hablamos mucho de usted.

Hoy salgo hacia Pekín. Estaré allá tres o cuatro semanas, espero. A mi regreso trataré de quedarme unas semanas en Moscú y entonces charlaremos.

Mis saludos a Luba y un abrazo para usted.

Lo quiere, su fraterno Guillén.

Le he puesto dos líneas a Vladikin, rogándole que, de ser posible, se me paguen los derechos de la edición rusa en dólares. Ahora no puedo vivir en Cuba, dadas las condiciones políticas que allá reinan, y ese dinero en divisas será muy importante para mí. Si puede usted hacer algo en este sentido, se lo agradeceré mucho. N.

Traje conmigo mi libro inédito.

ПЕРЕВОД:

25 сентября 1953 г. Москва.

Мой дорогой Илья,

Как жаль, что я не смог увидеться с Вами в Москве, где был проездом в Китай[1]. Я звонил Вам по телефону и говорил с Вашей сестрой, которая пообещала передать Вам привет от меня. Теперь же хочу лично заверить Вас в своем почтении.

Я виделся в Праге с Амаду, и мы много о Вас говорили.

Сегодня выезжаю в Пекин, надеюсь, что пробуду там три-четыре недели. По возвращении постараюсь задержаться на несколько недель в Москве, и тогда мы все обсудим.

Кланяюсь Любе и обнимаю Вас. С братской любовью, Гильен.

Я оставил Владыкину[2] записку с просьбой, если возможно, выплатить мне гонорар за советское издание моих стихов в долларах. Сейчас я не могу жить на Кубе ввиду политической обстановки там, и эти деньги в валюте очень выручили бы меня. Если Вы можете помочь с этим делом, я буду очень Вам признателен. Н.

Я привез с собой рукопись моей неизданной книги.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 5. Исп. маш. с автографом и рукописной правкой Н. Гильена.

[1] В сентябре 1953 г. Гильен ездил в Китай по приглашению Комитета китайского народа в защиту мира на празднование столетия со дня рождения Хосе Марти (*Аухьер А.* Николас Гильен. Жизнь и творчество. М.: Радуга, 1989. С. 194).

[2] Григорий Иванович Владыкин (1909–1983) — советский издательский работник и культурный функционер. В 1943–1947 гг. — сотрудник отдела агитации и пропаганды ЦК ВКП(б), затем сотрудник Иностранной комиссии Союза писателей СССР. В 1957–1962 гг. — директор Государственного издательства художественной литературы (Гослитиздат). В 1962–1975 гг. — заместитель министра культуры СССР.

7. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Febrero 20, 1954. Roma.

Mi querido Ilya:

Al fin he terminado aquí en Roma "La Paloma de Vuelo Popular". Le incluyo una copia. Otra he enviado a Buenos Aires, a mi editor, que es Losada. No sé si como están las cosas en la Argentina y la creciente aproximación peronista a los yanquis, el libro podrá ser impreso allá. Losada me advirtió hace algunos meses que si el texto era "muy político", la edición tropezaría con dificultades. En este último caso, lo editaré en México, aunque la distribución no sea tan amplia.

Me cuesta trabajo dejar un libro de entre las manos. Naturalmente no puedo concebir que un poeta escriba tres libros en un año, yo que gasto tres años en hacer un libro – un librito. En esto Neruda es rey, pues los versos le salen como hojas. ¿Qué pasará cuando llegue el otoño?

No iré al Brasil, lo que va a escandalizar a Jorge. Pero el Brasil está muy lejos de Cuba; el pasaje es muy caro y el viaje muy largo. He escogido México, donde también tengo muchos amigos y que está a cuatro horas de vuelo de la Habana. (Al llegar hoy de Venecia me encontré dos invitaciones: una al Uruguay y otra a Polonia: ¡qué tentación!)

De México le enviaré mi dirección definitiva, aunque para cualquier cosa urgente puede utilizar esta: Sra. Clara Porcet, Melchor Ocampo № 38, ap. 2, México, D.F., México.

He trabajado y trabajo mucho. Dele mis recuerdos a Luba. Para usted, un fuerte abrazo y el cariño y la admiración de su devoto amigo. N. Guillén.

Saludos afectuosos a Savich.

ПЕРЕВОД:

20 февраля, 1954 г. Рим.

Мой дорогой Илья,

Наконец я закончил здесь в Риме книгу «Голубь окрыленного народа». Отправляю Вам один экземпляр. Второй я выслал в Буэнос-Айрес, моему издателю в Losada. Не знаю, позволят ли нынешняя обстановка в Аргентине и все более тесное сближение перонистов с янки издать мою книгу там. Несколько месяцев назад Losada предупредила меня, что, если текст будет «слишком политическим», издать книгу будет затруднительно. В таком случае, я издам книгу в Мексике, даже если распространение не будет таким широким.

Мне сложно выпускать новые книги. Я правда не могу понять, как поэты печатают по три книги в год, у меня же уходит три года на создание одной книги, маленького сборничка. В этом деле больше всех преуспел Неруда, у него книг — как листвы на деревьях. Но что он будет делать, когда наступит осень?

Я не поеду в Бразилию, чем вызову негодование Жоржи. Однако Бразилия очень далеко от Кубы; билет стоит огромных денег и путь неблизкий. Я поеду в Мексику, где у меня тоже много друзей, и она находится всего в четырех часах на самолете от Гаваны. (Вернувшись сегодня из Венеции, я обнаружил два приглашения: одно — в Уругвай, другое — в Польшу. Какое искушение!)

Из Мексики я отправлю Вам свой точный адрес, но при возникновении срочных вопросов можете писать по этому: Клара Порсет, Мельчор Окампо, № 38, ап. 2, Мехико, Мексика.

Я продолжаю много работать. Передавайте привет Любе. Обнимаю Вас и заверяю в теплых чувствах и восхищении Вашего верного друга.

Н. Гильен.

Передавайте сердечный привет Савичу.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 6. Исп. маш. с автографом и рукописной правкой Н. Гильена.

8. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Junio 9, 1954. México.

Mi querido Ilya:

Supe que estuvo usted en París poco después de haber partido yo. Esto me dio mucha pena, pues habría querido saludarle.

Estoy en México desde el 1º de mayo último, y aquí pienso permanecer algún tiempo, pues la situación cubana es cada día más grave. Mañana, 10, partiré hacia Guatemala, invitado por la Casa de la Cultura de allá. Va conmigo "la hermosa Rosa", quien le envía un afectuoso saludo, tanto para usted como para la bien recordada Luba.

Trabajo mucho, pudiendo aún más lo que forma mi libro "La Paloma de Vuelo Popular", y también en la composición de nuevos poemas. Tengo ofrecimientos inmediatos del "Fondo de Cultura Económica" y de "Cuadernos americanos" de aquí, y de la Editorial Losada, argentina, para la edición, la cual pienso que aparecerá este año.

Un abrazo. Mis votos por su salud. Y ya sabe cómo lo quiere, admira y estima su devoto N. Guillén.

ПЕРЕВОД:

9 июня 1954 г. Мехико.

Мой дорогой Илья,

Вскоре после моего отъезда из Парижа я узнал, что Вы были там. Это очень опечалило меня, ведь я бы с удовольствием с Вами встретился.

С 1 мая я нахожусь в Мексике и надеюсь остаться здесь на некоторое время, потому что ситуация на Кубе с каждым днем ухудшается. Завтра, 10 июня, я еду в Гватемалу по приглашению их Культурного центра. Со мной едет и «краса Роса», которая шлет горячий привет — Вам и незабвенной Любе.

Я много работаю, в основном над произведениями для сборника «Голубь окрыленного народа», но также пишу и новые стихи. Уже поступили конкретные предложения от издателей: местных «Фонда экономической культуры» и журнала *Cuadernos americanos*, а также от аргентинского издательства *Losada*. Полагаю, книга увидит свет в этом году.

Обнимаю Вас. Берегите себя. И знайте, что Вас любит, ценит и восхищается Вами Ваш преданный друг Н. Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 7. Исп. маш. с автографом и рукописной правкой Н. Гильена.

9. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Septiembre 2, 1955. París.

Mi querido Ilya:

¿Recibió usted mi postal de despedida? Me hubiera gustado verlo antes de partir yo, pero esto era imposible.

Le escribo para rogarle su intervención en el asunto de “Ogoñoc”, si tiene usted tiempo. Me parece que con su buena disposición de siempre hacia mí y la no menos buena que todos tienen hacia usted, se lograría un éxito total. El mes pasado, durante mi visita allá, recibí la promesa de que todo se resolvería sin obstáculo.

Yo dejé en “Ogoñoc” la dirección de “mi” banco: “Société de Banque Suisse”, Zürich.

Cariñosos recuerdos a Luba. Saludos muy afectuosos a Savitch. Para usted un fuerte abrazo de

N. Guillén.

ПЕРЕВОД:

2 сентября 1955 г. Париж.

Мой дорогой Илья,

Вы получили мою прощальную открытку? Мне очень хотелось повидаться с Вами до моего отъезда, но это оказалось невозможным.

Я пишу, чтобы попросить Вашего содействия в вопросе с «Огоньком»[1], если у Вас будет время. Мне кажется, что при Вашем неизменном добром отношении ко мне и столь же хорошем отношении всех к Вам, у нас есть шансы на абсолютный успех этого дела. В прошлом месяце, во время моей поездки меня заверили, что все решится без препятствий.

Я оставил в «Огоньке» адрес «моего» банка: "Société de Banque Suisse", Цюрих.

Мои самые теплые приветствия Любе. Сердечный привет Савичу. Крепко обнимаю Вас.

Н. Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 10. Исп. маш. с автографом Гильена.

[1] Возможно, речь идет о гонораре Гильена за публикацию его стихов в журнале «Огонек» в пер. О. Савича: *Гильен Н.* Песни Кубы // Огонек. 1955. № 22. С. 7. Также в серии «Библиотека "Огонек"» в этом году вышла книга поэта: *Гильен Н.* Избранное. М.: Правда, 1955.

10. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Octubre 17, 1955. Budapest.

Mi querido Ilya:

Tengo la impresión de que cuando usted estuvo en París y me avisó de su llegada, tenía algo que decirme. De todos modos, me fui con disgusto sabiendo que usted estaba allá y yo no podría verle durante su "sejour" parisiense.

He llegado a Budapest, luego de una estancia de veintitrés días en Bulgaria. Aquí estaré hasta fines de mes y aunque proyecto regresar a París, no sé qué recibimiento me espera allá.

Hubiera querido participar en las sesiones del Buró, pero no recibí invitación. No era fácil para mí, por otra parte, obtener la visa austriaca, pues habría que ir a Suiza o a Bélgica. En fin...

Las noticias del Brasil son buenas, como usted sabe. No las de Cuba. Si se me hace imposible volver a Francia y en Cuba la situación aconseja mi permanencia fuera todavía, no sé qué hacer.

He empezado un nuevo libro: "Sátira Pública". Estoy contento con el proyecto, con lo que he hecho y con lo que pienso hacer.

Saludos a Liuba, a Savich y esposa. Para usted, un abrazo y la amistad sincera de N. Guillén.

ПЕРЕВОД:

17 октября 1955 г. Будапешт.

Мой дорогой Илья,

Меня не покидает чувство, что, когда Вы были в Париже и предупредили меня о своем приезде, Вы хотели что-то сообщить мне. Как бы то ни было, я был очень огорчен, что уехал, когда Вы находитесь там, и не смог увидеться с Вами во время Вашего *sejour* в Париже.

Я приехал в Будапешт, до этого провел двадцать три дня в Болгарии. Я пробуду здесь до конца месяца и, хотя я планирую вернуться в Париж, я не знаю, какой прием ждет меня там.

Мне хотелось принять участие в заседаниях Бюро, но мне не прислали приглашения. С другой стороны, мне было бы непросто получить австрийскую визу, пришлось бы ехать в Швейцарию или в Бельгию. Так что в любом случае…

Что касается Бразилии, то оттуда, как Вы знаете, хорошие новости. Чего не скажешь о кубинских новостях. Если я не смогу вернуться во Францию и на Кубе ситуация не будет способствовать моему возвращению, не знаю, что делать. Я начал работу над новой книгой: «Народная сатира». Я очень доволен проектом, тем, что сделал и собираюсь сделать.

Передавайте привет Любе, Савичу и его супруге. Обнимаю Вас, всегда можете рассчитывать на Вашего верного друга. Обнимаю Вас.

Н. Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 11. Исп. маш. с автографом и рукописной правкой Н. Гильена.

11. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Febrero 4, 1956. Berlín.

Mi querido Ehrenbourg:

No sé dónde estaría usted el día de su cumpleaños. Pienso que en Moscú, tal vez en París.

Recuerdo que en parecida ocasión, Jorge, yo, Rosa y Celia le pusimos usted un cable, cuando viajábamos hacia China.

Ahora, un poco tarde, quiero enviarle estas líneas de profundo afecto, gratitud y simpatía, con mis deseos de que viva usted mucho tiempo, para gloria de la literatura no solo soviética, sino universal, y auge del movimiento de la paz, al que ha prestado usted y presta cada día lo mejor y más puro de su vida.

Créame siempre su devoto amigo, N. Guillén.

Justamente hoy, 4, regreso a París, después de un mes en Alemania.

ПЕРЕВОД:

4 февраля 1956 г. Берлин.

Мой дорогой Эренбург,

Не знаю, в каком городе Вы находитесь в день своего рождения. Наверное, в Москве, а может быть, в Париже.

Помню, как однажды в похожем случае мы с Жоржи, Росой и Зелией отправили Вам телеграмму по дороге в Китай.

Сейчас, пусть и с небольшим опозданием, я хочу послать Вам эти строки, исполненные глубочайшей привязанности, благодарности и симпатии. Я желаю Вам долгих лет жизни — во славу не только советской, но и всей мировой литературы, и на благо движения за мир, которому Вы отдали и отдаете каждый день все самое лучшее и чистое, что есть в Вашей жизни.

Всегда знайте о моей преданности Вам,

Ваш друг Н. Гильен

Как раз сегодня, четвертого числа, я возвращаюсь в Париж после месяца, проведенного в Германии.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 14. Исп. маш. с автографом Н. Гильена.

[1] В начале 1956 г. Гильен был в Германии, где принял участие в Конгрессе мира, а затем путешествовал по Германии, несмотря на тридцатиградусный мороз (*Аухьер А.* Николас Гильен. С. 201–202).

12. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Febrero 21, 1956. París.

Mi querido Ilya:

Espero que hayan llegado, usted y Lluba, muy bien.

Estuvo a verme M. Couffon, de quien yo le hablé a usted, durante su estancia reciente en París. Couffon es mi traductor, hombre muy honesto y progresista. Él desea hacer una visita a la URSS y piensa (como yo) que usted podría hacer mucho porque ese deseo se transformara en realidad. M. Couffon me trajo su currículum vitae, que envío a usted adjunto a la presente.

Mis saludos cordiales a Lluba. Lo quiere su muy afectuoso amigo, Nicolás Guillén.

ПЕРЕВОД:

21 февраля 1956 г. Париж.

Мой дорогой Илья,

Надеюсь, Вы с Любой хорошо добрались.

Меня навестил господин Куффон[1], о котором я Вам рассказывал во время Вашего недавнего пребывания в Париже. Куффон — мой переводчик, человек очень честный и прогрессивный. Он мечтает посетить СССР и полагает (как и я), что Вы могли бы многое сделать, чтобы его желание реализовалось. Господин Куффон передал мне свое резюме, которое я прилагаю к настоящему письму.

Мой сердечный привет Любе.

Крепко обнимаю Вас. Ваш преданный друг Николас Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 15. Исп. маш. с автографом Н. Гильена.

[1] Клод Куффон (1926–2013) — французский поэт, переводчик и литературовед-испанист. Профессор Сорбонны, специалист по испанской и латиноамериканской литературе. Перевел на французский язык произведения Габриэля Гарсиа Маркеса, Пабло Неруды, Камило Хосе Селы и др. Автор фундаментальных исследований о Федерико Гарсиа Лорке, Мигеле Эрнандесе, Николасе Гильене. Переводил стихотворения Н. Гильена на французский язык. См., напр.: Guillén, Nicolás. *Élégies et chansons cubaines*, trad. C. Couffon. Paris: P. Seghers, 1959.

13. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Mayo 18, 1956. París.

Mi querido Ilya:

Le hablé, hace algún tiempo, de mi esperanza de que en esta primavera "la hermosa Rosa" estuviera en París, con lo cual hubiéramos podido viajar juntos a Moscú.

Eso es imposible en cuanto a ella y por el momento todo indica que no la podré ver.

Le escribo, pues, para decirle que yo haría el viaje solo, en el caso de que a usted le fuera posible recomendar que se me hiciera una invitación de un mes. Como además de poeta soy periodista (o vice-versa) tal vez podría escribir algunos artículos o reportajes sobre algunos aspectos novedosos de la vida intelectual soviética, últimamente. Estarían destinados a informar al público de América Latina. ¿Qué piensa usted? Yo espero que para esto no sea inconviente grave — o demasiado grave al menos – mi Premio Stalin...

Ojalá tenga usted tiempo de ocuparse de esto, pues sé que a usted lo agobian los deberes y tareas de las más variadas clases.

Mis recuerdos a Lluba y para usted un fuerte abrazo de su afectuoso e invariable,

N. Guillén.

ПЕРЕВОД:

18 мая 1956 г. Париж.

Мой дорогой Илья,

Я как-то писал Вам о том, что надеюсь, что этой весной «краса Роса» приедет в Париж и мы сможем отправиться в Москву вместе.

Что до нее, то это невозможно, и, судя по всему, в ближайшее время мне не удастся ее повидать.

Но я пишу, чтобы сообщить Вам, что поеду один, если у Вас получится способствовать тому, чтобы мне сделали приглашение на месяц. Поскольку я не только поэт, но и журналист (или наоборот), может быть, я смог бы писать статьи или репортажи о новостях интеллектуальной жизни в СССР. Они предназначались бы для латиноамериканской публики. Что Вы об этом думаете? Надеюсь, что моя Сталинская премия не станет для этого преградой или, по крайней мере, слишком большой преградой…

Надеюсь, у Вас будет время заняться этим вопросом, потому что я знаю, какое множество задач и обязательств самого разного рода Вас тяготит.

Передайте мои самые теплые приветствия Любе, а Вас я крепко обнимаю.

Неизменно преданный Вам, Н. Гильен

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 16. Исп. маш. с автографом Н. Гильена.

14. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Agosto 30, 1956. París.

Mi querido Ilya:

Por un número de la revista del Consejo mundial, llegado hoy a mis manos, me entero de la muerte de nuestro amigo Gulaief, cuyo fin próximo yo no podía sospechar.

Esto me ha causado profunda pena.

A mi regreso de Rumanía supe que había estado usted en París. Lamenté no haberle visto entonces, como otras veces. Espero que vendrá usted de nuevo, para tener el gusto de abrazarlo.

A Luba, mi cariño de siempre. Y usted sepa que es su afectuoso, adicto y toujours fidele, Nicolás.

ПЕРЕВОД:

30 августа 1956 г. Париж.

Мой дорогой Илья,

Сегодня я получил выпуск журнала Всемирного совета, из которого узнал о кончине нашего друга Гуляева, чей скорый уход я не мог и предположить.

Это известие повергло меня в глубокую скорбь.

По возвращении из Румынии я узнал, что Вы приезжали в Париж. Я очень расстроился, что не смог Вас увидеть, как бывало прежде. Надеюсь, Вы приедете снова, и я буду счастлив обнять Вас.

Передавайте Любе мои теплые приветствия. Знайте, что я восхищаюсь Вами, предан и *toujours fidele*, Николас.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 17. Исп. маш. с автографом Н. Гильена.

15. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Octubre 16, 1956. París.

Querido amigo:

En el mes de diciembre yo partiré hacia la América Latina, donde yo debo hacer una jira de conferencias con Pablo Neruda, Rafael Alberti y otros escritores.

En tal virtud, yo desearía pasar algunos días en la Unión Soviética para poder hablar sobre el desenvolvimiento cultural en ese país, con vistas a los últimos acontecimientos.

Le ruego facilitarme mi estancia en vuestro país. Yo podría partir en los primeros días de noviembre, pudiendo pagarme mi viaje hasta Moscú.

Cordialmente, N. Guillén.

ПЕРЕВОД:

16 октября 1956 г. Париж.

Дорогой друг,

В декабре я отправляюсь в лекционную поездку по Латинской Америке вместе с Пабло Нерудой, Рафаэлем Альберти и другими писателями.

При этом мне хотелось бы на несколько дней приехать в Советский Союз, чтобы обсудить ход культурного развития в вашей стране — особенно в свете последних событий.

Убедительно прошу Вас помочь мне с организацией моего визита в Вашу страну. Я мог бы выехать в первых числах ноября[1], взяв на себя расходы на дорогу до Москвы.

Сердечно, Н. Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 18–19. Автограф, исп.

[1] Согласно А. Аухьеру, Н. Гильен прибыл в Советский Союз в декабре 1956 г. и пробыл там сорок дней (до января 1957 г.) (*Аухьер А.* Николас Гильен. С. 204). О его пребывании писала советская пресса (см. подробнее вступительную статью).

16. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Enero 24, 1957. [Bruselas].

Mi querido Ehrenbourg:

He hecho un viaje perfecto, desde el punto de vista técnico. Ni una nube...

Pasé dos días en Praga (porque no había vuelo hacia Bruselas) y pasaré aquí una semana. Hasta el 30, quizá. Después, París.

En Cuba, la situación se agrava. Aquí he sabido que en la noche del 25 al 26 de diciembre, 21 personas, enemigas del gobierno, fueron sacadas de sus casas y asesinadas, en diversas cuidades de la costa norte de la provincia de Oriente. La ola de terrorismo crece sin cesar.

Le envío dos recortes de "Le Monde", sobre Polonia y sobre Algerie.

Mis saludos cariñosos a Lluba. Lo abraza, su afectisimo Nicolás.

ПЕРЕВОД:

24 января 1957 г. [Брюссель].

Мой дорогой Эренбург,

Мой перелет прошел прекрасно с технической точки зрения. Ни облачка…

Я провел два дня в Праге (потому что не было рейсов в Брюссель) и останусь на неделю здесь. Скорее всего, до 30-го. А затем — Париж.

На Кубе ситуация ухудшается. Здесь я узнал, что в ночь с 25-го на 26-е декабря 21 человек, враждебно настроенный к правительству, был силой вывезен из своих домов и убит в различных городах северного побережья провинции Орьенте. Волна террора неуклонно нарастает.

Отправляю Вам вырезки из "Le Monde" про Польшу и Алжир.

Сердечный привет Любе. Обнимаю Вас, Ваш преданный друг Николас.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 20. Исп. маш. с автографом Н. Гильена на бланке Sirú Bruxelles, salon de correspondance.

17. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Enero 21, 1959. Santiago de Chile.

Mi querido Ilya:

Hubiera querido enviarle una felicitación de Año Nuevo, desde Buenos Aires, pero ello era imposible, a causa de la delicada situación en que me hallaba yo en dicho país. Ahora lo hago y le envío un fuerte abrazo y otro a Lluba.

Dentro de unas horas, saldré hacia Cuba a donde debo llegar mañana a las seis de la mañana. Ya tendrá noticias mías. Mientras tanto, sepa que lo recuerdo con afecto muy vivo, el de siempre, y con imborrable gratitud.

Suyo N. Guillén.

ПЕРЕВОД:

21 января 1959 г. Сантьяго-де-Чили.

Мой дорогой Илья,

Мне бы хотелось отправить Вам поздравление с Новым годом из Буэнос-Айреса, но это было невозможно в связи с тем деликатным положением, в котором я находился в этой стране[1]. Поэтому я поздравляю Вас сейчас. Крепко обнимите от меня Любу.

Через несколько часов я отбываю на Кубу, завтра в шесть утра должен быть там. Вскоре Вы получите от меня весточку. А пока знайте, что я всегда помню о Вас, с неизменной привязанностью и глубокой благодарностью.

Ваш Н. Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 22. Исп. маш. с автографом Н. Гильена, на бланке писателя.

[1] Аргентина сделала визу Н. Гильену, когда в июле 1958 г. его французский паспорт оказался просрочен и французские власти дали ему несколько дней для того, чтобы покинуть страну (*Аухьер А.* Николас Гильен. С. 209–210).

18. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Julio 27, 1959. Viena.

Mi querido Ehrenbourg:

Le envío esos puros cubanos, que hubiera querido entregarle personalmente. También una bandera de Cuba, con Fidel Castro. Yo estaré en Viena hasta el 7 o el 8 de agosto.

Mis saludos a Lluba.

Para usted un fuerte abrazo y mi cariño de siempre. Toujours fidele, Nicolás Guillén.

ПЕРЕВОД:

27 июля 1959 г. Вена.

Мой дорогой Эренбург,

Отправляю Вам кубинские сигары, которые хотелось бы подарить Вам лично. А также флаг Кубы, с Фиделем Кастро. Я буду в Вене до 7 или 8 августа.

Передавайте привет Любе.

Обнимаю Вас и выражаю свою признательность. Toujours fidele, Николас Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 23. Исп. маш. с автографом Н. Гильена.

19. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Enero 8, 61. La Habana.

Mi querido Ehrenbourg:

Yo no estaba en la Habana cuando llegó su cable de felicitación por el nuevo año. Hoy lo recibo, a mi regreso de Camagüey.

Muchas, muchas gracias por su buen recuerdo y por sus votos por la felicidad de Cuba.

Aquí lo estamos esperando a usted. Unos dicen que vendrá usted pronto; otros que, a causa de estar usted escribiendo sus memorias, no tendrá tiempo para venir. Ojalá tengan razón los primeros, y lo veamos a usted en La Habana, y yo lo abrace en el aeropuerto, el día de su venida.

Mis buenos recuerdos a Luba. Para usted, un fuerte abrazo de su invariable y sincero amigo Nicolás Guillén.

ПЕРЕВОД:

8 января 1961 г. Гавана.

Мой дорогой Эренбург,

Меня не было в Гаване, когда пришла Ваша новогодняя телеграмма. Я получил ее сегодня по возвращении из Камагуэя.

Огромное Вам спасибо за Вашу память и за Ваши добрые пожелания Кубе.

Мы ждем Вас здесь. Одни говорят, что Вы скоро приедете, другие, что Вы заняты написанием своих воспоминаний[1] и у Вас не будет времени на поездку. Хоть бы оказались правы первые, и мы увидим Вас в Гаване, и я обниму Вас в аэропорту в день Вашего прибытия.

Передавайте привет Любе. Обнимаю Вас, неизменно преданный Вам друг Николас Гильен.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 25. Исп. маш. с автографом Н. Гильена, на бланке писателя.

[1] Гильен имеет в виду книгу Эренбурга «Люди. Годы. Жизнь», над которой писатель работал с 1959 г.

20. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Febrero 17, 1962. Cairo.

Mi querido Ehrenbourg,

Un gran abrazo y mi cariño de siempre.

Le envío una caja de nuestros tabacos y una botella de nuestro ron. Asimismo un disco con mi voz y mis poemas.

En La Habana estamos esperándolo a usted desde hace mucho tiempo. Ahora creemos que usted podrá venir, si acepta nuestra invitación al Congreso de la Cultura, en junio, del 19 al 24. Quisiéramos que estuviera usted un poco antes, desde principios del mes.

Estuve dos meses en Brasil, y allá me vi todo el tiempo con Jorge y Celia: todos lo recordamos mucho a usted, como siempre.

¡Hasta La Habana! Rosa y yo estaremos contentos de verlo allá con Lluba. Para ella y para usted, un fuerte abrazo de su invariable Nicolás.

ПЕРЕВОД:

17 февраля 1962 г. Каир.

Мой дорогой Эренбург,

Крепко Вас обнимаю и выражаю Вам свою признательность,

Отправляю Вам коробку наших сигар и бутылку нашего рома. А также пластинку с записью моего голоса и моих стихов.

В Гаване мы очень давно ждем Вас. Надеемся, что Вы сможете приехать и примете приглашение на Конгресс культуры, который пройдет с 19 по 24 июня. Но мы бы хотели, чтобы Вы приехали пораньше, в начале месяца.

Я провел два месяца в Бразилии, где все время виделся с Жоржи и Зелией: мы постоянно Вас вспоминали, как и всегда.

До встречи в Гаване! Мы с Росой были бы очень рады увидеть Вас с Любой там. Крепко вас обнимаю,

Верный Вам Николас.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 29. Исп. маш. с автографом Н. Гильена, на бланке Atlas Hotel, Cairo, U.A.R.

21. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Julio 28, 1962. Bucarest.

Mi querido Ehrenburg:

No pude saludarlo al irme de Moscú porque decidí el viaje con mucha prisa, en un momento. Le escribo para expresarle mi cariño de siempre, y mi admiración y gratitud.

¿Por fin no le veremos en Cuba? Allá le esperan todos, el primero este amigo que lo recuerda siempre con vivísima simpatía, y que es su muy adicto, N. Guillén.

Mis afectuosos saludos a Luba.

ПЕРЕВОД:

28 июля 1962 г. Бухарест.

Мой дорогой Эренбург,

Не успел попрощаться с Вами в Москве, потому что решил ехать внезапно. Пишу Вам, чтобы выразить свое неизменное уважение, восхищение и благодарность.

В итоге мы не увидим Вас на Кубе? Там Вас ждут все, и в первую очередь — Ваш друг, который хранит о Вас самые живые и теплые воспоминания и остается Вам неизменно преданным, Н. Гильен.

Сердечный привет Любе.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 32. Исп. маш. с автографом Н. Гильена, на бланке писателя.

22. Николас Гильен — Илье Эренбургу

Abril 4, 1967. La Habana.

Mi querido Ilia:

Yo sé que usted tiene siempre muchísimo trabajo, por lo que el tiempo no le sobra. Sin embargo, le pongo estas líneas para presentarle y recomendarle al compañero Salvador Bueno, crítico literario cubano, que se halla en la URSS estudiando y viendo. ¿Podrá dedicarle unos minutos? Si así fuera, se lo agradecería vivamente.

Nos hemos quedado con las ganas de verle por acá, aunque no perdemos del todo la esperanza. Ojalá vinieran usted y Luba.

En el último número de la *Gaceta* (que le entregará el compañero Bueno) publicamos su penetrante visión de Sartre.

Nada más por ahora, querido Ilia. Reciba, eso sí, la expresión de mi más sincero afecto, y un fuerte abrazo. Saludos muy cordiales para Luba. Siempre,

Nicolás.

Rosa los recuerda cariñosamente.

ПЕРЕВОД:

4 апреля 1967 г. Гавана.

Мой дорогой Илья,

Я знаю, что у Вас всегда невероятно много работы и мало времени. Тем не менее, пишу Вам эти строки, чтобы представить и порекомендовать кубинского литературного критика товарища Сальвадора Буэно[1], который находится в СССР в учебной и экскурсионной поездке. Не могли бы Вы уделить ему несколько минут? Если бы Вы это сделали, я был бы Вам невероятно признателен.

Очень жаль, что Вы не смогли приехать сюда, хотя мы пока не оставили все надежды. Хоть бы Вы с Любой смогли приехать!

В последнем номере *Gaceta* (который Вам передаст товарищ Буэно) мы опубликовали Ваш проницательный очерк о Сартре.

На этом пока все, дорогой Илья. Примите, однако же, уверения в моих самых искренних чувствах. Крепко обнимаю Вас. Передайте самый сердечный привет Любе.

Всегда Ваш Николас.

Роса шлет Вам самые теплые приветствия.

РГАЛИ. Ф. 1204. Оп. 2. Ед. хр. 1431. Л. 37. Исп. маш. с автографом Н. Гильена, на бланке президента УНЕАК.

[1] Сальвадор Буэно (1917–2006) — кубинский литературовед, историк литературы, писатель и журналист. Доктор философии и литературы, профессор Гаванского университета, специалист по кубинской и латиноамериканской литературе. Автор фундаментальных трудов по истории кубинской литературы, исследований о Хосе Марти, Алехо Карпентьере, Энрике Пинейро и др. Составитель и автор предисловий к антологиям кубинских рассказов и эссеистики.

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-362-399
https://elibrary.ru/HKGCVW
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ольга ПАНОВА

«МАНИЯ ВЕЛИЧИЯ В ОСТРОЙ ФОРМЕ»: СОВЕТСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ ИРВИНГА СТОУНА (1962) И ЕГО ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ В СССР

Аннотация: Американский писатель, автор биографических романов Ирвинг Стоун (1903–1989) стал популярен в СССР с начала 1960-х гг. после выхода переводных изданий его книг о Джеке Лондоне «Моряк в седле» (1938; рус. пер. 1960) и о Ван Гоге «Жажда жизни» (1934; рус. пер. 1961). В статье на основе публикаций в советской прессе и материалов из фондов РГАЛИ реконструируется история визита писателя в СССР в октябре 1962 г. в рамках соглашения Лэйси–Зарубина (этот визит совпал с карибским кризисом), его дальнейшие советские контакты (в том числе участие в регулярных советско-американских писательских круглых столах, проводившихся в 1970–1980-е гг. в Москве, Нью-Йорке, Киеве, Лос-Анджелесе и др. городах), издания его книг и динамика его литературной репутации в Советском Союзе — от недоверчиво-осторожного и критического отношения к буржуазному писателю до посмертного причисления его к числу «друзей СССР». В приложении к статье публикуются архивные материалы, документирующие историю пребывания Ирвинга Стоуна в СССР в 1962 г.

Ключевые слова: советско-американские литературные контакты, писательская поездка, Ирвинг Стоун, биографический роман, рецепция, Союз советских писателей, оттепель.

Информация об авторе: Ольга Юрьевна Панова, доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Поварская ул., 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2520-120X. E-mail: olgapanova65@mail.ru.

Для цитирования: *Панова О.Ю.* «Мания величия в острой форме»: советское путешествие Ирвинга Стоуна (1962) и его литературная репутация в СССР // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 362–399. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-362-399

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-362-399
https://elibrary.ru/HKGCVW
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Olga PANOVA

MEGALOMANIA IN ACUTE FORM: IRVING STONE'S SOVIET JOURNEY, 1962, AND HIS REPUTATION IN THE USSR

Abstract: Irving Stone (1903–1989), American writer chiefly known for his biographical novels, became popular in the USSR in early 1960s when his books on Jack London (*Sailor on Horseback*, 1938; Russian edition 1960) and on Vincent Van Gogh (*Lust for Life*, 1934; Russian edition 1961) were published in Russian translation. On the basis of Soviet press and archived materials from the Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) the paper studies Stone's visit to the USSR in October 1962 (that was part of Lacy–Zarubin exchange and coincided with the Cuban Missile Crisis), his Soviet contacts (including his participation in a series of Soviet-American writers' roundtable peace conferences in 1977–1980s in Moscow, New York City, Batumi, Kiev, Los Angeles), Soviet book editions and his literary reputation in the USSR, from the restrained and critical attitude in early 1960s up to 1989 when in the end Stone was recognized as a "friend of the Soviet Union." The Addendum contains archived materials that document Stone's 1962 visit to the USSR.

Keywords: Soviet-American literary connections, writer's visit, Irving Stone, biographical novel, reception, Soviet Writers' Union, Thaw.

Information about the author: Olga Yu. Panova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st. 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2520-120X. E-mail: olgapanova65@mail.ru.

For citation: Panova, Olga. "Megalomania in Acute Form: Irving Stone's Soviet Journey, 1962, and His Reputation in the USSR." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 362–399. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-362-399

Ирвинг Стоун (имя при рождении — Ирвинг Тенненбаум, 14 июля 1903, Сан-Франциско, Калифорния — 26 августа 1989, Лос-Анджелес, Калифорния) закончил Калифорнийский университет в Беркли (1923), в 1924 г. получил степень магистра по экономике в частном исследовательском Университете Южной Калифорнии, где потом работал до 1926 г. Его ждала бы скромная карьера университетского преподавателя, если бы не любовь к сочинительству (creative writing). В 1926 г. произошли события, изменившие его жизнь: его пьеса была отмечена премией (Little Theatre Prize) на конкурсе Калифорнийского университета в Беркли; он удачно женился на студентке Лоне Моск, дочери состоятельного лос-анджелесского бизнесмена, который оплатил молодоженам свадебный тур в Париж. Там Стоун испытал потрясение, увидев картины Ван Гога. Позже он рассказывал о том, как у него возникла идея написать книгу о художнике и как начиналась работа на ней.

> С картинами Винцента Ван-Гога я столкнулся впервые, когда один из моих настойчивых парижских друзей затащил меня на выставку. Увидев стены зала, завешенные сверкающими арлезианскими полотнами Ван-Гога, я испытал столь глубокое душевное волнение, которое можно сравнить только с ощущением, охватившим меня после прочтения «Братьев Карамазовых». Я покинул выставку с твердым намерением узнать, что же это за человек, которому удалось столь глубоко потрясти меня. Я прочитал всю имевшуюся о нем литературу на английском, французском и немецком языках. Возвратившись в Нью-Йорк, я проводил все вечера в публичных библиотеках на Сорок второй улице и на Пятой авеню за чтением трехтомника писем Винцента к его брату Лео. […] К концу года, когда я обнаружил, что не в состоянии думать ни о чем другом, я решил, наконец, что напишу историю Ван-Гога хотя бы только для того, чтобы освободиться от нее.
>
> Я родился в Сан-Франциско, где портрет двух убитых и повешенных за задние лапки кроликов считался произведением искусства, и моего багажа знаний было явно недостаточно для работы над книгой о художнике. Поэтому моей первоочередной задачей было прочитать все книги по искусству вообще и по современной живописи, какие только я смогу достать. А затем отправиться на поиски полотен, которые мне посчастливится повидать. Я возвратился в Европу с рюкзаком за плечами и повторил путь Винцента, спускаясь в шахты Боринажа, куда спускался и он, снимая его комнатку при булочной мадам Де-

низ, делая заметки о доме приходского священника, где Ван-Гог жил в Голландии. Я прошел пешком по югу Франции и работал в Желтом доме, жил в психиатрической больнице, куда поместили Ван-Гога, и, наконец, — спал в той же самой комнате и на той же постели в маленькой гостинице в Овере в четвертую годовщину его смерти[1].

В 1927–1928 гг. Стоун путешествует по Европе, собирая материал и совершая паломничество по местам Ван Гога. По возвращении на родину в 1928 г. он принялся за написание книги о Ван Гоге, над которой трудился с огромным увлечением и тщанием. В эти годы (1926–1930) Стоун написал множество пьес, в основном одноактных (некоторые из них были поставлены[2]), а зарабатывал детективами и популярными рассказами для журналов. В 1933 г. вышел его роман «Парад молодости» (*Pageant of Youth*), герой которого Рэй Шарп, студент вымышленного Университета Стокли в Калифорнии, очень напоминает автора времен его учебы в Беркли.

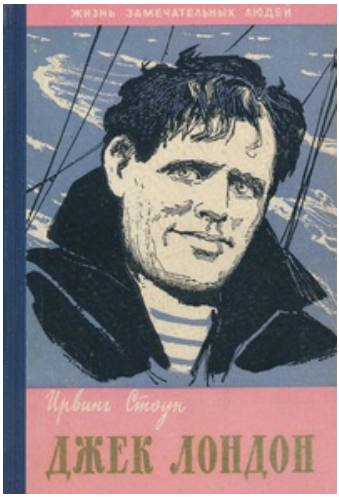
Закончив книгу о Ван Гоге, автор столкнулся с тем, что издать этот биографический роман оказалось непросто: Стоун утверждал, что он потратил три года, пытаясь пристроить книгу, что ему отказали 17 издательств, и только в 1934 г. “Grosset & Dunlap” наконец согласилось ее напечатать. В том же году Стоун получил развод и вторично женился — на своем литературном секретаре Джин Фэктор, которая стала его редактором, «менеджером» и надежным помощником в работе.

Роман о Ван Гоге «Жажда жизни» (*Lust for Life*, 1934) сделал Стоуна знаменитым и определил его амплуа как автора биографических книг (романов, повестей, биографий) о художниках, мыслителях, политиках и других известных личностях. В Советском Союзе Стоун стал широко известен только в 1960-е и вначале как автор книги о Джеке Лондоне «Моряк в седле» (*Sailor on Horseback*, 1938). Хотя на следующий год после появления этой книги большой ее фрагмент был напечатан в журнале «Интернациональная литература»[3], отдель-

[1] *Стоун И.* Биографическая повесть. Лекция, прочитанная в Оксфордском университете // Прометей. Историко-библиографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». М.: Молодая гвардия, 1966. Т. 1. С. 339.

[2] Например, пьеса «Темное зеркало» *(Dark Mirror)* ставилась театральной труппой Lenox Hill Players в 1928 г.

[3] *Стоун И.* Моряк в седле / пер. с англ. Н. Калашниковой // Интернациональная литература. 1939. № 7–8. С. 217–248.



ное издание вышло только в 1960 г. в серии «ЖЗЛ»[4]. Тогда к Стоуну пришла известность в СССР.

Книга была снабжена идейно выдержанным послесловием Виля Матвеевича Быкова (1925–2007) — переводчика, критика, литературоведа, исследователя жизни и творчества Лондона. Быков отметил, что это первая подробная биография знаменитого писателя, вышедшая на русском языке; основанная на внушительном массиве источников, она представляет собой познавательное и интересное чтение:

> Биограф широко использовал автобиографические произведения Лондона, его переписку, воспоминания друзей и близких. Он листал газеты того времени, беседовал с современниками писателя, еще жившими в конце тридцатых годов, когда создавалась книга. Автор стремился сделать свою работу о Лондоне убедительной и увлекательной — и это ему удалось[5].

После этой сдержанной похвалы Быков на протяжении всей своей статьи критиковал американского автора за «существенные пробелы» — а на самом деле, за то, что его взгляд на Лондона не укладывался в канонические советские представления об этом писателе. Стоун «слишком поверхностно» изображает жизненную и творческую трагедию Лондона, не вскрывая ее глубинных социальных причин, а именно — власть доллара, царящий в США культ наживы, которые в итоге породили у Лондона отвращение к писательству и творческий кризис, закончившийся ранней, безвременной смертью. Быков подробно рассказывает о том, как американские издатели занижали Лондону гонорары, как они пытались навязывать ему свои антихудожественные требования и мещанские вкусы. Советского

[4] *Стоун И.* Моряк в седле / пер. М. Кан, послесл. В. Быкова. М.: Молодая гвардия, 1960. («Жизнь замечательных людей»)

[5] *Быков В.* Послесловие // Стоун И. Моряк в седле. С. 377. Далее страницы этой статьи указаны в тексте в круглых скобках.

критика возмущает, что «Стоун пишет об издателе Мак Клюре как о благодетеле молодого Лондона» (380).

Стоун не показывает и не анализирует противоречивость творчества Лондона, отразившую противоречия американской действительности (влияние на писателя «шовинистической и расисткой пропаганды», с одной стороны, гуманизм и приверженность к социализму — с другой). Быков настаивает на том, что Лондон — писатель-гуманист, и не спорит с утверждением Стоуна о влиянии Ницше на Лондона: «Весь гуманистический пафос творчества Джека Лондона в корне противоречит человеконенавистнической философии ницшеанства» (383).

Вместо того чтобы акцентировать ницшеанство Лондона, американцу-биографу следовало бы подчеркнуть прогрессивные убеждения писателя и его интерес в России:

> Особенно досадно, что автор почти ничего не говорит о взаимоотношениях Джека Лондона с наиболее передовыми его современниками, недооценивает его роль как одного из первых популяризаторов социализма на страницах ведущих американских журналов… Почти ничего не узнает читатель из книги Стоуна… о внимании Лондона к русской культуре и русскому революционному движению (384).

Быков один за другим перечисляет недостатки книги: «оценки Стоуна подчас субъективны и небрежны», «иногда автор основывается на ошибочной хронологии», «говорит о малозначительных произведениях Лондона и не замечает существенно важных» (например, даже не упоминает статью Лондона о горьковском «Фоме Гордееве»!) (384) — но после этого шквала критики в заключительном пассаже все же напоминает читателю, что в книге есть и что-то хорошее (иначе зачем бы советскому издательству было ее выпускать?). Быков пишет о том, как Стоун любит Лондона и как давно вынашивал замысел этой книги.

> Однако несмотря на отмеченные недостатки, книга Ирвинга Стоуна представляет немалый интерес. Тем более, что от первой и до последней страницы она проникнута искренней любовью к выдающемуся сыну американского народа. Джек Лондон, по словам Стоуна, был с детства для него великим примером. Шести лет познакомился он с рассказами выдающегося писателя, и книги его сыграли решаю-

> щую роль в формировании образа мыслей Стоуна. «Мартин Иден» вдохновил Стоуна на писательскую деятельность. С пятнадцатилетнего возраста лелеял Ирвинг мечту создать биографию писателя. Она была написана в 1938 году и с тех пор остается одной из лучших книг о жизни Джека Лондона (385).

Книга Стоуна действительно увлекательное и познавательное чтение — и к тому же народная любовь к Джеку Лондону, неизменно остававшемуся в России и СССР самым читаемым и любимым американским писателем [см. Brown 1962: 219–230], сослужила службу и его биографу. «Моряк в седле» стал — и до сих пор остается — самой известной биографией Лондона у нас в стране. Так, несмотря на суровость критики, с этой книги, выдержавшей несколько переизданий в 1960–1980-е гг., началась широкая популярность Стоуна в СССР.

Через год после выхода биографии Джека Лондона был издан роман о Ван Гоге[6], который в довоенный период был отмечен критикой[7], но не переводился. Издание сопровождалось большим послесловием искусствоведа, историка искусства Елены Борисовны Муриной (1925–2021)[8], которое включало две части: вторая представляла собой очерк о Ваг Гоге, первая посвящалась собственно книге Стоуна. Мурина отмечала целый ряд достоинств «повести о Ван Гоге» — психологическую глубину, умение показать героя одновременно как многогранную и сложную и, вместе с тем, цельную личность, отметить такие важные черты, как демократизм, народность взглядов и творчества художника. Главным залогом успеха, как не раз подчеркивает Мурина, стало решение Стоуна опираться на письма Ван Гога; тем самым он смог разрешить труднейшую задачу, которая встает перед биографом, — «как рассказать о художнике в литературе, которая

[6] *Стоун И.* Жажда жизни. Повесть о Винсенте Ван-Гоге / пер. с англ. Н. Банникова, послесл. Е. Муриной. М.: ГИХЛ, 1951. Николай Васильевич Банников (1918–1996) — поэт, журналист, переводчик, выпускник исторического факультета МГУ. После войны работал в издательстве «Художественная литература» и газете «Литературная Россия», переводил книги И. Стоуна, Дж. Лондона, Ч. Робертса.

[7] См., напр., рецензию Л. Борового в журнале «Интернациональная литература» (1938. № 10. С. 209–210), в которой излагается содержание и приводятся цитаты из романа.

[8] Е.Б. Мурина училась на искусствоведческом отделении филологического факультета МГУ (1944–1949), затем окончила аспирантуру при Государственной Третьяковской галерее (1949–1952), работала в журнале «Искусство».



имеет дело с человеком, а не с картинами, с психологией поступков, а не с психологией творчества?»

Трудную задачу он [Стоун] решил самым простым путем — в своей работе он строго следовал фактам, известным по огромной пятнадцатилетней переписке Ван Гога с братом… Этот тысячелистный дневник-исповедь почти исключал необходимость что-либо сочинять и домысливать. Более того, Ван Гог, обладавший огромным даром слова, сам того не желая, создал в своих письмах потрясающий литературный автопортрет, который и лег в основу образа героя повести Стоуна[9].

Мурина считает, что наименее удались Стоуну те части книги, где он не мог опираться на письма (например, когда Ван Гог жил в Париже, как и его брат, и потому писем в этот период они друг другу почти не писали): «Писателю пришлось самостоятельно реконструировать весь парижский период, и он в чем-то утратил свое правильное ощущение героя», «нарушая пропорции истины и вымысла»[10]. Такая оценка несколько принижает значение автора книги, его талант и профессионализм. Но критик настаивает на том, что только опора на тексты самого Ван Гога и на свидетельства близко знавших его людей делает книгу по-настоящему ценной.

> Несомненный такт и вкус писателя выразился в том, что он сумел изолироваться от влияний каких бы то ни было посторонних литературных источников о художнике. Оставшись один на один с его творчеством и письмами, он добился той необходимой степени вживания в материал, которая придает его книге ощущение захватывающей подлинности[11].

Впрочем, и сам Стоун полагал, что решение положить в основу книги письма художника стало залогом ее успеха; он неоднократно

[9] *Мурина Е.* Послесловие // Стоун И. Жажда жизни. С. 502–503.

[10] Там же. С. 504.

[11] Там же. С. 503.

повторял в своих статьях и интервью, что для создания биографических книг автор должен быть не в меньшей (если не в большей) степени исследователем, чем писателем. «Автор, решивший, что он собирается писать биографическую повесть […], должен месяцев на шесть, а то и на год выбросить из головы мысли о том, что он писатель, и превратиться в книжного червя», — утверждает Стоун в своей лекции «Биографическая повесть», и перечисляет разные типы источников и литературы, с которой надлежит ознакомиться биографу. Писательский произвол в этом жанре он не одобряет:

> Почти все биографии имеют собственную хитро запутанную сюжетную нить, вот автору и придется разобраться во всех этих хитросплетениях. Любая акция, возникшая не самостоятельно, а навязанная действующим лицам автором, всегда будет идти вразрез, мешать стройному построению повести[12].

Таким образом, критерий оценки, выбранный Муриной, вполне органичен и для жанра биографической повести, и для принципов работы автора книги. Разумеется, есть в послесловии и конвенциональная для советских установок критика западного автора (недостаточно внимания уделил Стоун влиянию на Ван Гога революции 1848 г. и т. п.), но это читается как дань необходимости и не определяет смысл и цель вдумчивой и серьезной сопроводительной статьи.

Выход «Жизни Ван Гога» вызвал заметный резонанс. В «Литературной газете» появилась восторженная статья К. Паустовского[13] — прежде всего, в ней отразилось восхищение писателя творчеством Ван Гога, но и сочинение Стоуна ему очень понравилось.

> Американский писатель Ирвинг Стоун написал книгу «Жажда жизни». Это — добросовестная и вместе с тем талантливая биографическая повесть о великом художнике Винсенте Ван-Гоге. Ее следует прочесть каждому, кто любит живопись и пытается проникнуть в сложный мир творчества и вдохновения. […] Усилия Стоуна разобраться в жизни «неистового Винсента», чтобы найти объяснение его творчества, заслуживают признания. Удалось ли это Стоуну в полной мере или

[12] *Стоун И.* Биографическая повесть. С. 338.

[13] *Паустовский К.* Неистовый Винсент // Литературная газета. 1961. 24 августа. С. 3. Все цит. из этой статьи ниже даны по этому источнику.

нет, — это не столь уж важно сейчас. По-моему, в его толковании Ван-Гога есть доля наивности. Но важно то, что Стоун с упорным вниманием проследил горестную жизнь Винсента, что это упорство объясняется любовью к художнику и что сила этой любви Стоуна достаточно велика, чтобы передать ее читателям.

Стоун понял главное. Оно заключается в том, что Ван-Гог дал великий урок всем людям искусства. Урок самопожертвования, несгибаемой прямоты и прекрасной одержимости…

Паустовский сравнивает Ван Гога с Достоевским и с негодованием отвергает попытки свести интерпретацию его позднего творчества к патологии, душевной болезни

Кто-то из писавших о Ван-Гоге назвал его жизнь Голгофой. Он был распят на кресте своей живописи, как Достоевский — на кресте своей прозы.

Не надо пугаться этого сравнения. Оно говорит лишь о таком щедром порыве художника к передаче миру всего прекрасного, живущего в его сердце и разуме, что все существование художника предстает перед нами как тяжкий, мучительный и вместе с тем радостный путь. Путь этот лежит почти на пределе человеческих сил.

Этим объясняется и смерть Ван-Гога. Нет большего лицемерия и низости, чем искать в его конце одну только патологию и сумасшествие. Давно уже сказано, давно уже известно, что искусство требует от художника отдачи всего себя без остатка и сожаления. Только в этом случае художник достигает той необъяснимой силы, которую подчас называют колдовством.

Горячность Паустовского, сам тон его статьи, как и некоторые его мысли на грани крамолы, не прошли незамеченными, и журнал «Искусство» (орган Министерства культуры, Союза художников и Академии художеств) откликнулся полемической заметкой от редакции[14]. Главным объектом критики стала фраза из статьи Паустовского, воспринятая как покушение на марксистскую материалистическую теорию отражения и апология «чистого искусства».

[14] Прав ли Паустовский? // Искусство. 1961. № 10. С. 73–74. Все цит. из статьи даны по этому источнику.

Журнал «Искусство» писал:

Здесь нет необходимости давать разбор книги Стоуна или говорить о творчестве Ван-Гога, хотя нельзя не отметить, что в рецензии Паустовского оценка искусства Ван-Гога нам представляется несколько завышенной, а главное — односторонней. Но нельзя пройти мимо некоторых теоретических вопросов искусства, которые нашли в этой рецензии весьма странное толкование. […] Что означает, например, такое замечание К. Паустовского: «Вся жизнь Ван-Гога является утверждением того, что, вопреки “ложной мудрости”, считающей живопись только с л у ж а н к о й р е а л ь н о с т и, живопись существует как с а м о ц е л ь н о е и великолепное явление в ц е п и д р у г и х явлений действительности» (разрядка наша. — *Ред.*)? Может ли это означать что-либо другое, кроме того, что разделяющий эту мысль человек сомневается в том, что все успехи живописи и искусства вообще достигнуты на пути правдивого реалистического отражения жизни, на основе, если так уж нравится Паустовскому, «служения реальности»? […] Не странно ли, что советский писатель рассматривает подобные суждения об искусстве как «ложную мудрость»?

Или чего стоит акцентировка искусства как «самоцельного» явления! Даже неловко как-то в разговоре с большим мастером слова отстаивать положения, которые утверждала еще революционно-демократическая критика в полемике с адептами «чистого искусства». И можно ли согласиться с К. Паустовским, усматривающим смысл живописи в ее «самоцельности», в то время как жизненная сила живописи… состоит в том, чтобы по-своему осмысливать действительность, раскрывать ее красоту, воспитывать человека, радовать его.

Если в одном случае К. Паустовский иронизирует по поводу социального назначения искусства, считая возможным говорить о связи искусства с действительностью как о «ложной мудрости», то с другой стороны, он недалек от упрощенного истолкования искусства, рассматривая живопись в одном ряду со всеми явлениями реального мира — «в цепи других явлений действительности»..! […] Но в соответствии с ленинской теорией отражения, художественный образ — это прежде всего… о т р а ж е н и е действительности, обогащенное мыслью, мировоззрением, эстетическим идеалом художника.

Паустовский в своей статье писал о скептическом и недружелюбном отношении к импрессионистам и Ван Гогу, которое встреча-

ется у нас в стране и объясняется мещанскими «замшелыми вкусами и заплесневевшими мыслями»:

> У нас есть еще люди, «причисленные» к искусству, которые напоминают хозяйку меблированных комнат, где жил в Москве Левитан. Он задолжал ей, хотел отдать этот долг своими картинами, но она не взяла их потому, что у Левитана не было, по ее словам, «сюжетика». Кому нужен вечный покой северных рек или золотящаяся осень под туманными небесами, если на картинах нет людей, коров, наконец, кур!
>
> Сюжет — вещь великая, но нельзя требовать от всех художников (как и от писателей) общности содержания и формы. Подлинное искусство может существовать лишь при широте взглядов и вкусов.

Журнал «Искусство», почувствовав здесь апологию модернизма с его бессюжетностью и нефигуративностью, поспешил выступить на защиту реализма против «субъективистских вывертов».

> […] не сомнительна ли та, пусть неясная, так сказать, подстрочная ориентация художников и на бессюжетную живопись и литературу? Ведь основные завоевания советского искусства достигнуты именно в сюжетном искусстве. Смазывание, а тем более снятие сюжетности в искусстве — глубоко ошибочно. И по меньшей мере странны намеки К. Паустовского на то, что защитники сюжетности в искусстве будто бы могут уподобиться обывательнице…, ничего не понявшей в искусстве Левитана. Ведь «сюжетик» в понимании мещаночки и сюжет, сюжетное искусство далеко не одно и то же.

«Нам не хотелось бы думать, что большой советский писатель, тонко чувствующий искусство, полностью разделяет взгляды, отразившиеся в его статье», — писала редакция в начале заметки, очевидно, стремясь избежать ярлыка «погромщиков». Однако полемическая «реплика» завершалась по всем законам жанра суровой отповедью в адрес писателя, смущающего умы советской читательской массы:

> Очень жаль, что крупный, любимый советскими читателями писатель К. Паустовский утверждает ошибочные, субъективистские суждения, внося тем самым путаницу в умы читателей.

Ответ редакции «Искусства» Паустовскому преследовал, главным образом, цель защитить репутацию Ван Гога, к которому традиционно

хорошо относились в СССР, от подозрений в формализме, субъективизме, декадентстве и прочих «буржуазных извращениях» — а таковые могла пробудить неосторожная статья в «Литгазете», написанная, к тому же, столь крупной литературной величиной, как Паустовский. В период оттепели советская публика активно знакомилась с разными видами художественного эксперимента. Книга о Ван Гоге вышла пять лет спустя после выставки Пикассо в Москве (1956) и за полтора года до посещения Хрущевым выставки авангардистов в Манеже (декабрь 1962), спровоцировавшего очередную кампанию борьбы с «формализмом». Публикация книги Стоуна отвечала запросам и интересам советской аудитории начала 1960-х, но, как это обычно бывало в СССР, задачей сопроводительной статьи и положительных рецензий было представить художника-постимпрессиониста в самом выигрышном свете, обосновав соответствие его творчества требованиям и критериям советского канона. Если статья Муриной (с акцентированием демократизма, народности, даже революционности Ван Гога, его нонконформизма и конфликта с буржуазными нормами и вкусами) свою задачу выполняла, то рецензия Паустовского сразу была воспринята как провокационная — и журнал искусствоведов поспешил исправить этот «промах».

Две книги о столь интересных для читателей творческих личностях (всенародно любимый Джек Лондон и «трагический», «безумный» гений, постимпрессионист Ван Гог), появившиеся друг за другом, сразу сделали Ирвинга Стоуна очень популярным. А в советской печати уже появились сообщения о его новой книге «Муки и радости» (*The Agony and the Ecstasy*, 1961), посвященной «титану Возрождения» Микеланджело.

> Мастер биографического романа Ирвинг Стоун написал исполненную страсти книгу о Микеланджело — художнике и человеке. Она достойна встать в один ряд с написанной Стоуном ранее книгой о Винсенте Ван-Гоге. […] В книге «Муки и восторг» автор старательно воссоздает историческое полотно средневековой Италии. Перед нами проходят Медичи, Леонардо да Винчи, Рафаэль, славные, грубоватые крестьяне и ремесленники, а главное — сам Микеланджело, гений, прошедший через муки, но добившийся признания[15].

[15] *Лури С.* На обложке 1961 год // Литературная газета. 1961. 27 мая. С. 4.

В октябре 1962 г. Ирвинг Стоун приехал в Советский Союз в рамках так называемого «соглашения Лэйси–Зарубина»[16] — по этой программе визитов и обменов в СССР на рубеже 1950–1960-х гг. побывали несколько американских писательских делегаций, Стейнбек, Олби, Чивер, Апдайк и ряд других авторов. Непосредственно перед Стоуном, в августе–сентябре 1962 г. в Советский Союз приезжал по поручению президента Дж.Ф. Кеннеди с миссией доброй воли живой классик, 88-летний поэт Роберт Фрост, которого принимали с большим размахом[17].

Для Стоуна это была уже не первая поездка по линии Госдепартамента[18], и на этот раз он посещал страны восточного блока и СССР. На тот момент писатель находился на пике своей славы: он был автором почти двух десятков популярных книг, жил в Лос-Анджелесе по соседству со звездами Голливуда в «гламурном», фешенебельном районе Беверли-Хиллз, был президентом гильдии писателей Калифорнии, почетным членом многих обществ, ассоциаций, фондов, членом попечительских советов ряда учебных заведений, неоднократно получал разные награды. В год своего визита в СССР Стоун получил орден «За заслуги перед Итальянской Республикой» за книгу о Микеланджело, стал соучредителем Академии американских поэтов и вместе с женой создал Стоуновскую премию за лучший исторический или биографический роман.

Программа пребывания Стоуна в СССР вполне типична для оттепельного периода. В 1960-е, по сравнению с хорошо изученными «культпоказами» довоенных десятилетий [см., напр.: Дэвид-Фокс 2015, Голубев 2004, Куликова 2013], в ритуалах гостеприимства появляются существенные отличия, отражавшие дух времени. Углубленное изучение «культурной дипломатии», поездок в СССР и советских контактов зарубежных писателей в 1950–1980-е гг. начато сравнительно недавно [см., напр.: Советская культурная дипломатия 2018, Буйнова 2021, Голубцова 2023], однако общий контекст уже

[16] Соглашение между СССР и США об обменах в области культуры, техники, науки и образования, подписанное 27 января 1958 г. в Вашингтоне послом СССР Г.Н. Зарубиным и специальным помощником государственного секретаря США У.С. Лэйси.

[17] Об этой поездке см., напр.: *Рив Ф.* Роберт Фрост в России: Фрагменты из книги / пер. с англ. Л. Мотылевой // Иностранная литература. 2000. № 5. С. 197–226; Udall, Stewart L. “Robert Frost’s Last Adventure.” *New York Times*. June 11, 1972; [Толмачев 2009: 36–37].

[18] В 1958 г. по линии Госдепартамента Стоун ездил в Турцию и Грецию.

вырисовывается достаточно ясно. Прежде всего, следует отметить смену институции, отвечавшей за прием гостя. В довоенные годы сопровождением иностранных писателей, деятелей науки и культуры занималось Всесоюзное общество культурной связи с заграницей (ВОКС, 1925–1958) в сотрудничестве с «Интуристом». Программы были в большей степени «производственно ориентированными» и нацеленными на показ экономических и социальных достижений советского строя — наряду с походами в музеи и театры они обязательно включали посещения заводов, строек, колхозов, больниц, пенитенциарных заведений, встречи с директорами предприятий, профсоюзными и партийными работниками, ударниками труда. Даже встречи с читателем обычно проводились на базе трудовых коллективов крупных предприятий.

К 1960-м гг. роль принимающей стороны для приема зарубежных литераторов взял на себя Союз писателей. Сопровождать гостей поручалось теперь не гидам-переводчикам, а консультантам Иностранной комиссии, специалистам по зарубежным литературам, литературным критикам и переводчикам (как, например, Л. Копелев, И. Зорина, Г. Брейтбурдт, Ф. Лурье и др.). Гостей почти не возят по предприятиям, колхозам, больницам и тюрьмам, зато программа предусматривает посещение исторических и культурных достопримечательностей (Ясная Поляна, Троице-Сергиева лавра в Загорске, дом Чайковского в Клину и т. п.), музеев, театров. Писатели бывают в университетах, Академии наук, издательствах, редакциях журналов и газет («Иностранная литература», «Новый мир», «Юность», «Литгазета» и др.). Возникает традиция вечеров в Центральном доме литераторов, домашних визитов — обедов и ужинов на квартирах и дачах у советских писателей, критиков и переводчиков.

Соответствие программы пребывания Стоуна новому, «оттепельному» стандарту культпоказов заметно по репортажам в прессе о его визите. «Литгазета», например, сообщала:

> Замечательный американский писатель Ирвинг Стоун приехал по приглашению Союза писателей СССР в Советский Союз. Он уже познакомился с достопримечательностями Москвы, совершил поездку в Ясную Поляну. В Центральном Доме литераторов состоялась встреча Ирвинга Стоуна с советскими писателями.
>
> На днях Ирвинг Стоун выехал в поездку по Советскому Союзу. За месяц, проведенный в нашей стране, он посетит Ленинград. Киев,

Тбилиси, Ташкент, Самарканд, познакомится с жизнью советских людей[19].

Стоуна принимал Союз писателей; от Инокомиссии его сопровождал Виктор Борисович Рамзес, на тот момент студент-пятикурсник Института восточных языков МГУ, впоследствии известный переводчик и специалист по африканским литературам. Американское посольство окружило литературную знаменитость вниманием и заботой: как сообщал в своем отчете В. Рамзес, посол США Фой Дэвид Колер организовал торжественный прием в честь гостя, на котором присутствовали советские писатели (в т. ч. А. Твардовский, Л. Леонов, В. Розов); Стоун ежедневно бывал в посольстве. Маршрут путешествия включал, кроме Москвы и Ленинграда, Киев, Тбилиси, Ташкент, Самарканд и Бухару — последние два города с богатой историей и многочисленными достопримечательностями особенно интересовали гостя. Рамзес подробно описывает в своем отчете разные накладки, организационные и психологические препятствия, которые приходилось преодолевать во время путешествия по стране. Однако главной трудностью для него стал характер гостя, которого он описывает как высокомерного эгоцентрика, страдающего манией величия, недружелюбно настроенного к СССР и при этом невежественного во всем, что касается советской культурной и литературной жизни. С иронией сообщает Рамзес о том, что Стоун «совершенно ничего не знает о современной советской литературе» и потому «ежечасно попадал впросак» во время встреч и бесед, что «Госдепартамент снабдил его списком современных советских писателей, известных в США, но всякий раз он забывал его дома»[20]. Ирвинг Стоун был знаком с русской литературой, в особенности с творчеством Достоевского и Толстого, но Россия и Советский Союз никогда не были предметом его особых интересов, и вполне вероятно, что его представления о современной советской литературе были весьма туманными.

Американский гость объявил, что главной целью его приезда являются встречи с писателями и читателями, но при этом «честолюбивого Стоуна волновало лишь их количество». С негодованием

[19] *Коткин Б.* Наш гость Ирвинг Стоун // Литературная газета. 1962. 16 октября. С. 2.

[20] Все цит. из отчета В. Рамзеса приводятся по Приложению к статье.

пишет Рамзес о скандале, который американец устроил в Ленинграде, где «на встречу с ним пришли всего пять писателей»: Стоун грозился пожаловаться в Госдеп, что советская сторона саботирует договор, не выполняет своих обязательств и «скрывает его от советских людей». Подозрения Стоуна укрепились, когда в Киеве была отменена ранее запланированная встреча со студентами. Писатель отправил в Москву большой «меморандум» с требованиями организовать ему по возвращении многочисленные и представительные встречи с писателями, публичные лекции с объявлениями в прессе. Совершенно очевидно, что свою поездку Стоун воспринимал прежде всего как «рекламное турне», которое должно соответствовать уровню его популярности в стране и способствовать росту интереса к его творчеству. Об этом свидетельствует и отчет переводчика, который отмечал:

> Стоун очень доволен популярностью своих книг в нашей стране. […] Стоун поднимал перед «Молодой гвардией» и Гослитиздатом вопрос о повторных тиражах его книг. Это показывает, что И. Стоун заинтересован в сотрудничестве с советскими издательствами и Союзом писателей СССР.

Зная о том, что в СССР только что вышли две его книги, а третья готовится к публикации, Стоун, исходя из тиражей (а советские тиражи, как известно, были несопоставимы с американскими), пришел к резонному выводу о том, что по каким-то причинам ему перекрывают доступ к огромным читательским массам и скрывают его от миллионов советских поклонников его творчества. К тому же он своими глазами наблюдал феномен невероятного интереса к поэзии — выступления поэтов на стадионах, в больших залах перед тысячами людей. Стоун, после визита в СССР ставший со-основателем Академии американских поэтов, вспоминал об этом удивительном явлении:

> Я присутствовал на литературном вечере в Москве. Поэты читали стихи, и несколько тысяч людей встречали их выступления овацией — так велик был царивший в зале эмоциональный накал. Я не могу представить себе ничего подобного в Америке[21].

[21] *Стоун И.* Время бросает вызов // Литературная газета. 1969. 1 октября. С. 13.



Ирвинг Стоун гордился популярностью своих книг

Хорошо владевший искусством саморекламы, Стоун демонстрировал советской стороне наглядные доказательства своего успеха — признания и богатства, которых он достиг собственным талантом и трудом. Он не считал зазорным рассказывать о том, что живет в легендарном и роскошном Беверли-Хиллз по соседству со звездами Голливуда, и показывать цветную фотографию своего нового дома, «обошедшегося всего в 50 тыс. долларов». Этот дом Стоун купил только что — в 1961 г., по возвращении из Италии, где он жил несколько лет (с 1956 г.), работая над книгой о Микеланджело, и его желание продемонстрировать свое приобретение окружающим по-человечески понятно; кроме того, такое поведение было частью «саморекламы». Рамзес же воспринимает «постыдно нарочитую демонстрацию “просперити”» как еще одно доказательство мещанства, эгоцентризма и мегаломании, присущих надменной литературной знаменитости («Псих, мания величия в острой форме!»).

Приезд Стоуна в СССР совпал с карибским кризисом (16–29 октября 1962), и Рамзес зафиксировал в отчете «спесивое» заявление писателя, что «США не могли терпеть происходящего, и он уже давно ждал от президента решительных действий». Однако подобные высказывания Стоун делал только в частных беседах с принимающими лицами, а в публичных выступлениях не касался политики и не демонстрировал своей «открытой предубежденности» и «американского патриотизма». Более того, оценки увиденного в СССР, сделанные публично, в основном были самые положительные — Стоун подчеркивал успехи страны в разных областях экономики, строительства, достижения в национальной политике, в культуре, образовании, говорил о дружелюбии и миролюбии советских людей, их тяге к знаниям, общительности и сердечности.

Рамзес с удовлетворением констатировал, что визит в Советский Союз был для Стоуна весьма познавательным: он узнал немало о советской литературе (в частности, переводчик особо отмечает знакомство американца с С.П. Бородиным, автором «Самаркандской трилогии», состоявшееся во время поездки в Узбекистан), а также о советской живописи, что помогло гостю победить предубежденность («говоря о советской живописи, он твердил, что, по его мнению, она стагнирует, и намекал на то, что склонен объяснять это политическими причинами»). Стоун побывал в студии Э. Неизвестного, в Третьяковской галерее, познакомился с работами молодых российских и грузинских художников — и «после этого он уже не мог столь рьяно ругать наше изобразительное искусство».

Свой отчет Рамзес завершает оптимистичным выводом: Стоун, «фигура, довольно влиятельная в США», член множества комитетов, жюри и т. п., «в общем, положительно оценивает итоги своего визита в СССР и готов продолжить контакты в будущем».

Контакты действительно продолжились. Стоун поддерживал переписку с Союзом писателей до конца жизни[22], участвовал в круглых столах советских и американских писателей. Эта общественная инициатива началась с московской писательской встречи 1977 г., и затем круглые столы проходили в разных городах — в Нью-Йорке, Батуми, Киеве, Лос-Анджелесе[23]. Они носили не только литературный характер, но преследовали общественно-политические цели: укрепление взаимопонимания посредством культурных контактов и борьба за безъядерный мир. Стоун побывал на пятой, киевской встрече в июле 1982 г.[24], участвовал и в калифорнийских встречах 1984-го и 1986 гг. В статью о круглом столе писателей, состоявшемся в Лос-Анджелесе и Сан-Диего в декабре 1986 г., Я.Н. Засурский включил «мини-интервью» о борьбе за мир, взятое им у Ирвинга Стоуна, и с удовлетворением констатировал, что «старейший и всемирно известный американский

[22] В архиве писателя в библиотеке Калифорнийского университета (Bancroft library) сохранилась переписка Стоуна с Союзом писателей за 1963–1987 гг. (См.: Irving Stone Papers, 1923–1990s. https://oac.cdlib.org/findaid/ark:%2F13030%2Fkt067nc3q6)

[23] См. об этом, напр., публикации участника этих встреч: [Федоренко 1982, Федоренко 1984], *Федоренко Н.* Казалось бы, простые истины…Заметки о шестой встрече советских и американских писателей // Литературная газета. 1984. 6 июня. С. 15.

[24] См. об этом: [Федоренко 1982]; *Драч И.* Думая о будущем. Заметки писателя // Правда. 1984. 1 мая. С. 3.

писатель, чьи книги переведены на многие языки и очень популярны в нашей стране, верит в возможность безъядерного мира»[25].

В советской печати появлялись интервью писателя[26], высказывания и воспоминания советских писателей о Стоуне[27] и vice versa[28]. И конечно, Стоун всегда фигурировал в тематических публикациях, посвященных жанрам биографии / автобиографии, биографического романа, биографической повести. Цитировалось его авторитетное мнение[29], появлялись его статьи о биографических жанрах[30], в том числе была переведена и напечатана его лекция «Биографическая повесть», прочитанная в Библиотеке Конгресса США[31]. Издавались и переиздавались его книги.

Во время визита писателя в 1962 г. ему говорили, что его новая книга о Микеланджело выйдет в ближайшее время. Однако это произошло нескоро — через девять лет, хотя сообщения о выходе книги и рецензии на американское издание вышли оперативно, в 1961 г.[32], а в 1964-м фрагменты романа «В муках и радостях» (в переводе Н. Банникова) появились в нескольких периодических изданиях[33]. В 1965 г. в США был снят фильм — историческая драма «Муки и радости» на основе книги Стоуна[34]. В СССР на это событие отреагировали сразу: Стоуну написал кинокритик, театровед, переводчик Ян Ана-

[25] *Засурский Я.* Диалог продолжается. Будущее литературы в безъядерном мире // Литературная газета. 1987. 14 декабря. С. 14.

[26] Ирвинг Стоун: «Я думаю о мире» // Литературная газета. 1983. 13 июля. С. 9.

[27] *Розов В.* Самое прекрасное на земле — это добрые отношения // Литературная газета. 1980. 14 мая. С. 9; *Дангулов С.* Что может писатель // Правда. 1982. 29 ноября. С. 6.

[28] См. в мемориальной подборке памяти Шолохова: Стоун И. о М. Шолохове // Литературная газета. 1984. 29 марта. С. 5.

[29] См. статью В. Прудоминского в составе тематической подборки «Литгазеты» «Биографическая литература: критика, были и небылицы, опыт, проблемы, задачи», в которой цитируется высказывание Стоуна о различии между биографией и биографической повестью: *Прудоминской В.* Прошлое без грима // Литературная газета. 1975. 29 октября. С. 5.

[30] *Стоун И.* Время бросает вызов.

[31] См. примеч. 1.

[32] *Лури С.* На обложке 1961 год; [Банников 1961].

[33] Литературная газета. 1964. 18 февраля; Семья и школа. 1964. № 2; Литературная Россия. 1964. 10 июля.

[34] Фильм был снят британским режиссером Кэролом Ридом по сценарию Филипа И. Данна, производство компании “International Classics”, прокат — компания “20th Century Fox”.

тольевич Березницкий (1922–2005), сотрудник журнала «Искусство кино», с просьбой подготовить для журнала статью в связи с выходом фильма, в которой желательно было бы затронуть и общие вопросы, «связанные со взаимоотношениями кино и литературы».

> Ваша статья представила бы для нас тем больший интерес, что проблемам экранизации произведений прозы, вопросам взаимных связей (или отталкиваний) кино и литературы наш журнал всегда уделяет самое пристальное внимание.
>
> Вы, конечно, знаете об огромном успехе, которым пользуются в нашей стране Ваши произведения. Ваш рассказ о работе над фильмом *The Agony and the Ecstasy*, о том, сколь полно удалось режиссеру воплотить Ваш замысел, был бы очень интересен для наших читателей[35].

Стоун откликнулся на эту просьбу и в ответном письме кратко изложил свои взгляды на кинематограф:

> Я — романист, и как таковой интересуюсь в основном проблемами изложения сюжета. […] С точки зрения писателя-автора сюжета искусство кино должно быть направлено на возможно более яркую передачу на экране литературного замысла. Должен признаться, что в этом плане меня гораздо больше интересуют поступки персонажей на экране, нежели операторские и режиссерские приемы, световые эффекты или иные технические аспекты фильма.
>
> Я знаю, что новое направление мировой современной кинематографии, возникшее в Италии и Франции и получившее свое дальнейшее развитие в Англии и других странах, состоит в том, что передача сюжета целиком возлагается на кинокамеру; сюжет приобретает подчас новый, специфически-кинематографический характер, причем не уделяется должного внимания показу первостепенной значимости людей… […] Моя же точка зрения как раз противоположна[36].

Пояснив, что он не поклонник современного экспериментального поиска в кинематографе, Стоун рассказал о том, как он боролся

[35] Я. Березницкий — И. Стоуну. Б.д. [ноябрь–декабрь 1965]. РГАЛИ. Ф. 2912. Оп. 2. Ед. хр. 42. Л. 8. Рус. маш. с правкой.

[36] И. Стоун — Я. Березницкому. 31 декабря 1965 г. Там же. Л. 9–10. Маш. коп. Документ на рус. яз. Англ. оригинал письма — там же, лл. 1–3.

с «режиссерским планом» фильма о Микеланджело, выдержанного в духе передовых достижений киноискусства, за сюжетность, и какой компромисс был в итоге достигнут. К письму прилагалась «литературная разработка» Стоуна — написанный им сценарный план вступительной сцены для фильма, который не был принят режиссером и продюсерами. Стоун предложил опубликовать его письмо и сценарную разработку в журнале — но публикация эта так и не состоялась.

В конце своего письма Березницкому Стоун интересовался судьбой русского издания книги о Микеланджело:

> Не могли бы Вы также сделать мне очень большое одолжение и узнать, когда будет опубликована в Советском Союзе книга «Муки и восторги»? Во время моего пребывания в Москве в 1962 году перевод книги шел полным ходом, и я полагаю, что книга уже готова к изданию. Если бы Вам удалось достать для меня экземпляр, я был бы очень благодарен Вам…[37]

Книга вышла только в 1971 г.[38], зато сразу же, на следующий год, появилось прекрасное адаптированное издание для детей и юношества со статьей Аси Кантор-Гуковской[39]. Статья посвящалась Микеланджело, и только в заключительном параграфе говорилось об авторе книги, Ирвинге Стоуне:

> Книга американского писателя Ирвинга Стоуна по своему литературному жанру — биографический роман, где вполне допустим известный авторский вымысел. Однако вымысла в собственном смысле слова здесь почти нет… […] Правда, некоторые оценки исторических событий в книге Стоуна не всегда можно принять безоговорочно — такова, например, характеристика Лоренцо Медичи, в политике которого автор видит лишь положительные черты, в то время как деятельность Савонаролы он воспринимает только как

[37] Там же. Л. 13.

[38] *Стоун И.* Муки и радости. Роман о Микельанджело / пер. с англ. и предисл. Н. Банникова. М.: Худож. лит., 1971.

[39] *Стоун И.* Микельанджело / пер. с англ. Г. Льва, послесл. А. Кантор-Гуковской. М.; Л.: Детская литература, 1972. Ася Соломоновна Кантор-Гуковская (? – 2008) — искусствовед, кандидат наук, жена известного искусствоведа М.А. Гуковского.

> резко отрицательное явление. Действительность была гораздо сложнее. […] Однако в целом концепция автора не вызывает возражений. Он тщательно изучил литературу, источники, и даже сам обучился ремеслу скульптора. Результатом восьмилетней работы Стоуна над творческой биографией художника явилась большая книга «Муки и радости», а в дальнейшем он сделал сокращенный вариант этого произведения для юношества; этот вариант и предлагается в настоящем переводе[40].

Примечательно, что здесь критика неверных установок «буржуазного писателя» дана в предельно смягченном виде, так что она, можно сказать, практически отсутствует. Совсем нет ее в предисловии к «большой книге». Статья Н.В. Банникова к «взрослому» изданию исключительно хвалебная, в ней явно выражено восхищение американским писателем — его знаниями, работоспособностью, талантом. Банников начинает статью с характеристики эпохи Возрождения в марксистском духе, с цитатами из Маркса-Энгельса, и сообщает, что на этом фоне Стоун и рисует портрет Микеланджело — тем самым «помогая автору», как бы добавляя идейно выдержанную интерпретацию Ренессанса (вместо того, чтобы порицать автора за ее отсутствие в книге).

Разбирая книгу о Микеланджело, Банников подчеркивает преемственность в работе писателя, указывает на черты сходства с уже известными читателю биографическими повестями о Лондоне и в особенности о Ван Гоге: «Здесь та же неторопливая обстоятельная интродукция, та же бытовая мозаика, подготавливающая очередной конфликт и взрыв, те же… лапидарные концовки глав»[41]. Далее критик излагает стоуновскую концепцию биографического романа, цитируя его «оксфордскую лекцию», и подробно останавливается на истории создания книги о Микеланджело, подчеркивая вложенный в нее громадный труд и эрудицию писателя, использовавшего уникальные, доселе не публиковавшиеся материалы; особо отмечает критик тот факт, что, работая над романом, Стоун подготовил первое издание писем Микеланджело на английском языке.

В заключительной части вступительной статьи Банников вспоминал о приезде Стоуна в Москву:

---

[40] *Кантор-Гуковская А.* Послесловие // Стоун И. Микельанджело. С. 187.

[41] *Банников Н.* Предисловие // Стоун И. Муки и радости. С. 7.





> Осенью 1962 г. Ирвинг Стоун посетил Советский Союз, гостил в Москве. Подвижный, веселый, с горячими карими глазами, он говорил москвичам о своих планах написать еще добрый десяток повестей и романов, посвященных замечательным людям прошлого. Во всех его беседах и выступлениях сквозило благоговейное отношение к человеческому знанию и духу, кристаллизованному в книге. […] Писатель, библиотекарь и особенно читатель — фигуры для Стоуна первостепенные. О широком, доброжелательном и понимающем читателе он мечтает и очень дорожит им, не находя, видимо, его в должной мере у себя на родине[42].

«Доброжелательные и понимающие» советские читатели, в том числе и читатели профессиональные (литературные критики), продолжали следить за творчеством Стоуна и его новыми книгами. На следующее крупное сочинение писателя в жанре биографического романа о Зигмунде Фрейде «Страсти ума» (*The Passions of Mind*, 1972) появилась рецензия — уважительная и хвалебная, несмотря на то что Фрейд не входил в число авторов, разрешенных в СССР для широкого читателя. Литературовед-американист, критик и переводчик Н.М. Пальцев отмечал в книге фирменный стиль работы

[42] Там же. С. 10.

Стоуна-биографа: «достоверность реалий, конкретных примет места действия и эпохи, являющуюся результатом долгих предварительных изысканий» (продолжавшихся целых шесть лет), стремление «постичь внутренний мир и эволюцию научно-философского мышления» Фрейда, колоссальные «масштабы проделанного И. Стоуном “археологического” труда» [Пальцев 1974: 48], отразившиеся в библиографии, насчитывающей тысячу позиций, а также художественные достоинства книги. Однако было ясно, что книга Стоуна на такую тему никогда в СССР опубликована не будет[43] — и этому требовалось объяснение. В заключительной части рецензии критик указал на недостатки книги, затрудняющие ее восприятие — некоторую монотонность повествования, «перенасыщенность подробностями»; но главное — дефицит гуманизма: «роману […] недостает того напряженного пафоса гуманистического подвижничества, какой присущ лучшим из прежних “романизированных биографий” Ирвинга Стоуна» [Пальцев 1974: 50]. Выражая надежду на то, что следующая книга будет более удачной (т. е. пригодной для опубликования в СССР), критик в заключение аттестовал Стоуна как «романиста большого и самобытного таланта» [Пальцев 1974: 50].

Панегириком Стоуну стал и некролог, опубликованный в советской прессе:

> Советские писатели глубоко опечалены кончиной Ирвинга Стоуна, известного в СССР талантливого американского писателя. Книги Ирвинга Стоуна пользуются в нашей стране большой любовью и популярностью. Его гуманистические идеалы и устремления близки и дороги всем людям доброй воли. Богатое литературное наследие Ирвинга Стоуна по праву войдет в сокровищницу мировой культуры. Этот обаятельный, щедрой души, высокоодаренный человек был нашим другом. Таким будем помнить его всегда[44].

Так Ирвинг Стоун посмертно был причислен к лику писателей-друзей СССР.

---

[43] Книга Стоуна о Фрейде вышла в постсоветское время: *Стоун И.* Страсти ума, или Жизнь Фрейда / сокр. пер. с англ. И.Г. Усачева. М.: Мысль, 1994; полн. перевод — 1998. Впоследствии книга несколько раз переиздавалась в 2000–2020-х гг.

[44] Литературная газета. 1989. 13 сентября. С. 15.

ЛИТЕРАТУРА

Банников 1961 — *Банников Н.* Ирвинг Стоун. Муки и восторг. Повесть о Микельанджело [Рец.] // Современная художественная литература за рубежом. Информационный бюллетень. М.: ВГБИЛ, 1961. № 2. С. 55–56.

Буйнова 2021 — *Буйнова К.Р.* «Типичные буржуазные интеллигенты» и «большие друзья Советского Союза»: писатели Латинской Америки в СССР времен оттепели // Концепт: философия, религия, культура. 2021. Т. 5. № 3. С. 162–176.

Голубев 2004 — *Голубев А.В.* «Взгляд на землю обетованную»: из истории советской культурной дипломатии. М.: ИРИ РАН, 2004.

Голубцова 2023 — *Голубцова А.В.* Итальянские гости СССР. Русский и советский миф в травелогах итальянских писателей. М.: Литфакт, 2023.

Дэвид-Фокс 2015 — *Дэвид-Фокс М.* Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Куликова 2013 — *Куликова Г.Б.* Новый мир глазами старого. Советская Россия 1920–1930-х годов глазами западных интеллектуалов. Очерки документированной истории. М.: ИРИ РАН, 2013.

Пальцев 1974 — *Пальцев Н.* Ирвинг Стоун. Страсти интеллекта [Рец.] // Современная художественная литература за рубежом. Информационный сборник. Обзоры. Рецензии. Аннотации. М.: Прогресс, 1974. № 2 (104). С. 48–50.

Советская культурная дипломатия 2018 — Советская культурная дипломатия в условиях холодной войны. 1945–1989 / отв. ред. О.С. Нагорная. М.: Политическая энциклопедия, 2018.

Толмачев 2009 — *Толмачев В.М.* Творчество Р. Фроста и его стихотворение «Зимним вечером у леса» // Вестник ПСГТУ. Серия III «Филология». 2009. № 4 (18). С. 34–55.

Федоренко 1984 — *Федоренко Н.* Калифорнийские контрасты (К итогам конференции советских и американских писателей) // Вопросы литературы. 1984. № 9. С. 29–50.

Федоренко 1982 — *Федоренко Н.* Продолжение диалога (Пятая встреча советских и американских писателей) // Вопросы литературы. 1982. № 11. С. 49–70.

REFERENCES

Bannikov 1961 — Bannikov, Nikolay. “Irving Stone. Muki i vostorg. Povest’ o Mikel’andzhelo” [“Irving Stone. The Agony and the Ecstasy. A Review”] *Sovremennaia hudozhestvennaia literatura za rubezhom. Informacionnyi biulleten’* [*Contemporary Fiction Abroad. Information Bulletin*]. Moscow: VGBIL Publ., no. 2 (1961): 55–56. (In Russ.)

Brown 1962 — Brown, Deming. *Soviet Attitudes Toward American Writing*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1962.

Buinova 2021 — Buinova, Kristina R. “‘Tipichnye burzhuaznye intelligenty’ i ‘bol’shie druzia Sovetskogo Soiuza’: pisateli Latinskoi Ameriki v SSSR vremen

ottepeli” [“‘Typical Bourgeois Intellectuals’ and ‘Great Friends of the Soviet Union’: Latin American Writers in the USSR During the Thaw”]. *Koncept: filosofija, religija, kul’tura* 3 (2021): 162–176. (In Russ.)

Golubev 2004 — Golubev, Aleksandr V. *“Vzgliad na zemliu obetovannuiu”: iz istorii sovetskoi kul’turnoi diplomatii* [*“A Look at the Promised Land”: From the History of Soviet Cultural Diplomacy*]. Moscow: IRH RAS Publ., 2004. (In Russ.)

Golubtsova 2023 — Golubtsova, Anastasia V. *Italianskie gosti SSSR. Russkii i sovetskii mif v travelogah italianskih pisatelei* [*Italian Guests of the USSR. Russian and Soviet Myth in the Travelogues of Italian Writers*]. Moscow: Litfact Publ., 2023. (In Russ.)

David-Fox 2015 — David-Fox, Michael. *Vitriny velikogo eksperimenta. Kul’turnaia diplomatia Sovetskogo Soiuza i ego zapadnye gosti, 1921–1941 gody* [*Showcasing the Great Experiment. Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941*]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. (In Russ.)

Fedorenko 1984 — Fedorenko, Nikolay. “Kaliforniiskie kontrasty (K itogam konferencii sovetskih i amerikanskih pisatelei)” [“Californian Contrasts (On the Results of the Conference of Soviet and American Writers)”]. *Voprosy literatury,* no. 9 (1984): 29–50. (In Russ.)

Fedorenko 1982 — Fedorenko, Nikolay. “Prodolzhenie dialoga (Piataia vstrecha sovetskih i amerikanskih pisatelei)” [“Continuation of the Dialogue (Fifth Meeting of Soviet and American Writers)”]. *Voprosy liteartury*, no. 11 (1982): 49–70. (In Russ.)

Kulikova 2013 — Kulikova, Galina B. *Novyi mir glazami starogo. Sovetskaia Rossia 1920–1930-h godov glazami zapadnyh intellektualov. Ocherki dokumentirovannoi istorii* [*The New World Through the Eyes of the Old. Soviet Russia of the 1920s and 1930s Through the Eyes of Western Intellectuals. Essays on Documented History*]. Moscow: IRH RAS Publ., 2013. (In Russ.)

Paltsev 1974 — Paltsev, Nikolay. “Irving Stoun. Strasti intellekta” [“Irving Stone. Passions of the Intellect. A Review”]. *Sovremennaia hudozhestvennaia literatura za rubezhom. Informacionnyi sbornik. Obzory. Recenzii. Annotacii* [*Contemporary Fiction Abroad. Information Collection. Reviews. Criticisms. Annotations*]. Moscow: Progress Publ., 1974, no. 2 (104): 48–50. (In Russ.)

Soviet Cultural Diplomacy 2018 — *Sovetskaia kul’turnaia diplomatiia v usloviiakh holodnoi voiny. 1945–1989* [*Soviet Cultural Diplomacy during the Cold War. 1945–1989*]. Edited by O.S. Nagornaya. Moscow: Political Encyclopedia Publ., 2018. (In Russ.)

Tolmatchoff 2009 — Tolmatchoff, Vassili M. “Tvorchestvo R. Frosta i ego stihotvorenie ‘Zimnim vecherom u lesa’” [The Works by R. Frost and His Poem ‘Stopping by Woods on a Snowy Evening’”]. *Vestnik PSTU. Series III “Philology,”* no. 4 (18) (2009): 34–55. (In Russ.)

© 2025 О.Ю. Панова
Дата поступления в редакцию: 08.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 17.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Olga Yu. Panova
Received: 08 Sept. 2025
Approved after reviewing: 17 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

ПРИЛОЖЕНИЕ

1. ОТЧЕТ
о пребывании в СССР американского писателя Ирвинга Стоуна (1–29 октября 1962)

С 1 октября 1962 года в соответствии с Соглашением о культурном обмене между СССР и США[1] в Советском Союзе в качестве гостя Союза писателей СССР находился американский писатель Ирвинг Стоун с супругой. Мне было поручено Иностранной комиссией СП СССР сопровождать их в поездке по стране.

И. Стоун — автор многих биографических романов, в том числе переведенных в СССР книг — «Жажда жизни» и «Моряк в седле»[2].

Кроме Москвы Стоуны выразили желание побывать в Ленинграде, Киеве, Тбилиси, Ташкенте, Самарканде и Бухаре.

И. Стоун совершает сейчас обширную поездку по линии Госдепартамента по странам Европы и Азии. Он довольно открыто рассказывал о своем тесном сотрудничестве с Госдепартаментом, во время пребывания в Москве ежедневно наведывался в посольство США. Посол США в СССР Ф. Колер[3] и культурный атташе Стейплс уделяли Стоуну повышенное внимание. Колер устроил в его честь прием (с советской стороны присутствовали Л. Леонов, А. Твардовский и В. Розов), дважды принимал его у себя. Стейплс разговаривал со Стоуном по телефону во время пребывания последнего в Ленинграде и Киеве. Стоун рассказывал, что вся его поездка финансируется Госдепартаментом. Однако в СССР расходы Стоуна и супруги принял на себя Союз писателей, хотя посольство поначалу противилось этому. Но Стоун сам настаивал перед Вашингтоном на принятии взаимного «безвалютного» принципа, потому что видел в этом большие удобства для себя. В конце концов посольство приняло эти условия. Однако в конце пребывания в СССР Стоун передал мне, что он получил указание Стейплса возместить из своих гонораров расходы г-жи Стоун. Стейплс сказал ему, что поскольку советские писатели ездят в США без жен, Стоун должен оплатить расходы супруги[4]. Однако Союз писателей отказался принять деньги от Стоуна. Тогда у него возникла идея использовать эти деньги для учреждения ежегодной премии лучшему литературному произведению года, способствующему сближению народов СССР и США.

В посольстве же ему предложили «не сужать рамки премии» и давать ее за лучшее произведение молодого писателя, отказавшись от критерия дружбы СССР и США. Стоун попросил В.С. Розова стать членом жюри этой премии и передать такое же предложение А. Твардовскому и Л. Леонову. Деньги он оставил на хранение у культурного атташе Стейплса, который, якобы, готов немедленно передать их в распоряжение жюри. Не страдающий скромностью Стоун полагал уместным назвать премию его именем[5].

По приезде в СССР Стоун заявил, что его главной целью является встретиться с предельно большим количеством писателей и читателей. Что касается писателей, то честолюбивого Стоуна волновало лишь их количество, а не значимость. Дело в том, что Стоун совершенно ничего не знает о современной советской литературе. Он ежечасно попадал впросак. Кроме имени Шолохова, он с большим трудом может еще произнести имена Пастернака и Евтушенко. На встречах с читателями Стоун без смущения отвечал, что Госдепартамент снабдил его списком современных советских писателей, известных в США, но всякий раз он забывал его дома. О советских писателях, по признанию Стоуна, он слышит лишь в том случае, когда вокруг их работ возникают разногласия, немедленно находящие освещение в американской прессе. Так, Евтушенко он знает лишь как автора «какого-то стихотворения против антисемитизма».

Поэтому, когда в Ленинграде на встречу с ним пришли всего пять писателей (Л. Успенский, Н. Браун, Комиссарова[6], Гранин), Стоун разразился критикой в адрес Савицкого[7], пообещал сообщить в Госдепартамент о том, что «русские не выполняют своих обязательств по культурному соглашению и скрывают его, Стоуна, от советских людей».

Он попросил меня передать в Москву «меморандум», состоящий из множества пунктов, содержащих требования широких встреч с писателями, публичных лекций с объявлениями в газетах и т. п.

Пребывание в Киеве прошло благополучно, за исключением одного неприятного происшествия. Прямо на аэродроме Стоуну сказали (Л. Вышеславский[8] и П. Казимиров), что он встретится со студентами и даже сообщили время встречи. Позже встречу отменили, и Стоун не преминул снова высказать свои подозрения.

В Тбилиси, несмотря на посланную мною из Киева телеграмму и несмотря на то, что Москву я также поставил в известность о времени нашего прилета в Тбилиси, Стоуна не ждали. Нас не встречали,

не были заказаны комнаты в гостинице. Однако радушие И. Нонешвили[9], его энтузиазм и неутомимость заставили Стоуна забыть о том, что он сам назвал «специально задуманным ударом по его достоинству». За три дня Стоун успел довольно обширно познакомиться с жизнью Грузии, и в интервью с корреспондентами тбилисских газет и радио Стоун тепло отозвался о днях, проведенных в Тбилиси, об успехах Грузинской ССР, о теплоте и гостеприимстве людей. В Тбилиси Стоун обещал грузинским писателям приложить усилия к изданию в США антологии современной грузинской прозы и поэзии. Представляется целесообразным поддержать эту идею, тем более что Стоун готов взять на себя перевод, предоставляя составление сборника целиком грузинским писателям.

В Ташкенте на Стоуна произвел глубокое впечатление вечер, проведенный в доме С.П. Бородина[10]. Стоун из-за собственного неведения искренне верящий в то, что он является создателем и чуть ли не единственным представителем жанра биографического романа, был поражен, ознакомившись с темами книг С. Бородина и увидев на полках их английские, немецкие и другие зарубежные издания. Он попросил С. Бородина по завершении трилогии «Звезды над Самаркандом» прислать ему книгу. Стоун обещал найти хорошего переводчика и оказать влияние на своего издателя с тем, чтобы напечатать ее в США.

Стоун и его супруга буквально рвались в Самарканд и Бухару. Мы совершили поездки в эти города. Однако с организационной точки зрения они были устроены чрезвычайно плохо. Секретарь Правления Союза писателей Узбекистана Р. Бабаджан[11] обрушился на меня за то, что СП СССР не переводит ему денег на расходы делегаций на поездки в Самарканд и Бухару. Он сказал мне, что не сможет финансово организовать эти поездки. Но все же забрал у меня все гарантийные письма и пообещал дать ответ вечером в доме у С. Бородина. Вечером тов. Бабаджан на мой вопрос ответил, что с Самаркандом все улажено, что следующим утром мы можем туда лететь и что он посылает с нами в качестве сопровождающего писателя Н. Ахунди[12].

Прилетев в Самарканд, я узнал, что тов. Бабаджан просто сообщил в отделение СП Самарканда о нашем приезде, но финансового вопроса не урегулировал. Я позвонил тов. Бабаджану в Ташкент и спросил его, как мне поступать. Он ответил, что денег в ташкентском отделении СП нет, помочь он мне не может и что этим

же вечером мы должны вернуться в Ташкент. После этого он повесил трубку. Чтобы расплатиться за проживание в Самарканде, мне пришлось занять денег у Стоуна. Стоун в беседе с Н. Ахунди и со мной категорически отказался возвращаться в Ташкент, не повидав Бухары. Все наши реальные и вымышленные доводы не помогли. Стоунам тем более хотелось побывать в Бухаре, что в Самарканде они познакомились с двумя женами сотрудников посольства США, которые собирались лететь туда. Мне не представлялось возможным идти на обострение со Стоуном, тем более что поездка в Бухару была оговорена еще в Москве. Ахунди вернулся в Ташкент, а Стоуны и я вылетели в Бухару и провели там сутки. Расплачивались также наличными деньгами. Начальник отдела «Интуриста» сказал мне, что мог бы предоставить нам обслуживание за безналичный расчет, если бы у меня было гарантийное письмо. Но письмо осталось у тов. Бабаджана.

По приезде в Ташкент тов. Бабаджан заявил мне, что, по его мнению, я самовольно повез Стоуна в Бухару. Он сказал, что со мной хочет переговорить по этому поводу работник ЦК КП Узбекистана тов. Гулямова. При встрече с тов. Гулямовой, в присутствии Бабаджана и Ахунди, я рассказал ей все обстоятельства, изложенные выше. Она попросила меня передать в Союз писателей СССР, чтобы впредь узбекских товарищей полнее заранее информировали о пожеланиях иностранных гостей.

Стоун вернулся в Москву 25 октября в разгар кубинского кризиса. Хотя публично Стоун до этого не высказывался по политическим вопросам, мне он давал понять, что, являясь «стойким американским патриотом», не приемлет советского социального строя и политики советского правительства. По моему мнению, такая непримиримость Стоуна прежде всего объясняется тем фактом, что он чрезвычайно богат. В молодости он был менее непримирим и менее богат. Тогда, по собственному признанию, он симпатизировал социалистической партии США и написал книгу о рабочем лидере Юджине Дебсе[13]. Однако миллионы долларов, полученные им в Голливуде за право экранизации книг, сделали Стоуна «стойким патриотом». Бесчисленное число раз во время поездки он показывал собеседникам глянцевую цветную открытку с видом его нового дома в аристократическом Беверли-хиллз в Лос-Анжелесе, обошедшегося «всего в 50 000 долларов»[14]. Эта демонстрация «просперити» была столь постыдно нарочитой, что в конце поездки Стоуны даже начали меня стесняться,

и г-жа Стоун вынимала злополучную открытку, когда полагала, что я не наблюдаю за ней.

По поводу событий на Кубе Стоун спесиво сказал мне, что США не могли терпеть происходящего, и он уже давно ждал от президента решительных действий.

Однако во время двух встреч с читателями, состоявшихся в Москве после возвращения из поездки по стране, Стоун обходил политические вопросы стороной. Только говоря о советской живописи, он твердил, что, по его мнению, она стагнирует, и намекал на то, что склонен объяснять это политическими причинами. Впрочем, читатели отвечали ему с большой логикой и достоинством, приводя в пример произведения молодых художников и опровергая его заключения. И. Стоун побывал в студии молодого скульптора Э. Неизвестного, в Тбилиси видел работы молодых грузинских художников, в Третьяковской галерее — картины Нисского[15] и Дейнеки. После этого он уже не мог столь рьяно ругать наше изобразительное искусство.

Несмотря на открытую предубежденность против СССР И. Стоун с восхищением отзывался об успехах нашей страны в области промышленности, культуры и образования. Выступая на радиостанции в Киеве, Стоун отметил громадную жажду знаний советских людей, размах жилищного строительства, стремление народа жить в мире.

Находясь на Украине, в Грузии и Узбекистане, Стоун не мог не отметить успехов национальной политики, расцвета национальной культуры. Впрочем, он не упускал возможности высказаться в том смысле, что раньше представлял себе Россию чем-то целым, а теперь узнал, что она состоит из независимых частей, и высказывал пожелания, чтобы эта независимость и национальная специфика не исчезли бы под влиянием «могучего соседа». К сожалению, часто его хозяева не видели провокационного смысла речей Стоуна и шумно благодарили за «добрые пожелания».

Стоуну сообщили, что его новая книга о Микель-Анджело в следующем году выйдет в Гослитиздате[16]. Стоун очень доволен популярностью своих книг в нашей стране. Он неоднократно высказывал намерение посетить СССР снова, чтобы пожить на одном из черноморских курортов. Стоун поднимал перед «Молодой гвардией» и Гослитиздатом вопрос о повторных тиражах его книг. Это показывает, что И. Стоун заинтересован в сотрудничестве с советскими издательствами и Союзом писателей СССР.

И. Стоун, по его словам, фигура, довольно влиятельная в США. Он член множества комитетов, в том числе жюри премии Оскара за лучший фильм года (кстати, он высказал недоумение по поводу того, что СССР не участвует в этом киноконкурсе, хотя такие фильмы, как «Летят журавли» или «Баллада о солдате», несомненно, получили бы первый приз). Он лично знаком с Робертом Кеннеди[17], который дал обед в его честь перед отъездом Стоунов за границу.

В этой связи кажется отрадным тот факт, что, в общем, И. Стоун положительно оценивает итоги своего визита в СССР и готов продолжить контакты в будущем.

Предложения:

1. Проследить за составлением антологии грузинской прозы и поэзии и пересылки ее И. Стоуну для публикации в США.

2. Ответить на предложение Стоуна об учреждении премии.

3. Поручить Орггруппе Инокомиссии уладить вопрос о посылке делегаций зарубежных писателей в Самарканд и Бухару.

В. Рамзес[18].

РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. 4136. Маш.

[1] Соглашение между СССР и США об обменах в области науки, техники, образования, культуры и других областях (так называемое «соглашение Лэйси–Зарубина») было подписано 27 января 1958 г. в Вашингтоне послом СССР Г.Н. Зарубиным и специальным помощником государственного секретаря США У.С. Лэйси и стало первым в истории российско-американских отношений межгосударственным соглашением, создавшим договорно-правовую основу для планомерного развития культурных и научных связей между двумя странами, осуществления программ культурных и научных обменов.

[2] «Жажда жизни» (*Lust for Life*, 1934; рус. пер. 1961) — историко-биографический роман о Ван Гоге. «Моряк в седле» (*Sailor on Horseback*, 1938; рус. пер. 1939; 1960) — беллетризованная биография Джека Лондона. Эти две первые книги, сделавшие Стоуна знаменитыми, были широко популярны в СССР.

[3] Фой Дэвид Колер (Foy David Kohler, 1908–1990) был послом США в СССР (20.08.1962 – 14.11.1966). Он был назначен на эту должность президентом Дж.Ф. Кеннеди. Через две недели после его приезда в СССР начался кубинский кризис, и Колер оказался в эпицентре советско-американского конфликта. На следующий год при его участии были подготовлены и подписаны два важных соглашения между странами — о постоянной связи по трансатлантическому кабелю, «горячей линии» для разрешения чрезвычайных ситуаций (20.06) и Договор о запрещении испытаний ядерного оружия (5.08).

[4] Первым браком И. Стоун был женат на Лоне Моск, дочери состоятельного бизнесмена из Лос-Анджелеса. В 1933 г. его литературным секретарем и редактором стала Джейн Фэктор (1911–2004), с которой Стоун был знаком с конца 1920-х гг. У них начался роман, и после развода с Лоной Стоун женился на Джейн в феврале 1934 г. Этот брак длился почти 55 лет, до смерти писателя

в 1989 г. Джейн Фэктор-Стоун деятельно помогала Стоуну в его творческой и общественной работе.

[5] В 1962 г. Стоун и его жена действительно создали премиальный фонд для поощрения достижений в области поэзии и расширения контактов с писателями из Старого Света.

> Г-н Стоун рассказал, что он и его жена создали «небольшой фонд», когда пять лет назад (т. е. в 1962 г. — *О.П.*) Академия американских поэтов попросила их выделить премии в размере 100 долларов за стихи, написанные в университетах, где он учился и преподавал — Южной Калифорнии, Калифорнии в Беркли и Калифорнии в Лос-Анджелесе. Фонд помогал европейским писателям приехать в Соединенные Штаты и поддерживал мастерскую г-на Шульберга для писателей из района Уоттс в Лос-Анджелесе (Gilroy, Harry. "Irving Stones Set 2 Literary Prizes; Hoping to Spur Biographical and Historical Novels." *New York Times*. Jan 19, 1968: 45).

Впоследствии эта инициатива превратилась в Стоуновскую премию для авторов, работающих в жанре исторического и биографического романа. В той же публикации *New York Times* рассказывалось об учреждении этой премии:

> Писатель Ирвинг Стоун и Джин Стоун, его жена, редактор и бизнес-менеджер, учредили две литературные премии. Вчера издательство Doubleday & Co. объявило, что будет отвечать за вручение ежегодных Стоуновских премий в размере 1000 долларов за лучшие биографические и исторические романы. В этом году в состав жюри войдут историк из Колумбийского университета Аллан Невинс, историк из Оксфордского университета А.Л. Роуз и писатель Бадд Шульберг. Рукописи и опубликованные книги можно подавать на конкурс в Doubleday до 27 сентября, и редакторы издательства выберут три сочинения в каждой номинации и с ними ознакомятся члены жюри.
>
> В пятницу, за чашкой чая в холле отеля «Алконгин» г-н Стоун сказал, что хочет «поощрять написание биографических и исторических романов». Он посвятил свою творческую жизнь этому жанру, и его первой успешной книгой стал роман «Жажда жизни» о Винсенте Ван Гоге, вышедший в 1934 году. Он написал 20 книг, многие из которых стали бестселлерами, а пять были экранизированы. […] Кеннет Маккормик, вице-президент и главный редактор Doubleday, предложил г-ну Стоуну поощрять авторов, работающих в том же жанре. Г-н Стоун сказал, что у фонда есть средства для выплаты новых премий в течение 7 лет, и вскоре этот срок будет увеличен до 10 лет. «Великая школа исторических романистов, — заявил он, — ушла в прошлое: некоторые из них умерли, а другие больше не работают в этом жанре». Единственный недавний исторический роман, который произвел на него впечатление, — это «Исповедь Ната Тернера» Уильяма Стайрона о восстании рабов на Юге. […] Хотя «золотой век» исторического романа прошел, по его словам, вместе с ним ушло и то, что вполне можно было бы сохранить. […] Г-н Стоун сказал, что самое трудное время для автора исторических романов — это работа над самой первой книгой, потому что пока он занимается сбором и изучением материала, пока пишет роман, он не получает никаких денег. Сам он, работая над «Жаждой жизни» жил тем, что писал детективные рассказы «за пенни за строку» (Ibid.).

[6] Лев Васильевич Успенский (1900, Санкт-Петербург – 1978, Ленинград) — писатель, автор научно-популярных, мемуарных, детских книг, лингвист, переводчик, журналист, в годы войны — военный корреспондент, член Союза писателей (1939). Николай Леопольдович Браун (1902, Парахино, Тульская

губ. – 1975, Ленинград) — поэт, писатель, переводчик. Начинал творческий путь в Цехе поэтов Н. Гумилева (1919–1920), ранняя лирика отмечена влиянием Пастернака и Мандельштама. В 1920-е гг. входил во Всероссийский союз поэтов и ленинградское литературное объединение «Содружество», был женат на поэте и переводчике Марии Ивановне Комиссаровой (1903, с. Андреевское Костромская губ. – 1994, Санкт-Петербург).

[7] Владимир Дмитриевич Савицкий (1922–2009) — критик, переводчик (с чешского, словацкого), кандидат филол. наук (1956), в 1957–1972 гг. — литконсультант Ленинградского отделения СП.

[8] Леонид Николаевич Вышеславский (1904, Николаев – 2002, Киев) — советский украинский поэт, переводчик, педагог, филолог. С 1922 г. до середины 1930-х гг. жил в Харькове, где был членом ВАПЛИТЕ (Вільна Академія пролетарської літератури), участвовал в движении призыва ударников в литературу; затем в Киеве, где окончил филологический факультет КГУ им. Т. Шевченко. Автор более 60 книг стихов и прозы, множества переводов.

[9] Иосиф Элиозович Нонешвили (1918, Карданахи – 1980, Тбилиси) — грузинский поэт; окончил филологический факультет Тбилисского университета (1942), участник войны, член КПСС (1945), с 1965 г. — секретарь Союза писателей Грузинской ССР. Переводил русскую поэзию на грузинский, был дружен с Д. Граниным, а также Б. Ахмадулиной и А. Вознесенским, которые переводили его поэзию на рус. яз.

[10] Сергей Петрович Бородин (1902, Москва – 1974, Ташкент) — русский советский прозаик, автор популярных исторических романов. До 1941 г. публиковался под псевдонимом Амир Саргиджан. Народный писатель Узбекской ССР (1973). Лауреат Сталинской премии второй степени (1942). Происходил из дворянской семьи. С юности занимался живописью, писал стихи, окончил ВЛХИ им. В.Я. Брюсова (1926), специализировался по фольклору. В 1920-е много ездил в фольклорные экспедиции, был на строительстве Турксиба, в начале 1930-х участвовал в борьбе с басмачами в Средней Азии, был на Памире, потом работал в Армении. Некоторое время состоял в группе «Перевал» (до 1931 г.). В 1951 г. поселился в Ташкенте. В 1930-х писал повести и рассказы на материале, собранном во время пребывания в отдаленных районах страны. Первым историческим романом стал «Дмитрий Донской» (1941). Самое известное произведение Бородина — написанная в ташкентский период трилогия «Звезды над Самаркандом» («Хромой Тимур», 1955; «Костры похода», 1962; «Молниеносный Баязет», 1973) и посвященная истории Центральной Азии и Закавказья XIV–XV вв.; в центре трилогии — образ Тамерлана. Писатель планировал создать четвертую часть цикла, роман «Белый конь», который остался в набросках и черновиках.

[11] Рамз Насырович Бабаджан (настоящая фамилия — Бабаджанов, 1921, Ташкент – 2008, Ташкент) — узбекский поэт и драматург, журналист. Лауреат Государственной премии СССР (1972). Окончил факультет языка и литературы Ташкентского государственного педагогического института, работал журналистом, в конце 1930-х стал известен как поэт. Автор поэтических сборников «Новые рубаи», «Солнце в зрачках», «Да, я — азиат», «Поклон любви», а также поэм «Юсуф и Зулейха» и «Живая вода» (за нее он был удостоен Государственной премии СССР в 1972 г.). Был директором Издательства литературы и искусства, заместителем председателя Союза писателей Узбекистана. Переводил на узбекский язык Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Твардовского, произведения ряда европейских авторов. Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР (1971), народный поэт Узбекской ССР (1981).

[12] Назырулла Рахимович Ахунди — узбекский поэт, руководитель госиздательства в Ташкенте.

[13] «Домашнее соперничество» (*Adversary in the House*, 1947) — биографический роман Ирвинга Стоуна о выдающемся деятеле рабочего движения Юджине Дебсе и его жене Кейт, которая была противницей социализма. В книге описываются сложные отношения супругов, поскольку жена не разделяет взглядов мужа и не принимает те ценности, которые он считал самыми важными. В рус. пер. вышел под названием «Неистовый странник»: *Стоун И.* Неистовый странник. Биографическая новелла о Юджине Дебсе / пер. Г. Льва. М.: Политиздат, 1986. В книгу также были включены избранные статьи и речи Ю. Дебса.

[14] Стоун переехал в Беверли-Хиллз в 1945 г., в 1956-м продал свой дом и несколько лет прожил в Италии, где работал над книгой о Микеланджело. В 1961 г. он вернулся в Беверли-Хиллз, где купил новый дом, в котором жил до конца своих дней.

[15] Георгий Григорьевич Нисский (1903, Новая Белица, Могилевская губ. — 1987, Москва) — художник, один из создателей так называемого «сурового стиля» — реалистической советской живописи рубежа 1950–1960-х гг., лауреат Сталинской премии (1951), действительный член Академии художеств СССР (1958), народный художник РСФСР (1965).

[16] Речь идет о романе *The Agony and the Ecstasy* (1961). Отрывки из него публиковались в советской периодике в переводе Н. Банникова: *Стоун И.* В муках и радостях // Литературная газета. 18 февраля; Семья и школа. № 2. С. 33–34; Литературная Россия. 10 июля. С. 20–23. Вышла первая книга романа «Студия» (пер. Г. Льва) в журнале «Нева» (1964. № 3. С. 112–147). Книга целиком была издана через несколько лет: *Стоун И.* Муки и радости. Роман о Микельанджело / пер. с англ. и предисл. Н. Банникова. М.: Худож. лит., 1971.

[17] Роберт Фрэнсис Кеннеди (Robert Francis Kennedy, 1925, Бруклин, шт. Массачусетс, США — 1968, Лос-Анджелес, шт. Калифорния, США) — юрист, политик, государственный деятель; младший брат президента Дж.Ф. Кеннеди. В тот период, когда Стоун посещал СССР, Р. Кеннеди был Генеральным прокурором США (январь 1961 – сентябрь 1964), а затем, с января 1965 г. и до своей гибели в 1968 г. — сенатором от штата Нью-Йорк.

[18] Виктор Борисович Рамзес (1940, Москва – 1987, там же) — советский переводчик. Во время работы с И. Стоуном был студентом Института восточных языков при МГУ им. М.В. Ломоносова, который закончил в 1963 г. Член Союза писателей СССР (1979) и международной Ассоциации африканской литературы (ALA). Некоторое время работал в Лондоне, много раз бывал в разных странах Африки. Специализировался на переводах африканской литературы, в основном с англ. яз. Автор ряда статей об африканской литературе.

2. В.Б. Рамзес — И.Ф. Огородниковой[1]

13 октября 1962

Уважаемая Ирина Федоровна!

Дельце приобретает «интересный» оборот, о чем спешу Вам поведать. В первый день пришел Савицкий и спросил, чего Стоуну надобно. Тот ответил: встретиться с писателями.

Вчера поехали в Союз. Там были Браун с женой, Панич, Гор[2], Успенский. Все шло отлично. Но тут кого-то дернуло, кажется, Брауна, расписывать приезд Фроста[3] и толпы народа, которые собирались в Ленинграде его слушать. Стоун зарделся, и его понесло.

— Я так разочарован, что мне не дали возможности выступить перед своими читателями в Ленинграде.

Ему резонно ответили, что он не просил об этом при приезде и что без его пожелания никто этим заниматься не мог.

Вот уже 24 часа Стоун ругает Савицкого. Тот-де скрыл от ленинградцев его, Стоуна приезд, из 350 писателей позвал только четырех. Этим Савицкий нарушает соглашение о культурном обмене, о чем Стоун доложит Москве и Госдепартаменту. И не иначе, как у Савицкого есть чьи-то инструкции скрывать «любимца» от публики.

Лене он передал меморандум, который я обещал незамедлительно довести до сведения «своего премьера». Вот его перевод (прилагаю также английский текст):

1) Г-н Стоун требует разрешить ему выступить по приезде в Москву с публичной лекцией, о которой будет заранее сообщено в газетах, для всех читателей, интересующихся его творчеством.

2) Г-н Стоун спрашивает, напечатана ли наконец статья о нем в газете «Московская правда». Если нет, то по каким причинам редакция не помещает ее?

3) Просит устроить ему по приезде в Москву:

а) беседу со студентами института им. Горького,

б) лекцию в Иностранной библиотеке,

в) встречу с читателями в публичной библиотеке,

г) читательскую конференцию на заводе Орджоникидзе (идея принадлежит секретарю комс<омольской> организации Юрию В.Б.)

4) Координировать даты и время всех мероприятий с культурным атташе посольства Стейплсом (чтобы не совпало с завтраком в посольстве).

Псих, мания величия в острой форме! Но все же, если сочтете нужным, прошу дать знать в Тбилиси и Ташкент, чтобы

а) кому-то принять его дома (Нонешвили или Бородин?),

б) позвать побольше народу (ему не важны имена писателей, главное — число),

в) попытаться сделать встречи с читателями.

Завтра, 14-го, будем в Киеве. Вероятно, 16-го прилетим в Тбилиси (самолеты ходят через день, следующий только 18-го). 18-го или 20-го (опять через день) будем в Ташкенте.

Да, еще одна вещь. «Все великие люди жили в “Национале”. Или я, Стоун, не великий? Так вот, по возвращении в Москву хочу быть в “Национале”». Рвется к общению. Поощрять ли мне его? Шлите инструкции.

Ну а в остальном все более или менее сносно.

Простите, ежели что не так: уже второй час ночи!

Всем большой привет.

Вик. Рам<зес>.

РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. 4136. Маш.

[1] Ирина Федоровна Огородникова (1923–2008) — переводчик, в т. ч. с франц. и румын., консультант, затем зам. председателя иностранной комиссии СП СССР.

[2] Михаил Семенович Панич (Семенов, 1903, Белая Церковь – 1990, Ленинград) — прозаик, драматург, публицист. Первые рассказы и пьесы опубликовал в начале 1920-х, в 1939 г. окончил литературный факультет ЛГПИ им. А.И. Герцена, работал воспитателем в детском доме, учителем русского языка и литературы, научным сотрудником Ленинградского института усовершенствования учителей. Участник войны. Последователь педагогики А. Макаренко, автор множества книг, брошюр и статей о воспитании детей и подростков и целого ряда мемуаров. Геннадий Самойлович Гор (наст. имя Гдалий Самуилович Гор; 1907, Верхнеудинск (Улан-Удэ) – 1981, Ленинград) — прозаик, поэт, писатель-фантаст. В 1923 г. переехал в Петроград, учился на литературном отделении факультета языка и материальной культуры Ленинградского государственного университета, участвовал в литературной группе «Смена». В 1933 г. за книгу рассказов «Живопись» подвергся жесткой критике за модернизм и экспрессионизм. В 1934 г. был принят в Союз советских писателей. Участник войны. В послевоенное время стал известен своей коллекцией авангардной живописи и искусства народов Севера. В 1960-е возглавлял Центральное литературное объединение Ленинграда.

[3] 88-летний поэт Роберт Фрост побывал в СССР прямо перед приездом Стоуна — в августе-сентябре 1962 г. Фрост отправился Советский Союз по специальной просьбе президента Дж.Ф. Кеннеди; главной политической миссией была встреча с Н.С. Хрущевым с целью разрядки напряженности на фоне приближавшегося карибского кризиса. Встреча и беседа с советским лидером состоялась 7 сентября в Гаграх, где в этом время Хрущев проводил отпуск. На эту встречу Фроста сопровождал А. Сурков. О политической стороне визита см.: Udall, Stewart L. “Robert Frost’s Last Adventure.” *New York Times*. June 11, 1972. Фрост также побывал в обеих столицах, общался с советскими писателями. В Москве он встречался с К. Паустовским, К. Чуковским, К. Симоновым, с представителями Союза писателей, с переводчиками своих стихов И. Кашкиным, М. Зенкевичем, А. Сергеевым. В Ленинграде 4 сентября утром он побывал на даче академика М.П. Алексеева, где виделся с Анной Ахматовой, которой подарил свою книгу. Вечером того же дня состоялся вечер в Пушкинском доме, на котором присутствовали, в числе других, Лев Лосев и Иосиф Бродский. См. о поездке Фроста: *Рив Франклин.* Роберт Фрост в России: Фрагменты из книги / пер. с англ. // Иностранная литература. 2000. № 5. С. 197–226.

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Научная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-400-439
https://elibrary.ru/HSXUGY
УДК 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Александра СУРКОВА

АЛЛЕН ГИНЗБЕРГ В ПОИСКАХ СОВЕТСКИХ ДИССИДЕНТОВ

Аннотация: В статье реконструируется история визита ключевой фигуры американского бит-поколения Аллена Гинзберга в Советский Союз в 1965 г. На основе впервые вводимых в научный оборот архивных материалов Иностранной комиссии Союза писателей СССР, личных дневников, писем и интервью поэта исследуются слабо отраженные в официальных отчетах эпизоды его пребывания в Москве и Ленинграде. Анализируется двойственная природа визита, который, с одной стороны, демонстрировал пределы «оттепельной» открытости, а с другой — доказал возможность личного человеческого контакта поверх идеологических барьеров. Исследование позволяет выявить конкретные тактики, использовавшиеся советской стороной для контроля над иностранным гостем, и формы его сопротивления им. Особое внимание уделяется настойчивым попыткам Гинзберга установить контакты с представителями диссидентского движения, в частности с Иосифом Бродским и Александром Есениным-Вольпиным. В приложении публикуются архивные документы, освещающие подготовку и ход визита.

Ключевые слова: Аллен Гинзберг, бит-поколение, советско-американские литературные контакты, диссиденты, оттепель, Иностранная комиссия Союза писателей, Иосиф Бродский, Александр Есенин-Вольпин, архивные материалы.

Информация об авторе: Александра Сергеевна Суркова, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0002-5062-261X. E-mail: alexa_surkova@mail.ru.

Для цитирования: *Суркова А.С.* Аллен Гинзберг в поисках советских диссидентов // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 400–439. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-400-439

Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf. ru/project/23-18-00393/

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Research Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-400-439
https://elibrary.ru/HSXUGY
UDC 821.111(73).0+821.161.1P.0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Aleksandra SURKOVA

ALLEN GINSBERG IN SEARCH OF SOVIET DISSIDENTS

Abstract: The article reconstructs the history of the 1965 visit to the Soviet Union by Allen Ginsberg, a key figure of the American Beat Generation. Using archival materials from the Foreign Commission of the USSR Union of Writers introduced into scholarly discourse for the first time, alongside the poet's personal diaries, letters, and interviews, the study examines episodes of his stay in Moscow and Leningrad that were poorly reflected in official reports. The analysis focuses on the dual nature of the visit, which, on the one hand, demonstrated the limits of the "Khrushchev thaw"-era openness, and on the other, proved the possibility of personal human contact transcending ideological barriers. The research identifies specific tactics used by the Soviet side to control the foreign guest and the ways he was opposing. Particular attention is paid to Ginsberg's persistent attempts to establish contacts with representatives of the dissident movement, specifically Joseph Brodsky and Alexander Esenin-Volpin. The appendix publishes archival documents illuminating the preparation and conduct of the visit.

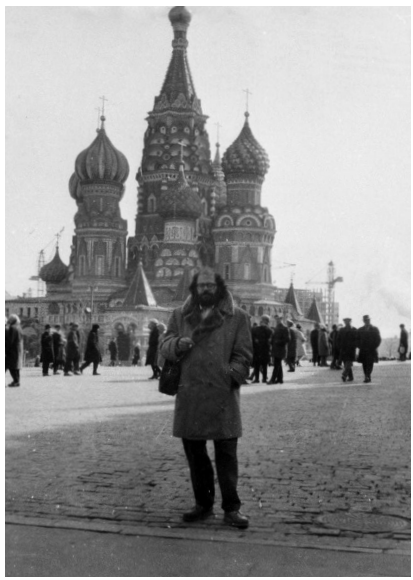
Keywords: Allen Ginsberg, Beat Generation, Soviet-American literary contacts, dissidents, Thaw, Foreign Commission of the USSR Union of Writers, Joseph Brodsky, Alexander Esenin-Volpin, archival materials.

Information about the author: Aleksandra S. Surkova, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya st., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https:// orcid.org/0009-0002-5062-261X. E-mail: alexa_surkova@mail.ru.

***For citation*:** Surkova, Aleksandra. "Allen Ginsberg in Search of Soviet Dissidents." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 400–439. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-400-439

Acknowledgements: The research was carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences and was financially supported by the Russian Scientific Fund, grant no. 23-18-00393 "Russia and the West viewing each other: Literature at the intersection of culture and politics, XX century", https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

Пребывание Аллена Гинзберга (1926–1997), ключевой фигуры американского бит-поколения, в Советском Союзе в 1965 г. стало эпизодом, показательным с точки зрения истории культурных контактов эпохи «оттепели». Несмотря на то что непосредственно поездкам и связям поэта с советскими коллегами на сегодняшний день посвящено крайне мало специальных исследований, общая тенденция к изучению межкультурных литературных связей набирает обороты[1]. Архивные материалы Иностранной комиссии Союза писателей СССР (фонд 631 РГАЛИ) позволяют реконструировать как подготовку визита, так и его реализацию, а личные воспоминания Гинзберга о поездке в Москву и Ленинград, изложенные в путевом дневнике[2], письмах и интервью, проливают свет на характер не задокументированных советской стороной личных бесед и встреч с поэтами-шестидесятниками, а также советскими диссидентами. Гинзберг подробно описывает содержание разговоров с писателями, пересказывает свои сны, размышляет о свободе слова и записывает вдохновленные прогулками по Москве и Ленинграду стихи.



Аллен Гинзберг на Красной площади

Интерес к России зародился у Гинзберга еще в детстве: родители Гинзберга имели русские корни, а матери в свое время пришлось бежать из Невеля (нынешняя Псковская область) от еврейских погромов, благодаря чему она оказалась в Соединенных Штатах. О себе Гинзберг говорит: «В глубине души я русский поэт, заброшенный в американские декорации» [Lauridsen, Dalgard 1990: 28]. В СССР у него оставались род-

[1] См., например, цикл статей участников проекта «Россия / СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке» (грант РНФ № 23-18-00393): http://www.litcontact.ru/publikatsii-uchastnikov

[2] Ginsberg, Allen. *Iron Curtain Journals: January–May 1965*, ed. by M. Shumacher. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018. Далее ссылки на это изд. даны в тексте в скобках с пометой “ICJ” и указанием страниц.

ственники по материнской линии — семья двоюродного брата Джо Леви. Именно под предлогом визита к кузену Гинзберг впоследствии не раз избавлялся от навязчивого внимания своих московских сопровождающих и посвящал время одиноким прогулкам по столице или проведению собственных расследований.

Гинзберг высоко ценил русскую литературу, особенно Ф.М. Достоевского, В.В. Маяковского, С.А. Есенина. В одном из поздних интервью поэт признается:

> Мы имитировали старую традицию русского авангарда — Есенина, Маяковского. Мы слушали их записи. В 1965 году Евтушенко подарил мне диск с записями Маяковского, который я до сих пор храню. Русская классика конца XIX века тоже оказала большое влияние на писателей бит-поколения. В 13 лет я прочитал всего Достоевского, Керуак и Берроуз позднее сделали то же самое. Кроме этого, я читал переводы Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока[3].

С некоторыми современниками — Евгением Евтушенко и Андреем Вознесенским — Гинзберг «познакомился» за несколько лет до своего визита в СССР. В письме Е. Романовой от 8 апреля 1961 г. упоминается о планирующейся поездке в Соединенные Штаты группы советских писателей, в числе которых будет «известный молодой поэт (ему 27 или 28 лет) Евгений Евтушенко»[4]. В тот момент Гинзберг был не в Америке, и встреча не состоялась. Однако вскоре битник познакомился с поэзией своих советских коллег и остался под большим впечатлением. В письме Грегори Корсо от 5 мая 1963 г. он пишет:

> Грегори, эти русские поэты, вероятно, — наши братья, а Вознесенский, бьюсь об заклад, великий молодой поэт. […] Разве это не здорово, что в России есть целый непохожий ни на какой другой мир поэтов? […] На прошлой неделе я написал Елене Романовой, члену Союза писателей, и известному романисту Симонову, что Ев [Евтушенко] и Воз [Вознесенский] обратили меня в марксизм — настолько они хорошие пропагандисты. Не такие ужасные пропагандисты, которых

[3] *Могутин Я.* Интервью с Алленом Гинзбергом // Kolonna Publications, 1995. http://kolonna.mitin.com/people/mogutin/ginsberg.shtml

[4] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4113. Л. 3. Перевод здесь и далее мой. — *А.С.*

> мы читаем в СМИ вроде *Time* или в газете «Правда». Если эти милые юные гении — марксисты, я куплюсь на это[5].

Переписка с заместителем председателя Иностранной комиссии Еленой Романовой завязалась у Гинзберга в конце 1960-го или в начале 1961 г., после того как у них состоялась личная встреча в Нью-Йорке. В архиве сохранились только письма Романовой, но из них можно реконструировать ход некоторых событий. Выясняется, что первоначально Гинзберг рассматривал возможность посетить СССР еще в 1961 г., по пути в Индию, однако этим планам не суждено было сбыться.

Романова выступала связующим звеном, обсуждая практические вопросы: оформление визы и статус пребывания поэта-битника в Советском Союзе. Она выражала осторожный оптимизм, но указывала на сомнения в возможности длительного официального приглашения Гинзберга в СССР:

> Сомневаюсь, что Союз писателей сможет принять Вас в качестве своего гостя на сколько-нибудь продолжительный срок, но я сделаю все, что в моих силах, чтобы обеспечить Вам возможность получить советскую визу на несколько дней[6].

Даже четыре года спустя, несмотря на то что Гинзберг выполнял культурную программу, составленную Иностранной комиссией Союза писателей, первые дни пребывания в Москве и поездку в Ленинград он оплачивал из собственных средств. Письмо от 25 февраля 1965 г., адресованное Романовой, четко обозначает его намерения: приехать «без всякого шума, как турист, на свой собственный счет»[7], снять жилье вне системы «Интурист», продлить визу при возможности и выяснить наличие гонораров за публикации в СССР[8]. В заклю-

---

[5] *The Letters of Allen Ginsberg*, ed. by B. Morgan. Boston: Da Capo Press, 2008: 281.

[6] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4113. Л. 1.

[7] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4261. Л. 3.

[8] В отчетах о пребывании поэта в СССР и в единственной газетной заметке о его приезде (Наши гости // Литературная газета. 1965. 13 апреля. С. 4.) неоднократно упоминается, что «отдельные стихи А. Гинзберга публиковались в нашей периодической печати». Однако до его приезда в 1965 г. известен всего один случай, когда произведение битника попало на страницы советской литературной периодики: в 1961 г. в подборке американской поэзии

чение он заверял: «Не беспокойтесь, пожалуйста, что я учиню в Москве какой-либо скандал». Последнее уточнение объясняется тем, что скандал с участием Гинзберга действительно произошел незадолго до написания упомянутого письма, — во время поездки на Кубу[9] — и теперь поэт стремился вести себя по возможности осторожно.

О намерении вести себя в Москве скромно Гинзберг пишет и в письме Г. Корсо[10]:

> […] я думаю поехать туда тихо, как турист, не устраивать громких чтений или публичных выступлений, а проскользнуть незаметно, посмотреть на поэтов и достопримечательности и объяснить Блейка. Давай поедем в Москву, если нам позволят, в канун Нового года и Пасхи, — да, Пасхи в Москве. Большие симфонии и балеты, и луковичные главки, и красивые русские поэты, и много девушек, и мы будем милы со всеми, и не будет никакого официоза[11].

Гинзберг прибыл в СССР 20 марта 1965 г. в рамках своего импровизированного тура по Кубе и странам социалистического лагеря — Чехословакии и Польше. Изначально срок его пребывания был ограничен четырьмя днями, после чего по его просьбе Союз писателей продлил его нахождение в стране в качестве своего гостя до 5 апреля, а из-за бюрократических проволочек — затянулся процесс оформления виз в посольствах ПНР и ЧССР — американский поэт задержался в России до 7 апреля. Таким образом, он действительно смог застать православную Пасху в Москве (в 1965 г. она пришлась на 5 апреля), но в его дневнике мы не находим каких-либо упоминаний этого события.

В поисках обхода официальной программы

Во время пребывания в СССР Гинзберг встречался с Е. Евтушенко, В. Аксеновым, Б. Ахмадуллиной, К. Симоновым, А. Вознесен-

---

в журнале «Иностранная литература» был опубликован «Рынок в Калифорнии» (“A Supermarket in California”, 1955).

[9] См. о поездке Гинзберга на Кубу: Ginsberg, Allen. *Iron Curtain Journals*: 7–158.

[10] Грегори Корсо (1930–2001) — американский поэт и художник, представитель бит-поколения.

[11] *The Letters of Allen Ginsberg*: 282.

ским, Л. Брик, М. Алигер, Е. Винокуровым, А. Сергеевым — дружба с некоторыми из них продлилась до самой смерти американского поэта. При этом сами поэты и художники, их образ мыслей и жизнь интересовали его гораздо больше, чем поэтика и эстетика их произведений, понять и оценить которые из-за языкового барьера не представлялось возможным. Удивляла Гинзберга та роль, которую поэзия играла в России, и тот статус, который отводился поэтам. Евгений Евтушенко в одной из их бесед упомянул, что однажды выступал с чтением своих стихов перед аудиторией в 14 000 человек и, пройдя ряд цензурных правок, был опубликован в журнале с миллионным тиражом. Для Гинзберга, как и для любого американского поэта, эти цифры были немыслимы — такое почитание поэзии никогда не приживалось в Америке. Когда же он пытался жаловаться на цензуру в США, его советские коллеги лишь сочувственно улыбались и говорили: «О, вы живете в раю!» (ICJ: 226).

Было место в его дневнике и восхищению:

> Я думал, что метро — это миф, и здесь есть только одна или две великолепные станции, но все станции были похожи на просторные чистые — действительно чистые — дворцы, подобно гигантским гостиничным туалетам из мрамора, настоящий XIX–XX-й век. Русский стиль. Прекрасно (ICJ: 183).

И описанию забавных ситуаций:

> Подъем в отель — туалетной бумаги нет, я попытался сказать об этом горничной, и через несколько минут в туалете появился слесарь с огромным гаечным ключом, растерянно озираясь по сторонам (ICJ: 195).

И ироничным замечаниям:

> Здесь же была статуя князя[12]. «Как мудро он поступил, что основал Москву возле хорошего заведения!» — его статуя находится рядом с грузинским рестораном[13].

[12] Вероятно, речь идет о памятнике князю Юрию Долгорукому на Тверской площади в Москве.

[13] Первый советский ресторан грузинской кухни «Арагви».



Василий Аксенов, Евгений Евтушенко, Аллен Гинзберг, Роберт Рождественский

По возвращении в Москву после двухдневной поездки в Ленинград Гинзберга из разряда самостоятельного путешественника перевели в категорию культурного гостя СССР и переселили из гостиницы «Минск», где он жил за свой счет, в более презентабельный «Бухарест»[14], с видом на Красную площадь. После поездки в северную столицу американский поэт захотел скорректировать программу своего пребывания в СССР — попросил включить в нее визит в психиатрическую клинику, где он смог бы пообщаться с врачами и пациентами.

Просьба его, скорее всего, не была удовлетворена: несмотря на то что в одном из планов пребывания Гинзберга в СССР на 2 апреля было назначено посещение Института психологии, в его дневниковых записях об этом не говорится ни слова, зато в тот день подробно описывается поездка на автозавод и общение с группой местного литературного клуба. Интерес к посещению такого «нетуристического» места, как психлечебница, объясним: в советское время диссидентов нередко по чисто политическим причинам объявляли психически больными. Среди тех, кого госпитализировали по причине невменя-

[14] Ныне — отель «Балчуг Кемпински Москва» (ул. Балчуг, 1).

емости, были поэты, с которыми Гинзберг общался во время своего путешествия по Советскому Союзу: Иосиф Бродский, Александр Есенин-Вольпин и Белла Ахмадулина. На двойные стандарты в этом отношении указывает Г.М. Данделис:

> В то время как советские чиновники манипулировали психиатрической службой, чтобы заставить замолчать диссидентские поэтические голоса, они же публиковали работы Аллена Гинзберга, чье открытое изображение нетрадиционных отношений способствовало его госпитализации в психиатрическую клинику, электрошоковой терапии и судебному процессу о непристойности, целью которого была попытка предотвратить распространение сборника «Вопль и другие стихотворения» (*Howl and Other Poems*) в Соединенных Штатах [Dandeles 2017: 49].

Гинзберг, вероятно, был наслышан о практике заключения в психиатрические лечебницы советских диссидентов и стремился взглянуть на это своими глазами. Кроме того, у этого желания могло быть и личное измерение — мать Гинзберга, Наоми, страдала шизофренией и провела в психиатрических клиниках большую часть юности Аллена.

По советской традиции приема иностранных писателей к Гинзбергу была приставлена сопровождающая, Нина Боревская, переводчик, Алексей Симонов (“Alyosha”) а также для него была составлена обширная культурная программа, от выполнения которой он периодически уклонялся. Неоднократно с ним проводились «воспитательные беседы»: представители Иностранной комиссии Союза писателей стремились прояснить характер культурной жизни и общественных устоев, принятых в советском обществе. В отчетах сопровождающих изложены лишь некоторые из подобных эпизодов, причем 39-летний нонконформист Гинзберг после таких бесед неизменно раскаивался и выражал готовность в будущем точно следовать утвержденному плану мероприятий. Реальные впечатления Гинзберга и более подробное содержание таких разговоров нашли отражение в его дневнике.

Американский поэт регулярно нарушал обещание не обсуждать свой образ жизни с советскими людьми — например, во время встречи со студентами (участниками театральной студии

гуманитарных факультетов), проходившей в культурном клубе МГУ. В отчете сопровождающей Н. Боревской кратко сказано, что встреча была посвящена вопросам художественного творчества, однако Гинзберг «откровенно высказывал свои анархические и индивидуалистические воззрения, вызвавшие критическое отношение аудитории»[15]. Более подробно об этом эпизоде пишет сам поэт в дневнике:

> Затем несколько часов я провел в кружке студенческой драматической самодеятельности в гуманитарном корпусе университета[16] — читал «Волшебный псалом» (“Magic Psalm”) и «Ответ» (“The Reply”), объяснял стихи и несколько часов говорил, отвечая на вопросы в таком роде: «Ответ, мой друг, теряется в ветре, ответ теряется в ветре...»[17]. Объяснял авангардные фильмы, проблемы сознания, говорил о наркотиках, о композиции спонтанной поэзии, об истории появления «битников» и о том, что Керуак — гений. Они все хотят знать, что я думаю об Эдварде Олби[18] и «Кентавре»[19] — и Миллере[20] — я равнодушен, мне все равно, и я говорю, что не читаю их сочинения (ICJ: 221).

В поисках Бродского

Поэт проявлял живой интерес к голосам диссидентов и надеялся, что поездка в Советский Союз даст ему возможность познако-

---

[15] РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4246. Л. 2.

[16] Нынешний Первый гуманитарный корпус МГУ был построен только в 1971 г., до этого гуманитарные факультеты (например, филологический) располагались по адресу ул. Моховая, 11. Неизвестно, в этом ли корпусе произошла встреча студентов с Гинзбергом, или же в Главном здании (Ленинские горы, 1).

[17] Гинзберг перефразирует невероятно популярную в то время песню Боба Дилана “Blowin’ in the Wind” (1962): “The answer, my friend, is blowin’ in the wind // The answer is blowin’ in the wind.”

[18] Эдвард Олби (1928–2016) — американский драматург.

[19] *The Centaur* (1963) — роман Джона Апдайка. Публиковался в 1965 г. в № 1–2 журнала «Иностранная литература». Осенью 1964 г. Апдайк также посетил Советский Союз и встречался со студентами МГУ. См., например: *Стояновская Е.* Беседуя с автором «Кентавра» // Иностранная литература. 1965. № 1. С. 255–258.

[20] Генри Миллер (1891–1980) — американский писатель, автор скандальных для своего времени романов.

миться с некоторыми из них, а также прольет свет на дело Иосифа Бродского, который за год до приезда Гинзберга в Москву, после сфабрикованных обвинений в тунеядстве и тюремного заключения, был отправлен на поселение в Архангельскую область. Вероятно, американский поэт-битник был хорошо осведомлен об этом деле, так как запись суда над Бродским, сделанная Фридой Вигдоровой, стала документом большого значения не только в России, но и далеко за ее пределами. За несколько месяцев эта запись распространилась в самиздате, попала за рубеж и была опубликована во влиятельных европейских и американских изданиях: *Figaro Litteraire* во Франции, *New Leader* в США, *Encounter* в Великобритании; радиоинсценировку процесса Бродского транслировали в эфире Би-би-си [Лосев 2006: 96–97].

Как литературные функционеры, так и сами советские писатели инструктировали американского коллегу и подчеркивали, что в стране существует ряд тем, опасных и неприемлемых для обсуждения: судьба Бродского, нетрадиционные отношения, наркотические вещества, критика советского строя и т. д. Аргументировалось такое ограничение свободы слова исторической травмой (Фрида Лурье во время одной из первых встреч с американским гостем говорит: «…у нас есть опыт войны, и мы привыкли жить по-другому, так что о некоторых вещах лучше не говорить, особенно журналистам — люди не поймут» (ICJ: 176)) и особенностями советского человека, который также «не поймет» западной откровенности (во время обсуждения творчества Генри Миллера Лурье призналась, что не смогла дочитать его книгу: «русские люди не заинтересовались бы такой вещью» (ICJ: 176)).

Евтушенко (“Yev”), с которым Гинзберг проводил много времени как на официальных приемах, так и в более непринужденной обстановке, пресекает любые попытки американского поэта узнать о судьбе Бродского:

> Не спрашивайте о Бродском, мы все знаем, в чем заключается его дело — 17 марта он должен был идти на новый суд — он все еще в исправительном лагере — да, не на свободе — но быть может, со дня на день… мы все работаем над этим — и если вы будете расспрашивать, это только ухудшит дело — как, например, если бы я приехал в США и начал толкать речи о положении негров в Алабаме (ICJ: 192–193).


Вечерний Ленинград

Суд над тунеядцем Бродским

Суд над Иосифом Бродским

Перед поездкой в Ленинград Гинзберг упоминает очередную «установочную» беседу с Фридой Лурье, в которой она предупреждает, чтобы он «не делал из Бродского большой проблемы»; однако битник этим предостережением пренебрег. Если в Москве Гинзберг просто упоминал Бродского в беседах и вежливо интересовался его судьбой, то приехав в Ленинград он начал действовать более решительно.

Американский поэт попросил свою сопровождающую Нину Боревскую устроить ему встречу или дать возможность связаться с Бродским — как он пишет, «разумеется, без скандала, так как Лурье и Евтушенко оба предупредили, что это будет истолковано как “провокация”, если я продолжу эту тему». 26 марта на вечере поэзии в клубе им. Володарского Боревская отвела председателя в сторону и задала ему вопрос о Бродском, «он поднял голову, как будто все было нормально, и спросил у немногих присутствующих, знают ли они что-нибудь — все ответили, что “не знают, где он... беда в том, что трудно узнать, нет публичного протокола суда…”» (ICJ: 205).

Владимир Дмитриевич Савицкий пообещал позвонить Гинзбергу на следующий день, но не сделал этого, как и «более молодой поэт с лицом, сожженным в танке на войне» (речь о Сергее Сергеевиче Орлове, поэте и сценаристе).

> Оказалось, что он [Савицкий. — *А.С.*] позвонил в день нашего отъезда, а вечером сообщил, что ни о Бродском, ни о его адресе ничего не из-



Иосиф Бродский в ссылке на поселении в Архангельской области, 1965 г.

> вестно. Никто не знает, в каком суде и как связаться с его друзьями, да и не может в такой короткий срок… Выходило, что никто не знал Бродского лично (ICJ: 205).

В поезде на Москву Гинзберг пишет в дневнике: «Я только что покинул этот город огромных проспектов, каналов, дворцов, мостов — и никаких Бродских — только Эрмитажи» (ICJ: 209).

Гинзберг отмечает, что внимание к Бродскому на Западе было значительно выше, чем в Ленинграде. Его собственный интерес к советскому диссиденту был, конечно, в первую очередь политическим — в дневнике он упоминает и описывает лишь одно прочитанное им произведение Бродского, и дает ему такую характеристику:

> Я читал один его стих, неплохой, про черного всадника, и поэт спрашивает, кто может быть героическим всадником? И называет несколько советских нынешних героев, но не может найти ни одного достаточно великого, чтобы быть всадником… скорее апокалиптическое стихотворение… (ICJ: 205).

В дальнейшем Гинзберг не проявлял заинтересованности к делу и к судьбе Бродского. Любопытным артефактом, однако, является экземпляр сборника «Вопль и другие стихотворения» с дарственной надписью Гинзберга, обнаруженный в личной библиотеке Иосифа Бродского. Этот факт, при отсутствии документальных свидетельств об их личной встрече, позволяет предполагать, что прямой или опосредованный контакт между поэтами мог состояться позднее, уже после отъезда Бродского из СССР. Тем не менее в рамках рассматриваемого визита 1965 г. интерес Гинзберга к судьбе советского поэта, оказался весьма поверхностным и не получил существенного развития.

В поисках Есенина-Вольпина

В другом расследовании Гинзберг смог добиться успеха. В одной из бесед в Союзе писателей американскому поэту было сказано, что, если он стремится познакомиться с жизнью, культурой и искусством советских людей, «Союз писателей готов оказать ему всемерное воздействие. Стремление же к встречам с людьми, имена которых пользуются в США дурно пахнущей политической “славой”, будет уводить его от основной задачи знакомства с советской культурой, бессмысленного вмешательства в сферы, весьма далекие от искусства»[21]. На словах Гинзберг согласился, однако, как показали его дальнейшие действия, не отказался от осуществления идеи установить личные контакты с этими людьми.

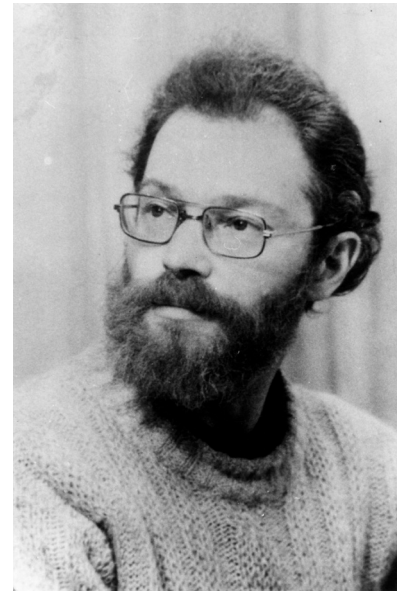
При всей строгости, с которой Евтушенко отказывался говорить с Гинзбергом на «запрещенные» темы, он все же поддался на уговоры американского коллеги и помог ему достать номер телефона «Алекса Г.» (“Alex G.”) — советского диссидента, поэта и правозащитника Александра Гинзбурга[22]. Евтушенко просит сохранить это в тайне: «Не говори Фриде, кто дал тебе этот номер телефона — об этом не следует вообще никому рассказывать — Алекс Г. сидел в тюрьме

[21] РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4246. Л. 7.

[22] Александр Ильич Гинзбург (1936–2002) — поэт, журналист и издатель, участник советского правозащитного движения. С 1961 по 1969 гг. трижды был приговорен к ссылке в исправительно-трудовые лагеря. В 1959 г. Гинзбург совместно с Юрием Галансковым выпустил первый в СССР самиздатский литературный журнал «Феникс», был одним из основателей поэтического альманаха «Синтаксис».

два года — он только недавно вышел, в 62-м, — лучше вообще не упоминай об этом Фриде» (ICJ: 228).

О судьбе Гинзбурга Гинзберг справлялся еще в 1961 г.: в письме-ответе Елены Романовой достаточно кратко сказано, что ей не удалось найти никакой информации об «Алеке»:



Александр Ильич Гинзбург (1936–2002)

> Я приложила все усилия, чтобы разузнать что-нибудь о том парне, о котором Вы меня несколько раз спрашивали. Узнала немного, но все же выяснила, что Алек был не столько поэтом как таковым, сколько обычным студентом: кажется, он организовывал поэтические чтения и тому подобное. Я расспросила кое-кого из наших молодых поэтов о том, что это была за поэзия, но их отзывы звучали неутешительно. Если и когда узнаю что-то еще — дам Вам знать[23].

В дневниковой записи от 4 апреля Гинзберг упоминает о неудавшейся попытке дозвониться до советского диссидента, однако тогда он не смог разобраться в почерке и набрать правильный номер телефона. Он обратился за помощью к Алексею Симонову, который резко изменился в лице, увидев имя «Алекс Г.»:

> «Я не хочу иметь ничего общего с этим человеком» — «А что с ним не так?» — «Вы знаете все наши скандалы и не знаете этого?» — рассмеялся он.
>
> Кажется, А. Г. вел подпольный журнал — вопреки закону — печатал Есенина-Вольпина и другие стихи, стихи Сийского[24] против Сталина — («В те дни мы жили под Богом») — писал «грязные»

[23] РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4113. Л. 3.

[24] Возможно, имеются в виду стихи Андрея Донатовича Синявского.



Александр Сергеевич Есенин-Вольпин (1924–2016)

вещи — так Алеша слышал, но никогда не видел журнала 1958 года? — Вызван на суд, обвинил писателей, чьи произведения он публиковал без их разрешения — «грязные» [sic] — «Он был в тюрьме?» — «Не знаю, я встречал его раз или два, а когда узнал его имя, то избегал его» (ICJ: 238).

За день до отъезда из СССР Гинзберг смог дозвониться до «Алекса», и тот помог ему организовать встречу с Александром Есениным-Вольпиным[25]. Математик, логик, поэт и сын Сергея Есенина мог заинтересовать Гинзберга вышедшим в 1961 г. одновременно на русском и на английском языках «Свободным философским трактатом»[26], в заключении к которому автор афористично написал: «В России нет свободы печати — но кто скажет, что в ней нет свободы мысли?»[27]. Привлекала Гинзберга и возможность узнать о системе наказания инакомыслия — к весне 1965 г. Есенин-Вольпин был заключенным тюрем и пациентом психиатрических больниц по всему Советскому Союзу не менее десяти раз[28].

Три поэта встретились 7 апреля в районе станции Маяковская — провели некоторое время, прогуливаясь по холлу Концертного зала им. П.И. Чайковского, а затем отправились домой к Александру Гинзбургу, где обсуждали поэзию битников и репрессии, делились творческими планами. Об этом дне Гинзберг пишет в письме чилийскому поэту Никанору Парре:

[25] Александр Сергеевич Есенин-Вольпин (1924–2016) — математик, поэт, сын Сергея Есенина. За стихи, якобы содержащие «антисоветскую агитацию и пропаганду», был признан невменяемым и помещен на принудительное лечение в Ленинградскую специальную психиатрическую больницу.

[26] Esenin-Volpin, Aleksandr S. *A Leaf of Spring*. New York: Praeger, 1961.

[27] *Есенин-Вольпин А.С.* Философия. Логика. Поэзия. Защита прав человека: Избранное / сост. А.Ю. Даниэль, С.М. Лукашевский, В.К. Финн. М.: РГГУ, 1999. С. 15.

[28] Там же. С. 9–10.

> […] в тот самый последний день мне удалось связаться и познакомиться с [Александром] Есениным-Вольпиным. Я провел весь день у него дома, беседуя о философии права, отношениях личности и государства. Он работает над большим проектом по определению социалистической законности, поскольку его посадили в психбольницу за жалобы на обращение с ним полиции. Его признание вменяемости зависело от того, подпишет ли он заявление о том, что полиция обходилась с ним жестоко. У него прекрасное чувство юмора и человеческий склад ума — на самом деле, из-за его положения как члена Союза писателей, отвергнутого Союзом писателей, его чувство социального юмора и реальности намного острее, чем у кого-либо другого — по крайней мере, по меркам моего сердца[29].

Обман Гинзберга, сообщившего своим сопровождающим, что он проведет этот день в обществе родственников, был раскрыт: перед отъездом Есенин-Вольпин посетил его в гостинице и столкнулся с сопровождающей Гинзберга, Ниной Боревской. Об этом инциденте она упомянула в своем отчете:

> В Москве А. Гинзберг настойчиво стремился связаться с А. Есениным-Вольпиным, ему удалось сделать это (А. Гинзберг неизвестно откуда достал телефон одного из знакомых Есенина-Вольпина и через него договорился о встрече с Есениным-Вольпиным). А. Гинзберг обманным путем в день отъезда заявил, что идет навестить родственников, а сам отправился для встречи с Есениным-Вольпиным. В тот же день вечером, накануне отъезда, А. Гинзберг признался сопровождающей, что эта ложь тяжким грузом ляжет на его совести, что он беседовал с Есениным-Вольпиным исключительно по вопросам формальной логики и что ему очень не хотелось, чтобы эта встреча отрицательно повлияла на решение вопроса о его вторичном приезде в СССР[30].

Вечером Есенин-Вольпин пришел на вокзал попрощаться с Гинзбергом, шокировав своим появлением остальных провожающих — Аксенова, Евтушенко и «пару других пьющих водку друзей» (ICJ: 251). В письме, которое он позже отправил Фриде Лурье Гинзберг,

[29] *The Letters of Allen Ginsberg*: 303.

[30] РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4246. Л. 5.

вероятно, испытывая чувство вины, благодарит ее за теплый прием и старается оправдать своего новоприобретенного друга:

> К счастью, в последний день моего пребывания в Москве мне удалось встретиться с Есениным-Вольпиным. Он очень умен и вовсе не сумасшедший или «психически неуравновешенный». Он очень приятный, хороший человек, занимающийся в основном проблемами элементарной логики на профессиональном уровне[31].

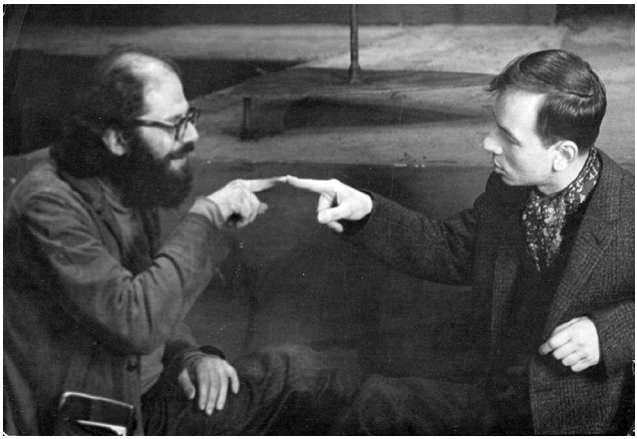
Гинзберг высказывал желание приехать в СССР на более длительный срок (до полугода) вместе со своим другом Питером Орловски и обсуждал возможности осуществления этой идеи в Союзе писателей. Поездку, только одиночную и на более короткий срок, удалось осуществить лишь через 20 лет[32].

Путешествие Аллена Гинзберга в Советский Союз в 1965 г., несмотря на кратковременность и ряд ограничений, стало важной вехой в истории советско-американских отношений. Этот эпизод наглядно продемонстрировал пределы «оттепельной» открытости, которые особенно явственно проступили в ситуации контакта с фигурой американского битника-нонконформиста, олицетворявшей радикальную культурную инаковость. Если официальная программа визита была призвана инкорпорировать иностранного гостя в поле советского культурного канона, то собственные поиски Гинзберга — расследование судьбы Бродского (пусть и неудавшееся), встречи с Есениным-Вольпиным и Александром Гинзбургом — были направлены на обнаружение маргинальных и подавляемых голосов.

Тактики, которые использовал Гинзберг для обхода официальной программы — от безобидного предлога визита к родственникам до прямого обмана сопровождающих — раскрывают его (в противовес многим другим гостям Советского Союза, практически во всем подчинявшимся официальной программе) как активного и пытливого

[31] РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4261. Л. 1. В дальнейшем судьба Есенина-Вольпина складывалась драматически: до конца существования Советского Союза его в разные годы арестовывали, помещали в психиатрические лечебницы и, наконец, в 1972 г. принудили эмигрировать в США.

[32] Этому визиту, а также многочисленным встречам американского битника с поэтами-шестидесятниками по всему миру (США, Мексика, Италия, Австралия) будет посвящена вторая часть данной статьи.



Аллен Гинзберг и Андрей Вознесенский

визитера. Его настойчивость в поисках контакта с диссидентами, несмотря на многочисленные предупреждения, указывает на то, что для него этот визит был не просто туристической поездкой, а своеобразной формой культурно-политического расследования. Однако его интерес к судьбе Бродского, как это ни парадоксально, оказался поверхностным и скорее политическим, чем глубоко литературным.

Несмотря на все ограничения и неудачи, этот визит доказал возможность личного человеческого и творческого контакта в обход идеологических барьеров. Установившиеся связи Гинзберга с Евтушенко, Вознесенским и другими «шестидесятниками» оказались прочными и с годами переросли в настоящую дружбу. Последующий визит Гинзберга в СССР в 1985 г. и их совместные выступления по всему миру стали живым воплощением того диалога, который был начат еще во время этой короткой, но насыщенной поездки 1965 г.

ЛИТЕРАТУРА

Лосев 2006 — *Лосев Л.В.* Иосиф Бродский: Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2006.

REFERENCES

Dandeles 2017 — Dandeles, Gregory. “Avant-Gardes at the Iron Curtain: A Transnational Reading of Allen Ginsberg and the Soviet Estradny Movement.” PhD diss., University of Michigan, 2017.

Lauridsen, Dalgard 1990 — Lauridsen, Inger Thorup and Per Dalgard. *The Beat Generation and the Russian New Wave*. Ann Arbor: Ardis, 1990.

Losev 2006 — Losev, Lev. *Iosif Brodskii: Opyt literaturnoi biografii* [*Iosif Brodsky: A Literary Biography*]. Moscow: Molodaia gvardiia Publ., 2006. (In Russ.)

© 2025 А.С. Суркова
Дата поступления в редакцию: 15.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 27.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Aleksandra S. Surkova
Received: 15 Sept. 2025
Approved after reviewing: 27 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

ПРИЛОЖЕНИЕ

I. Переписка Аллена Гинзберга с Еленой Романовой

1
Елена Романова[1] — Аллену Гинзбергу

28 января 1961 г.

Здравствуйте, Аллен,

Почта работает как надо, и Ваши письма пришли вместе со всей остальной корреспонденцией из Штатов. Авиапочте требуется около 8-10 дней, чтобы пересечь океан и оказаться у меня в руках. Книги, о которых Вы беспокоитесь (и которые я сама жду с таким нетерпением), еще не пришли. Прежде чем я получила Ваше письмо, я спросила у него[2], забрал ли он их из отеля и отправил ли мне. Пока ответа от него нет, но я жду его в ближайшие пару дней. Однако тот факт, что книги, которые я сама отправила из Нью-Йорка 10 декабря, до сих пор не пришли, заставляет меня быть терпеливой и не волноваться насчет этих более поздних отправлений.

Если бы Вы сообщили мне точнее, когда начинается Ваша поездка в Индию и когда Вы хотели бы «нанести визит» сюда, мне было бы легче подготовить для этого почву. Сомневаюсь, что Союз писателей сможет принять Вас в качестве своего гостя на сколько-нибудь продолжительный срок, но я сделаю все возможное, чтобы обеспечить Вам возможность получить советскую визу на несколько дней, а уже на месте будет легче устроить так, чтобы Вы задержались подольше, если Вы захотите.

Я не поняла, что за литературную премию[3] Вы получили (какую, за что, как)? Это что-то вроде «официального признания» или

частная попытка сделать вашу поэзию более терпимой для обывателей? Или, наоборот, помощь в том, чтобы она оставалась такой, какая есть? Мне очень интересно узнать подробности.

Всегда Ваша Елена Романова.

РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4113. Л. 1. Маш. коп. Документ на англ. яз. Перевод мой.

[1] Елена Сергеевна Романова (1911–1989) — заместитель председателя Иностранной комиссии ССП, переводчик и литературный критик.

[2] Речь идет о некоем знакомом Е.С. Романовой, забравшем из отеля книги, подаренные ей Гинзбергом, и переправившем их из Америки в СССР. Этот знакомый упоминается также и в начале следующего письма.

[3] В 1960 г., опубликовав поэму «Каддиш», Гинзберг подал заявку на премию Гуггенхейма, но в тот раз не получил ее. Эту премию он выиграл в 1965 г.

2
Елена Романова — Аллену Гинзбергу

24 февраля 1961 г.

Дорогой Аллен!

Наконец-то Ваш щедрый книжный подарок попал ко мне в руки. Это что-то! Спасибо! Думаю, пришло еще не все, но это неважно — главное, что их получил в отеле мой знакомый и отправил. Я уже успела пролистать *The Beat Scene*, *The Happy Birthday of Death* Грегори Корсо, *A Form of Women* Роберта Крили, а также книги Филипа Уэйлена и Гэри Снайдера. Вы не помните, сколько их было всего, чтобы проверить, все ли они пришли?

Кстати, на днях я видела в американской прессе заметку о каком-то словаре битников. Он правда существует? Честно говоря, мне бывает трудно уловить смысл некоторых выражений. Например, я бы так и не поняла, что значит “squares”[1], если бы не ухватила суть из нашего разговора по пути к Бруклинскому мосту.

Что касается наших планов, проще всего приехать как туристу через любое турагентство в Греции или другой стране. Стоимость перелета и прочие расходы будут те же, и никаких визовых сложностей. Но мое предложение такое: Вам и Грегори[2] стоит также отправить официальное письмо в Союз писателей СССР, как только вы приедете в Европу и хотя бы примерно будете знать, когда хотите нас посетить. Что мы, писатели, можем сделать — так это составить для вас независимую программу пребывания здесь. Писатели обычно недовольны

программами «Интуриста». Не ждите очень быстрого ответа — обсудить вопрос среди членов Правления и принять решение требует времени. Не думаю, что длительный визит этим летом будет разумен, но я считаю, что даже короткая поездка стоит того.

Ненавижу даже саму мысль о том, что Вы приедете сюда, когда меня не будет в Москве. А так получается, что я буду в разъездах по разным местам довольно долго — с марта по сентябрь, лишь с несколькими недельными перерывами между поездками.

Не могли бы Вы спросить Лероя[3], если и когда его увидите, получил ли он экземпляры «Советской литературы» и мою поздравительную открытку к праздникам? Потому что я не получила от него ни единого слова, ни обещанных в обмен экземпляров *Yugen*[4]. Очень жалею, что наш разговор с ним был так краток. Я хотела задать ему столько вопросов и обсудить столько вещей, но он пришел, когда я была очень занята и взволнована, так что не смогла сосредоточиться на нашей беседе. Меня очень интересует намерение *Partisan Review* сделать номер, посвященный России, и он, возможно, знает об этом через свою жену[5]. Я не уверена, что у меня есть его точный адрес, поэтому прошу Вас передать ему все это, а также что я жду от него писем.

Маш. коп. РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4113. Л. 2. Документ на англ. яз. Перевод мой.

[1] В среде битников уничижительным прозвищем “squares” назывались обыватели, конформисты, «мещане».

[2] Грегори Корсо (1930–2001) — друг Гинзберга, поэт и художник, ключевая фигура бит-поколения.

[3] Лерой Джонс (1934–2014; с 1965 г. — Амири Барака) — афроамериканский поэт, писатель, эссеист и критик, в 1950-е–начале 1960-х гг. один из представителей бит-поколения, затем — крупный деятель Движения за черное искусство.

[4] *Yugen* — журнал, который выпускали Лерой Джонс и его жена в 1958–1962 гг. В журнале публиковались преимущественно произведения битников.

[5] Хетти Коэн-Джонс (1934–2024) — американская поэтесса, мемуарист, издатель, редактор, преподаватель. В годы своего замужества за Лероем Джонсом (1958–1965) работала редактором в *Partisan Review*.

3
Елена Романова — Аллену Гинзбергу

8 апреля 1961 г.

Дорогой Аллен,

Писать письмо кому-то, кого нет дома, — занятие не слишком вдохновляющее, но я все же хочу сообщить, что получила все Ваши

письма, включая то, что от 3 марта. Спасибо за Ваши хлопоты по знакомству меня с людьми. Я обязательно напишу Дику Сиверу[1]. На днях получила большое, очень интересное письмо от Лероя и ответила ему. Получила также № 7 *Yugen* и два номера *The Floating Bear*[2]. И еще одну книгу — от Джона Флеса[3], но так и не поняла, кто он такой.

В последнее время я много пишу. В марте в одной московской газете вышла моя статья о театральной жизни в США. Написала несколько эссе о литературной жизни Америки для разных местных периодических изданий. Увы, все это по-русски, так что Вы не сможете прочесть, что я написала (в том числе и о Вас!). Скоро в еженедельнике “Moscow News” выйдет небольшое эссе на английском. Как только оно появится — сразу вышлю Вам экземпляр.

Я приложила все усилия, чтобы разузнать что-нибудь о том парне, о котором Вы меня несколько раз спрашивали. Узнала немного, но все же выяснила, что Алек[4] был не столько поэтом как таковым, сколько студентом: кажется, он организовывал поэтические чтения и тому подобное. Я расспросила кое-кого из наших молодых поэтов о том, что это была за поэзия, но их отзывы звучали неутешительно. Если и когда узнаю что-то еще — дам Вам знать.

Целая группа писателей едет в следующем месяце в Штаты как туристы. Среди них — известный молодой поэт (ему 27 или 28 лет) Евгений Евтушенко. Жаль, что Вас там не будет. Думаю, встреча с ним была бы интересна вам обоим. Я дам ему адрес Лероя — возможно, они смогут встретиться. Правда, он почти не знает английского, так что как они там поймут друг друга — не представляю.

(Кстати, эссе о его творчестве недавно появилось в *New World Review*).

Жду вестей от Вас из Европы — если Вы уже не там.

С наилучшими пожеланиями, Елена.

РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4113. Л. 3. Маш. коп. Документ на англ. яз. Перевод мой. Письмо отправлено на адрес книжного магазина Л. Ферлингетти “City Lights”.

[1] Ричард Сивер (1926–2009) — американский переводчик, редактор, издатель. Сыграл ключевую роль в борьбе с цензурой, помогая публике увидеть произведения таких авторов, как Сэмюэл Беккет, Генри Миллер, Уильям С. Берроуз, Эжен Ионеско, Д.Г. Лоуренс, Джек Керуак, Гарольд Пинтер др.

[2] *The Floating Bear* — информационный бюллетень, выпускавшийся с 1961 по 1971 гг. под редакцией поэтов-битников Дианы ди Прима и Лероя Джонса. Бюллетень распространялся по почтовым спискам и публиковал новые произведения молодых авторов.

[3] Майкл Джон Флес (род. 1936 г.) — американский поэт-битник, редактор, музыкант, промоутер андеграундного кино.

[4] Речь идет об Александре Гинзбурге. Подробнее — см. статью.

4
Аллен Гинзберг — Елене Романовой

25 февраля 1965 г.

Дорогая Елена,

С Новым годом! Я пробыл месяц на Кубе и сейчас нахожусь в Праге. У меня здесь есть кое-какая работа, связанная с редактурой переводов моих стихов на чешский язык для книги, которая будет издана в будущем году. Я выяснил также, что у меня здесь есть возможность получить гонорар в кронах, сумму достаточную для оплаты проезда поездом до Москвы. Поэтому я рассчитываю провести несколько недель в России. Без всякого шума, как турист, на свой собственный счет. Я просил Пуйманову[1] связаться с Вами. Не могли бы Вы сообщить, нет ли у меня какого-либо гонорара в Москве? Не узнаете ли Вы, какая это сумма? У меня нет большой суммы денег в долларах — но у меня хватит крон, чтобы оплатить тур, может быть, на одну неделю. Нет ли возможности пожить в чьем-нибудь доме неделю или две? Я еще не выяснил, какие сложности могут возникнуть при покупке билета (через Институт) в чешской валюте. Главное, что мне хотелось бы выяснить: 1) причитается ли мне какой-либо гонорар в рублях, которые я мог бы тратить в Москве? 2) Могу ли я остановиться где-нибудь помимо Интуриста? 3) Если у меня будет виза сроком на две недели, а визит окажется приятным, смогу ли я продлить мое пребывание еще на несколько недель?

Жду Вашего быстрого ответа сюда, из которого мне стала бы ясна ситуация.

Я в хорошей форме и много работаю. Одновременно посылаю короткие письма Вознесенскому и Евтушенко. Скажите им, пожалуйста, что я собираюсь приехать и был бы рад встретиться с ними и другими поэтами.

Не беспокойтесь, пожалуйста, что я учиню в Москве какой-либо скандал. Я приеду тихо, на свой счет и буду вести себя скромно.

С любовью, как всегда — Аллен Гинзберг

P.S. Питер Орловский в Нью-Йорке. Он шлет Вам свой горячий привет.

P.P.S. На днях я впервые услышал голос Есенина в граммофонной записи.

РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4261. Л. 3. Маш. коп. Документ на рус. яз. Оригинал письма отсутствует.

[1] В шапке письма указан адрес «с/о Р. Пуйманова, Союз писателей, Народная 11, Прага, Чехословакия». Сложно понять, о ком здесь идет речь, т.к. не удалось найти чешских литературных деятелей с такой фамилией (чешская писательница Мария Пуйманова (1893–1958) умерла за 7 лет до написания настоящего письма).

II. Материалы о пребывании Аллена Гинзберга в СССР

1
Отчет о пребывании в СССР американского поэта Аллена Гинзберга

апрель 1965 г.

С 20 марта по 6 апреля с.г. по поручению Иностранной комиссии СП СССР работала с американским поэтом А. Гинзбергом. А. Гинзберг приехал в СССР на 4 дня в качестве туриста из ЧССР (где он провел месяц в качестве гостя Союза писателей Чехословакии), после чего по его просьбе Союз писателей СССР продлил его пребывание в СССР в качестве гостя СП СССР до 5 апреля; в связи с оформлением виз в посольствах ПНР и ЧССР срок пребывания А. Гинзберга впоследствии был продлен до 7 апреля.

За время пребывания в СССР, А Гинзберг посетил Москву и Ленинград, осмотрел исторические памятники этих городов, посетил ряд музеев (в том числе и литературных — Маяковского, Достоевского), ознакомился с театральной жизнью, встречался с писателями, поэтами, переводчиками, критиками, специалистами по американской литературе, рабочими, студентами. Встречи А. Гинзберга с активом американистов в ЦДЛ и ИМЛИ, а также с редакцией и авторским активом журнала «Иностранная литература» были посвящены состоянию современной американской литературы. Была организована также встреча А. Гинзберга с рабочими — участниками литобъединения при заводе ЗИЛ. А. Гинзберг познакомился работой литобъединения, стихами его участников, рассказал о себе, читая свои стихи. Беседа А. Гинзберга с группой студентов МГУ — участников театральной студии гуманитарных факультетов, проходившая

в клубе МГУ, была посвящена вопросам художественного творчества. В ходе беседы А. Гинзберг откровенно высказывал свои анархические и индивидуалистические воззрения, вызвавшие критическое отношение аудитории.

Философские и политические взгляды А. Гинзберга не отличаются ни глубиной, ни устойчивостью, его высказывания довольно противоречивы, ибо, по его собственному признанию, он живет чувствами, а не разумом. Однако ряд высказываний Гинзберга заслуживает внимания. Так, сравнивая политический и общественный климат СССР и других стран народной демократии (Польши, Чехословакии), А. Гинзберг подчеркивал большую свободу и демократию последних, большую близость этих стран к западной культуре. По утверждению Гинзберга, экономическая, политическая и культурная жизнь в СССР чрезмерно централизована, что ведет, по его мнению, к отсутствию подлинной свободы слова и свободы личности, в частности, свободы творчества. А. Гинзберг неоднократно декларировал право каждого публиковать все, что он пишет. Подлинный художник, по мнению А. Гинзберга, всегда авангардист, он призван будоражить общество, резко критиковать все его недостатки, поэтому никто не смеет замалчивать его голос, даже в том случае, если художник идет вразрез с официальной политикой правительства.

По своим политическим убеждениям А. Гинзберг — ярко выраженный анархист. Он придает особо важное значение коммуникации индивидуумов, считая, что наш век механизации и высокого развития цивилизации ведет к нивелировке личности, стерилизации сознания, к чисто механическим формам контактов между индивидуумами. Человек лишается возможности обращаться к своему внутреннему миру, он вынужден автоматически следовать официальным установкам общества, утрачивая при этом способность к самовыражению. С целью самосознания и самовыражения А. Гинзберг и его единомышленники обращаются к наркотикам, действие которых, по их мнению, расширяет сферу сознания, к фрейдизму, буддизму, сфере сексуальных ощущений.

По заявлению А. Гинзберга, ему чужды устои буржуазного общества. Он весьма критически относится к «ограниченным и сытым буржуа», высказывается против ряда внешнеполитических акций США. Так, в частности, когда речь заходила о политике США в Южном Вьетнаме, А. Гинзберг, который сам побывал в этой стране, высказался в поддержку борьбы демократического народа: «Я

считаю, что народ Вьетнама не стремился к коммунизму, — сказал он, — но политика США вынудила его стать на сторону коммунистов. Будь я вьетнамцем, при данных обстоятельствах я бы тоже примкнул к коммунистам».

А. Гинзберг заявил также, что он приветствовал кубинскую революцию, хотя активно не выступал в поддержку кубинского народа. А. Гинзберг с большой симпатией отзывался о Кубе, однако утверждал, что там развивается культ личности.

А. Гинзберг высказывался также в поддержку борьбы американских негров и неоднократно подчеркивал, что многие белые юноши и девушки, отправляющиеся на юг страны для участия в освободительном негритянском движении, несут с собой книги его друга и единомышленника Джека Керуака. «Сейчас в США происходит негритянская революция, — заявил А. Гинзберг, — и если она добьется победы, то это во многом изменит политический климат в стране».

Критикуя американский буржуазный строй, А. Гинзберг находит отрицательные стороны и в советском государстве. «Я нахожу положительные и отрицательные стороны и в том и в другом строе», — заявил А. Гинзберг. Он заметил, что, если бы ему пришлось жить в условиях нашей страны, он и здесь находился бы в оппозиции. Гинзберг считает, что нельзя говорить о социализме вообще, так же как нельзя говорить вообще о капитализме: речь может идти лишь о конкретном воплощении строя в разных странах. По убеждению Гинзберга, наибольшей гармонии между обществом и индивидуумом удалось достичь в скандинавском варианте социализма. (Заметим при этом, что А. Гинзберг не был ни в одной из скандинавских стран).

Во время пребывания в СССР А. Гинзберг всячески стремился к установлению широких контактов с советскими литераторами, особенно с молодыми. По своей личной инициативе, он неоднократно встречался с Е. Евтушенко, В. Аксеновым, Б. Ахмадулиной и Л.Ю. Брик. СП СССР организовал для него встречи с К.М. Симоновым, А.А. Вознесенским, М.И. Алигер, Е.М. Винокуровым, А.Я. Сергеевым.

С первых дней пребывания в нашей стране, А. Гинзбергу была предложена четкая программа, рассчитанная на его ознакомление с литературной и культурной жизнью нашей страны. На словах А. Гинзберг с благодарностью принял все мероприятия программы. Однако на практике не раз приходилось сталкиваться с его нежеланием осуществлять эту программу — он предпочитал «неофициальные»

встречи, организованные по собственной инициативе без «официального» сопровождения. Потребовались известные усилия, чтобы обеспечить выполнение утвержденной программы. Были, однако, случаи, когда А. Гинзберг обманывал сотрудников Иностранной комиссии и сопровождающую, утверждая, что идет к родственникам, а вместо этого, как выяснялось впоследствии, встречался с интересующими его людьми.

Проводя широкие исторические параллели между одиночеством непризнанных гениев, самоубийством Есенина и Маяковского и судом над Бродским, А. Гинзберг увидел в этом процессе «расправу толпы над свободой художника», поэтому он настойчиво искал контактов с Бродским, стремясь, по его словам, выразить ему свое сочувствие, «у нас с ним, — говорил Гинзберг, — одна судьба». Ответ Ленинградского отделения СП СССР (на запрос Гинзберга) о том, что дальнейшая судьба Бродского и его местонахождение им не известны, вызвал бурное негодование А. Гинзберга.

В Москве А. Гинзберг настойчиво стремился связаться с А. Есениным-Вольпиным[1], ему удалось сделать это (А. Гинзберг неизвестно откуда достал телефон одного из знакомых Есенина-Вольпина и через него договорился о встрече с Есениным-Вольпиным). А. Гинзберг обманным путем в день отъезда заявил, что идет навестить родственников, а сам отправился для встречи с Есениным-Вольпиным. В тот же день вечером, накануне отъезда, А. Гинзберг признался сопровождающей, что эта ложь тяжким грузом ляжет на его совести, что он беседовал с Есениным-Вольпиным исключительно по вопросам формальной логики и что ему очень не хотелось, чтобы эта встреча отрицательно повлияла на решение вопроса о его вторичном приезде в СССР.

А. Гинзберг неоднократно высказывал стремление приехать в СССР на более длительный срок (около полугода) вместе со своим другом Питером Орловским[2] и обсуждал возможности осуществления этой идеи в СП СССР (составление антологии советской поэзии на английском языке, обучение в СССР и пр.).

Сопровождающая Н. Боревская.

РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4246. Л. 1–5. Маш. коп. Документ на рус. яз.

[1] Александр Сергеевич Есенин-Вольпин (1924–2016) — математик, поэт, сын Сергея Есенина. Подробнее об этом инциденте — см. статью.

[2] Питер Орловски (1933–2010) — американский поэт, представитель битпоколения.

2
Отчет о пребывании в СССР американского поэта А. Гинзберга

Основную часть времени пребывания в СССР Ален Гинзберг посвятил встречам с советскими литераторами, знакомству с литературной и культурной жизнью Москвы и Ленинграда. Именно эту цель преследовала детально разработанная и утвержденная руководством Инокомиссии программа, в соответствии с которой проводилась работа с Гинзбергом.

В беседах с советскими писателями, литературоведами, учеными, рабочими, студентами Гинзберг обнаружил широкую осведомленность в области классического и современного зарубежного искусства. Гинзберг хорошо знаком также с творчеством русских писателей-классиков (Толстой, Достоевский, Чехов), он хорошо знает поэзию Маяковского и Есенина, произведения некоторых молодых советских писателей и поэтов, выходивших в США в переводе на английский язык.

На встречах с советскими литераторами Гинзберг подробно останавливался на проблемах современной американской литературы и искусства, в частности, он сообщил много интересных фактов о современной американской поэзии. В этих беседах получило также освещение его мировоззрение. Отрицая существующий порядок вещей и окружающего его мира, Гинзберг так же, как и многие другие американские писатели его поколения, не находит в жизни положительных идеалов. Отсюда крайний нигилизм, отрицание роли разума, обращение к инстинктивному восприятию действительности, уход в мир абстрактной религии, сферу сексуальных ощущений. Позитивными сторона творчества Гинзберга следует считать выступления против войны и расовой сегрегации. Все это получает яркое эмоциональное выражение в поэзии Алена Гинзберга, в тех стихах, которые он читал перед советской аудиторией. (Наибольшую известность в США и за их пределами получил небольшой сборник стихов Гинзберга «Вопль»[1] (1955). Стихи Гинзберга включаются в антологию современной американской поэзии и переводятся за рубежом. Несколько стихотворений поэта были опубликованы в нашей периодической печати).

Известный интерес представляет интервью, данное Гинзбергом чешской газете «Литературные новины» №12, 1965 г. (прилага-

ется к отчету[2]). Здесь получили довольно яркое выражение основные эстетические принципы поэта, его философское кредо.

Несколько замечаний, связанных с пребыванием Гинзберга в СССР.

Из бесед с Гинзбергом в Союзе писателей выяснились его анархические представления, а также выяснились «проблемы», представляющие для него специальный интерес. Имели место случаи, когда Гинзберг пытался уклониться от сопровождающих его лиц и самостоятельно проводить встречи с интересующими его людьми. Отдельного упоминания заслуживает стремление Гинзберга установить личные контакты с Бродским и Вольпиным-Есениным. В одной из бесед в Союзе писателей ему прямо было сказано, что, если он стремится познакомиться с жизнью, культурой и искусством советских людей, Союз писателей готов оказать ему всемерное воздействие. Стремление к встречам с людьми, имена которых пользуются в США дурно пахнущей политической «славой», будет уводить его от основной задачи знакомства с советской культурой, бессмысленного вмешательства в сферы, весьма далекие от искусства. На словах Гинзберг согласился с такой постановкой вопроса. Однако, как показали его дальнейшие действия, он не отказался от осуществления своей идеи установить личные контакты с этими людьми.

Заслуживает внимания и тот факт, что А. Гинзберг по собственной инициативе связался с посольством США в Москве, был приглашен туда на встречу с культаташе, который, по-видимому, соответственно проинформировал Гинзберга и использовал эту встречу для оказания на него враждебного нам влияния. Учитывая, что Гинзберг намерен снова приехать в нашу страну на более продолжительный срок, для чего он рассчитывает получить специальные средства из фонда Гугенгейма, при рассмотрении вопроса о его приезде в СССР и статуте его пребывания в нашей стране следует иметь в виду все вышеизложенные обстоятельства.

Консультант по литературе США Ф. Лурье[3].

РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4246. Л. 6–8. Маш. коп. Документ на рус. яз.

[1] “Howl” — поэма А. Гинзберга. Вышла в сборнике *Howl and Other Poems* в 1955 г. в издательстве Л.Ферлингетти “City Lights Books”. Вскоре после издания весь тираж был арестован, а поэма обвинена в непристойности.

[2] В фондах РГАЛИ это приложение не сохранилось.

[3] Фрида Анатольевна Лурье (1921–2001) — переводчик и референт Иностранной комиссии ССП.

3
Дневник пребывания в СССР американского поэта Аллена Гинзберга (с 20 марта по 6 апреля 1965 г.)

20 марта.

13.05 — прибытие с Киевского вокзала.

Встречали: зам. председателя ИК СП СССР Е.С. Романова, сопровождающая Н.Е. Боревская и представитель «Интуриста».

14.30 — обед в ЦДЛ с Е.С. Романовой

Вечер — цирк.

21 марта.

11.00 — экскурсия в Кремль, посещение Мавзолея Ленина.

Вторую половину дня провел у родственников.

22 марта.

11.00 — посещение музея Достоевского.

15.00 — вернисаж в ЦДЛ.

18.00 — обед у К.М. Симонова.

23 марта.

11.00 — обсуждение программы в СП СССР при участии сотрудников Инокомиссии СП СССР И.Ф. Огородниковой, В.С. Коткина, Ф.А. Лурье, Л.И. Цветковой.

13.00 — митинг на Красной площади, посвященный встрече космонавтов.

16.00 — беседа с Е.А. Евтушенко и В. Аксеновым (сопровождал А.К. Симонов).

24 марта.

10.30 — посещение музея им. Пушкина.

14.00 — посещение музея Восточных культур.

Вечер — Театр кукол. «Божественная комедия».

22.00 — встреча с В. Аксеновым у него дома. Присутствовали: А. Гинзберг, В. Аксенов, артист М. Казаков, переводчик А. Нейман, сопровождающая Н.Е. Боревская.

25 марта.

Утро провел у родственников.

16.00 — посещение музея Маяковского (сопровожд. Ф.А. Лурье и Н. Боревская).

Вечер — «Герой нашего времени» в театре драмы и комедии (сопровождал А.Е. Симонов).

23.55 — отъезд в Ленинград.

26 марта.

8.20 — прибытие в Ленинград. Встречал В.Д. Савицкий[1].

10.00 — экскурсия по городу.

12.15 — музей Истории религии.

13.30 — осмотр Петропавловской крепости.

16.00 — встреча в Союзе писателей. Присутствовали: Н. Полякова, В. Торопыгин, С. Орлов, В.Н. Шефнер, В. Савицкий, Д. Поляновский, М. Борисова, сопровождающая Н.Е. Боревская.

20.00 — Вечер поэзии в клубе им. Володарского с участием поэтов Льва Гаврилова, Н. Поляковой, В. Торопыгина, Л. Агеева, А. Сорокина, Н. Яворской, Г. Горбовского, Л. Хаустова.

22.25 — Встреча в домашней обстановке у поэтессы М. Борисовой. Присутствовали: М. Борисова с супругом, молодые ученые-философы (преподаватели Горного института).

27 марта.

11.00 – 18.00 — посещение Эрмитажа.

Вечер — Театр оперы и балета им. Кирова — балет «Легенда о любви».

28 марта.

11.00 — осмотр музеев г. Пушкино.

13.00 — посещение Пескаревского мемориального кладбища.

15.30 — вторичное посещение Эрмитажа.

Вечер — ужин в кафе «Север» (сопровожд. Н. Боревская).

23.55 — отъезд в Москву.

29 марта.

8.15 — прибытие в Москву.

11.00 — присутствовал на спектакле Театра Драмы и Комедии, посвященном творчеству А. Вознесенского, «Антимиры».

14.30 – 17.30 — посещение родственников.

19.00 — концерт в зале им. Чайковского.

21.00 — посещение кафе «Молодежное»[2] (сопровожд. Н. Боревская).

30 марта.

10.00 — посещение Института им. Гнесиных.

16.00 — встреча с активом писателей, переводчиков, критиков-американистов в ЦДЛ. Посещение Кремлевского Дворца Съездов.

Вечер — Балет «Лауренсия».

31 марта.

10.30 — осмотр Новодевичьего кладбища и монастыря.

14.00 — встреча с переводчиком англо-американской поэзии А. Сергеевым.

19.00 — встреча со студентами-студийцами театрального коллектива при МГУ (клуб МГУ).

1 апреля.

10.30 — получение визы в Польском посольстве.

День провел у родственников.

20.00 — встреча в ЦДЛ с В. Аксеновым, Е. Евтушенко, М. Казаковым и др.

2 апреля.

10.30 — получение визы в посольстве ЧНР.

12.00 — беседа с сотрудниками и авторским активом журнала «Иностранная литература»[3].

14.15 — встреча с поэтом Р. Рождественским в домашней обстановке (присут. В. Аксенов, Е. Евтушенко. Сопровожд. Ф. Лурье).

17.00 — встреча с участниками Литобъединения при ЗИЛе (сопровожд. Н. Боревская).

Вечер — балет «Золушка».

3 апреля.

11.00 — встреча с молодыми учеными и профессорами Института мировой литературы в домашней обстановке.

16.00 — встреча с А.А. Вознесенским в домашней обстановке (присут. А. Вознесенской с супругой, М. Салганик).

4 апреля.

12.30 — поездка на дачу к поэтессе Б. Ахмадуллиной. (Сопровождал А.К. Симонов).

5 апреля.

12.00 — завтрак в Посольстве США.

15.00 — встреча с поэтом Е.М. Винокуровым в ЦДЛ.

18.00 — беседа с поэтессой М.И. Алигер в домашней обстановке.

21.00 — в гостях у Л.Ю. Брик.

6 апреля.

11.30 — встреча с А. Есениным-Вольпиным (по собственной инициативе).

15.30 — беседа с зам. председателя Инокомиссии СП СССР И.Ф. Огородниковой.

17.30 — прощальная встреча с Е.А. Евтушенко, В. Аксеновым, И.Ф. Огородниковой.

23.35 — отъезд в Варшаву с Белорусского вокзала. Провожали: Е.А. Евтушенко, В. Аксенов, А. Есенин-Вольпин, сопровождающая Н.Е. Боревская.

Черновой вариант плана пребывания А. Гинзберга в СССР

29.03, понедельник.
Приезд из Ленинграда.
11.00 — Антимиры
19.00 — Посещение кафе «Молодежное».

30.03, вторник.
10.00 — Вутман (проф.) Ин-т Гнесиных.
16.00 — встреча с активом в ЦДЛ (Малый зал).
Вечером — Большой театр — «Лауренсия».

31.03, среда.
Посещение Новодевичьего кладбища.
14.00 — встреча с А. Сергеевым.
18.00 — встреча со студийцами.

1.04, четверг — посещение литобъединения при Дворце Культуры завода им. Лихачева.

2.04, пятница.
10.00–11.00 — посещение Института психологии
14.00 — обед у Рождественского дома.

3.04, суббота — поездка в Ясную поляну.

4.04, воскресенье — свободный день.

5.04.
Понедельник.
Отъезд на Родину.

РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4246. Л. 9–12, 15. Маш. коп. Документ на рус. яз. Фрагмент (с 29 марта по 5 апреля) альтернативного плана сохранился на листе 15 данного документа. Вероятно, представленная на листах 9–12 версия является финальной.

[1] Владимир Дмитриевич Савицкий (1922–2009) — советский писатель, переводчик, литературный критик.

[2] В начале 60-х в крупных советских городах появилось новое явление в сфере общепита: молодежные кафе с демократичной обстановкой, музыкой, выставками фотографий. Первое такое заведение — кафе «Молодежное» в Москве — открылось в 1961 г. на улице Горького (ныне — Тверская).

[3] Беседа, очевидно, проходила не в формате интервью — о пребывании Гинзберга в Советском Союзе вышла лишь одна короткая заметка в «Литературной газете» (13 апреля 1965 г. С. 4):

> В качестве гостя Союза писателей СССР в Москве находился американский поэт Аллен Гинсберг. Наибольшую известность в США и за их пределами получил небольшой сборник стихов Гинсберга «Вопль» и другие стихотворения» (1955 год). В этих стихах выражен протест обществу, толкающему молодых американцев на путь самоубийства и преступлений. Отдельные стихи А. Гинсберга публиковались в нашей периодической печати.

4
Характеристика Аллена Гинзберга

9 марта 1965 г.

Аллен Гинзберг — известный американский поэт, ведущий представитель так называемого «поколения битников».

Родился 3 июня 1926 года в городе Нью-Йорке, штат Нью-Йорк (родители: мать — эмигрантка из России, являвшаяся в 30-х годах членом компартии США; отец — школьный учитель, увлекавшийся поэзией).

До 17 лет Аллен Гинзберг учился в средней школе г. Паттерсона, затем был студентом колумбийского колледжа. Служил в торговом флоте. Сменил множество разнообразных профессий — от судомойки в ресторане до рецензента в газете.

Много путешествовал: совершил поездку по Антарктике, был в Тегеране, Венеции, Париже, Лондоне, Греции, Индии, в странах Латинской Америки, в частности на Кубе.

Наибольшую известность в США и за их пределами получил небольшой сборник стихов Гинзберга «Вопль и другие стихотворения» (1955 год), в котором выражен протест обществу, толкающему молодых американцев на путь самоубийства, наркомании, гомосексуализма.

Стихи А. Гинзберга включаются в антологии современной американской поэзии и переводятся за рубежом.

(Отдельные стихи А. Гинзберга публиковались в нашей периодической печати).

Отрицая существующий порядок вещей в окружающем его мире, Гинзберг так же, как и многие другие американские писатели своего поколения, не находит в современной жизни положительных идеалов. Отсюда — крайний нигилизм, отрицание роли разума, обращение к инстинктивному восприятию действительности, уход в мир абстрактной религии, наиболее совершенным выражением которой для битников является Зен-Буддизм. Позитивными сторонами творчества Гинзберга следует считать его выступления против войны и расовой сегрегации.

В настоящее время А. Гинзберг находится в Чехословакии в качестве гостя СП Чехословакии, откуда в СП СССР поступила его просьба о приглашении в Советский Союз.

Ф. Лурье, консультант по литературе США
Инокомиссии СП СССР.

РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4246. Л. 13–14. Документ на рус. яз. Маш. коп.

5
О программе пребывания А. Гинзберга в СССР (из стенограммы совещания Инокомиссии ССП)

А. Гинзберг: с 30 марта по 5 апреля.

По возвращении из Ленинграда в программу представляется целесообразным включить ряд мероприятий, направленных на знакомство А. Гинзберга с литературной и театральной жизнью нашей страны, а также, принимая во внимание его личные пожелания, включить в программу некоторые мероприятия, отвечающие его личным интересам: посещение психиатрической клиники (встреча и беседа

с врачами, знакомство с постановкой дела в области излечения психических заболеваний).

Провести в Малом зале ЦДЛ вечер, посвященный поэзии А. Гинзберга (чтение стихов), ответы на вопросы. Пригласить на этот вечер актив критиков, переводчиков-американистов, а также некоторых студентов и аспирантов, занимающихся современной американской литературой. Организовать посещение А. Гинзбергом одного из семинаров литобъединения при рабочем Дворце культуры… [обрыв документа].

Провести в журнале «Юность» встречу А. Гинзберга с молодыми советскими поэтами (актив журнала) при участии редактора журнала Б. Полевого (пригласить на эту встречу поэтов интересных биографий и профессий).

Организовать посещение А. Гинзбергом ~~Балетного училища (при РАБТ)~~ Муз. институт им. Гнесиных.

Встреча А. Гинзберга со студийцами студенческого театра при МГУ (просмотр программы, беседа со студийцами о работе театра).

Посещение кафе «Молодежное» (по приглашению одного из советских поэтов, который будет в этот вечер читать там стихи).

Посещение театра драмы и комедии — спектакль «Антимиры» — стихи А. Вознесенского, встреча и беседа с поэтом А. Вознесенским по инициативе Гинзберга (29 марта). Утро.

Кроме поэтов, с которыми Гинзберг встречается по личной инициативе (Евтушенко, Вознесенский), организовать для него встречи с поэтами Е. Винокуровым, Р. Казаковой, Е. Исаевым, ~~В. Бекевым~~, А. Сергеевым (переводчик современной американской поэзии).

Вышеуказанные мероприятия можно будет организовывать и проводить исходя из срока пребывания А. Гинзберга в Советском Союзе (он твердо рассчитывает продлить этот срок либо по линии Союза писателей, либо за свой счет, по линии Интуриста).

Из современных театральных спектаклей провести посещение Гинзбергом театра «Современник», и московского театра Драмы и Комедии «Добрый человек из Сезуана».

РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4246. Л. 16–17. Маш. коп. с правкой.

6
Аллен Гинзберг — Елене Романовой и Фриде Лурье

April 12, 1965.

Dear Elena and Frida,

I am here in Warsaw — very lovely city, the people very hospitable. I'll stay several weeks, then back to Prague.

My stay in Moscow was excellent — I saw all the people I wanted to. Fortunately I had lots of time with Yevtushenko, unfortunately, not enough time with Voznesensky. He said he might be here in Warsaw the 19th of this mouth, so I hope we'll meet again. I'll stay and make a television broadcast here tomorrow, and read poetry at the University the day after – then relax or see people.

I did fortunately manage to meet Yesenin-Volpin on my last day in Moscow. He is very intelligent and not at all crazy, or "mentally disturbed". He is a very likeable man, a good man, concerned mostly with problems of elementary logic, on a professional level.

Thank you for your help and advice while I was there. I did my best to adjust my outlook to your own and not embarrass myself or you while I was there.

I came to no particular conclusions except that it's best for everybody to relax and not force their opinions on each other, nobody really knows anything objectively "true", abstractly. We only can know our own experience and try to share that. Well this doesn't make much sense so forget it.

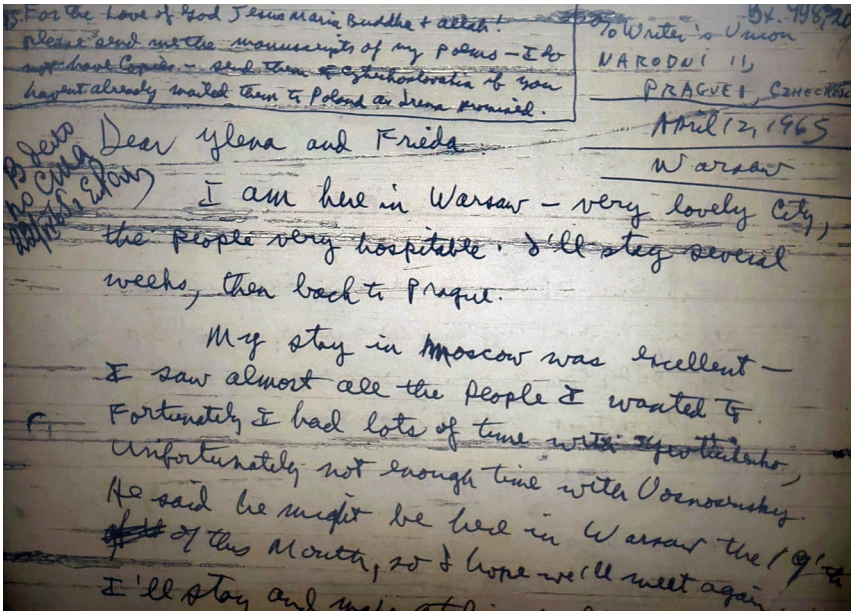
I'll try to arrange to come back for a longer stay, probably with Peter Orlovsky. Think on the problem, and I will work on it from my end. It's not a bad idea, + we might make up a good anthology of Soviet poetry.

From here I'll go to Prague; then perhaps Budapest, then stop over at East+West Berlin for a week or so. Then London and home. Love to Nina and Irena. I'll send books.

Regards to K. Simonov.

I wrote a long poem in the Arrow.

P.S. For the love of God Jesus Maria Buddha + allah! Please send me the manuscripts of my poems – I do not have copies – send them to Czechoslovakia if you haven't already mailed them to Poland at [нрзб.].



Dear Elena and Frieda

I am here in Warsaw – very lovely city, the people very hospitable. I'll stay several weeks, then back to Prague.

My stay in Moscow was excellent – I saw almost all the people I wanted to. Fortunately I had lots of time with Yevtushenko, unfortunately not enough time with Voznesensky. He said he might be here in Warsaw the 19th of this month, so I hope we'll meet again.

I'll stay and

А. Гинзберг — Е. Романовой и Ф. Лурье. 12 апреля 1965 г.
РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 26. Ед. хр. 4261.

ПЕРЕВОД:

12 апреля 1965 г.

Дорогие Елена и Фрида,

Я сейчас в Варшаве, — это очень милый город, люди очень гостеприимные. Я пробуду здесь несколько недель, затем вернусь в Прагу.

Мое пребывание в Москве было превосходным — я увидел всех, кого хотел. К счастью, я провел много времени с Евтушенко, но, к сожалению, мало времени с Вознесенским. Он сказал, что, возможно, будет здесь, в Варшаве, 19-го числа, так что надеюсь, мы встретимся снова. Завтра я проведу здесь телевизионную передачу, послезавтра прочту стихи в университете, а потом отдохну или пообщаюсь с людьми.

Мне, к счастью, удалось встретить Есенина-Вольпина в мой последний день в Москве. Он очень умен и вовсе не сумасшедший или «психически неуравновешенный». Он очень симпатичный человек, хороший человек, озабоченный в основном проблемами элементарной логики – на профессиональном уровне.

Спасибо вам за вашу помощь и советы, пока я был там. Я делал все возможное, чтобы приблизить мое мировоззрение к вашему, и не ставить в неловкое положение ни себя, ни вас, пока я был там.

Я не пришел к каким-то определенным выводам, кроме того, что для всех лучше расслабиться и не навязывать друг другу свои мнения, никто на самом деле не владеем «объективной истиной», это абстракция. Мы можем знать только наш собственный опыт и пытаться делиться им. Ну, это все неважно, так что забудьте.

Я постараюсь вернуться к вам на более длительный срок, возможно, с Питером Орловски. Подумайте об этом деле, и я буду работать над ним со своей стороны. Это неплохая идея, + мы могли бы составить хорошую антологию советской поэзии[1].

Отсюда я поеду в Прагу; затем, возможно, в Будапешт, затем сделаю остановку в Восточном + Западном Берлине[2] на неделю или около того. Затем в Лондон и домой. Передавайте привет Нине и Ирине. Я пришлю книги.

Привет К. Симонову.

Я написал длинную поэму в «Стреле»[3].

P.S. Во имя Господа Иисуса, Марии, Будды + Аллаха! Пожалуйста, пришлите мне рукописи моих стихов — у меня нет копий — отправьте их в Чехословакию, если вы еще не отправили их в Польшу по адресу [нрзб.].

РГАЛИ. Ф.631. Оп. 26. Ед. хр. 4261. Л. 1. Автограф. На англ. яз. Перевод мой.

[1] Проект антологии так и не был реализован, однако интерес Гинзберга к русской поэзии не ослабевал до конца его жизни. См., напр.: Lauridsen, I.T., and P. Dalgard *The Beat Generation and the Russian New Wave.* Ann Arbor: Ardis, 1990: 23–36.

[2] Судя по биографическим данным, поездка в Германию не состоялась.

[3] «Красная стрела» — первый в истории СССР фирменный поезд, курсирующий между Москвой и Ленинградом. Вероятно, именно на этом поезде Гинзберг возвращался из Северной столицы после своих неудачных поисков информации о Бродском, и в этом ночном рейсе написал стихотворение о Ленинграде. См.: Ginsberg, Allen. *Iron Curtain Journals: January–May 1965,* edited by M. Shumacher. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2018: 202–203.

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Обзорная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-440-453
https://elibrary.ru/IEBHFN
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Ирина МОРОЗОВА, Виктория ЖУРАВЛЕВА

IX МЕЖДУНАРОДНЫЕ ЗВЕРЕВСКИЕ ЧТЕНИЯ В РГГУ: «РЕЛИГИОЗНЫЙ НАРРАТИВ В ЛИТЕРАТУРЕ, ИСТОРИИ, ПОЛИТИКЕ И КУЛЬТУРЕ США»

Аннотация: В обзоре изложены основные темы конференции по американистике, прошедшей в РГГУ в апреле 2025 г. Религия всегда была определяющей чертой американской культуры с момента появления первых британских колонистов на территории будущих США. Вклад религии и теологии в развитие американской культуры и общественных институтов невозможно переоценить, и вполне естественно, что историки и филологи, культурологи и политологи уделяют пристальное внимание религиозным вопросам американской жизни как в прошлом, так и в настоящем. Организаторы конференции предложили рассмотреть религиозный нарратив в междисциплинарном гуманитарном поле с целью выявления тех элементов, которые формируют характерное для американского общества видение проблемы Я и Другого в их различных измерениях. В конференции приняли участие 65 американистов из ведущих вузов России (Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Нижнего Новгорода, Самары, Уфы, Архангельска, Курска, Краснодара, Калининграда) и Беларуси.

Ключевые слова: научная конференция, американистика, литература, история, культура США, внешняя политика США, религиозный дискурс.

Информация об авторах:

Ирина Васильевна Морозова, доктор филологических наук, профессор, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1709-0279. E-mail: irinamoro@gmail.com.

Виктория Ивановна Журавлева, доктор исторических наук, профессор, заведующая кафедрой американских исследований факультета международных отношений, Институт международных отношений и политических наук Российского государственного гуманитарного университета, Миусская пл., д. 6, 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-4690-2686. E-mail: zhuravlevavic@mail.ru.

Для цитирования: *Морозова И.В., Журавлева В.И.* IX Международные Зверевские чтения в РГГУ: «Религиозный нарратив в литературе, истории, политике и культуре США» // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 440–453. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-440-453

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Review Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-440-453
https://elibrary.ru/IEBHFN
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Irina MOROZOVA, Victoria ZHURAVLEVA

IX ALEXEY ZVEREV INTERNATIONAL CONFERENCE AT RSUH: "RELIGIOUS NARRATIVE IN US LITERATURE, HISTORY, POLITICS AND CULTURE"

Abstract: The review outlines the major topics of the academic conference on the American Studies held at RSUH in April 2025. Religion has always been a defining feature of American culture since the first British colonists arrived in the territory of the future United States. The contribution of religion and theology to the development of American culture and social institutions cannot be overemphasized, and it is only natural that historians and philologists, cultural and political scientists pay close attention to religious issues in American life, both past and present. The conference organizers proposed to concentrate on religious narrative in an interdisciplinary humanities field to identify the elements that shape American society's vision of the Self and the Other in their various dimensions. The conference was attended by 65 Americanists from leading universities in Russia (Moscow, St. Petersburg, Kazan, Nizhny Novgorod, Samara, Ufa, Arkhangelsk, Kursk, Krasnodar, Kaliningrad) and Belarus.

Keywords: conference, American studies, American literature, history and culture, the US foreign policy, religious discourse.

Information about the authors:

Irina V. Morozova, Doctor Hab. in Philology, Professor, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq., 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1709-0279. E-mail: irinamoro@gmail.com.

Victoria I. Zhuravleva, Doctor Hab. in History, Professor, Chair of the American Studies Department, Russian State University for the Humanities, Miusskaia sq., 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID https://orcid.org/0000-0003-4690-2686. E-mail: zhuravlevavic@mail.ru.

For citation: Morozova, Irina, and Victoria Zhuravleva. "IX Alexey Zverev International Conference at RSUH 'Religious Narrative in US Literature, History and Culture'." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 440–453 https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-440-453



28–29 апреля 2025 г. в РГГУ прошли IX Зверевские чтения по американистике, посвященные роли религии в истории и литературе, политике и культуре США. Научное биеннале проводится в университете с 2009 г., и его бессменными организаторами являются Виктория Ивановна Журавлева (д.и.н., профессор, заведующая кафедрой американских исследований факультета международных отношений Института международных отношений и политических наук) и Ирина Васильевна Морозова (д.ф.н., профессор кафедры сравнительной истории литератур Института филологии и истории). В конференции приняли участие 65 американистов из ведущих вузов России (Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Нижнего Новгорода, Самары, Уфы, Петрозаводска, Архангельска, Курска, Краснодара, Калининграда), а также Беларуси.

Открывал конференцию ректор РГГУ Андрей Викторович Логинов, который подчеркнул, что религиозные нарративы пронизывают историю США и присутствуют во всех сферах жизни американцев — политике, литературе, популярной культуре и структурах повседневности. Он обратил особое внимание на религиозное мессианство США во внешнеполитической сфере, напомнив историю российско-американских отношений 1990-х гг. Ректор РГГУ выразил уверенность в том, что подобные конференции будут способствовать интеграции американских исследований в междисциплинарное гуманитарное пространство и расширению взаимодействия между профильными университетскими и академическими центрами в России, между исторической и экспертной американистикой.

Церемония открытия IX Зверевских чтений завершилась подписанием меморандума об академическом сотрудничестве в сфере научно-исследовательской и экспертно-аналитической деятельности между Российским государственным гуманитарным университетом и Институтом США и Канады им. акад. Г.А. Арбатова РАН. Меморандум подписали ректор РГГУ А.В. Логинов и и.о. директора Института США и Канады Н.А. Цветкова.

Докладчики пленарного заседания в своих выступлениях и ответах на вопросы обозначили весь спектр проблем, ставший предметом академической рефлексии в ходе работы конференции. Так, в докладе В.И. Журавлевой «Современный религиозный ландшафт США» на основе развернутого анализа избирательных кампаний 2020 и 2024 гг. было представлено сложное переплетение религиозной, расово-этнической, гендерной и идеологической идентичности в современной Америке, нашедшее непосредственное отражение в формировании электората Демократической и Республиканской партий. Татьяна Дмитриевна Венедиктова (МГУ им. М.В. Ломоносова) в выступлении на тему «Разговор между малым и необъятно большим: Эмили Дикинсон» обратилась к метаморфозам взглядов на Вселенную в американском философском и религиозном дискурсе XIX в. на примере изучения драматического контраста между микроскопически малым и необъятно большим в творчестве Эмили Дикинсон. И.В. Морозову, представившую доклад «Экспатрианство американской культуры и кризис веры: Генри Адамс», интересовал кризис протестантизма континентального типа в среде интеллектуалов США рубежа XIX–XX вв., в частности, размышления Генри Адамса о величии образа Девы Марии и его значении в культуре, искусстве и этике. Продолжая разговор о роли религии в американском общественно-политическом дискурсе на переломе эпох, Ольга Юрьевна Панова (ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) в докладе «Эптон Синклер между христианством и социализмом» отметила, что для Синклера, при всей сложности его этических, религиозных и социальных взглядов, социализм виделся практическим воплощением христианских идеалов, а Христос — первым проповедником социализма. Владислав Станиславович Раздъяконов (РГГУ) в выступлении «“Женская духовность” как альтернатива христианской онтологии в неоязыческом движении США 1970-х гг.» обратил внимание на процесс институционализации женских исследований в академической среде США в 1970-е гг., совпавший с формированием языческого движения, ассоциирующего себя с «древним» матриархатом, открыто противопоставляющим себя христианской культуре и утверждающим свою религиозную инаковость по отношению к религиозному истеблишменту. Доклад Натальи Александровны Цветковой (ИСКРАН им. Г.А. Арбатова) «Preaching the Gospel of America to Every Corner of the Globe: роль религии в публичной дипломатии США (XIX–XXI вв.)» вернул дискуссию в сферу политического, так как был посвящен влиянию



религиозного мессианства на формирование и продвижение программ в сфере культурной и публичной дипломатии.

Завершилось пленарное заседание презентацией печатного издания курсов лекций под редакцией В.И. Журавлевой «США в прошлом и настоящем: pro et contra» в 2-х книгах» (М.: РГГУ, 2025). Авторы курсов В.И. Журавлева, И.В. Морозова, А.Б. Окунь, А.С. Панов, Г.Ю. Прокопенков, И.А. Цветков и Н.А. Цветкова рассказали о замысле своих курсов, посвященных разным сторонам американской цивилизации, начиная с межрасовых и межэтнических отношений, взаимодействия между человеком, обществом и властью, историей технологии и бизнеса и заканчивая своеобразием литературы, массовой популярной и потребительской культуры. В.И. Журавлева как инициатор проекта и его научный руководитель подчеркнула, что изложенный на основе проблемного принципа в популярной форме материал, который сопровождается списком литературы для дальнейшего изучения, видеороликами и подкастами, будет интересен не только студентам-регионоведам и международникам, но и всем тем, кто стремится составить объективное представление о том, кто такие американцы и что такое Соединенные Штаты Америки.

В течение двух дней на шести секционных заседаниях участники конференции обсуждали влияние протестантизма на американскую литературу, культуру и общество, роль религии в формировании национальной, расово-этнической и гендерной идентичности в США, взаимоотношения между христианством и нехристианскими религиями и верованиями, религиозную составляющую советско/российско-американского диалога и внешнеполитической идеологии страны.

Секция «Религиозный фактор во взаимных репрезентациях русских и американцев в годы холодной войны» была посвящена обсуждению того, как в период биполярного противостояния религия оказывала непосредственное влияние на формирование антитез в пропагандистском дискурсе СССР и США, призванных подчер-

кнуть достоинства Своего посредством Другого, который превращался в своеобразного «темного двойника». Иван Иванович Курилла (Университет штата Огайо, США) и Александр Борисович Окунь (Самарский ун-т им. академика С.П. Королева) посвятили свои выступления анализу американского контекста. И.И. Курилла в докладе «Холодная война и переизобретение американской религиозности» продемонстрировал, как политики, профессора и журналисты в США подключились к процессу формирования образа американцев как верящей в Бога нации, противостоящей безбожному советскому атеизму; А.Б. Окунь показал, как та же идея обретала звучание в музыке кантри, оперировавшей дихотомиями Добра и Зла, Свободы и Деспотизма, Света и Тьмы, в докладе «"That Godless Land of Russia": образ Советского Союза в американской музыке кантри периода холодной войны». Обсуждению роли христианских воззрений в формировании американцами представлений о Себе в эпоху холодной войны было также посвящено выступление Виктории Артуровны Аванской (ИВИ РАН) «Христианство как инструмент конструирования американской идентичности во взаимоотношениях с СССР». В нем был сделан особый акцент на восприятие в США угрозы ядерного Армагеддона в условиях Карибского кризиса. Олег Вячеславович Рябов (РГПУ им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург) обратился к анализу советского контекста в докладе «Религиозный дискурс как оружие холодной войны: американская церковь и христианство в зеркале советского кинематографа» о роли советских фильмов 1940-1960-х гг. в репрезентации церкви и религии в США, что вносило важный вклад в политическую мобилизацию, конструирование советской идентичности, легитимацию власти и социально-политического порядка в СССР. Максим Федорович Казючиц (ВГИК им. С.А. Герасимова) в докладе «Религиозный аспект критики США в контексте холодной войны: опыт советского хроникально-документального кино 1960-х гг.» и Игорь Михайлович Тарбеев (ИВИ РАН) в докладе «Религия в США глазами советских американистов в 1970–1980-е гг.» поместили критику американской религиозности в советский кинематографический и академический дискурсы. Нина Юрьевна Спутницкая (ВГИК им. С.А. Герасимова) в выступлении «"Безбожный коммунизм" в СССР в американских комиксах и критика религии в советском детском кино в годы холодной войны» обратила внимание на пропагандистские «зеркала» в разных жанрах популярной культуры, адресованных как детям, так и взрослым по обе стороны «железного занавеса».

Секция «Религия в российско-американском культурном диалоге» открылась докладом Татьяны Вячеславовны Ковалевской (РГГУ) «Америка как дьявольский двойник России в восприятии Достоевского» о двойственном образе США в творчестве великого русского писателя: с одной стороны, как страны, полагающей себя «древним Израилем», народ которого решил все социальные проблемы Старого Света, а с другой — как страны перевернутых ценностей и источника дьявольских идеологем. Галина Васильевна Алексеева (музей-усадьба Л.Н. Толстого «Ясная Поляна») в докладе «Интерес Льва Толстого к шейкерам и другим американским религиозным течениям» говорила о внимании писателя к американской религиозной мысли. Татьяна Николаевна Белова (МГУ им. М.В. Ломоносова), выступая на тему «Религиозный нарратив в романах У. Фолкнера “Шум и ярость” и “Осквернитель праха” и его глубинная связь с этическими воззрениями Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского», сосредоточила внимание на восприятии этически ориентированного творчества русских писателей Фолкнером, который, будучи «стихийным христианином», считал, что спасение человека кроется в нем самом. Выступления Александры Сергеевны Сурковой (МГУ им. М.В. Ломоносова, ИМЛИ им. А.М. Горького РАН) «Образ русской церкви в военных травелогах американских писателей и журналистов: Эрскин Колдуэлл и Маргарет Бурк-Уайт» и Антона Сергеевича Панова (РГГУ) «Религиозные представления американцев в репрезентациях советских “спецов” рубежа 1920–1930-х гг.» были посвящены взаимным репрезентациям русских и американцев в травелогах. А.С. Суркова обратилась к рефлексии американских журналистов, находившихся в СССР в мае–сентябре 1941 г., по поводу роли православной церкви в советском обществе во время Великой Отечественной войны; А.С. Панов показал, как материалистически настроенные советские специалисты интерпретировали религиозные взгляды американского пролетариата, находя в них не только очевидное пространство для критики, но и причину смутного беспокойства за будущее коммунизма в России. Алексей Евгеньевич Фельдт (САФУ им. М.В. Ломоносова) добавил в дискуссию анализ религиозного медийного дискурса в США и в докладе на тему «Образ Советского Союза на Всемирной Нью-Йоркской выставке (1939–1940 гг.) в американской католической прессе» проанализировал реакцию католической периодики на советскую экспозицию на Всемирной выставке в Нью-Йорке, которая оказала непосредственное влияние на американское общественное мнение о Советском Союзе



в период ухудшения двусторонних отношений в конце 1930-х гг. Завершал работу секции доклад Надежды Ильиничны Ажгихиной (журнал «Журналист») «Религия и женщины: дискуссия на страницах российско-американского журнала “Вы и мы”», посвященный первому совместному женскому периодическому изданию, на страницах которого обсуждались волнующие русских и американок проблемы, включая тему места женщины в практике различных религий и конфессий, начиная от католицизма, протестантизма и православия и заканчивая исламом, буддизмом и иудаизмом.

Секцию «Религия и расово-этническая самоидентификация американца» открыл доклад Татьяны Викторовны Алентьевой (КГУ) «Образ католицизма и ирландцев в творчестве Т. Наста», посвященный творчеству знаменитого американского карикатуриста, который будучи протестантом немецкого происхождения, боролся против распространения католицизма в США и способствовал демонизации образа ирландца как носителя католической веры. Михаил Максимович Грузков (СПбГУ) в своем выступлении «Польское Римско-Католическое общество и его отношения с католической церковью США» рассматривал позитивную роль католицизма в поддержании национальной идеи среди польских эмигрантов в условиях американского «плавильного котла». Инна Владимировна Щепачева (КФУ) в докладе «Библейская образность в афроамериканском романе» показала, как современные писатели по-разному переосмысливают библейские тексты — в традиционном ключе, как Дж. Уорд, или ироничном, как П. Эверетт. Обсуждение религиозного нарратива в репрезентациях афроамериканцев продолжила Анастасия Мамукаевна Арония (САФУ им. М.В. Ломоносова) в докладе «Влияние христианства на идеологию ненасильственного протеста афроамериканцев в 1950–1970-е гг.», продемонстрировав, как афроамериканские лидеры Дж. Фармер, М.Л. Кинг, Р. Абернати обосновывали необходимость мирного протеста через тексты Ветхого и Нового Завета, а также через моральное учение Христа. Изменчивое отношение Дж. Болдуина к вере — от стремления служить Богу до богоотступничества — было в центре внимания Юрия Викторовича Стулова (независимый исследователь,

Минск, Беларусь). В своем докладе «Джеймс Болдуин и его герои в поисках Бога» он подчеркнул, что, несмотря на свойственные ему идейные противоречия, писатель оставался уверен в духовной мощи христианства, уповая на особую роль черной церкви. «Афроамериканский блок» секции завершило выступление Георгия Эдуардовича Мартиросяна (РГГУ) «Функции образа Новой Евы в афрофутуристических романах США (Р. Соломон, Н. Дэйвенпорт, Ф. Джели Кларк)», обратившего внимание на то, как писатели-афрофутуристы переосмысливали традиционные мифы о богинях и создавали сложные образы, которые сочетали уязвимость и сверхчеловеческую мощь, взаимодействие с окружающим миром и духовность, способствуя формированию коллективной идентичности. Индейской литературе был посвящен доклад Никиты Витальевича Макарова (БФУ им. И. Канта) «Метафизический образ мира североамериканских индейцев в “Диалогах медведя с Богом” Наварра Скотта Момадея». В нем были охарактеризованы особенности национальной картины мира индейцев, где концептуальное значение имеют образы Бога, человека, животного, а также понятие души. Наконец, Мира Кассандра Хараз (Литературный ин-т им. А.М. Горького) в докладе «Поиски Бога и божественного в драматургии Тони Кушнера» проанализировала такие важные элементы творчества современного автора, как религиозный символизм, библейские аллюзии, образ Бога и представления персонажей о вере, душе и божественном.

Секция «Религия во внешнеполитических нарративах» была посвящена обсуждению роли религиозных мифологем в идеологическом обосновании внешнеполитического курса США, в риторических стратегиях президентов, политиков и экспертов, адресовавших свое послание как внутренней, так и внешней аудитории. Открывавшие секцию два первых выступления были посвящены религиозному измерению политики США в отношении других стран. Доклад Егора Владиславовича Аргунова (РГГУ) «Образ Японии как врага в религиозном дискурсе США (1941–1945)» наглядно продемонстрировал роль карикатур и военных плакатов, публичных речей американских священников и политиков в формировании репертуара смыслов американской религиозной пропаганды времен Второй мировой войны. Андрей Николаевич Комаров (РГГУ) проанализировал религиозные нарративы в канадско-американских отношениях при режиме М. Дюплесси (1944–1959). Михаил Иванович Рыхтик (ННГУ им. Н.И. Лобачевского) докладом «Религиозный фактор в стратегической культуре

США» задал тон обсуждению роли религии в формировании и прогнозировании внешней политики США в целом. Об этом говорила в своем выступлении «Роль религиозных метафор в риторике президентов США при обосновании внешнеполитических решений» и Марина Павловна Безрученко (КубГУ), охарактеризовавшая значение религиозных мифологем в американском внешнеполитическом мессианстве.

Эта тема получила дальнейшее развитие в выступлениях о внешней политике Дональда Трампа и его администрации. Олег Анатольевич Хлопов (РГГУ) в докладе «Роль Офиса международной религиозной свободы во внешней политике администрации Д. Трампа» говорил об использовании религии для продвижения внешнеполитических целей первой администрации Трампа; Иван Александрович Цветков (ИВИ РАН) обратил внимание на религиозное содержание внешней политики США в Восточной Азии; Александр Сергеевич Бушов (ННГУ им. Н.И. Лобачевского) в докладе «Фактор американских “христианских националистов” во внешней политике США» рассмотрел процесс имплементации христианских ценностей во внешнеполитическую сферу после выборов 2016 г. Завершая работу секции, Альберт Андреевич Новиков (РГГУ) в докладе «Религиозные нарративы об Иране в дискурсах американских аналитических центров» рассмотрел то, как эксперты в США используют религиозные аргументы для обоснования политики в отношении Ирана.

Секция «Религия как элемент национальной идентичности» началась с доклада Глеба Владимировича Александрова (НИУ ВШЭ) «Народная религиозность как фактор формирования и развития общества Новой Англии XVII–XVIII вв.», в котором религия рассматривалась как неотъемлемая часть колониального мировоззрения, оказавшая влияние на развитие социальных институтов. Тему религиозности в колониальный период продолжила в своем выступлении «Новоанглийский пуританизм и его роль в формировании идеологии протеста в североамериканских колониях в конце XVII – начале XVIII в.» Елена Сергеевна Лиознова (МГУ им. М.В. Ломоносова), показавшая значение организованных религиозных групп в складывании региональной идентичности и протестного нарратива задолго до начала Американской революции. Обсуждению религиозного фактора в контексте противостояния метрополии и колоний был также посвящен доклад Марии Александровны Филимоновой (КГУ) «Джон Уэсли и методистский дискурс в британской пропаганде

периода Американской революции», в котором обсуждалось религиозное обоснование легитимности британской власти со стороны противников восставших колонистов. Дарья Владимировна Абдурахманова-Павлова (СПбГУ) в докладе «Проблема идентичности автобиографического героя в “Дневнике” (1774)» продемонстрировала амбивалентность религиозной самоидентификации квакера Джона Вулмена в корреляции с критическим переосмыслением событий личной биографии и жизни страны. Религиозному опыту Уильяма Джеймса был посвящен доклад Тамары Львовны Селитриной (БГПУ им. М. Акмуллы) «Религия в семье Генри Джеймса. “Многообразие религиозного опыта” Уильяма Джеймса», где подчеркивалось, что Бог стал для Генри и Уильяма Джеймсов символом напряженного духовного поиска, залогом гармонии и порядка в мире.

Мария Моисеевна Сиротинская (РГГУ) посвятила свой доклад «Религиозный нарратив в журнале “The United States Magazine and Democratic Review” (конец 1830-х – 1840-е гг.)» полемике редактора журнала О’Салливана с американскими протестантскими священниками по вопросу отмены смертной казни и его взглядам на систему общественных школ Нью-Йорка. Лариса Вилоровна Байбакова (МГУ имени М.В. Ломоносова) в докладе «Формирование концепции социального евангелизма в США в условиях модернизирующего индустриального общества (рубеж XIX–XX вв.)» рассуждала о роли протестантских церквей США в продвижении социальной справедливости для американцев во всех областях жизни. Людмила Николаевна Попкова (Самарский ун-т им. акад. С.П. Королева) в выступлении «Элизабет Стэнтон и создание “женской религии” в США» обратила внимание на рождение «христианского феминизма», сместив дискуссию в сторону обсуждения гендерного нарратива. Религиозной составляющей борьбы американцев за более справедливое общество был посвящен и доклад Александры Сергеевны Роговцевой (РГГУ) «Counter(o) culture: религиозный бунт и альтернативные реальности молодежи США 1960-х гг.», в котором оккультные практики и психоделические ритуалы бунтующей американской молодежи вписывались в протест против пуританской морали и конформистского общества.

Докладчики этой секции неизменно возвращались к обсуждению роли религии в формировании американской идентичности в различных контекстах. Так, Лариса Михайловна Троицкая (ИВИ РАН) в докладе «Религиозный аспект в инаугурационных речах президентов США» говорила о системообразующих компонентах

американской идентичности, связанных с протестантской верой и нашедших отражение в инаугурационных речах американских президентов; Ирина Вячеславовна Брянцева (МФТИ) в докладе «Религия как элемент японской и американской национальной идентичности в романе Питера Тирьяса “Соединенные Штаты Японии”» показала, как религиозный дискурс встраивался в альтернативную реальность проигрыша США во Второй мировой войне. Целью доклада Ольги Олеговны Несмеловой и Жанны Георгиевны Коноваловой (КФУ) «Проблема исламофобии в художественно-документальной книге Д. Эггерса “Зейтун”» стало выявление особенностей художественно-документального отражения опыта героя-мусульманина на фоне крупнейшего стихийного бедствия, когда ураган Катрина и его последствия становились фактом, приобретавшим самостоятельное эстетическое значение и позволявшим поднять универсальные вопросы о природе отношения к «чужому» в американском обществе и необходимости межнационального и межэтнического диалога. Завершил секцию доклад Арины Рафаильевны Шевченко (КФУ) «Религия vs. наука: проблемно-тематический аспект романа Яа Гьяси “Мир неземной”», в котором были представлены две диаметрально противоположные системы мировосприятия — религиозная и научная — парадоксальным образом соединившиеся в картине мира главной героини, следовавшей по пути преодоления травматического опыта и разрешения психологического кризиса.

Секцию «Поэтика и нарративные стратегии репрезентации религиозного опыта в американской литературе» открывала докладом «Мифологема сделки с дьяволом: американские варианты» Ольга Юрьевна Анцыферова (СПбГУ), проанализировавшая новеллу «Дьявол и Дэниел Уэбстер» С.В. Бене, где основным источником стала версия о сделке с дьяволом В. Ирвинга и либретто «Доктор Фауст зажигает огни» Г. Стайн, вдохновлявшейся версией К. Марло, что обеспечило различие интерпретаций этих литературных модификаций мифологемы. Михаил Алексеевич Баранов (БФУ им. И. Канта) в выступлении «Когда воля к власти встречает волю Божью: “Американская трагедия” Т. Драйзера в контексте кальвинистских принципов» на основе анализа образа Клайда Гриффитса показал, как мессианские представления об «избранности» привели к нивелированию чувства греховности, что определило мировосприятие героя. Юлия Анатольевна Клейман (РГИСИ) в докладе «Религиозные мотивы в театре Великой депрессии» сделала акцент на характеристике американско-

го театра 1930-х гг., подчеркнув эсхатологические мотивы драматургии, постепенно сменявшиеся двумя модусами: жизнестроительным и утопическим. К проблеме философского романа в докладе «Кьеркегор и философский роман США середины XX в.» обратилась Алла Константиновна Никулина (БГПУ им. М. Акмуллы), которая на основе произведений Т. Уайлдера, Р. Райта, У. Перси показала, что авторы намеренно насыщали свои художественные произведения аллюзиями к мыслям датского философа, выстраивая сюжетное действие в соответствии с описанными им стадиями жизненного пути человека, но не принимали при этом ключевого для Кьеркегора понятия «прыжка веры», сохраняя связь своих героев с миром повседневности. Ирина Константиновна Кудрявцева (МГЛУ, Минск) в докладе «Религиозная символика в романе Х. Арноу “The Dollmaker”» рассмотрела религиозно-символическое наполнение романа, связанное, с одной стороны, со своеобразием Аппалачской культуры, а с другой — с попытками героини преодолеть личностный кризис и приспособиться к чуждой для нее урбанистической промышленной среде. Ксения Александровна Вихрова (СПГХПА им. А.Л. Штиглица) в докладе «Репрезентация религиозного опыта в романах Филипа К. Дика» проанализировала сюжетно-функциональные особенности изображения религиозного опыта в романе «ВАЛИС» и его продолжении — «Трансмиграции Тимоти Арчера», рассказывающем о мистической миссии заглавного героя, прототипом которого послужил друг Дика епископ Джеймс Пайк. В докладе Татьяны Евгеньевны Комаровской (БГПУ им. М. Танка, Минск) «Протестантский и католический нарративы в романах М. Гордон “Отмщение” и “Любовь моей юности”» в центре внимания оказалась проблема искупления греха и прощения в католической и протестантской этике. Мария Владимировна Маркова (РГГУ, РАНХиГС) посвятила свое выступление «“That WASP fatale”: “осиный” разум Нэнси Дрю против тревог иррационального» образу сыщицы из серии детских детективов и его роли в формировании нового идеала мышления на основе конфликта иррационального (культов, суеверий, веры в вампиров) с рациональным. Завершил секцию совместный доклад Надежды Сергеевны Шалимовой и Ксении Михайловны Барановой (МГПУ) «Мотив предопределения в современной американской литературе», на основе анализа подростковой прозы продемонстрировавший, как идеи провиденциальности оказывают влияние на такие уровни поэтики художественного текста как

тип героя, мотивно-тематические комплексы, хронотоп, система образов и символов.



Таким образом, на конференции освещались религиозные нарративы, созданные в США за всю историю существования страны. Хронологическая протяженность этого дискурса, представленная в докладах, позволила проследить развитие религиозной темы в литературе, исторических и историографических текстах, политике, изобразительном искусстве, кинематографе и музыкальной культуре Соединенных Штатов Америки.

Конференция продемонстрировала высокую продуктивность междисциплинарных исследований в области американистики при обсуждении вопросов, связанных с изучением религии в США. Во время заключительного заседания, где по традиции участники конференции делились впечатлениями и подводили итоги работы, они отметили высокий уровень докладов и продуманную организацию секций, объединивших специалистов из разных областей знаний, маститых и начинающих исследователей, что позволило выстраивать увлекательный разговор и формировать объемное и разноплановое видение религиозной проблематики.

© 2025, И. Морозова, В. Журавлева
Дата поступления в редакцию: 07.09.2025
Дата одобрения рецензентами: 01.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025, Irina Morozova, Victoria Zhuravleva
Received: 07 Sept. 2025
Approved after reviewing: 01 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

Литература двух Америк. 2025. № 19. *Literature of the Americas,* no. 19 (2025)

Обзорная статья
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-454-463
https://elibrary.ru/IJACJI
УДК 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Карина ИБРАГИМОВА

EPIC-XXXI: ЭЗРА ПАУНД И МЭРИ ДЕ РАКЕВИЛЦ В БРУННЕНБУРГЕ

XXXI Международная конференция «Свет и память в творчестве Эзры Паунда» (Дорф Тироль, Мерано, Италия, 8–11 июля 2025)

***Аннотация*:** В обзоре представлены основные темы XXXI международной конференции «Свет и память в творчестве Эзры Паунда». Конференция состоялась 8–11 июля 2025 г. в замке Брунненбург (Дорф Тироль, Мерано), принадлежащем дочери Паунда Мэри де Ракевилц. В конференции приняли участие исследователи из восемнадцати стран, в числе которых были паундоведы из США, Великобритании, Италии, Китая, Франции, России. Форум собрал более сотни участников — ученых, поэтов, переводчиков, студентов, журналистов. На шестнадцати заседаниях были представлены 80 докладов, в которых обсуждались конкретные аспекты изучения жизни и творчества Эзры Паунда. В качестве ключевых тем конференции были предложены (1) образы света и памяти в творчестве Паунда; (2) Паунд и его творческие контакты; (3) образы Китая, Японии и Византии в «Песнях»; (4) влияние поэтики Паунда на современную поэзию, музыку, кино; (5) проблемы изучения и преподавания Паунда; (6) Паунд и современные технологии; (7) поэзия Мэри де Ракевилц. Бурную дискуссию вызвала предложенная для обсуждения на секции в формате круглого стола тема допустимости использования искусственного интеллекта как в паундоведении, так и в литературоведении в целом. Кульминацией конференции стало празднование столетнего юбилея Мэри де Ракевилц, прошедшее в теплой и дружеской атмосфере. В ходе конференции были организованы также поэтические чтения и показ фильма, посвященного отношениям Паунда и Х.Д. После завершения официальной части конференции для желающих состоялась трехдневная экскурсия по паундовским местам в Венеции.

***Ключевые слова*:** конференция, Эзра Паунд, Мэри де Ракевилц, Брунненбург, «Песни», XX век, модернизм.

Информация об авторе: Карина Рашитовна Ибрагимова, кандидат филологических наук, преподаватель, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9639-3261. E-mail: agitato72@mail.ru.

Для цитирования: *Ибрагимова К.Р.* EPIC-XXXI: Эзра Паунд и Мэри де Ракевилц в Брунненбурге // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 454–463. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-454-463

Литература двух Америк. 2025. № 19.

Literature of the Americas, no. 19 (2025)

Rewiev Article
https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-454-463
https://elibrary.ru/IJACJI
UDC 821.111(73).0

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Karina IBRAGIMOVA

EPIC-XXXI: EZRA POUND AND MARY DE RACHEWILTZ IN BRUNNENBURG

The 31th Ezra Pound International Conference "Light and Memory in Ezra Pound" (Dorf Tirol, Merano, Italy, July 8–11, 2025)

***Abstract*:** The article provides an overview of the 31th international conference "Light and Memory in Ezra Pound". The conference was held at the Brunnenburg Castle (Dorf Tirol, Merano), owned by Pound's daughter Mary de Rachewiltz (July 8–11, 2025). The conference was attended by researchers from eighteen countries, including scholars from the USA, Great Britain, Italy, China, France, and Russia. The forum was attended by over 100 delegates — scholars, writers, translators, students, journalists. Sixteen sessions featured 80 papers discussing specific aspects of Ezra Pound's life and work. The key topics of the conference were: (1) images of light and memory in Pound's poetry; (2) Pound and the circle of his personal contacts; (3) images of China, Japan and Byzantium in *The Cantos*; (4) the influence of Pound's poetics on modern poetry, music, cinema; (5) problems of studying and teaching Pound; (6) Pound and modern technologies; (7) the poetry of Mary de Rachewiltz. The topic of the admissibility of using artificial intelligence in both Pound studies and literary studies in general, provoked a heated discussion at the round table section. The culmination of the conference was the celebration of Mary de Rachewiltz's centenary, which was held in a warm and friendly atmosphere. The conference program also included poetry readings and a film dedicated to the relations between Pound and H.D. After the official part of the conference, a three-day excursion to Poundian places in Venice was held for those who were interested.

***Keywords*:** conference, Ezra Pound, Mary de Rachewiltz, Brunnenburg, *The Cantos*, 20th century, modernism.

***Information about the author*:** Karina R. Ibragimova, PhD in Philology, Lecturer, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9639-3261. E-mail: agitato72@mail.ru.

For citation: Ibragimova, Karina. "EPIC-XXXI: Ezra Pound and Mary de Rachewiltz in Brunnenburg." *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 454–463. https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-454-463

8–11 июля 2025 г. в местечке Дорф Тироль, Мерано состоялась вдвойне юбилейная, тридцать первая международная конференция-биеннале, посвященная жизни и творчеству Эзры Паунда. Двойной юбилей, впрочем, был связан не столько с именем самого Паунда, сколько с двумя важными событиями для сообщества паундоведов. Одним из них стала круглая дата существования конференции — 50 лет, а вторым, но куда более значительным, — столетие дочери Паунда Мэри де Ракевилц, отпраздновать которое были приглашены все любители Паунда, волею судеб оказавшиеся 9 июля в окрестностях замка Брунненбург, который принадлежит семейству де Ракевилц. В праздничной атмосфере этого необыкновенного дня рождения и прошли все четыре дня конференции.

Неудивительно, что поздравить Мэри, поговорить о поэтическом модернизме и полюбоваться альпийскими пейзажами собралось немалое количество паундоведов из восемнадцати стран (Австралия, Бразилия, Великобритания, Германия, Ирландия, Испания, Италия, Канада, Китай, Нидерланды, Новая Зеландия, Польша, Румыния, Россия, США, Франция, Швейцария, Япония). Если прошедшая конференция, состоявшаяся в 2023 г. в Эдинбурге, насчитывала около шестидесяти участников, то на этот раз в Дорф Тироле было сделано более восемидесяти докладов, а кроме докладчиков присутствовали еще и специально приехавшие слушатели: студенты, журналисты и поэты. Участники конференции не расставались ни на миг даже после завершения выступлений: организаторы конференции Джон Гери (университет Нового Орлеана, США), Уолтер Бауманн (Ольстерский университет, Великобритания) и сын Мэри де Ракевилц Зигфрид де Ракевилц включили в программу мероприятий не только доклады, но и экскурсии по достопримечательностям Дорф Тироля и Мерано, посещение концерта классической музыки в соседнем с Брунненбургом Тирольском замке, показ фильма, посвященного отношениям Эзры Паунда и Хильды Дулитл и т. д. Конечно же, состоялись и традиционные поэтические чтения, где свои сочинения и переводы представили публике Патриция де Ракевилц, Андрей Бронников, Стюарт Донован, Ретт Форман, Джон Гери, Джефф Гринайсен, Кевин Кили, Дженнифер Килгор-Карадек, Джастин Кишбау, Дорси Клейц, Мэри Максвелл, Бильяна Обрадович, Стивен Ромер, Рон Смит, Хидетоши Томияма, Дирсеу Вилла и Мэри Джейн Уайт.

Торжественное открытие конференции состоялось во дворе замка Брунненбург, где в тесноте, но не в обиде смогли разместиться



Замок Брунненбург

все ее участники. Слово взяли организаторы конференции: Джон Гери поприветствовал всех собравшихся, Уолтер Бауманн в докладе под названием «Сыны Эзры» рассказал о нескольких поэтах-последователях Паунда, а Зигфрид де Ракевилц обратился к фигуре своего деда с неожиданной стороны, коснувшись темы его отношения к земледелию и сельскому хозяйству.

По окончании пленарного заседания работа конференции продолжалась в нескольких параллельных секциях, которые были разделены на смысловые блоки. Все разошлись по трем комнатам, специально выделенным семьей де Ракевилц для проведения конференции: если в одну из них можно было попасть, лишь преодолев крутую лестницу, то две прочих были более доступны и являли собой, в сущности, музеи Эзры Паунда в миниатюре. Порой даже во время интересного доклада внимание участников привлекали



Пленарное заседание

внезапно попавшие в поле зрения редкое издание того или иного сочинения Паунда, фотография, средневековый меч или даже тигриная шкура.

В качестве заглавной темы конференции была избрана формулировка «Свет и память в творчестве Эзры Паунда», поэтому большая часть докладчиков так или иначе обращалась к этим образам. В фокусе внимания исследователей чаще всего оказывалась близкая Паунду неоплатоническая трактовка света и памяти, образующих некое единство в форме эманации духа, однако спектр предлагаемых интерпретаций оказался чрезвычайно широким — от Прометеева огня, который обнаружил в «Песнях» Дорси Клейц (Женский христианский университет Токио, Япония) до прямой противоположности света — образов тени, тьмы, которым посвятили свои выступления Стефано Мария Каселла (независимый исследователь, Италия) и Эндрю Хувен (Женский христианский университет, Токио). Несколько докладов было посвящено параллелям между Данте и Паундом в отношении их представлений об оптике света: так, к сравнению дантова «Рая» и «Песен» обратилась Криста Раско (Колледж округа Таррант, США), основополагающие

средневековые контексты (Ришар Сен-Викторский, Бернар Клервоский) выделила в своем докладе Джулиана Ферреччо (Туринский университет, Италия). Любопытную концепцию «Чистилища памяти» и «Рая света» в песнях 74–84 представил Кевин Кили (независимый исследователь, Ирландия). Разделив все образы света в поздних «Песнях» на условно «неоплатонические» и «конфуцианские», Карина Ибрагимова (МГУ имени М.В. Ломоносова, Россия) предложила их подробный анализ. О пути поэта-пророка к свету, имея в виду как самого Паунда, так и его лирическое «я», на материале ранней книги стихов *A Lume Spento* рассказал ее первый переводчик на итальянский язык Пьетро Комба (независимый исследователь, Италия). В продолжение этой темы поэтический свет, сочетающий в себе божественную и демоническую природу, был исследован Стивеном Дауденом (Брандейский университет, США) на материале творчества Паунда, Гельдерлина и Ван Гога. Наконец, были поставлены вопросы о светоносности тех или иных образов в поэзии Паунда: отблески света, по мнению различных исследователей, в «Песнях» несут в себе драгоценные камни (Михо Такахаши, университет Кансай, Япония), мазки краски (Шон Марк, Католический университет Лилля, Франция), человеческие мысли (Лайза Брэдфорд, Университет Пасифик, США).

Тема памяти нашла свое воплощение в секциях, посвященных кругу общения Паунда, соположению его поэтики с поэтикой его современников. Тимоти Кук (Университет Небраска-Линкольн, США) представил доклад об эпической традиции в творчестве Паунда, Т.С. Элиота и У.К. Уильямса, Мария Луиза Ардиццоне (Университет Нью-Йорка, США) обратилась к изучению переписки Паунда с его европейскими адресатами в 1930-е гг., а Дженнифер Килгор-Карадек (Университет Кан-Нормандия, Франция) проследила пути творческих поисков Ш. Пеги, Элиота и Паунда. Василием Толмачевым (МГУ имени М.В. Ломоносова, Россия) были выявлены новые образы Элиота в поэзии Паунда и установлена перекличка ряда этих образов с фигурой ранее не идентифицированного в паундовском лирическом эпосе графа А. де Ларошфуко.

В отдельную категорию можно выделить доклады, посвященные одной из самых популярных тем конференции — отношениям Паунда с женщинами. Воспоминания Мэри Барнард о Паунде стали темой доклада Мэри Джейн Уайт (независимый исследователь, США), а творческие и личные отношения Паунда и Хильды Дулитл вызвали

неподдельный интерес как у четырех докладчиков — Паулы Комачо (Университет Гранады, Испания), Дайаны Коулкотт (Университет Дарема, Великобритания), Йошико Кита (Университет Чуо, Япония) и Димитриса Трифонопулоса (Университет Альберты, Канада), так и у их слушателей.

Наряду с прекрасно изученным «Паундом западным» был представлен на конференции и «Паунд восточный» в его китайской, японской, византийской ипостасях. Многочисленные обращения Паунда к китайской культуре в ее конфуцианском изводе были рассмотрены с точки зрения творческих удач поэта, о чем подробно рассказали Вентинь Ли (Сычуаньский университет иностранных языков, Китай), Сяочу Тан (Технический университет Килу, Китай) и Лин Вей (Тяньцзиньский университет, Китай), — или подверглись осторожной критике за неточное толкование Паундом терминов китайской философии и географии, что стало темой доклада Кеннета Хейнса (Университет Брауна, США). Серьезный обзор современной японской поэзии, во многом демонстрирующей возвращение к принципам имажистской и вортицистской поэтики, предложил Хидетоши Томияма (Университет Мэйдзи Гакуин, Япония). Удалось слушателям конференции «вернуться» хотя бы на несколько минут и в более отдаленные эпохи вместе с Юйсинь Чжан (Сиднейский университет, Австралия), посвятившей свой доклад изображению Чанъаня в творчестве Паунда, и Марком Байроном (Сиднейский университет), обнаружившим в редко встречающихся в «Песнях» византийских образах намеки на древние памятники Равенны, Сицилии, Венеции и Константинополя и снабдившим свой доклад ярким иллюстративным материалом.

Но самые яркие визуальные образы, конечно же, можно было увидеть на секциях, посвященных трансмедиальному переносу «Песен», соположению фото- и кинопоэтики, эстетики монтажа с творческими методами Паунда. Так, Джулиус Греве (Университет Ольденбурга, Германия) предложил свой анализ IV песни как «тонкой фотопленки образов», параллели между подходами Паунда и режиссера Вернера Херцога заинтересовали Стюарта Донована (Университет Сен-Тома, Канада), а Тайлер Шейн Тесолин (Университет Виктории в Веллингтоне, Новая Зеландия) продемонстрировал собравшимся фрагменты своего фильма, основанного на тексте I песни. Не было обойдено вниманием и то влияние, которое художественные открытия Паунда оказали на музыку XX века: о композиторе Лучано

Берио как о внимательном читателе Эзры Паунда рассказал Феликс Марзилье (Берлин-Бранденбурская академия наук, Германия).

Пожалуй, трудно назвать исследовательский подход к поэтике Паунда, который не был представлен на конференции. Помимо классических методов анализа текста паундоведами были предложены самые разные актуальные и порой даже провокационные темы. Речь шла и об экокритическом подходе к анализу поздних «Песен», разработанном Джеффом Гринайсеном (Государственный колледж Флориды, США), и даже о том, как отнесся бы Паунд к тем или иным современным технологиям — на эту тему доклад представила самая юная участница конференции Джасайя Кис (Колледж Гамильтон, США). Живую реакцию слушателей еще до выступления вызвал доклад с эпатажным названием “Fuck You Cantos” Джошуа Котана (Принстонский университет, США), на деле оказавшийся повествованием о пиратском издании нескольких песен из части «Троны», опубликованном издательством с одноименным докладу названием. Целая секция была посвящена теме искусственного интеллекта, и здесь мнения докладчиков разошлись: если Панайотис Трифонопулос (Университет Альберты, Канада), опираясь на теорию Маршалла Маклюэна, назвал уже саму поэтику Паунда шагом к некому «текстопокалипсису», то Энди Треватан (Государственный университет Луизианы, США) выступила против соположения поэзии Паунда с технологией ИИ и сосредоточилась на теме использования искусственного интеллекта студентами, пишущими эссе о «Песнях» — далеко не всегда успешного.

Именно искусственный интеллект стал главной темой для обсуждения на круглом столе, посвященном размышлениям о том, какие пути изберет для движения вперед современное паундоведение в ближайшее десятилетие. «Быть может, настало время для нового грандиозного труда по Паунду, XXI веку нужен новый Хью Кеннер!» — говорили одни. «Времена больших трудов о Паунде давно прошли, наша задача — поиск мелких нюансов», — утверждали другие. «Что же мы будем делать, если теперь всем этим успешно занимается искусственный интеллект?» — задавались вопросом третьи, а вместе с ними уже и все присутствующие, взволнованные этой проблемой современности. Горячей сторонницей ИИ оказалась Роксана Преда (Сычуаньский университет иностранных языков, Китай): в ее понимании, нет ничего ужасного в том, чтобы использовать искусственный интеллект в качестве помощника для сбора и про-


Мэри де Ракевилц

верки информации, скажем, при составлении комментариев к «Песням» и даже в качестве ускорения процесса перевода художественных текстов. С этими утверждениями согласились не все, и дискуссия продолжалась гораздо дольше отведенных на круглый стол полутора часов. Пусть паундовскому обществу и не удалось прийти к единому мнению, само обсуждение было чрезвычайно интересным и важным для выстраивания новых маршрутов дальнейшего развития паундовских штудий.

Но даже среди бурных дискуссий о техническом прогрессе участники конференции ни на минуту не забывали о том, ради чего на самом деле все собрались в Альпах. Одного взгляда на увитый зеленью замок было достаточно, чтобы обратиться мыслями не к будущему, а к прошлому, к живой воде традиции, к XX веку во всем его многообразии. Эмблемой этого XX века во плоти была, конечно же, Мэри де Ракевилц во всех своих ипостасях: гостеприимной хозяйки, чья бодрость тела и духа восхитили всех видевших ее (именно голос Мэри звучал громче и четче всех прочих голосов во дворе замка — месте с особой акустикой); исследователя и поэта, чьим сочинениям была посвящена секция, венчающая конференцию, — свой анализ стихотворений Мэри де Ракевилц предложили Мартина Колб (университет Саскеханны, США), Массимо Бачигалупо (университет Генуи, Италия) и Уолтер Бауманн; наконец, веселой пожилой леди, появившейся на вечере в честь своего столетнего юбилея в ярком платье, разговаривавшей со старыми знакомыми на итальянском, немецком и английском и поднявшей вместе со всеми тост за продолжение славной традиции встречаться в Брунненбурге!

После завершения всех докладов и празднеств многие участники конференции так и не смогли расстаться. Спустившись на равнину, мы отправились в Венецию, чтобы в течение следующих трех дней ходить паундовскими тропами, посетить дом Паунда и Ольги Радж на Набережной неисцелимых, навестить их могилы на кладбище Сан-Микеле, разобраться, что же такое «ступени Доганы» из песни III, и просто вдыхать полной грудью свежий ветер с Адриатики.



Участники конференции на экскурсии в Венеции

Думается, что в памяти побывавших в Брунненбурге этим летом надолго останется образ спускающейся к замку тропы, блики солнечного света на листьях и плодах окружающих ее яблоневых и грушевых деревьев. Но впереди мысленный взор иных уже может различить контуры Эйфелевой башни — в 2027 г. местом проведения паундовской конференции избран Париж.

© 2025 К.Р. Ибрагимова
Дата поступления в редакцию: 07.08.2025
Дата одобрения рецензентами: 20.10.2025
Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Karina R. Ibragimova
Received: 7 Aug. 2025
Approved after reviewing: 20 Oct. 2025
Date of publication: 25 Dec. 2025

ЛИТЕРАТУРА ДВУХ АМЕРИК 16+

Рецензируемый научный журнал

2025 № 19

Основан в 2016 г.
Выходит 2 раза в год
Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору
в сфере связи и массовых коммуникаций.
Свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-67292
от 30 сентября 2016 г.
ISSN 2541-7894

Адрес редакции:
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН.
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1.
Телефон: +7 495 690-50-30
e-mail: literatura.da@gmail.com
Сайт: www.litda.ru

Компьютерная верстка:
Л.И. Савич
Дизайн обложки:
Н.Э. Чайковская

Подписано в печать 02.12.2025
Формат 60 x 90 1/16
Усл. печ. л. 29

В номере:

Стивен Кинг и границы литературного канона

Философия языка Хорхе Луиса Борхеса

Современные американские пересказы «Ромео и Джульетты»

Отклики в русской печати на смерть Марка Твена

Проза Орасио Кироги: «голоса с того света»

Из американского бестиария: животное араната

Американская фантастика в советской мультипликации

Уолт Уитмен на Ближнем Востоке

Западные гости в СССР: Гарсиа Маркес, Николас Гильен, Аллен Гинзберг, Ирвинг Стоун

К столетию романа Ф.С. Фицджеральда «Великий Гэтсби»

Декабрьские конференции американистов в Москве: полувековая история