

Official Representation of the Works by Alexander Grin in
the USSR:
Constructing and Consuming Ideological Myths

A thesis submitted in partial fulfilment
of the requirements for the Degree
of
Doctor of Philosophy
in the
University of Canterbury
by
Nataliya Oryshchuk

University of Canterbury
2006

Official Representation of the Works by Alexander Grin in the USSR:
Constructing and Consuming Ideological Myths

Официальная репрезентация творчества Александра Грина в СССР:
Идеологические мифы, их творцы и потребители

ACKNOWLEDGEMENTS	i
ABSTRACT	ii
OUTLINE	iii
ВСТУПЛЕНИЕ: «Тот самый Грин»	1
1. Краткие биографические сведения	2
2. Литературный контекст: Учителя и ученики	8
3. Грин и философская мысль его времени	16
4. Обзор критической литературы	19
4.1. Краткая библиография русскоязычных литературоведческих Работ	20
4.2. Краткая библиография литературоведческих работ, опубликованных за пределами бывшего СССР	24
5. Методологическая основа данной работы	28
 ЧАСТЬ I: Критическая репрезентация творчества Грина в СССР	
Вступление	34
Глава 1. Критическая репрезентация Грина в сталинское время	36
1.1. «Критическая репрессия» Грина	37
1.2. СССР и Гринландия: Конфликт парадигм.....	41
Глава 2. «Культ Грина» в эпоху «оттепели»: Репрезентация Грина как советского писателя	53
2.1. Формирование «культа Грина»	54
2.2. Идеологическая мифологизация творчества Грина	57
Миф первый: «Революционное просветление».....	59
Миф второй: ранняя проза Грина как политическая декларация	62

Миф третий: «Переход к реализму»	63
Миф четвертый: Репрезентация Грина как детского писателя	65

Глава 3. Интерпретация творчества Грина в контексте советской

модели фантастической литературы	70
3.1. Статус фантастической литературы в СССР	72
3.1.1. Апологетика научной фантастики	72
3.1.2. Советская литературная критика о Грине: поиск жанра	81
3.1.3 Сказочная фантастика в русской/советской литературе: идеологический приговор	87

ЧАСТЬ II: Художественная репрезентация образа Грина в советской литературе: Грин как литературный персонаж.

Вступление	94
Глава 4. Константин Паустовский. <i>Черное море</i>	98
Глава 5. Леонид Борисов. <i>Волшебник из Гель-Гью</i>	106
Глава 6. Валентин Зорин. <i>Повелитель случайностей</i>	113

ЧАСТЬ III: Кинематографическая репрезентация творчества Грина в СССР

Вступление	123
Глава 7. Случай <i>Алых парусов</i>	135
7.1 Сказочники сталинской эпохи	136
7.2. Революция в Каперне	140
7.3. <i>Алые паруса</i> и реакция в советской прессе	146
Глава 8. Случай <i>Бегущей по волнам</i>	153
8.1 «Дитя эпохи»: Судьба картины и ее создателей	154
8.2. «Дети эпохи»: Персонажи фильма	157

8.3. Радикальное изменение финала: Конец эпохи «оттепели»	165
Глава 9. Случай <i>Блистающего мира</i>	173
9.1. Гринландия: Фантастическое пространство тоталитаризма	174
9.2. Религиозный дискурс <i>Блистающего мира</i>	185
9.3. Кинематографическая разгадка загадки гриновского финала	202
Глава 10. Случай <i>Золотой цепи</i>	209
10.1. Александр Муратов: Дорога к <i>Золотой цепи</i>	209
10.2 <i>Золотая цепь</i> как приключенческий фильм	212
10.3. Депрессивное пространство дворца Ганувера.....	219
10.4. Герои <i>Золотой цепи</i> : стереотипный подход	223
Глава 11. Случай <i>Господина оформителя</i>	232
11.1. Господа оформители	232
11.2. Действие фильма: Эпоха, эстетика, стиль.....	236
11.3. Художник и его творение	241
11.4. Ужас прозрения: «Первый советский фильм ужасов»	256
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: Советский миф о Грине в XXI веке	267
1. Пример современной критической репрезентации:	
<i>Жизнь замечательных людей</i>	269
2. Виртуальный Грин: Grinlandia. Ru.....	274
3. Роман о Гринландии: <i>Отпуск в Зурбагане</i>	279
4. Послесловие	282
БИБЛИОГРАФИЯ	285
ФИЛЬМОГРАФИЯ.....	298

Acknowledgements

Many people helped me with work on this dissertation. First of all, I would like to thank them all for their attention and support without which this thesis would never have come into existence.

I would like to express my sincere gratitude to my Senior supervisor Dr. Alexandra Smith. Her broad outlook and extensive knowledge of Russian literature and culture were very impressive. Dr. Smith's inexhaustible academic drive was an excellent example to me as a young scholar.

My warm thanks go to the members of Russian Programme at the University of Canterbury: my Associate supervisor Dr. Evgeny Pavlov and Professor Henrietta Mondry, who generously shared with me their knowledge, demonstrating their support and kindness.

I would like to thank Associate Professor Kenneth Henshall (School of Languages and Cultures, University of Canterbury) for his constant encouragement, support and helpful advice. Also, my special thanks to Dr. Adam Lam (Cultural Studies Programme, University of Canterbury), who provided me with the opportunity to discuss my research, and lent not only his friendly support, but also some valuable ideas.

My sincere thanks to Dr. Lyndall Morgan (University of Queensland) and Dr. Tadeusz Olszanski (Center for Eastern European Studies, Poland), who on various occasions provided important references and additional information related to my research.

I am very grateful to my friends Pip Manley, Carl Layton and David-James McKenzie for their help in proof-reading my conference papers and journal articles during my years of research. Their efforts and kindness are most appreciated.

Finally, my greatest thanks to my family: my parents Yuriy and Galina Shirshov, my husband Vadim Oryshchuk, my sister Marina Dyachenko and her family for their help in locating and providing video-recordings of the film-versions of Grin's works. They constantly helped me with proof-reading, editing and general comments, and to them I would like to dedicate my dissertation.

Abstract

The present thesis analyzes the cultural image of the Russian neo-Romantic writer **Alexander Grin** (1880-1932) as it has been constructed by Soviet ideology and received in Soviet popular culture since the late 1950s. The topic of the thesis is unique, and it has not yet been investigated before.

The thesis explores three major aspects of Grin's representation in Soviet culture: critical, fictional and cinematic. The first part "**Critical representation of Grin's works in the USSR**" focuses upon the process of construction and development of ideological "myths about Grin" in the system of Soviet culture. It demonstrates and analyzes the transformation of the official and public attitude to Grin's works from the 1920s to the 1980s.

The second part is entitled "**Representation of Grin's image in Soviet fiction: Grin as a fictional character**". Through the coherent analysis of three Soviet novels (introducing Alexander Grin as a protagonist), it explores the phenomenon of the transformation of both the personal and socio-cultural attitudes to Grin. The fictional works are viewed in chronological order: *The Black Sea* by Konstantin Paustovsky (*Chernoje more*, 1935), *The Wizard from Gel'-Giu* by Leonid Borisov (*Volshebnyk iz Gel'-Giu*, 1944) and *The Lord of Chances* by Valentin Zorin (*Povelitel' sluchaynostey*, 1977-79).

The third part concentrates entirely on the **Cinematic representation of Grin's works on the Soviet screen**, analyzing five major film-versions of Grin's works: *Scarlet Sails* (*Alye parusa*, dir. Ptushko, 1961), *She Who Runs the Waves* (*Begushchaya po volnam*, dir. Lubimov, 1967), *Shining World* (*Blistayushchiy mir*, dir. Mansurov, 1984), *The Golden Chain* (*Zolotaya Tsep'*, dir. Muratov, 1986), *Mister Designer* (*Gospodin oformitel'*, dir. Teptsov, 1986).

The study of Grin's case offers a unique opportunity to investigate how the old ideological myths are occupying the minds of younger generations nowadays. Grin is still a "cult figure"

for Russian society, but it remains to be investigated to what extent his contemporary image (and the image of his fiction) is influenced by the old models of the Soviet era.

Outline

The present thesis concentrates on the problem of ideological myths in the system of Soviet culture and literature. It analyzes the cultural image of the Russian neo-Romantic writer **Alexander Grin** (1880-1932) as it has been constructed by Soviet ideology and received in Soviet popular culture since the late 1950s. The topic of the thesis is unique, and it has not yet been investigated either by Western or post-Soviet scholars. Being topically innovative, it offers also an innovative methodological approach, based on certain existing theories about Soviet culture.

In the introductory part I briefly discuss the facts from Grin's biography and the development of his creative/philosophical outlook in the context of his own time. Then I make an overview of existing scholarly works on Grin (including the works published in USSR/Russia, Bulgaria, Poland, Germany, France, England, North America and Australasian regions). Then follows a brief explanation of the methodological approach of the main chapters.

The thesis explores three major aspects of Grin's representation in Soviet culture: critical, literary and cinematic. Critical representation is viewed as a key instrument for the construction of a specific ideological image of Grin in Soviet popular culture. The representation of the writer as a literary hero, and cinematic versions of his works are approached as a cultural interpretation of the constructed ideological myth.

Accordingly, the thesis consists of three major parts. The first part "**Critical representation of Grin's works in the USSR**" focuses upon the process of construction and development of ideological "myth about Grin" in the system of Soviet culture. It is necessary to give a short definition of the word "myth" as it will be used in the present work. By this term I understand an artificially constructed (by ideological means, with propagandistic or other ideological purposes) model/interpretation of the writer's works and personality. My term "myths" defines a system of cultural stereotypes implemented into Soviet culture by the ideological system. "Myths about Grin" are viewed as the elements of global cultural discourse of the Soviet era.

The first part consists of three chapters, which demonstrate and analyze the transformation of the official and public attitude to Grin's works from the 1920s to the

1980s. This phenomenon is viewed in the context of socio-cultural paradigms of different political epochs. The theoretical framework includes the keystone research by Katherina Clark on Socialist Realism and the Soviet novel¹, where she approaches the Soviet novel as a form of a ritual. In addition, I address the key works in the area of studies on Soviet culture, such as the works by Richard Stites², Evgeny Dobrenko³, Evgeny Shteyner⁴, etc.

The first chapter “Critical representation of Grin’s works in the Stalin’s time” explores the conflict between the socio-cultural paradigm of Stalinist totalitarian society and Grin’s artistic/philosophical outlook. The aggressive attitude of the Soviet officials towards Grin’s oeuvre, and subsequent representation of the writer as a politically dangerous “cosmopolitan” is viewed as the result of this deep-rooted conflict.

With the change of political regime in 1956, the official approach to Grin’s works and personality changed dramatically. The second chapter is devoted to the process of Grin’s “taming” by Soviet ideology at the end of the 1950s and development of the key ideological myths about Grin. Also, in this chapter I investigate the phenomenon of the mass “Grin cult” in Soviet culture as an example of popular reception of Grin’s works. The “Grin cult” became one of the cultural signs of the Thaw period (1956-1965) that did not outlive the political era of Khrushchev. At the same time, the “high” (or “state”) ideological system of myths about Grin put down such long roots into Soviet culture that its remnants still can be seen in contemporary post-Soviet society and culture. Through examples of a number of critical articles and essays of the 1960s-1980s I will define the major features of the Soviet myths about Grin, such as (1) Grin’s devotion to October revolution; (2) Grin’s loyalty to the political regime; (3) Grin’s transition to Realism; (4) Grin as a writer for children; (5) the novel *Scarlet Sails* (1918-1921) as a major achievement of Grin’s.

It is important to point out that general idea and principles of the description and analysis of ideological myths about Grin appeared during work on my previous research *Socialist Realist by Circumstance: Alexander Grin's Writings in the Context of Intellectual and Aesthetic Trends of Russian Modernism*⁵. However, my previous research, which was focused primarily on the textual analysis of Grin’s works in the context of Modernist trends,

¹ Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

² Stites, R. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

³ Dobrenko, E. “The Art of Social navigation: The Cultural Topography of the Stalin Era”, in Dobrenko, E., Eric Naiman (ed.) *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, University of Washington Press, Seattle and London, 2003

⁴ Штейнер, Е. *Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920-х годов*, Новое литературное обозрение, Москва, 2002.

⁵ Oryshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance: Alexander Grin's Writings in the Context of Intellectual and Aesthetic Trends of Russian Modernism*, M. A. thesis, University of Canterbury, 2003.

did not give the opportunity to develop the detailed investigation of the problem of Grin's representation in the USSR. In the second chapter of the present thesis I elaborate the points made in my previous research, engaging new factual material and different theoretical approach.

The exploration of the critical myths about Grin and, in particular, the problem of Grin's representation as a children's writer, leads the thesis to the third chapter, "Interpretation of Grin's works in the context of the Soviet model of the Fantastic".

After the radical political and cultural changes of the 1920s, the whole country, according to the definition of the Russian writer Kir Bulychev⁶, turned into a fantastic space of collective utopia. In such situation the existence of any alternative (including fictional) utopia was out of the question. Therefore, for a very long time the Soviet literary Fantastic as a genre was virtually non-existent.

With the coming of the Thaw period, the Fantastic genre in the USSR was re-established. However, it concerned only the science fiction genre, which to a great extent served as an instrument of ideological propaganda of Positivist and Marxist theories. Fantasy genre remained an ideological enemy throughout the whole Soviet era (up to the late 1980s), because it contained unexplained events, magic, and, finally, mysticism. This fatal blame stopped the development of the whole group of non-Realistic and neo-Romantic genres in Russian literature.

Grin's works could not be classified as science fiction. Therefore, the genre of his works crossed the margin of ideologically defined genres in Soviet literature. At the same time, his imaginary country "Grinlandia" put Grin's stories and novels inside the area of non-Realistic literature, and became a subject of prolonged and vigorous discussions among the Soviet critics. In public libraries and, therefore, in the minds of the mass Soviet audience Grin's works were positioned in the marginal area of "children's" literature. This definition ("children's literature", *literatura dlia detey*) allowed the avoidance of some troublesome ideological questions regarding the style and philosophical outlook of Grin's works.

The second part of the thesis is entitled "**Representation of Grin's image in Soviet fiction: Grin as a fictional character**". It is devoted to the phenomenon of Grin's representation in Soviet fiction, which has never been investigated either by Western, or by Soviet researchers. I view this problem in the context of Stalinist model of "synthetic hero"

⁶ Бulyчев, К. *Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике*, ЛК-Пресс, Международный центр фантастики, Москва, 2004, с.14.

⁷, introduced by Peter Kenez who applied this term to the main characters of the films-“biographies” of the late Stalin’s era. I will apply this term using a wider context of a famous Soviet literary epic “The Lives of Outstanding People” (“Zhizn’ zamechatel’nykh ludey”), which was started by a founder of Socialist Realism Maxim Gorky in 1934. Viewing Grin’s fictional personality as an example of a “positive hero” (Clark) or “synthetic hero” (Kenez) allows one to trace the development of Soviet myths about Grin throughout the whole Soviet era.

Through the coherent analysis of three Soviet novels (introducing Alexander Grin as a protagonist), I explore the phenomenon of the transformation of both the personal and socio-cultural attitudes to Grin. The fictional works are viewed in chronological order: *The Black Sea* by Konstantin Paustovsky (*Chernoie more*, 1935), *The Wizard from Gel’-Giu* by Leonid Borisov (*Volshebnik iz Gel’-Giu*, 1944) and *The Lord of Chances* by Valentin Zorin (*Povelitel’ sluchaynostey*, 1977-79). They are organized accordingly into the chapters 4, 5 and 6. Texts are viewed from several different perspectives: (1) on the *personal* or “micro-level” (biographical elements; possible reasons for choosing Grin as a protagonist; personal perception of Grin’s works and personality, etc.); (2) the *textual* or “medium” level; (3) the *time* or “macro-level” (the time of the writing and publishing; political epoch and its specific paradigms).

The third part of the thesis concentrates entirely on the **Cinematic representation of Grin’s works on the Soviet screen**. Until I undertook this current research, this topic also has been “terra incognita” for both Russian and Western specialists in Literary and Film studies. Despite the wide popularity of Alexander Grin in Soviet society, the phenomenon of film-versions of his works did not become a focus of any academic or popular work. Nevertheless, this topic offers excellent research opportunities and represents a fascinating academic subject.

This part consists of five chapters, organized in accordance with the chronological order of five film-versions: *Scarlet Sails* (*Alye parusa*, dir. Ptushko, 1961), *She Who Runs the Waves* (*Begushchaya po volnam*, dir. Lubimov, 1967), *Shining World* (*Blistayushchiy mir*, dir. Mansurov, 1984), *The Golden Chain* (*Zolotaya Tsep’*, dir. Muratov, 1986), *Mister Designer* (*Gospodin oformitel’*, dir. Teptsov, 1986). In a short introduction to this part, I briefly touch upon the general theory of Soviet cinema and the phenomenon of Soviet cinematisation of literature. Then I move to explanation of the main theoretical framework that will be applied throughout the next five chapters. Especial attention is paid to the

⁷ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 241.

concepts of Peter Kenez⁸, Stephen Hutchings⁹ and Josephine Woll¹⁰ on Soviet cinema and culture.

The major principle of the third part of the thesis (“Cinematic representation of Alexander Grin in Soviet cinema”) can be described by the words of Maya Turovskaya: each film is approached as a phenomenon of “sculpted time” (*zapechatlennoe vremia*)¹¹. Besides exploration of the ever-questionable film-book relationships (which are also scrutinized in this part), I view each film in its socio-cultural context. Therefore, all screen-versions of Grin’s works are investigated as (1) a result of interaction between Grin’s original literary text, Grin’s philosophical concept, and an artistic/ideological concept of the Soviet film-makers; (2) a result of the influence of cultural paradigms of a certain political epoch on the perception of the film-makers; (3) as “success” or “failure” according to audience reaction of that time, and what factors might have influenced audience reception.

In the conclusion I discuss the possibility and necessity of further research of Grin’s representation and reception in contemporary Russia and post-Soviet countries. The role of cultural myths of the Soviet era and their influence on contemporary culture appears to be underestimated. The study of Grin’s case offers a unique opportunity to investigate how the old ideological myths are occupying the minds of younger generations nowadays. A variety of contemporary cultural events such as stage performances, new fictional and documentary works, and the Web-site “Grinlandia” created by the young Russians are clearly showing the unfading interest in Grin’s works and personality. He is still a “cult figure” for Russian society, but it remains to be investigated to what extent his contemporary image (and the image of his fiction) is influenced by the old models of the Soviet era.

⁸ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

⁹ Hutchings, S. *Russian Literary Image in the Camera Age: The Word as Image*, Routledge Curzon, London and New York, 2004.

¹⁰ Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000.

¹¹ Turovskaya, M. “Soviet films of the Cold War”, Taylor, R., Spring, D. (editors) *Stalinism and Soviet Cinema*, Routledge, London and New York, 1993, p.131.

Вступление:

«Тот самый Грин»

В сценарии Григория Горина к фильму Марка Захарова *Тот самый Мюнхгаузен*¹² с исключительной точностью описан процесс творения идеологического мифа. Несмотря на то, что действие фильма происходит в XVIII веке, его аналогия с советской идеологической и культурной моделью совершенно очевидна. В притче Горина Мюнхгаузен, при жизни находящийся в остром конфликте с государственной и общественной парадигмой, после смерти активно используется государственной системой. Сразу после символических похорон барона его труды, вызывавшие ранее бурное возмущение официальных лиц, начинают массово издаваться. Редакторские дополнения и объяснения до неузнаваемости меняют суть историй барона Мюнхгаузена. На главной площади города с необычными торжествами устанавливают памятник, ничем не похожий на реального барона. Все его творческое наследие узурпируется государством, которое, трансформировав образ барона до полной неузнаваемости, добивается полного слияния его (неприемлемых ранее) работ с официальным дискурсом. В конце концов сам Мюнхгаузен, чья смерть была только инсценировкой, решает «воскреснуть». Но теперь ему, «тому самому» Мюнхгаузену приходится бороться со своим официальным двойником, «мифическим» Мюнхгаузенем.

В своей притче Горин описал судьбу многих русских писателей, посмертно «вписанных в контекст» искусства социалистического реализма. На месте барона Мюнхгаузена мог бы фигурировать и Александр Грин – отвергаемый идеологией при жизни, а после смерти трансформированный критикой и принятый в лоно советской литературы.

Александр Степанович Грин¹³ (1880-1932) вошел в историю литературы как один из самых своеобразных писателей-неоромантиков¹⁴. Его имя до сих пор окружено легендами, многие из которых являются продуктами советского идеологического мифотворчества.

¹² *Тот самый Мюнхгаузен*, реж. Захаров, Мосфильм, 1979.

¹³ Настоящая фамилия – Гриневский. Будучи начинающим писателем, печатался также под псевдонимами Виктория Клемм, Елена Моравская, А. М-ов. Впоследствии считал фамилию «Грин» единственно для себя правильной, и в 1921 году настоял, чтобы его вторая жена Нина Николаевна тоже носила фамилию Грин, а не Гриневская.

¹⁴ Строго говоря, по отношению к творчеству Грина следует применять термин «неоромантизм», но поскольку в советском и западном гриноведении долгое время привычно использовались термины «романтика», «романтизм» и «романтический», далее в работе мы будем пользоваться именно ими.

В данной работе произведения Грина будут рассмотрены как пример культурного объекта, который подвергся определенной и весьма интенсивной идеологической обработке. Сформировавшийся в результате этого процесса образ Грина как культурный знак является уникальным и, в то же время, типичным продуктом советской эпохи. «Знак Грина», сформированный в советской культуре преимущественно в 1960-е годы, представляет собой совокупность социально-культурных знаков времени, которые часто оказываются вне пределов адекватного восприятия литературного первоисточника. Советский стереотип восприятия Грина частично перешел в пост-советскую эпоху - в качестве культурного наследия тоталитарного государства.

Цель данной работы – осмыслить модель творчества Грина, сконструированную советской идеологией, а также процесс влияния этой модели на восприятие Грина в различных аспектах: критическом, художественном, кинематографическом.

Данная работа является первой попыткой документального анализа формирования облика «официального Грина». Однако прежде, чем приступить к исследованию сконструированного идеологией образа писателя, мы попробуем взглянуть на «того самого Грина», каким он был до своей символической смерти - на самого писателя, его личность и исторический контекст.

Прежде всего, будет проведен краткий обзор биографии Грина, чтобы проследить формирование художественных и философских воззрений писателя. Таким образом, в дальнейшем мы сможем апеллировать к некоторым лейтмотивам гриновского творчества, сопоставляя их с предложенной идеологической интерпретацией советской эпохи. Кроме того, краткий обзор основных событий в жизни Грина – в частности, документальные сведения о его отношении к революционному движению – позволит более объективно проанализировать позднейшие идеологические наслоения и критические манипуляции, произведенные над образом самого писателя и его биографией в советское время.

1. Краткие биографические сведения

Воссоздание реальной биографии Грина до сих пор остается серьезной проблемой. Основными источниками сведений о жизни писателя являются его

*Автобиографическая повесть*¹⁵ и воспоминания его супруги Нины Грин¹⁶, а также короткие мемуарные эссе современников Грина. *Автобиографическая повесть*, написанная Грином в последний год жизни, не является, строго говоря, серьезным биографическим свидетельством. Как было установлено в работе Владимира Сандлера «Вокруг Александра Грина»¹⁷, реальные воспоминания в повести тесно граничат с художественным вымыслом. К тому же, повесть заканчивается (вернее сказать – обрывается) 1905-м годом, так и не дойдя до описания начала писательской деятельности Грина.

Основная работа по восстановлению событий гриновской жизни была проделана Ниной Николаевной Грин, второй женой писателя. Ею были собраны воспоминания многих людей, знавших Грина. В конце жизни она закончила собственные мемуары, которые наиболее точно описывают не только факты биографии, но и сложную противоречивую личность Грина. Необходимо отметить, что многие материалы по биографии Грина стали доступны только в годы перестройки, а также в пост-советский период.

Какими же биографическими фактами располагает современное гриноведение?

23 августа (11 августа по старому стилю) 1880 года в семье ссыльного поляка Стефана Гриневского родился первенец, которого окрестили Александром. Произошло это в местечке Слободском, недалеко от уездного города Вятки¹⁸, куда Стефан Гриневский был сослан за участие в польском восстании. Однако революционные идеи в его семье не культивировались – для Стефана Гриневского участие в революционном движении осталось в прошлом, оказавшись одной из ошибок молодости.

Стефан Гриневский был потомственным дворянином из Вильно, где у него было имение. После суда имение конфисковали, и семья бывшего крупного землевладельца вынуждена была терпеть вечную нужду. Старший сын Стефана Евсеевича Саша тоже не радовал отца успехами: его исключили из гимназии за плохое поведение и неуспеваемость. Путь в университет, то есть стандартная карьера

¹⁵ Повесть впервые вышла отдельной книгой в издании: Грин, А. *Автобиографическая повесть*, Издательство писателей в Ленинграде, Ленинград, 1932. В данной работе будет цитироваться по изданию: А.С. Грин. *Собрание сочинений в шести томах*, Правда, Москва, 1965, т.6.

¹⁶ Грин, Н. *Воспоминания об Александре Грине*, сост. Н.Кобзев и Л. Корякина, Крымское учебно-педагогическое государственное издательство, Симферополь, 2000.

¹⁷ Сандлер, В. (сост.) *Воспоминания об Александре Грине*, Лениздат, Ленинград, 1972.

¹⁸ В советское время Вятка была переименована в Киров.

интеллекта, был для него закрыт. Но самого Сашу Гриневского это нисколько не печалило. Его не прельщала учеба. Он жаждал приключений и экзотики.

Можно сказать, что Грин начал свою творческую деятельность задолго до написания первого рассказа: он начал создавать свою взрослую жизнь, как авантурный роман¹⁹. Одержимый романтической мечтой сделаться моряком, шестнадцатилетний Саша Гриневский покидает родную Вятку. Он отправляется за две тысячи верст в Одессу, не имея ни денег, ни образования, ни нужной физической выносливости и силы. Его дальнейшие приключения напоминают скорее ранние произведения Максима Горького, чем героическую морскую поэму: голод, нищенство, ночлежки, случайная тяжелая и грязная работа на маленьких грузовых судах. В течение нескольких последующих лет потомственный дворянин Гриневский продолжает скитаться по всей Российской империи, превратившись в профессионального босняка. Он отправляется то в Сибирь, то в Баку, работая лесорубом, рыбаком, золотоискателем, банщиком, переписчиком ролей для провинциального театра.

В 1902 году он решает вновь изменить свою судьбу и поступает в армию солдатом. Однако более неподходящую среду для неуживчивого характера будущего писателя было трудно найти. Отупляющая муштра и система армейских отношений провоцируют его на бесконечные конфликты со старшими по званию. Сбежать с очередной гауптвахты Гриневскому помогли эсеры²⁰ – так начинается новый виток его сложной судьбы.

На увлечении Грина эсерским движением необходимо остановиться подробнее. В советское время эта страница биографии писателя рассматривалась если не одобрительно, то во всяком случае сочувственно – ведь партия принимала участие в революционной борьбе. Однако, оставив в стороне революционный пафос, мы можем взглянуть на этот предмет по-иному.

Нельзя забывать, что в 1902 году партия эсеров представляла собой одну из самых грозных террористических организаций²¹. Главным методом борьбы партии являлись политические убийства. Наиболее употребимым инструментом были

¹⁹ Мы можем заметить, что не подозревая о том, юный Грин действовал согласно жизнетворческим установкам модернистов, эстетически-философская программа которых предполагала творить живое искусство, относясь к своей жизни как к некоему художественному тексту. Подробнее на эту тему см. Paperno, I., Grossman, J.D. *Creating Life: Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, edited by, Stanford University Press, Stanford, California, 1994.

²⁰ Сокращенное название российской социал-революционной партии.

²¹ Подробнее на эту тему см. Geifman, A. *Thou Shall Kill: Revolutionary Terrorism in Russian, 1894-1917*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1993.

самодельные бомбы. Взрывы часто гремели как в обеих российских столицах, так и в уездных городах. Исполнители терактов или погибали на месте от взрыва бомбы (как и случайные прохожие), или подвергались смертной казни. Эти мрачные страницы российской истории оставили след в литературе того времени – темой террора и террористов интересовались Леонид Андреев²², Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус и другие. Впоследствии свою лепту в разработку этой темы внес и сам Грин²³.

Эсеры вербовали в свои ряды подростков и молодежь, которых было легко увлечь философией героического террора. Именно фанатично настроенные молодые люди становились исполнителями терактов – убийцами и самоубийцами одновременно. Видимо, 22-летний Гриневский представлял собой хороший материал для партийных агитаторов: он успел побывать на самом дне общества, увидеть язвы российской действительности, ощутить горечь безысходности. Он был достаточно обижен на общество, чтобы объявить ему смертельную войну.

Вероятно, Гриневский подавал надежды, так как одной из его предполагаемых миссий было исполнение террористического акта. Однако, проведя положенное время в так называемом «карантине», он отказался от выполнения задания. После этого случая Гриневский не расстался с партией. Он просуществовал некоторое время как профессиональный революционер-подпольщик, выполняя сравнительно мирные задания партии – пропаганду среди рабочих и матросов. Мы можем предположить, что его устраивал такой стиль жизни: он продолжал переезжать с места на место, не голодал и был вовлечен в романтические жизненные сюжеты явок, паролей и тайных сходов.

Этот период жизни закончился для будущего писателя арестом в 1903 году и двумя годами тюрьмы в Севастополе. Пробыв на свободе меньше года, Гриневский был вновь арестован вместе с другими эсерами в 1906 году. Прибыв по этапу в Тобольскую губернию, он сразу совершает побег. С тех пор, вплоть до 1910 года, он жил под чужим именем.

Четыре года, проведенные в Петербурге на нелегальном положении, оказались поворотными в жизни Гриневского. После побега из ссылки в 1906 году, был напечатан его первый рассказ «Заслуга рядового Пантелеева». Этот рассказ был написан по заказу местного лидера социал-революционной партии Наума Быховского,

²² Например, рассказы «Губернатор» и «Рассказ и семи повешенных».

²³ Первый сборник Грина *Шапка-невидимка* (1908) был полностью посвящен «невидимой жизни» подпольщиков, их иллюзиям и разочарованиям.

и представлял собой анти-армейскую агитку²⁴. Почувствовав вкус к писательству, Гринеvский начинает публиковать другие рассказы. Перепробовав несколько псевдонимов, он навсегда становится А.С. Грином.

В том же 1906 году происходит другое значительное событие - встреча с Верой Павловной Абрамовой, ставшей впоследствии первой женой Грина. Вера Павловна была единственной дочерью крупного чиновника и принадлежала к коренной петербургской интеллигенции. Ее связь с нелегалом Гринеvским оказалась тяжелым ударом для ее отца и родных.

В 1910 году, уже давно не принимая участия в политической активности и занимаясь писательской деятельностью, Грин был арестован как беглый ссыльный. Теперь он, как и его отец Стефан Евсеевич, был вынужден расплачиваться за революционные «ошибки молодости». Новый арест навлек новые беды, но одновременно освободил писателя от необходимости жить под чужим именем: теперь он смог обвенчаться с Верой Павловной.

Полтора года, проведенные в ссылке в Архангельской губернии, стали одним из самых плодотворных периодов в творчестве Грина. Однако отдаленность от Петербурга стала причиной того, что произведения его издавались редко. По возвращении из ссылки, с 1912 по 1917 год, Грин активно входит в богемную жизнь столицы. Он возобновляет свои старые литературные связи и привычки, включая пристрастие к алкоголю. В 1913 году его богемный образ жизни приводит к разрыву с женой.

В смутное время революции Грин, призванный в Красную армию, едва не умирает от тифа. В этот период писатель пользуется поддержкой Максима Горького, благодаря которой бездомный Грин смог спастись от голода и холода в послереволюционном Петрограде.

В 1918 году в его жизни наступает очередной перелом: Грин встречается со своей будущей второй женой, Ниной Николаевной Коротковой²⁵. В 1921 году они регистрируют брак. Эта встреча впоследствии оказалась самой счастливой случайностью в жизни Грина. Как заметил один из исследователей жизни и творчества Грина Николас Люкер (Nicholas Luker), именно Нине Николаевне Грин мы обязаны

²⁴ Тираж был уничтожен. Подробнее см. Luker, N. *Alexander Grin: The Forgotten Visionary*, Oriental Research Partners, Newtonville, Massachusetts, 1980, p.17.

²⁵ Девичья фамилия – Миронова. Почти сразу после свадьбы первый муж Нины Николаевны Сергей Коротков был призван в действующую армию и погиб на фронте.

существованием того писателя Грина, которого знаем сейчас. Она сберегла его и как художника, и как личность²⁶.

В 1924 году Грины переезжают в Крым, в Феодосию. На это решение во многом повлияла Нина Николаевна, которая осознала необходимость отлучения Грина от столичной богемы. В период с 1924 по 1929 год Грином были написаны его лучшие романы и рассказы.

Пост-революционное начало 20-х годов принесло писателю лишь временный успех, который выразился в возможности зарабатывать на жизнь профессиональным писательством. Критика, признавая зрелость и отточенность гриновского мастерства, на этот раз начинает упрекать его не в стилистических погрешностях, а в идеологических пороках, главными из которых являются субъективизм и отсутствие позитивистских взглядов. Уже ко второй половине 20-х годов страна входит в кому сталинского режима, и идеалистические взгляды Грина не могли не отразиться на его положении в обществе. В середине 20-х годов писатель переходит в состояние вынужденной молчаливой оппозиции, можно сказать – внутренней иммиграции. Его мало публикуют, травят в прессе, изымают его книги из публичных библиотек. Таким образом, Грин был лишен какого-либо заработка, и его семья впала в крайнюю нужду.

Последним крупным произведением Грина стала незаконченная *Автобиографическая повесть*. Она писалась под давлением внешних обстоятельств: издатели хотели видеть строго реалистическое произведение. В сложившейся ситуации написание собственной биографии, основанной на документальных фактах, представлялось Грину оптимальным выходом из положения.

Писатель изначально хотел назвать повесть «Легендой о Грине»²⁷. Вероятно, это было бы более правильным названием для *Автобиографической повести* – как показывают исследования, Грин и здесь не обошелся без «творения» собственной жизни, поддавшись импульсу художественного мифотворчества.²⁸

В 1930-м году, после многократных неудачных попыток изменить ситуацию с публикацией своих произведений, у Грина резко ухудшается здоровье. В июле 32-го года, после долгой тяжелой болезни, писатель умирает в маленьком городке Старый Крым, не дожив до возраста пятидесяти двух лет. Нина Николаевна Грин пережила

²⁶ Luker, *Alexander Grin: The Forgotten Visionary*, p.35-36.

²⁷ См. Вихров, В. «Рыцарь мечты», предисловие к *А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах*, т.1, с. 3.

²⁸ О несоответствии реальных фактов с фактами, описанными Грином, см. Сандлер, В. «Вокруг Александра Грина», *Воспоминания об Александре Грине*, с.405-566.

своего мужа на четыре десятилетия. Она прошла через сталинские лагеря и организованную КГБ общественную травлю, до конца жизни оставаясь главным популяризатором творчества своего мужа.

Грин прожил в русской литературе более четверти века, трагически осознав под конец жизни, что пути его с эпохой разошлись. Не исключено, что судьба Грина могла бы оказаться еще трагичнее, проживи он на свете чуть дольше. Возможно, только ранней смертью писателя и отдаленным местом проживания (Феодосия, Старый Крым) мы можем объяснить его физическое непопадание в шестеренки колоссальной машины репрессий и подавления инакомыслия. Ведь более инакомыслящую и бескомпромиссную личность, чем Грин, найти нелегко. Инакомыслие его было возведено в ранг жизненной философии и мировоззрения – инакомыслие стало для него образом жизни.

2. Литературный контекст: Учителя и ученики

Говоря о глобальном литературном контексте, влиявшем или соприкасавшимся с гриновским творчеством, необходимо упомянуть несколько основных факторов. Первый – это литературные произведения, сформировавшие мировоззрение Грина-подростка и повлиявшие на стиль Грина-писателя. Второй – эта литературная среда современной Грину эпохи, знаменитого Серебряного века русской культуры, время расцвета литературы и философии. Третий – прямое или косвенное литературное влияние Грина на последующие поколения писателей, наследие Грина в русской литературе.

Каждая из этих тем могла бы послужить основой для отдельной диссертации. Однако в рамках данной работы мы лишь бегло очертим упомянутые вопросы.

Свою *Автобиографическую повесть* Грин открывает рассказом о любимых писателях детства: Майн Риде, Густаве Эмаре, Жюль Верне и Луи Жаколио. Он утверждает, что иностранная авантюрная литература была его духовной пищей в годы детства, отрочества и молодости. Так, отправляясь на уральские золотые прииски в 1900 году (Грину было тогда 19 лет), нищий голодный юноша был одержим мечтой найти самородок. Ему грезились приключения в духе Райдера Хаггарда и слышались воинственные крики индейцев²⁹.

²⁹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.6, с.321.

Однако этот список «кумиров юности» можно значительно расширить. К воспоминаниям самого Грина мы можем добавить свидетельство Веры Павловны Гриневской и Нины Николаевны Грин. Вера Павловна писала о литературных пристрастиях своего супруга, ориентируясь на первый год их знакомства (Грину было 26 лет) так:

Проследить, кто именно из иностранных писателей имел на Грина наибольшее влияние, я не берусь. Знаю, что любил он Брет-Гарта, Диккенса, Киплинга, Конрада, Дюма, Сю, Сервантеса, Доде, Свифта... Но ведь и помимо них Александр Степанович перечитал много томов «Вестника иностранной литературы» и отдельных, в разное время переведенных, неизвестных мне авторов.³⁰

Далее Вера Павловна прибавляет, что в первый год их с Грином совместной жизни он подарил ей томик Эдгара По, прокомментировав, что это «гениальный писатель». Кроме того, по свидетельству первой супруги Грина, писатель горячо любил книги Стивенсона, чем обусловлены «стивенсоновские» имена и названия в некоторых произведениях Грина³¹.

По более поздним наблюдениям Нины Николаевны, в зрелые годы Грин увлеченно читал Сервантеса, Диккенса, Бальзака, Джека Лондона, Киплинга, Мериме, Стендаля, Цвейга, Гофмана и многих других писателей – иными словами, его интересовал весь диапазон иностранной литературы. Однако наиболее страстно Грин любил произведения Стивенсона и По.

Эта литературная привязанность, пустившая корни в юношеские годы, оказалось самой глубокой: Грин ценил сочетание сюжетного мастерства и психологической точности в произведениях любимых авторов. Его особенно привлекали психологические парадоксы, исследование природы странного, мистического и необъяснимого, вмешательство Случая в судьбы героев новелл Стивенсона и По.

Об особенном отношении Грина к По свидетельствует многое. По словам И. Соколова-Микитова, Грин бережно хранил портрет американского писателя среди своих немногочисленных вещей, ведя кочевой образ жизни. Обосновавшись в Петербурге, Грин повесил над своим столом два портрета: своей жены Веры

³⁰ Калицкая, В. «Из Воспоминаний», *Воспоминания об Александре Грине*, с.170.

³¹ Вера Павловна упоминает корабль «Эспаньола» и юнгу Санди из романа *Золотая цепь*, а также некоторые другие детали, см. Калицкая В., «Из Воспоминаний», с.170.

Павловны и писателя Эдгара По³². Кроме того, месту Эдгара По в жизни Грина посвящена отдельная глава в записках Нины Грин.

Вероятно, здесь следует говорить не только о литературно-стилистической близости двух писателей, но и об общей мировоззренческой основе – о сходном восприятии природы мистического. Произведения По стали для Грина внутренним камертоном, определившим его литературные вкусы и философские взгляды.

Многие критики, особенно при жизни Грина, склонны были упрекать писателя в эпигонстве. Но те, кто отзывался о творчестве Грина положительно, стремились подчеркнуть стилистическое отличие прозы писателя от его иностранных «учителей». Например, Михаил Слонимский в своем очерке о Грине пишет следующее:

Александр Грин был мастером сюжета, но даже те, которые признавали это, считали, что язык произведений Грина подобен языку переводных романов. Легко проследить зависимость стилистики Грина от По, Стивенсона. [...] Русский язык подчас кажется каким-то нерусским у Грина потому, что русские слова несут [...] функции зачастую новые для русской литературы, но не новые для ряда иностранных литератур (в особенности английской и американской). И все же Александр Грин был русским писателем³³.

Сам Грин, по свидетельству Нины Николаевны, комментировал свое отношение к По так:

Мы вытекаем из одного источника [...] но течем в разных направлениях. В наших интонациях иногда звучит общее, остальное все разное – жизненные установки различны. Какой-то досужий критик когда-то, не умея меня [...] сравнить с кем-то из русских писателей, сравнил с Эдгаром По [...] И, по свойству ленивых умов других литературных критиков, имя Эдгара По было плотно ко мне приклеено. Я хотел бы иметь талант, равный его таланту [...] но я не Эдгар По. Я – Грин, у меня свое лицо³⁴.

Под конец жизни Грин даже проявлял признаки раздражения, если заговаривали о его близости к По³⁵. Ему стал претить критический ярлык эпигонства,

³² См. Сандлер, В. «Вокруг Александра Грина», *Воспоминания об Александре Грине*, с.500.

³³ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с.266.

³⁴ Грин, Н. *Воспоминания об Александре Грине*, с.51.

³⁵ См. о беседе Грина с Ю. Домбровским в 1930 году в Сандлер, В. «Вокруг Александра Грина», *Воспоминания об Александре Грине*, с.556.

прочно приставший к его произведениям – однако это не означало, что он перестал восхищаться талантом своего литературного учителя.

В тексте *Автобиографической повести* Грин упоминает еще одного автора, интересовавшего его в юные годы. Речь идет о ранних произведениях Максима Горького. На страницах повести Грин вспоминает беседу со своим старым школьным учителем, в которой упоминались книги Горького. Действие происходит в 1900 году. Грин пишет, что «воодушевлено отстаивал любимого тогда автора» и «образ жизни его героев»³⁶. Очевидно, что речь идет о ранних романтических рассказах Горького, причем Грин особо отмечает, что автор был любимым «тогда» - то есть когда Грин был двадцатилетним юношей. Примечательно, что сам Горький отзывался впоследствии о своих ранних рассказах как о романтической «выдумке»³⁷, не имевшей отношения к последующему развитию социалистического реализма в его произведениях.

В центре ранних рассказов Горького стоял образ бунтаря-одиночки, созданный под влиянием ницшеанской философии. Молодого Грина притягивал этот деклассированный герой, которого Грин ассоциировал с самим собой. Возможно, увлечение творчеством Горького отчасти подтолкнуло Грина к участию в экстремистском революционном движении.

Еще будучи революционером, Грин познакомился с писателем Александром Куприным, под художественным и личным влиянием которого Грин находился в ранние годы своей творческой деятельности. Точное место и обстоятельства этого знакомства проследить пока не удалось – предположительно это произошло в Крыму, в первой половине 1900-х годов. Совершенно точно можно утверждать, что Грин тесно общался с Куприным и его богемным кругом с 1906 по 1910 года. Петербургский круг Куприна включал также писателя Леонида Андреева, поэтов Л. Андрусона, Аполлона Корфинского, критика Пильского и других. По возвращении из ссылки в 1912 году Грин вновь тесно сходитя с Куприным и его обществом. Впоследствии он не раз ностальгически упоминал «купринское время», считая этот период одним из самых интересных в своей жизни³⁸.

Увлечение Куприным и богемной жизнью Петербурга привело Грина к окончательному разрыву с революционной деятельностью. Вчерашний подпольщик-

³⁶ Грин, *Собрание сочинений в шести томах*, т.6, с.324.

³⁷ Цит. по Волков, А. *Русская литература XX века: Учебное пособие для вузов*, Издательство Министерства просвещения РСФСР, Москва, 1960, с.23.

³⁸ Об этом также см. Luker, N. *Alexander Grin: The Forgotten Visionary*, p.19, 29.

нелегал стал литератором, которому покровительствовал уже признанный мэтр русской литературы. Грина и Куприна сближало многое. Отчасти схожи были их биографии – оба служили в российской армии, и на обоих армейский стиль жизни произвел неизгладимо тяжелое впечатление. Натуралистический стиль и анти-армейский пафос первых рассказов Грина очень напоминали произведения его более искусственного учителя – Куприна.

Многие упоминают Куприна как «крестного отца» Грина в литературе. Н. Вержбицкий в эссе «Светлая душа» вспоминает о том, как в 1913 году Грин внезапно решил ехать из Москвы в Петербург, чтобы поздравить Куприна с сорокалетием. Здесь же Вержбицкий дает очень характерное для советской литературной критики описание ситуации в предреволюционной русской литературе:

Есть люди, которые до сей поры утверждают, что после революции 1905 года, при наступившей реакции, почти вся русская литература стала приносить обильные жертвы на алтарь безверия, уныния и равнодушия. Если это и правда, то только по отношению к некоторым изолированным группам литераторов, которых Горький так резко, но вполне справедливо обозвал «смертяшкиными».

Купринская группа, включая Грина, никогда к этим людям не принадлежала, декадентов и гробокопателей высмеивала. Даже порядочное время спустя, в эмиграции [...] Куприн в Париже люто ненавидел «господ Мережковских» и наградил их меткой и убийственной кличкой «отравители колодцев»³⁹.

Таким образом, близость Грина к Куприну и к петербургской богеме в советское время потребовала оправдания и объяснения - однако о многочисленных оправданиях и идеологических легендах, связанных с именем Грина, будет подробно сказано в первой главе данного исследования.

Сам Грин, лелея память об общении с Куприным, писал о своем учителе так:

Его образ так близок моему сердцу, что кажется, если бы он даже плохо писал, то мне представлялось бы хорошим. Но он писал хорошо, знал музыку слов и мыслей, умел осветить и раскрыть их солнцем своего таланта. ... Он хотел, чтобы о нем непрерывно думали, им восхищались. Похвалить писателя, хотя бы молодого, начинающего, ему было нестерпимо трудно. И я, к общему и

³⁹ Вержбицкий, Н. «Светлая душа», *Воспоминания об Александре Грине*, с.210.

моему изумлению, был в то время единственным, кто не возбуждал в нем этого подлого чувства. Он любил меня искренне ...⁴⁰.

Однако слово «учитель» Грин применял не только к Куприну, но и к некоторым другим русским писателям. Так, в 1914 году Грин письменно обращался к поэту-символисту Валерию Брюсову, начиная письмо словами «Глубокоуважаемый учитель!»⁴¹. Знакомство с Брюсовым началось еще в 1911 году, когда Брюсов занимал пост редактора журнала *Русская мысль*. В первом же деловом письме к редактору журнала (1912 год) Грин выразил свое искреннее восхищение Брюсовым как художником, сказав, что много лет знает и любит его поэзию. И хотя нет сведений и о близком знакомстве Грина с Брюсовым, творчество поэта-символиста без сомнения произвело на молодого Грина огромное впечатление.

Интересна история взаимоотношений Грина и Андреева, который тоже одно время входил в купринский круг. Безусловно, Грин хорошо знал и самого Андреева, и его произведения⁴². Сохранилось также несколько деловых писем Грина к писателю. Однако небольшая заметка в мемуарах Нины Грин дает понять, что Грин не понимал творчества Андреева. Он считал, что оно умрет вместе с физической смертью писателя, ибо «противоестественно»⁴³. Однако творчество Андреева значительно повлияло на ранние произведения Грина⁴⁴.

Серебряный век русской культуры – время вступления Грина в литературу - не могло не повлиять на формирование его уникального художественного стиля. Кроме Брюсова Грин восхищался и другими поэтами: Константином Бальмонтом и, что неудивительно для того времени, Блоком⁴⁵. Можно утверждать, что «Стихи о Прекрасной Даме» явились творческим импульсом, заставившим Грина узнать себя, как художника. Символический образ блоковской Прекрасной Дамы он перевоплотил в образ «гриновской девушки», ставший лейтмотивом всего гриновского творчества.

⁴⁰ Грин, Н. *Воспоминания об Александре Грине*, с.50

⁴¹ см. Сандлер, В. «Вокруг Александра Грина», *Воспоминания об Александре Грине*, с.489

⁴² В 1906-1908 годы Андреев был едва ли не самым читаемым современным русским писателем. Можно сказать, что его популярность превосходила популярность Куприна.

⁴³ Грин, Н. *Воспоминания об Александре Грине*, с.51

⁴⁴ Влияние Андреева заметно в первом сборнике рассказов Грина *Шапка-невидимка* (1908) и в более поздних произведениях. Писателей роднит отрицание позитивизма, склонность к метафизике, а также трагическое восприятие революционного движения. На тему сходства Грина и Андреева см. также Харчев, В. *Поэзия и проза Александра Грина*, Волго-Вятское книжное издательство, Горький, 1975.

⁴⁵ В этом отношении особенно показателен рассказ «Игра света» (второе название - «Она», 1908). Герой рассказа создает образ женщины-божества и молится ему. Уже в этом раннем рассказе чувствуется созвучие не только с творчеством Блока, но и с популярным течением в философии русского модернизма – софиологией, начало которому положил Владимир Соловьев.

В целом можно сказать, что в начале своей писательской деятельности (в 10-х годах XX века) Грин более всего увлекался реалистической прозой Куприна и произведениями поэтов-символистов. При этом, как свидетельствует рассказ «Серый автомобиль» (1925), писатель активно не принимал и не понимал абстракционизма и футуризма – явлений, стоявших в центре дискуссий того времени.

Несмотря на то, что Грин впитывал в себя художественные веяния эпохи модернизма, он никогда сознательно не принадлежал к определенному литературному течению. Юношеское увлечение купринской группой скоро сделалось исключительно внешним атрибутом. Уникальность гриновского дара заставила писателя отойти от реалистического купринского стиля. В 1909 году в *Новом журнале для всех* выходит романтический рассказ Грина «Остров Рено», где действие происходит не в современной писателю России, а в какой-то неопределенной точке земного шара, близкой к экзотическим тропикам. Этот рассказ, где имена героев и названия местности звучали по-иностранному, Грин назвал первым по-настоящему *своим* рассказом. Самобытность найденного писателем стиля заставила известного критика Л. Войтоловского заключить свою рецензию словами: «... это точные приметы писателя, по которым сразу узнаешь его лицо. Ибо это лицо неподдельного таланта»⁴⁶.

Своеобразный творческий стиль и метод Грина сделали его изгоем даже среди пестрой литературной публики эпохи модерна. Многие считали авантюрно-экзотические рассказы Грина переводами с английского языка⁴⁷. К этому читателей подталкивали и непривычный в то время для русской литературы авантюрный жанр, и иностранное звучание имен персонажей, и даже само имя автора - «Грин» - созвучное как английскому слову “green”, так и английским фамилиям.⁴⁸

Кроме того, сыграл свою отрицательную роль неуживчивый характер писателя. Грин бывал настолько замкнут и мрачен, что некоторые литераторы, знавшие его по Петербургу (именно – по Дому Искусств⁴⁹), отзывались о нем весьма нелестно. Например, сосед Грина по Дому Искусств поэт Владислав Ходасевич в своих

⁴⁶ Войтоловский, Л., рецензия в газете *Киевская мысль*, 24 июня 1910 года. Здесь цитируется по комментариям к изданию *А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах*, т.1, с.459.

⁴⁷ На тему связи творчества Грина с традициями авантюрной англосаксонской литературы см. Олливе, С. «Александр Грин и приключенческий жанр в англосаксонской литературе», *Серия литературы и языка*, Известия Академии Наук СССР, т. 49, №1, 1990, с.70-74.

⁴⁸ Ситуация усложнялась еще и тем фактом, что в начале века в России были очень популярны переводные романы английской писательницы Катарины Грин.

⁴⁹ Домом Искусств называлось общежитие для литераторов и художников, созданное Горьким в 1920 году.

воспоминаниях описывал Грина как мрачного, больного туберкулезом человека, практически ни с кем не дружившего – и как говорили слухи, проводившего одинокие часы за дрессировкой тараканов⁵⁰.

Этот пример ярко иллюстрирует враждебное отношение некоторой части писательской публики к замкнутому Грину – и, в свою очередь, отношение самого Грина к капризной петербургской богеме.

Сложная история взаимоотношений Грина с поэтом Максимилианом Волошиным также является показательной в этом контексте. По воспоминаниям Нины Грин, Волошин поначалу недоброжелательно и язвительно отнесся к намерению Грина переселиться в Крым⁵¹. Однако, живя в Феодосии, супруги Грин начали бывать в Коктебеле у Волошина, а тот наносил им ответные визиты. Грин никогда не посягал на крымскую популярность Волошина, не стремился стать еще одним центром общественной и богемной жизни. Может быть, этот факт сделал возможной трансформацию отношения Волошина к Грину.

Необходимо отметить также определенные параллели в творчестве Грина и Михаила Булгакова. Булгаков, без сомнения, относился к младшему поколению литераторов – начав публиковаться в 20-х годах, он был известен главным образом как мхатовский драматург. Грин же никогда не интересовался театром, и в 20-х годах жил в Крыму. Единственным местом случайной встречи писателей был Коктебель. Отношение Грина к Булгакову, как почти ко всем собратьям по перу, было очень сдержанное. Однако Булгаков, нигде прямо не упоминая Грина, в своем творчестве периодически ссылался на его произведения. Параллели между образами, созданными Булгаковым и Грином до сих пор стоят в центре критических дискуссий⁵².

Будучи в традиционно-натянутых отношениях с мэтрами питерской и московской богемы, Грин с симпатией относился к молодым литераторам. Многие были его соседями по Дому Искусств, и им принадлежит львиная доля мемуарных эссе, посвященных писателю. Среди друзей Грина по Дому Искусств можно отметить поэтов Владимира Пяста, Николая Тихонова и Всеволода Рождественского, писателя и журналиста Михаила Слонимского, критика и прозаика Виктора Шкловского. Все они, литераторы следующего поколения, восторженно вспоминают о Грине в своих

⁵⁰ Ходасевич, В. *Литературные статьи и воспоминания*, Издательский Дом Чехова, Нью-Йорк, 1954, с.406. Цит. по Luker, N. *Alexander Grin: The Forgotten Visionary*, p.33.

⁵¹ Грин, Н. *Воспоминания об Александре Грине*, с.55.

⁵² На эту тему см. Чудакова, М. «Присутствует Александр Грин», *Сельская молодежь*, №6, 1976, с.31-37, Яблоков, Е. «Александр Грин и Михаил Булгаков», *Филологические науки*, №4, 1991, с.33-42.

статьях. Однако наиболее верными последователями и учениками Грина оказались писатели Юрий Олеша, Константин Паустовский и поэт Эдуард Багрицкий. По признанию Олеша, уникальность гриновских произведений помогла ему в формировании его собственного художественного стиля. Паустовский же был настолько захвачен творчеством и личностью Грина, что в 30-е годы написал повесть *Черное море*, где главным героем был сам Грин (в повести – Гарт)⁵³, положив тем самым традицию художественной репрезентации образа Грина в советской культуре. Паустовский сыграл неоднозначную роль в формировании образа Грина – этот вопрос будет отдельно рассмотрен в Части II данной работы.

3. Грин и философская мысль его времени

Перелом столетий ознаменовался взрывом новых идей и художественных направлений. Социальный и культурный кризис – наследие предыдущего века – породил отчаянные попытки осознать причины ситуации и спрогнозировать развитие не только европейской и, главным образом, русской культуры, но и всего человечества.

В России начала двадцатого века, в предощущении надвигающихся грозных событий философские споры стали непременным атрибутом всякого интеллигентного собрания. В стране, где царил атмосфера приближающегося апокалипсиса, специализированные философские издания приобрели широкую популярность, а так называемые «толстые журналы» непременно включали в себя раздел, посвященный философским проблемам. Таким образом, можно утверждать, что философия в России времен юности Грина отнюдь не была уделом интеллектуальной элиты. Имена Канта, Маркса, Ницше одновременно с именами Толстого, Достоевского и Соловьева стали достоянием широкой общественности.

В ту пору русская философия переживала эпоху расцвета. В ней четко выделились две тенденции: исторически-позитивистская («канонизированная» после октябрьской революции) и религиозно-иррациональная (впоследствии - философия русской иммиграции). Марксисты-позитивисты видели спасение единственно в человеческом разуме, в науке и социальном переустройстве. Иррационалисты

⁵³ Не желая того, Паустовский создал очередной миф о Грине – по свидетельству Нины Грин, в своем произведении он до неузнаваемости исказил и личность, и биографию писателя – см. Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь.....(Психологический романтизм Александра Грина)», *Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики: Валерий Брюсов, Владимир Маяковский, Алексей Толстой, Александр Грин, Константин Паустовский*, Художественная литература, Москва, 1990, с. 256.

предупреждали о губительности современной европейской цивилизации, которая отделила человека от Бога. Внутри каждой тенденции существовало огромное количество течений, и каждый значительный философ представлял свое видение ситуации. Более того – каждый мыслящий человек выдвигал свои собственные интерпретации тех или иных учений.

Было бы преувеличением говорить о систематическом увлечении Грина философией как таковой. Все образование Грина сводилось к городскому реальному училищу в Вятке – пробелы заполнялись несистематическим чтением самой разнообразной литературы, преимущественно беллетристики. Однако и беллетристика того времени носила яркий отпечаток интенсивной философской мысли. Русская литература и философия оказались в неразрывной связи. Философы часто заимствовали идеи из художественных текстов, а литераторы основывали свои произведения на философских идеях – утверждая их или опровергая.

Так, в пору «босячества» Грина одним из его любимых писателей был Горький – на которого, в свою очередь, глубоко повлияли идеи Фридриха Ницше. Само босячество как культурно-социальный феномен в России рассматривалась как крайняя форма нищезанятости⁵⁴. Начав писать, Грин все еще, по-видимому, находился под влиянием идей Ницше. Вступление в революционную партию эсеров, проповедовавшую насилие и терроризм во благо будущего, вероятно, продолжило знакомство Грина с интерпретациями учения Ницше. Кроме того, Грин ознакомился с экономическим и философским учением Карла Маркса, на котором официально основывалась идеология эсеров⁵⁵. Имя Маркса неоднократно фигурирует в ранних гриновских рассказах⁵⁶. Впрочем, нельзя сказать, что рационализм и позитивизм Маркса серьезно волновал Грина.

Как активный читатель и, впоследствии, автор «толстых журналов» Грин не мог стоять в стороне от «роковых вопросов» времени (или «проклятых вопросов», как их называли символисты). Его увлечение символистской поэзией, особенно Брюсовым и Блоком, вплотную приближало Грина к идеализму Владимира Соловьева и его последователей: Павла Флоренского, Сергея Булгакова и Дмитрия Мережковского. Символ вечной женственности, гармонии и мудрости, воплощенный в Софии Вл.

⁵⁴ См. Мотрошилова, Н., Синеокая, Ю. (ред.) *Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей*, Русский Христианский гуманитарный институт, Санкт-Петербург, 1999, с.21.

⁵⁵ На эту тему см. Geifman, *Thou Shall Kill: Revolutionary Terrorism in Russia*, p. 45-48.

⁵⁶ Например, в рассказах «Апельсины», «Карантин» и других.

Соловьева и Прекрасной Даме Блока, занимает центральное место в художественно-философской системе Грина.

Писатель, как уже было сказано выше, не был серьезно увлечен философскими учениями вне области художественного слова. Он чутко реагировал лишь на поэтические образы, заключающие мысль. Поэтому вполне вероятно, что Грин совсем не изучал или мало изучал труды Вл. Соловьева, предпочитая их поэзии символистов. Однако в то же время творчество Грина несомненно находилось в струе модернистской идеалистической философии, возможно даже под знаком интуитивизма. В первые десятилетия XX века этот термин воспринимался как «пароль молодого философского движения в России»⁵⁷.

Ключевым фактором для русской модернистской идеалистической философии – от Вл. Соловьева до Николая Бердяева – был вопрос религиозного сознания. Как правило, все иррациональные учения, отрицающие позитивизм, базировались на тех или иных понятиях христианской религии, в ней находя путь и спасение. Божественная София Вл. Соловьева отождествлялась Иисусом Христом, с Троицей, была символом мироздания и новой церкви. В том же ключе – в поиске новой религиозной идеи, создавая новые интерпретации образа Спасителя, Софии, Логоса – мыслили практически все русские философы-идеалисты. Грин, редко напрямую обращавшийся к христианской символике в своих произведениях, создал образ Вечной Девушки, заключающей в себе гармонию и тайну мироздания.

Таким образом, мы можем утверждать, что интересы и пристрастия Грина-человека и Грина-художника находились прежде всего в следующих областях:

- ницшеанское учение о сверхчеловеке, на основе которого Грин создал собственную интерпретацию образа сильной или «богоподобной» личности;
- идеалистическое направление в русской философии и литературе, представленное Вл. Соловьевым, Флоренским и С. Булгаковым с одной стороны, Блоком и Брюсовым – с другой. Для Грина литературное выражение идеи превалировало над интеллектуально-философским ее основанием.

⁵⁷ Емельянов, Б., Ермичев, А. (сост.) *Русская философия: Конец XIX - начало XX века: Антология*, Издательство Санкт-Петербургского университета, Санкт-Петербург, 1993, с.13.

- интуитивизм и иррационализм как единственно возможные средства познания окружающего мира. Вероятно, отсюда возник интерес Грина к парапсихологическим опытам.

4. Обзор критической литературы

В настоящее время библиография литературоведческих работ, посвященных произведениям Грина, является весьма краткой. Автор первой серьезной монографии о Грине, исследователь Вадим Ковский, еще в 1969 году писал, что «объективная расстановка акцентов при определении подлинного значения творчества Грина по-прежнему остается одной из основных задач исследований»⁵⁸ в литературоведении. При этом Ковский отмечал существование некоего методологического порока, задерживающего «развитие «гриноведения» в течение вот уже нескольких десятилетий»⁵⁹. Необходимо признать, что порок, который задерживал процесс объективного исследования творческого наследия Грина в годы советской власти, до конца нельзя считать устраненным и сегодня.

Не принятое сталинским режимом, творчество Грина стояло вне исследований советского литературоведения вплоть до 1956 года. Однако после того, как произведения Грина были официально приняты в лоно советской литературы, его творчество стало скорее инструментом идеологической пропаганды, чем объектом для независимого изучения. Возможно, в этом и заключался «методологический порок», установленный Ковским - и этим следует отчасти объяснить немногочисленность гриноведческих работ, опубликованных на территории СССР.

Интересен и тот факт, что не только советское, но и западное гриноведение на протяжении всего XX века продолжало находиться в малоразвитом состоянии. В 1981 году это положение зафиксировал Вильям Ротсел (William Rotsel) в своей диссертации *A.S.Grin: Thematic Development in his Short Stories and Tales*: «It is safe to say that Aleksander Grin [...] is all but unknown even amongst Slavists in the West»⁶⁰.

В данном разделе мы ставим себе целью проследить, как развивалось гриноведение в Советском Союзе и на Западе, и перечислить наиболее значимые научные работы в этой области.

⁵⁸ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, Наука, Москва, 1969, с.13.

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Rotsel, W. R. *A.S. Grin: Thematic Development in his Short Stories and Tales*, Ph.D. thesis, University of Pittsburg, 1981, p.2.

4.1. Краткая библиография русскоязычных литературоведческих работ

Можно сказать, что в России начало гриноведения было положено еще при жизни Грина в 1910 году знаменитым литературным критиком Горнфельдом. Именно тогда в журнале *Русское богатство* был опубликован серьезный критический отзыв на ранние рассказы Грина⁶¹. Позднее о произведениях Грина писали - на уровне журнальных публикаций, вступительных статей и послесловий к сборникам - многие литературные критики и писатели. В их числе – К. Зелинский, В. Сандлер, Ю. Олеша, Л. Борисов, К. Паустовский, В. Шкловский и другие. Однако в период 30-х – 50-х годов, когда страна переживала трагедию сталинского террора, Грин был неудобным, редко цитируемым автором. В этот период не было написано ни одной монографии, посвященной творчеству писателя.

Статья Марка Щеглова «Корабли Александра Грина»⁶², опубликованная в 1956 году, открыла новый этап в изучении творчества писателя. Однако необходимо отметить, что советское гриноведение 60-х – 80-х годов по-прежнему находилось под идеологическим воздействием, диктовавшем особую точку зрения и критерии оценки. О Грине заговорили, он стал предметом серьезного критического анализа, однако этот анализ не мог быть объективным. Литературоведы *должны* были создавать и сохранять определенные идеологические шаблоны, рассматривая произведения Грина как литературу для детей и юношества. Лишь немногие критики в этих условиях смогли преодолеть это неписаное правило.

Таким исключением из правил можно считать первую крупную монографию *Романтический мир Александра Грина*, написанную Ковским на основе его кандидатской диссертации. Эта монография, изданная в 1969 году, стала своеобразной точкой отсчета литературной науки о Грине.

В следующем 1970 году за монографией Ковского последовала монография Е.

⁶¹ Горнфельд, А. «Рассказы А. Грина», *Русское богатство*, №3, 1910, с.145-147. Данные публикации цит. по Морачевский, Н. (редактор) *Русские советские писатели-прозаики: Библиографический указатель*, составители Б.Акимов и др., Публичная Библиотека им. М. Салтыкова-Щедрина, Ленинград, 1959, т.1, с.593.

⁶² Щеглов, М. «Корабли Александра Грина», *Новый мир*, 1956, №.10, позднее издано в Щеглов, М. Литературно-критические статьи, Советский писатель, Москва, 1958, с.233-241.

Прохорова *Александр Грин*⁶³. Она представляла собой как бы противоположный полюс гриноведения. Книга была посвящена не столько анализу гриновских текстов, сколько пересказу биографии писателя. Прохоров прежде всего пытался оправдать нереалистические произведения Грина. Ссылаясь на высказывания Ленина, Прохоров интерпретировал мечту и фантастику как двигатели общественной жизни.

Значительным событием в 1972 году стало появление сборника *Воспоминания об Александре Грине* под редакцией Владимира Сандлера. В сборник вошел целый ряд мемуарных очерков людей, лично знавший писателя в разные годы, а также отрывки из воспоминаний Веры Калицкой (первой супруги Грина) и Нины Николаевны Грин. Сборник дополняет исследование самого Сандлера «Вокруг Александра Грина» - подборка и анализ ценных документальных материалов, связанных с биографией писателя. Многие из них (такие, как фрагменты воспоминаний Веры Калицкой) до сих пор являются уникальными публикациями, несмотря на идеологическую избирательность составления, о причинах которой мы говорили выше.

В один год с *Воспоминаниями об Александре Грине* появилась и монография Л. Михайловой *Александр Грин: Жизнь, личность, творчество*⁶⁴. По характеру и стилю эта книга скорее напоминала художественный очерк, чем аналитическую работу. Она активно поддерживала миф о Грине как о революционном романтике и писателе для юношества.

В 1975 году появилась исследовательская монография В. Харчева *Поэзия и проза Александра Грина*⁶⁵. Несмотря на идеологический прессинг тех лет, эта работа и поныне является одной из самых содержательных гриноведческих работ. Автор сделал попытку исследования внутренней поэтики гриновских текстов, опираясь на образную систему произведений и особенности художественного стиля.

В 1976 году выходит также значительная публикация Мариэтты Чудаковой «Присутствует Александр Грин»⁶⁶ - правда, ей нашлось место не в академических изданиях, а в популярном журнале *Сельская молодежь*, далеком от филологических проблем. Этот факт свидетельствует об общем отношении к политически незаангажированной литературной мысли.

В 1972 году увидела свет другая серьезная и едва ли не самая глубокая

⁶³ Прохоров, Е. *Александр Грин*, Просвещение, Москва, 1970.

⁶⁴ Михайлова, Л. *Александр Грин: Жизнь, личность, творчество*, Художественная литература, Москва, 1972.

⁶⁵ Харчев, В. *Поэзия и проза Александра Грина*, Волго-Вятское книжное издательство, Горький, 1975.

⁶⁶ Чудакова, М. «Присутствует Александр Грин», *Сельская молодежь*, №6, 1976, с.31-37.

гриноведческая статья 70-х годов: статья Сергея Антонова в журнале *Новый мир*, посвященная психологическому и филологическому анализу теста рассказа Грина «Возвращенный Ад»⁶⁷.

Начало 80-х годов, ознаменованное 100-летним юбилеем со дня рождения писателя, породило и определенный всплеск общественного и литературоведческого интереса к творчеству Грина. В 1980-м году была переиздана книга Михайловой под новым названием *Александр Грин*⁶⁸ и издан библиографический указатель под редакцией Ю. Киркина⁶⁹. В том же, юбилейном для Грина году, в журнале *Новый мир* была опубликована большая статья Владимира Амлинского «В тени парусов: Перечитывая Александра Грина». Среди идеологически-приглаженных официозных выступлений слово Амлинского прозвучало искренно и свежо.

В 1983 году в свет вышло исследование Н. Кобзева *Роман Александра Грина*⁷⁰ – знаковое событие, так как Кобзев оказался одним из самых активных политических мифотворцев в гриноведении. Он приложил значительные усилия к тому, чтобы Грин был зачислен в ряды революционных романтиков и борцов с капитализмом. Трактовки Кобзева являются классическим примером социально-вульгаризированного взгляда на гриновское творчество.

В конце 80-х годов в гриноведении продолжали сосуществовать два направления: социально-политический стиль, направленный на выявление в творческом наследии Грина нужных идеологических мотивов, и более сдержанный тон, сосредоточенный на исследовании поэтики гриновских текстов. Публикации и исследования И. Дунаевской⁷¹ (Рига, 1988) и Т. Загвоздкиной⁷² (Москва, 1985), Н. Медведевой⁷³ (Москва, 1984) относятся к последнему типу.

Отдельно следует отметить опубликование в 1988 году серии статей (вернее даже сказать – целой книги в статьях) Юлии Первой «Алые паруса в сером тумане»⁷⁴. Публикация была посвящена судьбе Грина, Нины Николаевны Грин и

⁶⁷ Антонов, С. «От первого лица... (рассказы о писателях, книгах и словах). Статья вторая: Александр Грин. Рассказ «Возвращенный ад», *Новый мир*, 1972, №11, с.251-270.

⁶⁸ Михайлова, Л. *Александр Грин*, 2-е издание, Москва, 1980.

⁶⁹ Киркин, Ю. (редактор.) *Александр Грин: Библиографический указатель*, Наука, Москва, 1980.

⁷⁰ Кобзев, Н. *Роман Александра Грина*, Штиинца, Кишинев, 1983.

⁷¹ Дунаевская, И. *Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А.Грина*, Зинатне, Рига, 1988.

⁷² Загвоздкина, Т. *Особенности поэтики романов А.С. Грина*, Автореф.дис.... канд.филол.наук, Москва, 1985.

⁷³ Медведева, Н. «Мифологическая образность в романе Грина «Блистающий мир», *Филологические науки*, №2 (140), 1984, с. 24-30.

⁷⁴ Перова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», *Грани: Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли*, №42 (147, 148), 1988, с.143-186; 65-128.

истории создания музея Грина. Статья Первой ошеломила читателей рассказом о жестокой травле, организованной органами госбезопасности, которой подвергалась вдова Грина вплоть до самой смерти в 1970 году. В публикации много говорилось об отношении партийной номенклатуры к творчеству писателя, что ярко иллюстрирует и изнутри вскрывает механизм создания идеологического мифа о Грине.

Публикации последующего десятилетия - 90-х годов - продолжали доказывать, насколько благотворно снятие идеологического прессинга влияет на развитие гриноведения. В 1993 году была опубликована работа Е. Иваницкой *Мир и человек в творчестве Грина*⁷⁵, в которой был представлен оригинальный взгляд на образную экологическую систему в произведениях писателя. В 1994 году была издана полная версия *Воспоминаний об Александре Грине* Нины Николаевны Грин, ранее не публиковавшаяся по цензурным соображениям. Инициатором и автором предисловия к книге стал упомянутый гриновед Кобзев. Это, однако, не помешало ему продолжить рассматривать творчество Грина с социально-политических позиций, что доказывают две его новые книги: *Ранняя проза А.С. Грина*⁷⁶ и *Новелла Александра Грина 20-х годов*⁷⁷.

В 2000 году отдельным изданием вышли материалы «Гриновских чтений»⁷⁸ - международной конференции, проходившей в Феодосии в 1998 году, статьи из которого будут неоднократно цитироваться в данной работе.

Необходимо также отметить, что за три последних десятилетия было защищено более пятнадцати диссертаций, посвященных творчеству Грина. Кроме того, часто появлялись отдельные гриноведческие эссе: как в виде журнальных публикаций, так и в составе сборников литературоведческих работ. В этом ряду мы отметим такие работы, как «Финал романа А. Грина «Блистающий мир» в аспекте читательской репрезентации» в книге И. Карпова *Автор в русской прозе: Очерки в типологии авторства*⁷⁹, развернутую статью-эссе «Настоящая, внутренняя жизнь» в сборнике работ Ковского *Реалисты и романтики: из творческого опыта русской советской*

⁷⁵ Иваницкая, Е. *Мир и человек в творчестве Грина*, издательство Ростовского университета, Ростов-на-Дону, 1993.

⁷⁶ Кобзев, Н. *Ранняя проза А.С.Грина*, Крымский архив, Симферополь, 1995.

⁷⁷ Кобзев, Н. *Новелла Александра Грина 20-х годов*, Крымский архив, Симферополь, 1996.

⁷⁸ Казарин, В. и др. (редколлегия) *Александр Грин: человек и художник*, материалы Четырнадцатой Международной научной конференции, Крымский центр гуманитарных исследований, Крымский архив, Симферополь, 2000.

⁷⁹ Карпов, И. *Автор в русской прозе: Очерки в типологии авторства*, Литературное творческое объединение «Слово», Москва-Йошкар-Ола, 1997.

классики, статью Ю. Царьковой «В уме своем я создал мир иной...»⁸⁰ и публикацию Е. Яблокова «Александр Грин и Михаил Булгаков»⁸¹ в периодическом издании *Филологические науки*. Кроме того, в августе 2002 года вышло новое исследование Царьковой «Дорога к Алым парусам», цитируемое в данной работе по его электронной версии. В 2003 году Царькова продолжила свою гриноведческую деятельность новой статьей в журнале *Вопросы литературы*.⁸²

4.2. Краткая библиография литературоведческих работ, опубликованных за пределами бывшего СССР

Поскольку на Западе творчество Грина не столь широко известно, как в странах бывшего Советского Союза и социалистического лагеря, то и литературоведческих работ в области гриноведения насчитывается значительно меньше.

На право называться первооткрывателем Грина для англоязычной публики и его самым активным исследователем с полным правом может претендовать ученый-литературовед Николас Люкер (Nicholas Luker). Доказательством тому служит солидное количество работ, посвященных творчеству писателя – кроме того, девяносто процентов публикаций в академической англоязычной периодике принадлежит именно Люкеру.

Первой англоязычной монографией о Грине стала книга Люкера *Alexander Grin*⁸³, которая была выпущена в 1973 году в составе серии Bradda Books, посвященной биографиям русских писателей и поэтов XX века. Следующая монография о Грине *Alexander Grin: The Forgotten Visionary*⁸⁴ (1980) тоже принадлежала авторству Люкера. Книга на момент публикации являлась весьма ценным источником информации о личности и биографии Грина, поскольку в нее были включены недоступные советскому читателю архивные материалы: неопубликованные письма, фрагменты воспоминаний и статьи Нины Грин, Веры Калицкой, Виктора Шкловского, Ивана Кремлева и других. Кроме того, в книге Люкера были опубликованы редкие фотоматериалы.

⁸⁰ Царькова, Ю. «В уме своем я создал мир иной... (Об особенностях «фантастического» мира А. Грина)», *Парадигмы: Сборник работ молодых ученых*, под общей редакцией И. Фоменко, Тверской государственный университет, Тверь, 2000, с.45-54.

⁸¹ Яблоков, Е. «Александр Грин и Михаил Булгаков», *Филологические науки*, №4, 1991.

⁸² Царькова, Ю. «Испытание чудом: Роман А. Грина «Блестящий мир»», *Вопросы литературы*, №5, Сент.-Окт., 2003, с.303-316.

⁸³ Luker, N. *Alexander Grin*, Bradda, Letchworth, 1973.

⁸⁴ Luker, N. *Alexander Grin: The Forgotten Visionary*, Oriental Research Partners, Newtonville, Massachusetts, 1980.

Далее мы должны упомянуть журнальные публикации, вышедшие в период с 1974 по 1987 год. Как уже было сказано, большая часть из них принадлежит Люкеру. Это статьи в таких известных академических изданиях, как *Russian Literature Triquarterly*⁸⁵, *Russian and Slavic Literature*⁸⁶, *Russian Literature and Criticism*⁸⁷ и *New Zealand Slavonic Journal*⁸⁸. Кроме того, в 1976 году в журнале *Slavic and East European Journal* вышла исследовательская статья Барри Шерра (Barry Scherr)⁸⁹. Ее автор произвел интересную попытку сопоставить жанровую природу произведений Грина с классической волшебной сказкой.

Нам известно, что помимо перечисленных гриноведческих работ за несколько последних десятилетий в университетах США были защищены по крайней мере три диссертации на соискание докторской степени (мы назовем их в хронологическом порядке): Б.П. Шерр (B.P. Scherr) *The Literary Development of Aleksander Grin* (University of Chicago, 1973); С.С. Каподилупо (C.C. Capodilupo) *Plot Architectonics in the Novels of Aleksander Grin* (Yale University, 1975), Р.В. Ротсел (R.W. Rotsel) *A.S. Grin: Thematic Development in his Short Stories and Tales* (University of Pittsburg, 1981).

Американские исследователи в период 1973-1981 годов рассматривали развитие гриновской образной системы как на основе биографии самого писателя, так и в контексте текущей политической обстановки. Эта тенденция сопоставима с советским стилем гриноведения – но как бы в зеркальном отражении. В американском варианте Грин из «социалистического» писателя был превращен в «анти-социалистического». Тем не менее, американские исследователи учитывали и фактор контекста прошлой и настоящей (современной Грину) русской литературной эпохи.

Политические подтексты усмотрела в творчестве Грина и Марина Науман, статья которой была опубликована в канадском журнале *Germano-Slavica* в 1977 году⁹⁰. В исследовании “Grin’s Grinlandia and Nabokov’s Zoorlandia” автор сопоставляет вымышленную географию Набокова и Грина, проводя параллель между двумя писателями. С ее точки зрения, политический шарж Набокова и романтический эскейп Грина имеют точки соприкосновения.

Западные исследования жизни и творчества Грина не ограничиваются

⁸⁵ Luker, N. “Alexander Grin: A Survey”, *RLT*, №8, 1974.

⁸⁶ Luker, N. “Alexander Grin’s *Grinlandia*”, *RSL*, Cambridge, Massachusetts, Slavica, 1976.

⁸⁷ Luker, N. “Flight of Fancy: Aleksandr Grin’s novel “The Shining World (Blistaiushchii mir, 1923)”, *RLC*, Berkeley Slavic Specialties, 1982.

⁸⁸ Luker, N. “The triumph of Conviction: Alexander Grin’s “Alyye parusa” (Scarlet Sails)”, *NZSJ*, 1987.

⁸⁹ Scherr, B. “Aleksandr Grin’s ‘Scarlet Sails’ and the Fairy Tale”, *SEIJ*, vol.20, #4, 1976.

⁹⁰ Naumann, M. “Grin’s Grinlandia and Nabokov’s Zoorlandia”, *Germano-Slavica: A Canadian Journal of Germanic and Slavic Comparative Studies*, #2, 1977, p.237-252.

англоязычными публикациями. Значительное количество статей было опубликовано в академической периодике Франции. Первая публикация французского исследователя Жана Круаза (Jean Croise) о русском писателе вышла в 1959 году. За ней последовали статьи Клода Фриу (Claude Frieux) в 1961 и 1962 годах. Особо следует отметить гриноведческие работы французского литературоведа Поль Кастан (Paul Castaing). Его первая статья вышла в академической периодике в 1971 году, а в 1997 году он стал автором первой франкоязычной монографии о Грине *L'évolution Littéraire d'Aleksandr Grin de la Décadence a L'idéalisme*⁹¹. Кроме того, в 1997 году вышла развернутая статья французского исследователя Жанны Вилленов (Johanne Villeneuve), посвященная рассказам Грина 20-х годов⁹². В ней анализируется репрезентация Октябрьской революции в творчестве писателя.

Есть повод говорить и о существовании немецкого гриноведения. В 1988 году в Потсдаме (тогда – на территории ГДР) прошла научная конференция, посвященная творческому наследию Грина: его генезису, специфике и актуальности⁹³. Материалы конференции были изданы в 1989 году⁹⁴. Несмотря на то, что литературоведение ГДР копировало советский подход к рассмотрению произведений Грина, в сборник вошли некоторые интересные работы немецких исследователей.

Гриноведение было развито и в странах так называемого социалистического и пост-социалистического лагеря. В этом ряду необходимо отметить работы болгарских, чешских и польских исследователей.

Одной из первых болгарских публикаций стала статья Ирины Сукиасовой, опубликованная в 1970 году в журнале *Език и литература*⁹⁵. Она была посвященная текстологическому анализу ранних черновых вариантов романа Грина *Бегущая по волнам*. В том же издании в 1975 году появилось исследование Анастасии Коневой, в котором анализировались странные психические состояния героев гриновских рассказов⁹⁶.

В польском литературоведении имя Грина зазвучало в начале 70-х годов.

⁹¹ Castaing, P. *L'évolution littéraire d'Aleksandr Grin de la décadence a l'idéalisme*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1977.

⁹² Villeneuve, J. "Le Telephone d'Alexandre Grine: Fuite et rumeurs dans la Russie révolutionnaire des années", *Tangence*, #55, Sept., 1997, p. 40-53.

⁹³ *Das literarische Held Aleksandr Grins: Genesis – Spezifik – Aktualität*, Materialien der Konferenz von 18 und 19.10.1988 in Potsdam.

⁹⁴ Bussewitz, W. (editor) *Zeitgenössische sowjetische Kinder- und Jugendliteratur: Entwicklungstendenzen und Traditionen*, Pädagogische Hochschule Karl Liebknecht, Potsdam, 1989.

⁹⁵ Сукиасова, И. "Текстологическая работа над вариантите на романа «Бегущая по волнам» от А.С. Грин», *Език и литература*, София, №25 (5), 1970, с.33-44.

⁹⁶ Конева, А. "Анализ на някои състояния в разказите на А.С. Грин", *Език и литература*, №30 (5), 1975, с.57-60.

Статья, анализирующая прозу Грина, вышла в академическом издании Польши *Studia Rossica Posnaniensia* (Познань) в 1973 году. В 80-х годах в Польше была опубликована гриноведческая монография⁹⁷ – по-прежнему одна из немногих гриноведческих монографий за пределами СССР и пост-СССР. Книга принадлежала авторству польского гриноведа из Познани Ежи Литвинова (Jerzy Litwinow), который принимал также активное участие в организации и проведении упомянутой немецкой конференции в Потсдаме (1988).

В то время в Польше, как и в других странах соцлагеря, было немыслимо отступление от норм советского литературоведения. Однако даже в этих условиях польская школа гриноведения создала почву, на которой в 1995 году появилась оригинальная работа Изабеллы Малей (Izabella Malej) «Традиции импрессионизма в пейзажах Александра Грина»⁹⁸. Автор статьи анализирует влияние эстетики импрессионизма на раннее творчество Грина. Техника описания пейзажа в рассказах Грина роднит его, с точки зрения автора, не только с европейским импрессионизмом, но и с японским искусством. Исследователь очень тонко подмечает нюансы гриновского пейзажа – тон, колорит, динамику – рассматривая тексты Грина как художественное полотно эпохи модернизма.

Не менее оригинальные гриноведческие работы можно обнаружить в чешской академической прессе. Особенно интересной, с нашей точки зрения, является статья Златы Вокас (Zlata Vokas) «Преломленные миры Александра Грина и Франца Кафки»⁹⁹. Автор проводит параллель между двумя писателями, резко отрицая привычную доктрину советской критики о принадлежности Грина к социалистическому реализму. По мнению Вокас, Грина следует рассматривать как писателя, близкого к сюрреализму.

Мы упомянули лишь наиболее значимые публикации гриноведов, живущих за пределами СССР/России. Помимо них существуют другие издания, не вошедшие в данный обзор. Однако общей тенденцией для западного и славянского гриноведения являются:

- недостаточное количество монографических исследований;
- злоупотребление поиском политического и социального

⁹⁷ Litwinow, J. *Proza Aleksandra Grina*, Poznan, 1986.

⁹⁸ Malej, I. "Tradycje impresjonizmu w pejzazu Aleksandra Grina", *Slavia Orientalis*, #44 (1), 1995, p. 39-56.

⁹⁹ Vocas, Z. "Skrivnosti svet Aleksandra Grina in Franca Kafke", *Dialogi: Revija za Kulturo*, № 24 (10-11, 12), 1988, с. 96-101, 55-59.

подтекста, вплоть до конца 80-х годов;

- явная тенденция к «культурной идеологической наследственности» в пост-советском гриноведении, несмотря на ослабление влияния идеологии на литературоведение;
- значительное расширение культурного контекста исследований в последние годы.

5. Методологическая основа данной работы

Диссертация включает в себя три основных части, которые анализируют три главных типа репрезентации Грина в советской культуре: критическую, художественную и кинематографическую. Каждая часть состоит из разного количества глав: наиболее широко рассматриваются кинематографические интерпретации гриновских произведений, поскольку в ходе работы над диссертацией обнаружилось большое количество неисследованного ранее материала.

В первой части данной работы «Критическая репрезентация творчества Грина в СССР» мы рассмотрим процесс формирования и развития так называемого «мифа о Грине» в системе советской культуры, проследив трансформацию отношения к художественному наследию писателя в Советском Союзе с начала 20-х по 80-е годы.

Необходимо отметить, что термином «*миф*» в данном случае будет обозначаться искусственно сконструированная (в политических и идеологических целях) модель гриновского творчества и личности самого писателя. Термин «*миф*» будет применяться не в узко-антропологическом или фольклорном смысле – он будет определять идеологически сгенерированную систему стереотипов репрезентации Грина. «Мифы о Грине» будут рассмотрены как элементы глобального культурного дискурса советской эпохи.

Феномен «*мифов о Грине*» будет рассмотрен в контексте социально-культурных парадигм разных политических эпох. Исследовательский подход будет включать использование теории Катерины Кларк¹⁰⁰ (Katerina Clark) о социалистическом реализме и советском романе как части специфического культурно-социального ритуала, а также теории, изложенные в других работах о советской

¹⁰⁰ Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

культуре. В их число войдут исследования Ричарда Стайтса¹⁰¹ (Richard Stites), Евгения Добренко¹⁰² (Evgeny Dobrenko), Евгения Штейнера¹⁰³ и других.

В первой главе будет ставиться проблема конфликта культурной парадигмы сталинской эпохи и художественно-философской концепции Грина. Дальнейшая критическая репрессия Грина будет интерпретирована в свете резкого контраста между коллективным утопическим дискурсом (сталинское государство) и индивидуальным утопическим дискурсом (произведения Грина). Далее, во второй главе мы проанализируем процесс «приручения» Грина советской идеологией в конце пятидесятых годов, а также феномен массового культа Грина в шестидесятые годы. На примере многочисленных критических статей будут выделены основные черты так называемого советского «мифа о Грине»: преданность Грина Октябрьской революции и государственному политическому режиму, переход Грина в лоно социалистического реализма, Грин как «моноавтор» *Алых парусов*, Грин как автор произведений для детей.

Необходимо отметить, что общие черты оценки и анализа критического «мифа о Грине» были задуманы мной еще во время работы над моим предыдущим исследованием *Socialist Realist by Circumstance: Alexander Grin's Writings in the Context of Intellectual and Aesthetic Trends of Russian Modernism*¹⁰⁴. Однако моя предыдущая работа, которая была сфокусирована прежде всего на текстовом анализе гриновских произведений, не дала мне возможности детально остановиться на проблеме культурно-политической репрезентации писателя в СССР. Во второй главе данной работы я развиваю тему формирования образа Грина советским литературоведением с использованием большего количества фактического материала и качественно другим уровнем анализа.

Разработка темы критических «мифов о Грине» и в особенности проблема интерпретации Грина как автора для детей, логически переходит в рассмотрение проблемы статуса не-реалистической (детской, фантастической) литературы в СССР. В Главе 3 речь пойдет о советской модели фантастической литературы и об

¹⁰¹ Stites, R. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

¹⁰² Dobrenko, E. «The Art of Social navigation: The Cultural Topography of the Stalin Era», in Dobrenko, E., Eric Naiman (ed.) *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, University of Washington Press, Seattle and London, 2003

¹⁰³ Штейнер, Е. *Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920-х годов*, Новое литературное обозрение, Москва, 2002.

¹⁰⁴ Oryshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance: Alexander Grin's Writings in the Context of Intellectual and Aesthetic Trends of Russian Modernism*, M. A. thesis, University of Canterbury, 2003.

интерпретации творчества Грина в ее контексте. Фантастика в советском обществе пользовалась маргинальным статусом: поскольку само слово «фантастика» семантически является противоположностью слова «реализм», то фантастическое - с идеологической точки зрения - делалось заведомо неприемлемым. Эта несколько двусмысленная игра слов и определений ставила фантастику в странное положение.

Очень скоро после политических и культурных преобразований 20-х годов, фантастика в СССР стала литературой второго плана (если не «второго сорта»), уделом ограниченной возрастной категории и очень ограниченного количества писателей. Это дало Киру Булычеву основание назвать советскую фантастику «падчерицей эпохи». По его мнению, парадокс существования фантастики в СССР заключался еще и в том, что сама страна была фантастической (вопрос о коллективном пространстве сталинской утопии будет рассмотрен отдельно в Главе 1). Вопрос об идеологической правильности любой новой/индивидуальной утопии стоял слишком резко. За «неправильность» фантастики в сталинские годы можно было поплатиться жизнью:

В тот же момент, когда любая альтернативность развития общества не только отвергается, но и запрещается, а истиной в последней инстанции владеет лишь Вождь, идеологи, старающиеся выразить его идеалы предпочитают на всякий случай запретить все иные варианты, так как их художественное воплощение, если не будет принято Вождем, станет причиной ликвидации не только выдумщика, но и того, кто позволил выдумывать¹⁰⁵.

Как видно из сжатого и точного определения Булычева, социальная фантастика в сталинское время существовать в принципе не могла. Чудесная (неомифологическая) фантастика тоже находилась под запретом – по причине необъяснимости чуда, которое лежало в ее основе. Этот род фантастики был обвинен в мистицизме, что привело к тому, что целый ряд жанров, успешно развивающихся в западной литературе, был в прямом смысле выкорчеван из русской литературы. С наступлением хрущевской «оттепели» фантастике снова позволили жить: она стала всенародно популярным жанром. Однако этим возрожденным жанром стал прежде всего научно-фантастический роман, проповедник и апостол позитивизма. Произведение, включающее в себя любые элементы фантастического, не

¹⁰⁵ Булычев, К. *Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике*, ЛК-Пресс, Международный центр фантастики, Москва, 2004, с.14.

утвержденного/объясненного наукой, автоматически попадало в маргинальный раздел «литературы для детей», как это и случилось с произведениями Грина.

Одновременно, будет рассмотрен вопрос о литературном новаторстве Грина, чья вымышленная литературная страна Гринландия много лет подавала повод советским критикам упрекать писателя в бегстве от действительности. Мы увидим, что создание фантастических стран является типичным для целого жанра западной литературы¹⁰⁶, в то время как для русской литературы создание вымышленной страны, снабженной подробной географической картой, можно считать уникальным. Критические споры о жанровой принадлежности Грина ведутся до сих пор. Снятие идеологического давления позволило наконец рассматривать Грина в контексте многообразия направлений мировой литературы XX века.

Следующая часть данной работы посвящена второй ипостаси образа Грина в советском обществе: в центре дискуссии становится проблема репрезентации Грина как литературного персонажа. Этот вопрос будет рассмотрен в контексте сталинской модели создания «синтетического героя»¹⁰⁷ - именно так Петер Кенез (Peter Kenez) определяет главных персонажей послевоенных фильмов-биографий. Мы позволим себе расширить применение этой модели, рассматривая в ее контексте создания горьковского цикла *Жизнь замечательных людей* (серия возобновлена в 1934 году). Подобная концепция позволяет проследить истоки формирования сталинской канонической модели «героя-идеала» сквозь многие десятилетия советской культуры, вплоть до 1980-х годов.

На примере анализа трех произведений, главным героем которых является Грин, мы проследим трансформацию как личного (*писательского*), так и общественного (*сформированного писателем*, то есть читательского) отношения к Грину. Последовательный анализ повестей *Черное море* (Константин Паустовский), *Волшебник из Гель-Гью* (Леонид Борисов) и *Повелитель случайностей* (Валентин Зорин) соответствует главам 4, 5, и 6. Тексты будут рассмотрены на нескольких уровнях: на личном или микроуровне (элементы биографии, возможные побудительные причины), на среднем уровне (собственно текстовый анализ) и макроуровне (время написания, политическая эпоха и ее парадигмы). Таким образом, при исследовании текстов мы постараемся создать некое трехмерное изображение не только писательского отношения к Грину, но и отношения к Грину самой эпохи, и той

¹⁰⁶ Этот жанр условно называют «фэнтези» (fantasy).

¹⁰⁷ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 241.

мере, в которой коллективные стереотипы эпохи повлияли на индивидуальное создание очередного стереотипа (в данном случае – стереотипного образа Грина как героя литературного произведения).

Третья часть данной работы посвящена кинематографической репрезентации гриновских произведений. Несмотря на широкую популярность Грина в советском обществе, феномен экранизации Грина ни разу не оказывался в центре внимания ни литературоведов, ни исследователей кино. А между тем, эта тема дает богатейший материал для исследований.

В кратком введении к этой части диссертации мы коснемся теории советского кино и экранизации. Кроме того, будут определены некоторые теоретические подходы, которые будут применяться на протяжении всех пяти глав, посвященных экранизациям Грина. Особое внимание будет уделено концепциям, изложенным Петером Кенезом (Peter Kenez)¹⁰⁸, Стефеном Хатчингсом¹⁰⁹ (Stephen Hutchings) и Жозефиной Уолл¹¹⁰ (Josephine Woll) в работах, посвященных советскому кинематографу и культуре. Сама часть будет разделена на пять глав, в соответствии с пяти советскими экранизациями произведений Грина. Они будут расположены в хронологической последовательности: *Алые паруса* (реж. Птушко, 1961), *Бегущая по волнам* (реж. Любимов, 1967), *Блестящий мир* (реж. Мансуров, 1984), *Золотая цепь* (реж. Муратов, 1986), *Господин оформитель* (реж. Тепцов, 1987).

Главный принцип и философию третьей части можно охарактеризовать словами Майи Туровской: фильм будет рассматриваться как феномен «запечатленного времени»¹¹¹. Помимо анализа экранизации как определенного «слепок», или вариации на тему гриновского первоисточника, мы будем также анализировать каждый фильм в его социо-культурном контексте. Таким образом, киноверсии произведений Грина будут рассмотрены как (1) результат взаимодействия гриновского сюжета и философской концепции с художественной концепцией авторов фильма; (2) результат влияния культурных парадигм эпохи на восприятие гриновских произведений кинематографистами.

¹⁰⁸ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

¹⁰⁹ Hutchings, S. *Russian Literary Image in the Camera Age: The Word as Image*, Routledge Curzon, London and New York, 2004.

¹¹⁰ Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000.

¹¹¹ Turovskaya, M. "Soviet films of the Cold War", Taylor, R., Spring, D. (editors) *Stalinism and Soviet Cinema*, Routledge, London and New York, 1993, p.131.

Итак, основными методологическими принципами и целью данной работы являются:

- тщательное изучение документов (критических статей, литературных произведений, фильмов); определение их как основной области исследования;
- изучение культурных парадигм советского периода;
- реконструкция «мифов о Грине», сконструированных советской идеологией посредством критических статей, художественной литературы, экранизаций;
- рассмотрение статей, повестей и экранизаций в качестве одновременно *субъекта* и *объекта* идеологической обработки; художник как *медиум* между высшей партийной идеологией и массовой аудиторией
- попытка переоценки облика Грина-художника и Грина-мыслителя с более объективных критических позиций;
- введение творчества Грина в широкий контекст развития русской и западной культуры

Часть I:

Критическая репрезентация творчества Грина в СССР

Поэты будут употребляться лишь в назначенные дни
для сочинения гимнов общественным постановлениям.

Одна из промышленных компаний XVIII века¹¹²

Вступление

Творчество Грина всегда было своеобразным камнем преткновения для советской литературной критики. Даже в самые либеральные времена – такие, как эпоха «оттепели» (1956-1964)¹¹³, когда работы Грина были возвращены в советскую литературу – художественное наследие писателя требовало тщательного пересмотра с точки зрения советской идеологии.

По этой причине была создана целая система мифов о Грине как о революционном романтике, детском писателе, «полезном сказочнике» и «нужном фантазере»¹¹⁴, каким его видел основатель социалистического реализма Горький.

С этой позиции необходимо рассмотреть и зарождение массового культа Грина шестидесятых годов. Этот культурный феномен условно можно разделить на «верхний», «промежуточный» и «нижний» слой. К так называемому «верхнему» слою можно отнести деятельность официального гриноведения и пропаганду творчества Грина. К «промежуточному» слою можно отнести экранизации гриновских произведений и репрезентацию образа Грина как литературного персонажа в художественных произведениях советских авторов. Этот слой имеет амбивалентный статус как элемент одновременно сконструированный (результат воздействия идеологической пропаганды

¹¹² Цит. по Одоевский, В. «Сильфида», *Сильфида: Фантастические повести русских романтиков*, Современник, Москва, 1988, с.459.

¹¹³ Подробнее официальную историческую хронологию периода см. Hosking, G. *The First Socialist Society: A History of Soviet Union from Within*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985. Необходимо также отметить, что период культурной «оттепели» разные исследователи датируют по-разному. Есть мнение, что даты «оттепели» в контексте советской культуры отличаются от дат политического периода и хронологически определяются 1961-1968 годами. Подробнее см. Вайль, П., Генис, А. *60-е – Мир советского человека*, Новое литературное обозрение, Москва, 2001.

¹¹⁴ Цит. по Рождественский, Вс. «В Доме искусств», *Воспоминания об Александре Грине*, с.242.

на создателей фильмов и книг) и конструирующий (как воздействующий на массовое сознание).

Под «нижним» слоем мы подразумеваем читательское и общественное восприятие Грина – частично сформированное идеологической пропагандой, частично представляющее собой самостоятельное субкультурное движение.

Соединяясь в рамках советской культуры, эти три направления образуют единый феномен культа Грина в СССР. В первой части будет рассмотрен самый «верхний» слой советской репрезентации Грина: на уровне официальной пропаганды и литературной критики. Данная часть является ключевой для структуры всей работы: на изложенную ниже концепцию «мифов о Грине»¹¹⁵ будут опираться все последующие части и главы. Схема стереотипов, представленная ниже, обнаруживает себя во многих культурных «отражениях» гриновского творчества в течение последних пятидесяти лет: от кинематографических версий гриновских произведений до школьных сочинений пост-советской эпохи.

¹¹⁵ Наше определение «мифа» дано во вступительной части данной работы.

Глава 1. Критическая репрезентация Грина в сталинское время

Как уже упоминалось в моем предыдущем исследовании¹¹⁶, в первое же десятилетие существования советской власти в литературной критике стали происходить необратимые изменения, связанные с жестким идеологическим диктатом художественных норм. Критика, оценивающая любые культурные события, превратилась в часть государственной машины, оказывающей идеологическое давление на общество и, одновременно, формирующей этико-эстетические взгляды своих граждан. Начиная со второй половины 20-х годов, после ликвидации НЭПа (1921-1928), страна вошла в эпоху, которую условно принято называть эпохой «сталинской революции»¹¹⁷. Политическая оппозиция была уничтожена, и результатом явилось установление режима жесткой сталинской диктатуры.

Один из исследователей творчества Грина определил ситуацию начала 20-х годов таким образом:

[...] в условиях, когда закладывались основы социалистического реализма, когда [...] участием [литературы - Н.О.] в социалистическом строительстве придавалось первостепенное значение в связи с задачами пропаганды новой идеологии [...] романтические творения гриновской фантазии [...] могли занять место только на периферии литературного движения эпохи¹¹⁸.

Это означало, что в первой половине 20-х годов книги Грина в лучшем случае классифицировались как занимательная и полезная проза для юношества. В худшем – как бульварная литература.

Кульминационным моментом в процессе формирования образа Грина в советской культуре стало высказывание Горького о Грине как о писателе для юношества. Авторитет Горького в советских литературных кругах был настолько велик, что точка зрения уважаемого Алексея Максимовича многими советскими литературоведами воспринималась как истина в последней инстанции.

¹¹⁶ Oryshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance*, p.11, 12.

¹¹⁷ Fitzpatrick, S. *The Russian Revolution: 1917-1932*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1985, p.110-135.

¹¹⁸ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.7.

Горький сыграл серьезную роль в жизни Грина: как в человеческой, так и в писательской. Горький в буквальном смысле спас Грина от голодной смерти во время гражданской войны¹¹⁹. В первые послереволюционные годы, Горький стимулировал писательскую деятельность Грина, заказывая писателю рассказы для детей и юношества о покорении Африки и Северного полюса. Горькому принадлежат и первые одобрительные высказывания об *Алых парусах*¹²⁰. В то же время он прилагал все усилия, чтобы направить творчество Грина в определенное, политически-корректное идеологическое русло. Не без помощи Горького в первой половине 20-х годов положение Грина как писателя было довольно устойчивым. Несмотря на неодобрение критики, он широко издавался и был популярен среди читательской публики.

1.1. «Критическая репрессия» Грина

Середина 20-х годов ознаменовалась началом кипучей деятельности Российской Ассоциации Пролетарских Писателей (РАПП). Необходимо пояснить, что этот орган являлся своеобразной литературной инквизицией, облеченной властью чинить критическую расправу над писателями и их произведениями с пролетарской точки зрения. Быть писателем и не состоять в коммунистической партии становилось все труднее – «попутчиков» сбрасывали прямо на ходу одного за другим. Вскоре РАПП вытеснил собой практически все другие независимые писательские объединения. По меткому выражению Катерины Кларк (Katerina Clark), РАПП уподобился чудовищу, пожирающему независимые писательские объединения:

The most powerful and militant group in this “proletarian” literature became a sort of monster that seemed to be swallowing the small independent writers’ organizations one by one¹²¹.

Судьба Грина в эпоху культурной инквизиции была подробно рассмотрена в моей предыдущей работе¹²². Поэтому ниже будет приведен лишь краткий обзор событий¹²³,

¹¹⁹ См. письма Грина к Горькому в Сандлер, В. «Вокруг Александра Грина», *Воспоминания об Александре Грине*, Лениздат, Ленинград, 1972, с. 515-517.

¹²⁰ Работу над повестью-феерей Грин начал в 1916 году, а завершил, по разным источникам, в конце 1920 - начале 1922 года. В мае 1922 года в газете *Вечерний Телеграф* была опубликована глава «Грэй». Произведение было опубликовано отдельной книгой в 1923 году в издании: Грин, А. *Алые Паруса*, издательство Л.Д.Френкель, Москва-Петроград, 1923.

¹²¹ Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, p. 31-32.

¹²² см. Oryshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance*, p.10-22.

повлиявших на писательскую судьбу и официальную репрезентацию произведений Грина в советской культуре вплоть до смерти Сталина.

Многие критики середины 20-х годов, признавая законченное мастерство писателя и отмечая свойственный Грину тонкий психологический анализ¹²⁴, все же не давали позитивной оценки идеологическому направлению гриновского творчества. Все достоинства прозы Грина перечеркивались «буржуазной сущностью» работ писателя. Под буржуазной сущностью подразумевался такой расхожий набор идеологических упреков как отсутствие оптимизма, непричастность героев к классовой борьбе, проявление болезненного внутреннего самоанализа и так далее.

Подобный подход к рассмотрению гриновского творчества был симптоматичным. Он ставил диагноз заболеванию эпохи, имя которому было – зарождающийся и развивающийся тоталитаризм. Кларк определяет этот исторический период развития советской литературы как «культурную революцию», произошедшую в период первой пятилетки 1927-1932 годов¹²⁵. Состояние «культурной революции», называемой также «культурным сталинизмом» (“Cultural Stalinism”)¹²⁶ неизбежно привело страну к состоянию культурного монологизма - государственного диктата художественных норм¹²⁷. Монологизм отрицал возможность диалога художника как с самим собой, так и с властью.

В контексте этой ситуации становится понятным, насколько опасным было положение Грина – ведь даже имена собственные в его произведениях звучат не по-русски, рождая подсознательные ассоциации с мелодикой имен антагонистического капиталистического Запада¹²⁸.

¹²³ Данный обзор развивает и дополняет идеи, высказанные в предыдущей работе.

¹²⁴ см. Придорогин, А. «На облачном берегу», *Книгоноша*, №21, 1925; Фрид, Я. «Гладиаторы», *Новый мир*, №1, 1926.

¹²⁵ Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, p.31.

¹²⁶ See Robin, R. *Socialist Realism: an Impossible Aesthetic*, translated by C. Porter; foreword by L. Robel, Stanford, California, 1992, p. XXII.

¹²⁷ Подр. на эту тему см. Robin, R. *Socialist Realism: an Impossible Aesthetic*.

¹²⁸ На эту тему см. подр. Luker, N. “A Note on Names in Alexander Grin”, *New Zealand Slavonic Journal*, Wellington, 1979; #1, p. 29-33.

Приговор Грина гласил, что «буржуазная сущность его работ не подлежит сомнению» и что он «является апологетом мистики и асоциальности», подобные книги «не нужны советскому читателю»¹²⁹.

1930 год стал поворотным годом для советской литературы, культуры и общества. К этому времени были окончательно сформированы черты сталинского монологизма как формы общественного существования. Было провозглашено, что в марксистском обществе литературная деятельность должна диктоваться и направляться Партией, как главным рулевым. Направление психологического реализма, которое продолжало активно развиваться во второй половине 20-х годов в советской литературе, было признано тупиковой ветвью развития марксистской литературы.

[...] psychological realism – the examination of individual experience – would eventually give way to revolutionary romanticism and the cult of positive hero. The main ingredients of literary Stalinism, including the direct intervention of Stalin himself, are clearly present in 1930 [...]¹³⁰

К 1930 году Грин попадает в ситуацию общественной изоляции. Как профессиональный писатель, он оказывается неспособным зарабатывать на жизнь. Подверженный невыносимому моральному и материальному давлению, Грин тяжело заболел и умер в 1932 году в городке Старый Крым, оставив после себя несколько незаконченных работ.

Смерть Грина почти совпала с ликвидацией РАППа. На смену Ассоциации Пролетарских Писателей пришел Союз Писателей – орган, целиком контролируемый властью Сталина. В 1934 году, через два года после смерти Грина, на съезде Союза писателей был провозглашен официальный термин для определения пролетарской литературы – «социалистический реализм»¹³¹, основные установки которого сформировались во времена насаждения РАППом пролетарского искусства, начиная с 1927 года. Съезд 1934 года запомнился своей трагической напряженностью – в частности, выступлениями опальных писателей Бабея, Пастернака и Олеси. Самым драматичным

¹²⁹ Цит. по Yershov, P. *Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature*, Research Program on the U.S.S.R., New York, 1959, p.37.

¹³⁰ Brown, E. “The Year of Acquiescence” in Hayward, M., Labeledz, L. (editors) *Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917-1962*, Oxford University Press, London, 1963.

¹³¹ Simmons, E. “The Organization Writer”, *Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917-1962*, p.77.

было выступление Юрия Олеши: по сути, это был крик души художника, чье поэтическое видение мира было близко гриновскому.

Yuriy Olesha made one of the most moving speeches of the Congress, embarrassingly frank, even abject, in its presentation of his personal and artistic problems. He spoke of ‘my sense of beauty, of elegance, of nobility, of my entire vision of the world – from my view of dandelion, of a hand, of banisters, of a leap – to the most complex psychological conceptions...’¹³²

После памятного выступления на Съезде писательская карьера Олеши была закончена. Он не был физически репрессирован, но был морально уничтожен.

Все же процесс реорганизации государственного органа контроля над литературой – переход от РАППа к Союзу писателей – имел и позитивные стороны. Жесткая хватка РАППа ослабела, и этим воспользовались коллеги покойного Грина, чтобы просить о пересмотре оценки гриновских произведений и смягчении идеологического приговора творческому наследию писателя.

В 1933 году известные советские писатели¹³³, в число которых входил и Юрий Олеша, выступили с открытым письмом в издательство «Советская литература» с просьбой издать новый сборник произведений писателя¹³⁴. Эта акция была воспринята позитивно, и в 1934 году был издан новый сборник Грина *Фантастические новеллы*¹³⁵ с вступительной статьей Корнелия Зелинского «Жизнь и творчество А. С. Грина». Это издание особенно памятно тем, что автор статьи впервые употребил слово «Гринландия» и описал подробности литературной страны, созданной Грином¹³⁶.

Однако необходимо отметить, что несмотря на название *Фантастические новеллы* в этот сборник вошли только безвредные с идеологической точки зрения рассказы с минимальным использованием фантастического элемента – за исключением, разве что, «Крысолова». Рассказ «Фанданго», например, был отвергнут редактором сборника Николаем Тихоновым. В своем письме к вдове писателя Нине Грин Тихонов объяснял:

¹³² Mathewson, R. “The First Writer’s Congress: A Second Look”, *Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917-1962*, p.65.

¹³³ В их число вошли А. Фадеев, Ю. Либединский, Л. Сейфуллина, Л. Леонов, Э. Багрицкий, Ю. Олеша, Н. Огнев.

¹³⁴ См. Ковский, *Романтический мир Александра Грина*, с.282.

¹³⁵ Грин, А. *Фантастические новеллы*, Советский Писатель, Москва, 1934.

¹³⁶ Зелинский, К. «Жизнь и творчество А. С. Грина» в Грин, А. *Фантастические новеллы*, с.3-35.

«Фанданго» – блестящий рассказ, но он носит отблеск тех настроений и впечатлений 1919-1921 г.г., которые сегодня очень странно выглядят – политически тоже. Тень от него, как наиболее бытового, то есть наиболее проясненного, что ли, падала бы на всю книгу, неверно ее окрашивая.¹³⁷

События, произошедшие на съезде Союза писателей в 1934 году, также повлияли на восприятие нового гринковского сборника. Реакция критики была далека от восторженной. Так, в журнале *Художественная литература* критик А. Роскин утверждал, что работы Грина являются эстетскими¹³⁸ и содержат скрытое неприятие советской действительности¹³⁹.

В 1939 году развернулись массовые преследования всех, кто когда-либо был причастен к партии эсеров. Как известно, Грин состоял в этой партии с 1903 по 1906 год. Писатель не дожил до «охоты на эсеров» сталинских лет – возможно, он стал бы жертвой репрессий в 1939-м. Поскольку физически Грина уже нельзя было уничтожить, репрессии коснулись его литературного наследия.

1.2. СССР и Гринландия: Конфликт парадигм

23 февраля 1941 года в *Литературной газете* была опубликована статья Веры Смирновой «Корабль без флага». Это была разгромная анти-гриновская публикация, появившаяся в печати в знаковый день - в день праздника Красной Армии, за четыре месяца до начала войны. Передовица этого памятного номера была посвящена новому типу героя советской литературы – человеку с ружьем. Развивая идеи, заявленные в «ура-патриотической» передовицей, Смирнова делала вывод, что с таких писателей, как Грин, пора сорвать маску, обнажить их антисоветскую сущность, и что «у корабля, на котором

¹³⁷ Перлова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», *Грани: Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли*, №148, 1988, с.86.

¹³⁸ В те времена, когда слово «эстетство» считалось синонимом «декадентства». Оно было символом художественного течения, неприемлемого для пролетарской литературы. На эту тему см. Марков, Д. *Проблемы теории социалистического реализма*, Художественная литература, Москва, 1978 с.118-122, 129-134.

¹³⁹ Роскин, А. «Судьба писателя-фабулиста. Грин А. Фантастические новеллы», *Художественная литература*, 1935, №4, с.4-8. Данные издания цит. по Морачевский, Н. (ред.) *Русские советские писатели-прозаики: Библиографический указатель*, составители Б. Акимов и др., Публичная Библиотека им. М. Салтыкова-Щедрина, Ленинград, 1959, т.1, с.591.

Грин со своей командой отверженных отплыл от берегов своего отечества, нет никакого флага, он держит путь «в никуда»¹⁴⁰.

В этом пассаже наиболее ясно выражена одна из главных причин, по которой произведения Грина не могли быть вписаны в контекст официальной сталинской культуры. Государственная концепция патриотизма резко конфликтовала с гриновской трактовкой национального и интернационального. Еще с дореволюционных времен за Грином закрепилось звание подражателя западному приключенческому жанру, эпигона западных литературных моделей¹⁴¹, который призывал своих читателей к побегу из России и русской литературы¹⁴².

Бинарная оппозиция, выраженная в противопоставлении «локальное» - «глобальное» действительно занимает одно из центральных мест в сложной художественно-философской системе гриновских произведений. «Родина» выступает как основополагающее понятие, тесно связанное с гриновской концепцией свободы. Такое оригинальное явление, как создание литературной страны Грина – Гринландии – также необходимо рассматривать в контексте гриновской национальной парадигмы.

Интересно, что Грин никогда не изображал карту своей страны графически – наиболее подробно карту Гринландии восстановил французский ученый Клод Фриу (Claude Frioux), основываясь на текстах писателя¹⁴³. В то же время, Грин с удивительной точностью сохранял в памяти все детали несуществующего полуострова. Для него это было не абстрактное, а совершенно конкретное место:

Он [Грин – Н.О.] уверял меня, что представляет себе с большой точностью и совершенно реально места, где происходит действие его рассказов. Он говорил, что это не просто выдуманная местность, которую можно как угодно описывать, а постоянно существующая в его воображении в определенном, неизменном виде¹⁴⁴.

¹⁴⁰ Цит. по Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь... (Психологический романтизм Александра Грина)», *Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики: Валерий Брюсов, Владимир Маяковский, Алексей Толстой, Александр Грин, Константин Паустовский*, Художественная литература, Москва, 1990, с.323.

¹⁴¹ См. Luker, N. *Alexander Grin: The Forgotten Visionary*, Oriental Research Partners, Newtonville, 1980, p. 56.

¹⁴² См. Luker, N. "Grinlandia in Embryo: Aleksandr Grin's Tale 'Ostrov Reno' ('Reno Island', 1909)", *New Zealand Slavonic Journal*, 2003, p.198.

¹⁴³ См. Frioux, C. "Sur deux Romans d'Alexandr Grin", *Chaniers du Monde Russe et Soviétique*, III, 4, October-December, 1962.

¹⁴⁴ Арнольди, Э. «Беллетрист Грин...», *Воспоминания об Александре Грине*, с. 290.

Существует свидетельство, согласно которому Грин мог точно описать дорогу из одного города своей страны в другой. Важен тот факт, что Грин точно *помнил* мельчайшие детали, он не придумывал их каждый раз заново. Однажды, по воспоминаниям Э. Арнольди, Грин во всех подробностях описывал маршрут из Зурбагана в другой город.

Грин стал спокойно, не спеша объяснять мне, как объясняют хорошо знакомую дорогу другому, собирающемуся по ней пойти. [...] Я не знал, надо ли этот рассказ понимать как быструю импровизацию, или мне довелось услышать описание закрепившихся на самом деле в памяти воображаемых картин? [...] Я оставался в сомнении, следует ли попытаться проверить услышанное [...] Но через некоторое время я напомнил о его обещании еще раз описать дорогу из Зурбагана.

Грин отнесся к моему вопросу так, словно я спрашивал о самом обыденном. Не спеша и не задумываясь, он стал говорить, как и в прошлый раз. [...] По мере того, как он говорил, я вспоминал, что уже слышал в прошлый раз, об одном – совершенно ясно, о другом – что-то похожее¹⁴⁵.

Свидетельство Арнольди воспроизведено здесь наиболее полно, потому что оно дает возможность заключить: страна Грина - неотъемлемый элемент всего творческого мировоззрения писателя. Гринландия – это просто не инструмент создания экзотического фона, не абстрактное место действия, не дань «необычной обстановке», свойственной романтическому стилю. Это не средство, а цель. Страна Грина с особой мелодикой названий городов, жарой, океаном и горными вершинами, страна экзотическая и в то же время совершенно реальная вплоть до будничного, детального описания дороги – это своеобразный творческий манифест. В сущности Гринландии заключен *весь* Грин.

Страсть Грина к экзотике – по-видимому, наследие детского увлечения Стивенсоном и Жюль Верном – диктует географический выбор писателя. Гринладия – это полуостров, расположенный на тропических и, частично, субтропических широтах. Действие произведений Грина часто происходит в городах, расположенных на побережье: в Лиссе, Зурбагане, Гель-Гью, Кассете. За прибрежной полосой тянется горная гряда, а за горной грядой – пустыня. Эта местность географически расположена в

¹⁴⁵ Там же, с. 290-291.

Тихом океане, в районе экватора, по некоторым ссылкам – недалеко от Австралии и Новой Зеландии¹⁴⁶.

Стране, созданной Грином, очень трудно найти аналог в русской литературе. В отличие от своих современников¹⁴⁷, Грин не преследовал политических целей – он создавал *среду обитания* для своих героев, некий идеальный – и, в то же время, достоверный – мир. Своей литературной страной Грин во многом предвосхитил западную традицию литературной картографии, свойственной жанру *fantasy* и родственным фантастическим жанрам¹⁴⁸.

Однако жить в Советском Союзе и открыто выражать свою аполитичность – это роскошь, которую могли позволить себе очень немногие граждане тоталитарного государства. Даже после смерти Грина его произведения, выражающие мировоззрения автора, оказались в жестком идеологическом конфликте с властью. В сталинскую эпоху утопическим пространством являлось пространство действительного СССР, потому что даже география страны в то время представляла собой территорию социально-политической утопии. Процесс тщательного табуирования пространства, начавшийся во время сталинской культурной революции в конце 20-х годов, привел к тому, что реальные географические данные стали информацией, засекреченной государством. Те немногие изображения, которые украшали почтовые марки и страницы журналов, проходили тщательный отбор на государственном уровне – то, что выдавалось за визуальный образ реального СССР на самом деле являлось сконструированным изображением утопической страны, которой никогда не существовало.

Подробное описание этого процесса приведено в статье Евгения Добренко «The Art of Social Navigation: The Cultural Topography of the Stalin Era». На примере популярного географического атласа *Карта Родины* (1947), автор которого (Николай Михайлов) был удостоен Сталинской премии, Добренко анализирует репрезентацию географического, экономического и культурного пространства СССР в сталинскую эпоху. В частности, он обращает внимание на крайне лимитированное визуальное/реальное изображение, большей частью замененное вербальной репрезентацией. Карта страны – то

¹⁴⁶ Например, см. рассказ «Отравленный остров»: «По рассказу капитана Тарта, приплывшего из Новой Зеландии в Ахуан-Скап...» - Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т. 4, с.159.

¹⁴⁷ В данном случае имеются в виду фантастические произведения русских/советских авторов, где местом действия служил более или менее условный капиталистический мир: рассказы и повести И. Эренбурга, М. Шагинян, А. Толстого, А. Беляева, А. Куприна и так далее. Подр. см. Главу 3 данной работы.

¹⁴⁸ На эту тему также см. Главу 3 данной работы.

есть ее реальный облик - становится неким сакральным предметом, доступным лишь немногим посвященным. Рядовые же граждане не имеют доступа к *действительным* изображениям; они живут в *утопическом* пространстве, сконструированном сталинскими средствами массовой информации.

But without a map, a country does not know itself – even more so a country that consists of unheard-of expanses. And if there is nothing to see, no map to look at, all that remains is to hear. Therefore, instead of a map, words needed. It turns out that it is not at all necessary to show a map: it is quite possible to *tell* it. [...] It turns out that the map is not at all a visual image but a verbal sequence. [...] In essence this descriptive strategy creates a certain virtual space, one that I call “discursive space”¹⁴⁹.

В контексте этого определения черты гриновской страны, остановившейся в своем развитии в начале XX века, приобретают некоторое сходство со сталинской «страной Советов». Эту страну не изображают на географических картах (как и Грин графически не изображал свою Гринландию) ее *описывают*. Таким образом, Советский Союз сталинского времени становится виртуальным «дискурсивным пространством» культурно-социальной утопии.

Разумеется, в условиях тоталитарного государства мирное сосуществование государственной утопии и индивидуальной утопии было немислимо. Поэтому виртуальное пространство СССР вступило в острый конфликт с виртуальным пространством гриновских произведений. Одним из самых важных пунктов этого конфликта оказалась парадигма национального самосознания.

Гринландия представляла собой квинтэссенцию всего не-русского, иностранного, выступая своеобразным протестом против стереотипного образа России. Ее тропически-жаркий климат противостоит традиционно-холодному климату России. Слово «север» для Грина ассоциируется с понятием родины, определением «местного», «национального», «закрытого». В то же время «юг» - это синоним «глобального» и «интернационального».

Появившись на творческом горизонте Грина в 1909 году в рассказе «Остров Рено», Гринландия мгновенно оказалась в центре художественно-философской системы

¹⁴⁹ Dobrenko, E. «The Art of Social navigation: The Cultural Topography of the Stalin Era», in Dobrenko, E., Eric Naiman (ed.) *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, University of Washington Press, Seattle and London, 2003, p.190-191.

Грина¹⁵⁰. Остров Рено является не просто пассивным экзотическим фоном (экватор, океан, остров) – он символизирует иррациональную, хаотическую свободу. Остров Рено – это бесконечный, первобытный и безмянный мир. Его принимает матрос Тарт и отрекается от прежнего мира: от службы на корабле, от службы родине и от самой далекой северной родины с ее скудной растительностью и скудной жизнью.

Однако родина не желает выпускать Тарта из своих объятий. С корабля на остров спускаются шесть матросов, чтобы разыскать и силой вернуть дезертира Тарта. Один из преследователей описан Грином как «худенький голубоглазый крестьянин», которому и принадлежат слова «Мы служим родине». Короткая ремарка выразительно дополняет образ родины, преследующей Тарта: голубоглазость матроса явно намекает на его северное происхождение, а слово «крестьянин» традиционно ассоциируется с семантическим рядом, относящимся к слову «родина». В перестрелке с представителями родины Тарт погибает. В предсмертном бреду ему видятся прекрасные пейзажи острова – места, которое Тарт признал своей второй и истинной родиной.

В этом рассказе Грин сформулировал ключевые символические оппозиции, которые он развил в своих последующих работах: «север» и «юг», «страна рождения» (или «родина») и «открытый мир», «служба» и «свобода».

В рассказах «Далекий путь» (1913) и «Возвращение» (1924) Грин последовательно развивал тему конфликта национального и интернационального, обращая особое внимание на психологическую и философскую проблему глобальной интеграции и местной изоляции. Герой «Далекого пути» совершает физический и духовный побег из русского провинциального города, который он ассоциирует с тюрьмой. Грин описывает впечатления своего героя следующим образом:

Разнообразие земных форм вместо глухой русской равнины казалось мне издавна законным достоянием всякого, желающего видеть так, а не иначе. Я не люблю свинцовых болот, хвойных лесов, снега, рек в плоских, как иззубренные линейки, берегах; не люблю серого простора, скрывающего под беспредельностью скудость и скуку. Против известного, обычного для меня с момента рождения,

¹⁵⁰ Николас Люкер удачно назвал остров Рено «Гринландией в эмбрионе» (“Grinlandia in Embryo”), см. Luker, N. “Grinlandia in Embryo: Aleksandr Grin’s Tale ‘Ostrov Reno’ (‘Reno Island’, 1909)”, p. 195-208.

следовало поставить неизвестность и неизведанное во всем, даже в природе, устранив все лишения чувств¹⁵¹.

Такой предстает родина/Россия в рассказе Грина. Традиционные бескрайние просторы, которые должны быть гордостью каждого русского патриота, превращаются в символ «скудости и скуки». Его герой совершает своеобразный ритуал, отказываясь от своего данного при рождении русского имени (Петр Шильдеров) и выбирая новое латиноамериканское имя (Диего). Пройдя дорогой страданий и испытаний, он достигает вершин южноамериканских Анд, завершая, таким образом ритуальный цикл перерождения.

Анды здесь выступают в качестве той же Гринландии – они настолько далеки и экзотичны, что представляют собой некое условное тридешатое царство, являющееся полной противоположностью знакомой автору России. В рассказе «Далекий путь» Грин выдвигает концепцию «второй родины», утверждая, что свободный выбор является основой человеческой природы, квинтэссенцией человеческой свободы. Грин оставляет за каждым человеком право выбора имени и места жительства – право свободной самоидентификации:

Отныне я находился в плену своего желания быть там, куда потянуло меня всей душой, и где я нашел вторую, настоящую родину. У человека их две, но не у всякого; те же, у кого две, знают. Что вторую нужно завоевать, тогда как первая сама требует защиты и подчинения¹⁵².

Грин совершает своеобразный эксперимент, освобождая героев от цепей, которыми они прикованы к тому, что дано им от рождения – прежде всего, к родине и к данному имени. Он демонстрирует психологическую боль и страх, которые необходимо преодолеть человеку на пути к освобождению. В рассказе «Возвращение» - вершине гриновского мастерства – писатель анализирует состояние человека, которой отказывается воспользоваться правом выбора и откликнуться на зов внешнего мира именно потому, что внутренне связан тем, что дано ему от рождения.

Герой рассказа совершает путешествие из северной Норвегии (которая является аналогом северной России) в гринландский порт Прест. Первое предложение рассказа

¹⁵¹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.2, с.323.

¹⁵² Там же, с. 325.

представляет героя следующим образом: «некий Ольсен, Карл-Петер-Йоганн Ольсен, родом из Варде». Таким образом, главная характеристика героя – это его имя и место рождения. Каждая часть длинного норвежского имени как бы символизирует отдельное звено длинной цепи, которой Ольсен внутренне прикован к месту своего рождения.

Герой Грина слышит зов мира, внимая безбрежному пространству океана и неба, точно так же, как слышал этот зов Тарт из раннего рассказа «Остров Рено». Но, в отличие от Тарта, Ольсен упорно противостоит зову неведомого, безымянного, свободного мира, отказываясь осознавать себя как часть его. Он внутренне замыкается, защищаясь от тропических чудес воспоминаниями о далекой норвежской деревне и рутинных делах членов своей семьи. Ему кажется, что внимая зову мира, он предает свою родину. Кульминация внутренней борьбы происходит в сцене перед отплытием Ольсена в Норвегию, на тропическом берегу ночного океана:

Едва трогалось что-то в его душе, готовой уступить дикому и прекрасному величию этих лесных громад, сотканных из солнца и тени, - подобных саду во сне – как с ненавистью он гнал и бил другими мыслями это движение, в трепете и горе призывая серый родной угол, так обиженный, ограбленный среди монументального праздника причудливых, утомляющих див. Мох, вереск, ели, скудная трава, снег... Он поднял раковину, огромную, как ваза, великолепной окраски, в затейливых и тонких изгибах [...], поднял ее, бросил, и, сильно топнув, разбил каблуком, как разбил бы стакан с ядом¹⁵³.

Сломленный борьбой духовно и физически, смертельно больным возвращается Ольсен в родную деревню. Поначалу все радует его, но непонятная тоска – тоска отказа, тоска несвободы - все больше и больше терзает его сердце. Наконец, в смертный час на Ольсена нисходит озарение: «Вместе с последним усилием мысли вышли из него и все душевные путы, и он понял, как понимал всегда, но не замечал этого, что он – человек, что вся земля, со всем, что на ней есть, дана ему для жизни и для признания этой жизни всюду, где она есть»¹⁵⁴. Последним предсмертным видением Ольсена предстает тропическое безбрежье океана – точно так же, как перед духовным взором Тарта из «Острова Рено» предстал тропический остров. Оба героя Грина в смерти соединяются с

¹⁵³ Там же, т.5, с. 290.

¹⁵⁴ Там же, с. 291-292.

тем, с чем - по разным причинам – не смогли соединиться при жизни, со своей *второй родиной*, осуществив общечеловеческое право на свободный выбор.

Рассматривая гриновскую семантическую модель в контексте теории о мифологических архетипах и психоаналитической теории Юнга, можно предположить, что существительные «родина», «национальность» и тесно с ними связанное прилагательное «северный» символизируют родительскую/женскую контролирующую власть, от которой пытается освободиться гриновский герой. В то же время, желание освободиться от родины не может быть истолковано как вульгарный анти-патриотизм. Проблема национального самосознания рассматривается Грином с совершенно другой точки зрения. Под «национальностью» Грин подразумевает часть внутреннего «я», которая должна быть расширена до пределов «интер-национальности», а под «родиной» - часть земли, которая должна быть расширена до пределов всего мира.

Подобная интерпретация понятия «родины» была совершенно чужда советской культуре и консервативным ценностям, среди которых понятие родины занимало первое место. Грин умер в самом начале формирования сталинской культуры и, соответственно, мощного культа родины, который, с одной стороны, был основан на древнем славянском понятии «матери-земли», а с другой помогал сформировать «мифологическую пирамиду сталинской культуры»¹⁵⁵, на вершине которой стоял мудрый Отец – Сталин. Под родительским надзором Родины и Сталина, советские граждане должны были быть счастливы, как беззаботные, но послушные дети.

Очевидно, что амбивалентная гриновская концепция родины как глобального пространства, и национального самосознания как осознания себя гражданином мира, была совершенно неприемлема в сталинское время. В стране, где самой популярной песней стала песня «Широка страна моя родная» из фильма *Цирк* (1936), подобным идеям места не было. В сущности, культовая картина Александрова представляла собой нечто похожее на гриновскую историю, только наоборот. Главная героиня фильма Марион проходит через ряд испытаний, чтобы осознать себя русской и принять новое, избранное ею имя (Маша). Герой гриновского рассказа «Далекий путь» совершает противоположное, хотя и сходное по принципу деяние: он трансформируется из русского Петра Шильдерова в Диего. Этот пример как нельзя лучше демонстрирует конфликт

¹⁵⁵ See Günter, H. "Broad Is My Motherland": The Mother Archetype and Space in the Soviet Mass Song", *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p. 78.

парадигм сталинской культуры, в центре которой стояла патриотическая идея, и гриновской парадигмы (интер)национальной самоидентификации.

Активная антигриновская кампания, начавшаяся в конце 30-х годов, была ненадолго приостановлена Великой отечественной войной¹⁵⁶. Оказалось, что в эти трагические годы слово Грина необходимо измучившимся людям, как глоток живительного напитка. В 1943 году в блокадном Ленинграде по радио транслировали чтение *Алых парусов* как историю о надежде и несгибаемой вере, а на сцене Большого театра состоялась премьера балета «Алые паруса». В 1944 году был издан новый сборник произведений Грина *Алые паруса*, в предисловии к которому Паустовский назвал книги писателя «по сути своей оборонными и боевыми книгами»¹⁵⁷.

Однако по окончании Великой Отечественной войны творчество Грина было вновь репрессировано. 14 августа 1946 года был опубликован печально известный ждановский указ о журналах *Звезда* и *Ленинград*, возвещавший о новой трагической вехе в советской истории. Последующие семь лет, вплоть до смерти Сталина в СССР царил некий культурный вакуум, созданный и поддерживаемый центральным идеологическим органом страны. Этот период получил название «ждановщины».

During these years literature appeared to be operating in a vacuum [...] The free, creative spirit of the Soviet writer, which at the best of times labours under the disadvantage of severe restrictions, was imprisoned in a straight-jacket so confining as to make it a matter of wonder that, along with all the substandard stereotypes masquerading as literature, there were produced some works of literary merit¹⁵⁸.

В указе 14 августа говорилось о недопустимости антисоветских, аполитичных, идеологически вредных и пессимистических произведений, который в последние году публикуют два крупнейших ленинградских литературных журнала. Поэтому издание *Ленинграда* было полностью прекращено, а *Звезда* должна была полностью изменить свою художественно-идеологическую концепцию. В частности, журналу необходимо

¹⁵⁶ Необходимо отметить, что в годы войны отличались значительной либерализацией и «культурным потеплением». В эти несколько лет многие литературные имена вернулись из предвоенного забвения, самый яркий пример тому – история Анны Ахматовой, а также судьба Ольги Бергольц. На эту тему см. также Hayward, M., Labetz, L. (editors) *Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917-1962*, p. 102-103; Hodgson, K. “Kitezh and the Commune: recurrent Themes in the Works of Ol’ga Bergol’ts”, *Slavonic and East European Review*, №1 (71), January 1996, p. 3-18.

¹⁵⁷ Паустовский, К. «Александр Грин» в Грин, А. *Алые паруса*, Военмориздат, Москва-Ленинград, 1944, с.6.

¹⁵⁸ Vickery, W. N. “Zhdanovism (1946-1953)”, *Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917-1962*, p.99.

было отказаться от публикаций произведений таких антисоветских авторов, как Михаил Зощенко, Анна Ахматова и «им подобных». Под «подобными» подразумевался в том числе и Александр Грин¹⁵⁹.

Так началась очередная культурная «чистка» страны, одна из самых жестких за всю советскую историю. Среди многих других имен из поля зрения советской литературы исчезло и имя Грина. С 1946 по 1956 года издание произведений писателя было прекращено, его книги исчезли с прилавков книжных магазинов и полок библиотек. Повесть Леонида Борисова о Грине *Волшебник из Гель-Гью*, главы из которой были опубликованы в обоих злополучных журналах *Ленинград* и *Звезда*¹⁶⁰ накануне ждановского указа, подверглась жестокой критике в прессе, принеся немало неприятностей автору повести Борисову.

Целенаправленная атака на Грина была спланирована в конце 1949 года и приведена в действие в 1950 году. Вернее сказать, атака на Грина была предпринята еще раньше, в 1946 году – однако и здесь, видимо, сыграл роль стереотип «периферийности» творчества Грина. Самым ярким нападкам сталинской критики Грин подвергся несколькими годами позже ждановского указа, по иронии судьбы – в юбилейный год, когда писателю исполнилось бы 70 лет.

Ситуация особенно обострилась в начале 1950 года, когда два центральных печатных издания страны одновременно опубликовали настоящие обвинительные акты произведениям Грина. Так, в январе 1950 в журнале *Новый мир* - центральном печатном органе страны - была опубликована статья под заголовком «Проповедник космополитизма: Нечистый смысл «чистого искусства» А. Грина»¹⁶¹. В том же году, и в том же месяце в первом номере журнала *Знамя* также состоялось публичное разоблачение антинародного мировоззрения «больного фантаста». Грин был назван «опасным антагонистом советской литературы» и «архи-реакционером, который не просто ненавидит, а презирает все русское и испытывает отвращение к своему народу».¹⁶² Здесь же за «апологетику Грина» яркой критике подвергся и Константин

¹⁵⁹ См. Маслин, Н. «О литературном журнале «Звезда», *Культура и жизнь*, 10 августа, 1946.

¹⁶⁰ Борисов, Л. «Волшебник из Гель-Гью», *Звезда*, №4-6, 1945; Борисов, Л. «Три новеллы», *Ленинград*, №1-2, 1945.

¹⁶¹ Важдав, В. «Проповедник космополитизма: Нечистый смысл «чистого искусства» А. Грина», *Новый мир*, №1, 1950, с.257-272.

¹⁶² Тарасенков, А. «О национальных традициях и буржуазном космополитизме», *Знамя*, №1, 1950, а также в книге Тарасенков, А. *О советской литературе*, Советский писатель, Москва, 1952, с.81-90.

Паустовский, на протяжении многих лет заявлявший о своей любви к творчеству писателя¹⁶³.

Кроме того, в 1950 году идеологической критике подвергся балет *Алые паруса*, с успехом державшийся с 1943 года на сцене Большого театра. Центральный музыковедческий журнал *Советская музыка* опубликовал статью под названием «Кому нужен такой спектакль?»¹⁶⁴.

В контексте начала кампании против так называемого космополитизма в литературе¹⁶⁵ в январе 1949 года, Грин стал идеальной мишенью для ожесточенной идеологической атаки. Очевидно, что амбивалентная гриновская концепция национального самосознания, явная «не-русскость» имен и названий в его произведениях сыграла одну из главных ролей в составлении обвинительного акта.

Грин был посмертно объявлен космополитом и врагом народа. В 1946 году, в начале эпохи «ждановщины», супруга Грина Нина Николаевна была осуждена на десять лет лагеря¹⁶⁶. Она выжила, продержавшись в заточении весь срок. Выйдя на свободу в 1956 году, она до конца жизни подвергалась жестоким преследованиям со стороны КГБ. Сотрудники аппарата репрессий не забыли формулировок обвинений Грина, выдвинутых в сталинскую эпоху. Нину Грин не реабилитировали даже в разгар хрущевской «оттепели», и многократно отказывали в организации официального гриновского музея в Старом Крыму. Такой музей был создан только после смерти Нины Грин, в семидесятых годах¹⁶⁷. Органы внутреннего контроля сделали все возможное, чтобы очернить имя живой Нины Николаевны, главного гриновского помощника и духовного наследника – и в то же время, власти канонизировали творчество Грина, постаравшись как можно больше деформировать читательское представление о его работах.

¹⁶³ К этому времени Паустовский был еще и автором повести *Черное море*, прототипом героя которой был Грин.

¹⁶⁴ Риттрих, М. «Кому нужен такой спектакль?», *Советская музыка*, №5, 1950, с.33-34. Данные издания цит. по *Русские советские писатели-прозаики: Библиографический указатель*, т.1, с.597.

¹⁶⁵ Подр. см. Vickery, W. “Zhdanovism (1946-53)”, *Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917-1962*, p. 109-111.

¹⁶⁶ Младший брат Нины Николаевны Грин, Сергей Миронов, был арестован намного раньше - в 1934 году, он погиб в лагерях. В 1937 арестовали и второго брата – Константина Миронова.

¹⁶⁷ Наиболее подробным источником о судьбе супруги писателя является статья Юлии Первой (душеприказчицы Нины Грин): Первова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», *Грани: Журнал литературы, Искусства, науки и общественно-политической Мысли*, №147-148, 1988, с.143-186, 65-128.

Глава 2. «Культ Грина» в эпоху «оттепели»: Репрезентация Грина как советского писателя

Для молодежи послевоенного поколения
это имя прозвучало, как название
восхитительной и неведомой земли...¹⁶⁸

Московский комсомолец, 1963

Вскоре после смерти Сталина страна вступила в короткую, но культурно значимую эпоху хрущевской «оттепели». Всего за несколько лет произошли серьезные сдвиги в социальном и нравственном сознании советских людей. Эта эпоха больше всего запомнилась как время советского Ренессанса. Его аура романтического идеализма как нельзя более соответствовала произведениям Грина, реабилитированным в хрущевское время.

Обнищавшая идеями и идеалами, утратившая романтику революции, энтузиазм эпохи реконструкции и патриотизм времен Второй мировой войны, система нуждалась в инъекции романтики. Грин нужен был идеологам, как источник романтической, ободряющей струи, которую можно присвоить, объявить своей, советской¹⁶⁹.

Первой ласточкой, донесшей весть о реабилитации произведений Грина, стала статья Марка Щеглова «Корабли Александра Грина»¹⁷⁰. Примечательно, что статья вышла в 1956 году, вскоре после возвращения Нины Грин из лагеря. Почти одновременно с выходом статьи, на книжных прилавках появляются новые издания гриновских произведений, а в центральной прессе начинают выходить статьи, посвященные Грину.

Можно утверждать, что коллективный утопический дискурс сталинской эпохи в эпоху хрущевской «оттепели» сменился на индивидуальный утопический дискурс. Хотя категория коллективного по-прежнему играла определяющую роль на государственном уровне, в советской культуре стали преобладать иные тона: лирические, интимные, даже

¹⁶⁸ Цит. по Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.284.

¹⁶⁹ Первова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», №148, с.107.

¹⁷⁰ Щеглов, М. «Корабли Александра Грина», *Новый мир*, №10, 1956, позднее издано в Щеглов, М. *Литературно-критические статьи*, Советский писатель, Москва, 1958, с.233-241.

«исповедальные», по определению Вадима Ковского¹⁷¹. В этом контексте творчество вновь реабилитированного Грина обрело невиданную доселе популярность.

2.1. Формирование «культа Грина»

Подобной популярности, какая пришла к писателю в годы «оттепели», Грин никогда не знал при жизни. Он, стойчески выдержавший годы изоляции и полного общественного неприятия, был теперь подвергнут испытанию посмертной славой.

В 1960 году Грину исполнилось бы 80 лет. По случаю юбилея в прессе появилось большое количество статей о писателе, произведены были первые серьезные попытки восстановить биографию Грина. Однако тут же открылась и обратная сторона медали: слава Грина была частично сконструирована «сверху», и его образ должен был соответствовать определенным идеологическим нормам. Начался процесс создания системы политических мифов о Грине.

В это же время стихийно начали возникать неформальные группы поклонников гриновского творчества. Это движение «снизу» постепенно переросло в настоящий культ Грина.

Пик культа пришелся на 1965 год, когда страна праздновала 85-летие писателя. В день рождения Грина (23 августа) активисты неофициального гриновского движения устроили слет «всех романтиков Советского Союза»¹⁷². В Старый Крым прибыло более двух тысяч человек – гораздо больше посетителей, чем мог разместить небольшой городок. День, полный официальных и неофициальных мероприятий закончился факельным шествием пионеров из лагеря «Артек». Процессия остановилась у калитки домика Грина и торжественно проскандировала: «Слава Грину! Слава Нине Николаевне!»¹⁷³.

Тем же летом в июле в Крым приехала группа старшеклассников из ленинградского клуба «Алые паруса». У подножья Кара-Дага в Коктебеле они разбили палаточный городок, назвав его «Зурбаган», по имени одного из городов Грина. В

¹⁷¹ Ковский, В. «Искусство видеть мир... (Константин Паустовский)», *Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики: Валерий Брюсов, Владимир Маяковский, Алексей Толстой, Александр Грин, Константин Паустовский*, Художественная литература, Москва, 1990, с. 329.

¹⁷² Полный текст письма-обращения к «гриновцам» изложен в статье Юлии Первой, см. Перова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», с. 106.

¹⁷³ Подр. см. Перова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», с.117.

палаточном Зурбагане были улицы и площади, носящие гриновские названия. Юные поклонники писателя на специальном катере привезли в свой Зурбаган хранильницу неофициального домика-музея Грина Нину Грин (которой в то время был 71 год), отдав ей церемониальные почести. Подростки пели песни на слова Грина и на собственные слова - о самом Грине. Музыка и стихи были собственного сочинения, навеянные творчеством писателя.

Как уже отмечалось в моем предыдущем исследовании, Вадим Ковский, приехавший в Старый Крым в 1965 году, был поражен «обилием машин, автобусов, экскурсионных групп и «дикарей», осаждавших домик Грина и запрудивших улочку Либкнехта»¹⁷⁴. Тот факт, что вплоть до смерти Нины Николаевны Грин дому Грина официально не был присвоен статус литературного музея, только подогревал энтузиазм гриновских поклонников, в основной массе своей – молодежи:

Вечерами молодежь жгла костры на взгорье над кладбищем, где похоронен Грин, воздвигала пирамиду из камней, требуя, чтобы именно здесь был поставлен ему памятник¹⁷⁵.

«Гриновцы»-паломники клали под насыпной курган записки, адресованные персонажам произведений писателя, а пионеры украшали монумент красными галстуками. Количество «паломников», посещавших неофициальный музей Грина, делало этот дом одним из самых популярных музеев СССР¹⁷⁶.

Мощный культ Грина, приняв форму культурного и социального феномена, вызвал тревогу со стороны сотрудников КГБ. В 1966 году серьезно обсуждался вопрос о перенесении праха Грина из Старого Крыма (центра активности «гриновцев») в Феодосию, о создании официального дома-музея там же, в Феодосии, подальше от неформального музея, созданного Ниной Грин. Однако гриновцы были настойчивы. Они продолжали поднимать алый парус в день рождения Грина - с 1967 года это стало традицией¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь...(Психологический романтизм Александра Грина)», *Реалисты и романтики*, с.240.

¹⁷⁵ Там же, с.241. См. также Oryshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance*, p. 23-24.

¹⁷⁶ см. Rotsel W. R. *A.S. Grin: Thematic Development in his Short Stories and Tales*, Ph.D. thesis, University of Pittsburg, 1981 p.3-4. Парадоксальным было то, что один из самых популярных музеев не имел музейного статуса и существовал совершенно без поддержки государства.

¹⁷⁷ См. Перова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», с. 110-111.

Но через некоторое время власти все-таки добились своего. Случилось это в расцвет брежневской эпохи. По горькой иронии судьбы, к 100-летию Грина, в 1980, власти окончательно демонтировали Алый Парус, установленный поклонниками Грина возле мемориального кургана у могилы писателя. Парус перенесли на противоположную сторону города. Сам курган был через некоторое время разобран: камни были разбросаны. Орган идеологического контроля сделал все возможное, чтобы «культ Грина» остался в официальных, строго контролируемых рамках.

Как уже отмечалось в моем последнем исследовании, имя Грина и названия его произведений в контексте романтической культуры 60-х годов приобрели знаковый смысл¹⁷⁸. Например, молодежный раздел газеты *Комсомольская правда* был назван «Алый парус», а роман Грина *Дорога никуда* стал одной из самых популярных книг того времени¹⁷⁹. К имени и творчеству Грина обращались многие поэты, которых принято называть «шестидесятниками»: Е. Евтушенко, В. Драгунский, М. Анчаров, Новелла Матвеева и другие.

В 1965 году вышло шеститомное издание произведений Грина, тираж которого достигал полумиллиона. По свидетельствам очевидцев, оно было в буквальном смысле сметено с книжных прилавков. Когда в продажу поступал новый том издания, его появление сопровождали длинные очереди перед книжными магазинами. Грин стал не просто любимым писателем, он стал модным автором. Иметь его книгу в домашней библиотеке стало делом престижа. Более того, Грин стал дефицитом:

Книги Грина включены были в перечень наиболее дефицитных книг в знаменитых «Букинистах». К примеру, в известной «Пушкинской Лавке» на Кузнецком мосту в Москве Грин входил в список 34-х наиболее востребованных русских и западных авторов – причем его ближайшими соседями оказались Бальзак, Марк Твен, Майн Рид, Достоевский и даже Шекспир¹⁸⁰.

Гриновский «бум» дал импульс к созданию исследовательских монографий, посвященных творчеству Грина. Первой такой монографией – и едва ли не лучшей гриноведческой работой на несколько десятилетий вперед – стала работа Вадима Ковского *Романтический мир Александра Грина*, изданная большим тиражом в 1969

¹⁷⁸ См. Oryshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance*, p. 24-25.

¹⁷⁹ Вайль, П., Генис, А. *60-е – Мир советского человека*, Новое литературное обозрение, Москва, 2001, с. 127, 128.

¹⁸⁰ Oryshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance*, p. 24.

году. В начале своего исследования Ковский нашел силы констатировать факт, что «были, однако, периоды, когда книги Грина либо не издавались совсем, либо содержали стереотипный и весьма ограниченный набор произведений»¹⁸¹.

Автор, конечно, не мог открыто писать о существовавшем и существующим (на момент написания монографии) давлении советской идеологии на критерии общественной и литературоведческой оценки, но, тем не менее, брал смелость отметить, что «колебания критических оценок не были хаотическими или чисто вкусовыми, но подчинялись определенной логике событий, не утратившей своей потенциальной силы и в настоящее время»¹⁸².

2.2. Идеологическая мифологизация творчества Грина

Детальный анализ литературоведческих работ 60-80-х годов, посвященных творчеству Грина, уже был проведен в моей работе *Socialist Realist by Circumstance: Alexander Grin's Writings in the Context of Intellectual and Aesthetic Trends of Russian Modernism*¹⁸³. В данной работе эта тема будет ограничена лишь обзором общих тенденций. Мы рассмотрим такие феномены, как поиск социального подтекста в произведениях Грина и основные этапы идеологической мифологизации его творчества.

Перефразируя Вольтера, можно сказать: если бы в творчестве писателя не было социальных подтекстов, их бы придумала советская критика. С момента возвращения Грина в советскую литературу начался процесс формирования целого ряда мифов. Складывается впечатление, что главная цель советских литературоведов состояла в том, чтобы объяснить «странности» (с точки зрения советской литературной критики) гриновской прозы, доказывая, что Грин только кажется оторванным от действительности, от социальных и классовых противоречий. Советский литературный анализ, напротив, искал и находил в текстах Грина доказательства его тесно связи с действительностью – действительностью революционной борьбы и преобразования общества.

Например, В. Вихров в известной статье «Рыцарь мечты» писал, что *Блестящий мир* «озаглавлен так значительно», оттого что именно «блистающим миром» виделась

¹⁸¹ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с. 6.

¹⁸² Ogyshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance*, p.25.

¹⁸³ См. там же, р. 30-35, 37-42.

Грину революция и коммунистическое будущее¹⁸⁴. Критик провел параллель между фигурой Друда из *Блистающего мира* – символическим образом божественного начала в человека - и личностью лейтенанта Шмидта¹⁸⁵.

Вихрову принадлежит также другие, настолько же экстравагантные, трактовки гриновских произведений, продиктованные идеологической необходимостью. Так, в своей статье критик доказывает социальную аллегоричность романа *Бежущая по волнам*¹⁸⁶.

Подобное направление гриноведения развивал и другой известный гриновед – Н. Кобзев. Объектом его исследования тоже стал *Блистающего мира*, превращенный критиком в страстного борца «против психологии своекорыстия, против обездуховленного бытия [...] Таков истинный смысл [Друда – Н.О.] деяний, окутанных ореолом действенной любви к людям»¹⁸⁷. Выражение «острая критика своекорыстного мира» Кобзев применяет и относительно к роману *Дорога никуда*. Исследователь увидел в романе

[...] отчетливую прочерченность общественно-социального фона [...] Роман Грина символичен не менее предшествующих, но его романтика обретает заостренное социальное звучание, еще более яркую антибуржуазную направленность [...] Его герой уже с оружием в руках оказывает сопротивление своему социальному врагу¹⁸⁸.

В том же социальном ключе анализировал произведения Грина и Слонимский. Например, о *Блистающем мире* в его работе сказано так: «Содержание романа составляет борьба бескрылого буржуазного мира против «чуда», против мечты, воплощенной в образе летающего человека Друда»¹⁸⁹.

¹⁸⁴ См. там же, с.32.

¹⁸⁵ Вероятно, на эту мысль Вихрова натолкнула повесть Паустовского *Черное море*, где Грин (изображенный в романе под именем Гарта) вдохновляется шмидтовской темой и начинает активно работать над произведением о Шмидте. Позднее тему «шмидтовского пафоса» главного героя *Блистающего мира* развил Н.Кобзев в монографии *Роман Александра Грина*, Штинца, Кишинев, 1983, с.21-22.

¹⁸⁶ Вихров, Вл. «Рыцарь мечты», *А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах*, т.1, с.35.

¹⁸⁷ Кобзев, «А.С. Грин: Жизнь и творчество», в Казарин, В. (составитель) *Александр Грин: Человек и художник*, материалы Четырнадцатой Международной научной конференции, Крымский центр гуманитарных исследований, Крымский архив, Симферополь, 2000. с.21.

¹⁸⁸ Там же, с.22-23.

¹⁸⁹ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с.268.

Необходимо отметить, что подобный взгляд кардинально расходится с творческим дискурсом самого Грина, который неоднократно подчеркивал, что он не приемлет политических подтекстов. Политической позицией Грина, как это не парадоксально звучит, стала его аполитичность. Общество и его законы подчеркнута не интересуют Грина.

Квинтэссенция философии гриновского творчества выражена им в редко публикуемом эссе «Размышление над «Красными парусами»:

Тогда художник приступает к поистине магическим действиям. Он очерчивает себя кругом замысла и, находясь под его защитой, делается невидимым. Он *выпал* из общества, семьи, квартиры, его нет в государстве и на земле [курсив авторский – Н.О.]¹⁹⁰

В видении Грина любой социальный (партийный, политический) *внешний* аппарат предстает как средство насилия над личностью, над *внутренним* в человеке. И здесь Грин становится едва ли не на анархические позиции. Однако в то же время Грин принимает основные постулаты христианского мировоззрения, поскольку его глубоко волнуют в первую очередь этические проблемы – этика Грина напрямую связана с пониманием эстетики, с концепцией красоты.

Однако советская критика не могла принять такого политической неопределенности. Грин входил в число официально одобренных писателей и был издаваем советскими издательствами. За это необходимо было платить соответствующую цену: в шестидесятых годах была окончательно сформирована система доводов в пользу реалистичности и социальности гриновского творчества. Мы условно разделим их на четыре категории.

2.2.1 Миф первый: «Революционное просветление»

Некоторые советские литературоведы, изучая биографию Грина, находили в происхождении писателя, а также месте его рождения стойкие революционные традиции.

Первым и наиболее труднооспоримым доводом был тот факт, что отец Грина Степан (Стефан) Евсеевич Гриневский был выслан из Польши в Вятку за участие в

¹⁹⁰ Цит. по Первова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», №148, с.87.

польском восстании. Второй, значительно более шаткий довод, привел В. Харчев в статье «Человек, умевший придумывать удивительное». Харчев доказывал, что Вятский край имеет глубокую революционную традицию:

Не могло не сказаться на культурной жизни Вятки и то, что в конце прошлого века здесь находились в ссылке Александр Герцен, Ян Райнис, многие представители передовой интеллигенции. Здесь бывал Михаил Салтыков-Щедрин. И конечно же все это оказало влияние на формирование мировоззрения и характер будущего писателя Александра Грина. [...] Ведь и впоследствии он не раз обращался к сатире, и сатирические произведения Александра Грина составили бы солидную книжку¹⁹¹.

Но самую значительную роль в формировании мифа о революционном настроении писателя сыграла принадлежность Грина к партии эсеров с 1903 по 1906 год. То, за что писатель мог поплатиться жизнью в 30-е годы, в 60-е стало знаком приобщения Грина к революционной традиции. Особенно остро этот вопрос стал в 1960 году, во время празднования 80-летнего юбилея писателя, когда в прессе появилось рекордное за последние годы количество публикаций о Грине.

Главной проблемой, которая обсуждалась в тот год [...] был вопрос политических взглядов Грина, о его отношении к Октябрьской революции. Такой искус неизменно обрушивается на каждого русского писателя, которого по милости властей сперва изымают и забывают, а потом возвращают и вводят в лоно советской литературы¹⁹².

Наиболее показательным в данном случае является анализ мемуарных эссе, объединенных в сборнике *Воспоминания об Александре Грине* в 1972 году. Вот слова Э. Арнольди:

При возводимых на Грина обвинениях в аполитичности нельзя, однако, умалчивать о том, что свою юность он отдал активной революционной борьбе! [...] Жестокие условия жизни раздавили его, превратили борца в наблюдателя. Но он не переметнулся в годы спада, как многие другие, по ту сторону баррикад!¹⁹³.

¹⁹¹ Харчев, В. «Человек, умевший придумывать удивительное» в Зорин, В. *Повелитель случайностей*, Книжное Издательство, Калининград, 1980, с.6.

¹⁹² Перлова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», с. 83.

¹⁹³ Арнольди, Э. «Беллетрист Грин...», *Воспоминания об Александре Грине*, с. 296.

При этом факт отказа Грина от какой-либо политической борьбы, его многократно задекларированная аполитичность усердно замалчивалась¹⁹⁴. Или, как мы видим из процитированного отрывка - оправдывалась тяжелыми условиями жизни.

Правильным (с точки зрения советских критиков) являлось и разочарование Грина в партии эсеров. Е. Прохоров в монографии «Александр Грин» отмечал, что:

Это не вина, а беда Грина, что он попал в сети звонкой эсеровской фразы и мишурного блеска их обещаний; и не репрессии царизма, ни тюрьмы, ссылки, неустроенная жизнь в подполье оттолкнули его впоследствии от эсеров, а ничтожество их идей, ненавистная писателю мелкособственническая буржуазность того нового мира, который они обещали трудящимся¹⁹⁵.

Россельс в начале статьи «Дореволюционная проза Грина» пишет о пяти новеллах из первого сборника Грина *Шапка-невидимка*¹⁹⁶, как о прославляющих «гуманизм и самоотверженность революционеров [...] их честность и беспощадное презрение к ренегатам и провокаторам [...] готовность стойко и мужественно переносить лишения»¹⁹⁷. Рассказы же «Гость» (1907) и «Карантин» (1907), по мнению критика, «открывают цикл разоблачительных рассказов о партии эсеров»¹⁹⁸.

Автор статьи утверждает, что «в русской литературе нет более яркого и правдивого изображения эсеровщины», чем в рассказах Грина 1907-1913 годов. Россельс пишет об отображении в гриновской прозе «идейного и организационного распада партии эсеров в годы реакции», «отрыва эсеров от народа»¹⁹⁹. Более того – ранние произведения писателя звучат как «грозный обвинительный акт самодержавию», и взгляд Грина на своих героев во многом счастливо совпадает с суждением В.И. Ленина о рядовом эсере, «неопределенном и неопределившемся»²⁰⁰.

¹⁹⁴ Царькова, Ю. «Дорога к алым парусам», статья опубликована в приложении к газете *Первое сентября - Литература*, №3, 2002 (16-22 августа), с.2-3. Здесь цитируется по электронному изданию “Grinlandia” <http://www.grinlandia.narod.ru/articles/articles.htm>, дата доступа – 26/01/03.

¹⁹⁵ Прохоров, Е. *Александр Грин*, Просвещение, Москва, 1970, с.81.

¹⁹⁶ Первый сборник рассказов Грина *Шапка-невидимка* впервые был опубликован в издании: Грин, А. *Шапка-невидимка*, Санкт-Петербург, 1908.

¹⁹⁷ Россельс, Вл. «Дореволюционная проза Грина», послесловие к *А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах*, т.1, с.445.

¹⁹⁸ Там же.

¹⁹⁹ Там же.

²⁰⁰ Там же, с. 446.

Критики советской поры часто прибегали к цитированию наивысшей идеологической инстанции – работ Ленина. Так, Прохоров в своей монографии о Грине ссылался на ленинскую трактовку слов «мечта» и «фантазия». Критик утверждал, что гриновская мечта – мечта активная, деятельная, вдохновляющая на свершение общественных преобразований:

Прежде всего, что такое «мечта», «фантазия» в жизни и деятельности человека? «Фантазия есть качество величайшей ценности», - говорил Ленин и даже подчеркивал: «Откуда же было в такой стране [как царская Россия – *Е.П.*] начать социалистическую революцию без фантазеров?». Значит, мечтать, фантазировать человеку нужно: мечта – это один из важных двигателей человеческой деятельности, живой и надежный инструмент для овладения будущим²⁰¹.

2.2.2. Миф второй: ранняя проза Грина как политическая декларация

Следующим важным аргументом советской критики являлась ранняя проза Грина, написанная под влиянием реалистических рассказов Куприна. Большая часть реалистических рассказов Грина была посвящена террористической деятельности эсеров. Герой – как правило, разочарованный романтик – страдал от жестокости и бесполезности бытия.

Однако в советской критике этому факту придавалось особое значение. Образы ранних рассказов Грина были переведены из этико-философской области в упрощенную социально-политическую плоскость. Герои Грина воспринимаются «заблудшими овцами», как и их создатель:

Понятным становится, как загнанный нищетой, голодом, болезнями, преследованиями царской полиции, тюрьмой Александр Степанович Гриневский убежал от российской действительности в мир мечты и блуждал там [...] Причудливая фантастика Грина, его пессимизм [...] его блуждания в поисках верного пути – все это находит почву в русской действительности времен реакции²⁰².

²⁰¹ Прохоров, Е. *Александр Грин*, с.83.

²⁰² Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с.270.

Парадокс заключался в том, что таким упрощенным подходом многие критики пытались защитить Грина от нападков официальных идеологов. Творчество писателя пытались представить как можно проще, социальнее, даже – если позволительно такое выражение – вульгарнее, во имя защиты самого творчества. Во имя защиты Грина авторы преди- и послесловий представляли его изобличителем социальных пороков современности и даже бытописателем.

Вс. Россельс определял темы ранних рассказов Грина как темы «борьбы с произволом богачей»²⁰³. При этом большая часть прозы Грина 1907-1916 годов была представлена критикой в верном, с идеологической точки зрения, свете. Советская критика успешно доказывала советским читателям, что Грину – борцу с угнетателями и богачами простительны и некоторые странности.

В ходе борьбы за приобщение Грина к советской литературе использовались и его ранние сатирические стихи. Дело в том, что писатель, сотрудничая со многими петербургскими журналами, в том числе и с *Сатириконом*, периодически публиковал юмористические рассказы и сатиру. Именно этот факт послужил причиной для включения нескольких ранних стихотворений Грина в сборник *Стихотворная сатира первой русской революции*, изданный в 1969 году в серии «Библиотека поэта»²⁰⁴. Основываясь на некоторых стихотворениях, профессор Н. Изергина в статье «Неизвестный Александр Грин»²⁰⁵ еще раз подчеркнула революционное настроение Грина и отметила, что писатель Грин высмеивал деятельность II Государственной Думы. Критики спешили «заново открыть» Грина как оппозиционно настроенного сатирического писателя и поэта.

2.2.3. Миф третий: «Переход к реализму»

Третий миф придавал всей системе идеологического мифотворчества своеобразную трехчастную форму по аналогии с музыкальным произведением. Критики руководствовались схемой, которую условно можно выстроить так:

²⁰³ Россельс, Вл. «Дореволюционная проза Грина», послесловие к *А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах*, с. 452.

²⁰⁴ Банк, Н и др. (составители) *Стихотворная сатира первой русской революции: 1905-1907*, вступ. статья А. Нинова, Советский писатель, Ленинградское отделение, Ленинград, 1969.

²⁰⁵ Изергина, Н. «Неизвестный Александр Грин», публикация в газете *Вятский Край*, здесь цитируется по электронному изданию «Grinlandia» <http://www.grinlandia.narod.ru/articles/article01.htm>, дата доступа – 18/04/2002.

- Реалистическая ранняя проза Грина как отражение неудовлетворенности политической ситуацией;
- Побег от царской действительности в романтику, создание Гринландии (однако без отрыва от реальности, с мнимой примесью социальной аллегории);
- Возврат Грина в лоно реализма, неосуществленный из-за преждевременной смерти писателя.

Наилучшим доказательством последнего постулата служила *Автобиографическая повесть*, начатая писателем в 1930 году. Повесть писалась под давлением внешних обстоятельств – Грин откликнулся на предложение одного из журналов создать книгу о себе, документальное и хоть чем-то близкое эпохе произведение. Оно писалось тяжело и так и не было закончено – однако спустя тридцать лет после смерти писателя повесть оказалась одним из самых популярных аргументов в пользу идеологической надежности Грина:

Неизвестно, что дал бы Грин на новом – реалистическом – этапе своего творчества. Он умер [...] в самом начале этого своего пути, так и не закончив «Автобиографической повести»²⁰⁶.

Это мнение активно поддерживал Константин Паустовский. В известном эссе «Жизнь Александра Грина», которое переиздавалось много раз в качестве предисловия к гриновским произведениям начиная с 1956 года, Паустовский утверждал:

Грин умер на пороге социалистического общества, не зная, в какое время умирает. Он умер слишком рано. Смерть застала его в самом начале душевного перелома. Грин начал прислушиваться и пристально присматриваться к действительности. Если бы не смерть, то, может быть, он вошел бы в ряды нашей литературы как один из наиболее своеобразных писателей, органически слившихся реализм со свободным и смелым воображением²⁰⁷.

Паустовскому вторили многие советские критики. Ковский в своей первой гриноведческой монографии прокомментировал ситуацию с попыткой насильственно

²⁰⁶ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с.270.

²⁰⁷ Паустовский, К. *Собрание сочинений в шести томах*, Художественная литература, Москва, 1958, т. 5, с.554.

вписать произведения Грина в идеологические рамки социалистического реализма следующим образом:

Находить в произведениях писателя реализм, а тем более - реализм социалистический, можно лишь искусственно вычлняя и изолируя в его системе отдельные, не главные ее признаки²⁰⁸.

2.2.4. Миф четвертый: Репрезентация Грина как детского писателя

Этот миф стоит особняком в системе советского гриноведения. Однако, он является едва ли не главным мифом о Грине. Его основной чертой является специфическая репрезентация Грина как писателя для детей и юношества.

Формирование стереотипа о детском писателе Грине началось еще с определения Горького: полезный сказочник, нужный фантазер. Духовный отец социалистического реализма вероятно и не подозревал, что начинает долгую традицию оправдания Грина перед советской идеологической системой. Впрочем, роль литературного адвоката была знакома Горькому, как никому другому. В первое послереволюционное десятилетие многие остались живы именно благодаря его вмешательству. Пример тому – судьбы В. Короленко и Вс. Рождественского²⁰⁹, а также М. Пришвина²¹⁰.

Слова Горького о Грине оказались той соломинкой, за которую хватались советские критики многие годы спустя. Так в 1933 году в издательство «Советская литература» поступило прошение от целой группы литераторов, возглавляемой Фадеевым, об издании сборника избранных произведений покойного писателя. В качестве основного довода актуальности такого издания служило утверждение о том, что книги Грина «любимы молодежью»²¹¹.

Так возникла традиция представлять Грина как детского писателя, «мастера сюжета и автора увлекательных книг»²¹², на всю жизнь сохранившего в душе «дерзкие мальчишеские мечты о дальних странствиях, о бесстрашных мореплавателях, чьи сердца

²⁰⁸ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.266.

²⁰⁹ см. Верхман, А. Первова, Ю. «Александр Грин и его творчество в первые послереволюционные годы», *Александр Грин: Человек и художник*, с.72.

²¹⁰ см. Smith, A. "The enigma of Mikhail Prishvin: Prishvin's Pre-Soviet and Soviet Diaries", *New Zealand Slavonic Journal*, Wellington, 2001, p.81-82.

²¹¹ Цит. по Вихров, В. «Рыцарь мечты», *А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах*, с.22.

²¹² Цит. по Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.12.

открыты для славных и добрых дел, о гордых красавицах из рыбацких поселков, озаренных солнцем океана»²¹³.

Как показывает библиография Грина, произведений писателя чаще всего адресовались читателям среднего и старшего школьного возраста, то есть детям от 9-ти до 16-ти лет. Примечательны и названия серий: «Библиотека школьника», «Библиотека юности», «Библиотека приключений», «Библиотека приключений и фантастики» и так далее.

С 1961 года биография Грина была официально внесена в библиографический словарь *Советские детские писатели*²¹⁴. Сам факт упоминания имени Грина в положительном контексте в каком бы то ни было советском энциклопедическом издании можно было считать определенной победой. Ведь во втором издании *Большой Советской энциклопедии* (1952) официально сообщалось, что Александр Грин – мистик и космополит²¹⁵. Библиографическое издание 1961 года сообщало с некоторой снисходительностью:

Грин - писатель-романтик. Своей творческой фантазией он создавал поэтические видения необыкновенных городов, портов и целых стран, населенных благородными, добрыми, мужественными людьми. Творчество Г. сложилось еще до революции, в условиях той тяжелой [...] жизни, через которую он прошел. В этой жизни и родились его романтические грезы о таинственных кораблях, алых парусах и неведомых землях.²¹⁶

Примечательно, что в списке библиографических ссылок номером один числится та самая одиозная статья о Грине во втором издании *Большой советской энциклопедии* (БСЭ). Составители словаря обязаны были начинать библиографический список с главного партийного органа страны, а новое издание БСЭ еще не было подготовлено.

Так Грин начал свое путешествие по советским детским литературным энциклопедиям и словарям. Его имя и сегодня можно найти в последнем издании *Русские*

²¹³ Вихров, В. «Рыцарь мечты», *А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах*, с.23.

²¹⁴ Банк, Н. *Советские детские писатели: Библиографический словарь (1917-1957)*, Государственное издательство детской литературы Министерства Просвещения РСФСР, Москва, 1961, с.108-109.

²¹⁵ Многие партийные деятели руководствовались этой информацией вплоть до 70-х годов, когда в употребление поступило третье издание БСЭ.

²¹⁶ Банк, Н. *Советские детские писатели*, с.109.

*детские писатели XX века: Библиографический словарь*²¹⁷. Справедливости ради нужно отметить, что информация образца 2001 года качественно отличается от статьи 1961 – хотя Грин по-прежнему отнесен к категории писателей для детей и юношества.

Кредо советской детской литературы можно определить цитатой из *Советского энциклопедического словаря* следующим образом:

Цель детской литературы – всестороннее образование и воспитание подрастающего поколения. «Книги, которые пишутся собственно для детей – писал В.Г. Белинский, - должны входить в план воспитания, как одна из важнейших его сторон»²¹⁸

Книги Грина, никогда не писавшиеся собственно для детей, стали использовать в воспитательных целях. Наиболее полюбившимся воспитательным произведением стала феерия *Алые паруса*, которая, по выражению Слонимского, «оставалась наивысшим взлетом его оптимизма»²¹⁹. По отзыву Паустовского – вклад которого в формирование советских мифов о Грине был, пожалуй, не меньше горьковского, - «Если бы Грин умер, оставив нам только свою поэму в прозе «Алые паруса», то и этого было бы довольно, чтобы поставить его в ряды замечательных писателей [...]»²²⁰.

Алые паруса рассматривались как высшая точка развития всей творческой эволюции писателя. Критические статьи одна за другой повторяли цитату, звучавшую как оптимистический лозунг: «Я понял одну нехитрую истину. Она в том, чтобы делать так называемые чудеса своими руками»²²¹.

Из этой фразы, вырванной из контекста, делались самые фантастические обобщающие выводы:

Феерия задумывалась в 1917-1918 годах, в те дни, когда люди «своими руками» творили чудеса революционного переустройства жизни. В «Алых парусах» [...] нет и намека на «недоверие к действительности». Своей феерией, так

²¹⁷ Арзаманцева, И. и др. (ред.) *Русские детские писатели XX века: Библиографический словарь*, 3-е издание, Издательство Флинта, Издательство Наука, Москва, 2001, с.141-143.

²¹⁸ Кожевников, В., Николаев, П. и др. (ред.) *Литературный энциклопедический словарь*, Советская Энциклопедия, Москва, 1987, с.91.

²¹⁹ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с.269.

²²⁰ Паустовский, К. *Золотая роза*, Советский писатель, Москва, 1983, с. 212.

²²¹ Т.3, с. 61.

знаменательно для тех дней названной, Грин откликнулся на события, бурлящие за окном»²²².

Алый цвет был трансформирован советской идеологией в цвет красный. В 1980-м году, на официальных торжествах, посвященных столетию со дня рождения Грина, один из выступавших произнес: «Не надо забывать, что алый цвет парусов Александра Грина – это цвет знамен Октября!»²²³.

Это символическое перекрашивание произошло вопреки воле Грина, который утверждал следующее:

Надо оговориться, что, любя красный цвет, я исключаяю из моего цветного пристрастия его политическое, вернее – сектантское значение. Цвет вина, роз, зари, рубина, здоровых губ, крови и маленьких мандаринов, [...] цвет этот – в многочисленных оттенках своих – всегда весел и точен. К нему не пристанут лживые или неопределенные толкования.²²⁴

В окончательном варианте повести (1923) Грин противопоставил красный цвет алому: истинная мечта Ассоль окрашена алым, а завистливые капернцы опошляют мечту Ассоль сплетнями о «красных парусах»²²⁵.

Однако в результате проделанной советскими критиками подмены цветов и значений, не составляло труда представить Гринландию как утопическую землю грядущего социализма и пионерско-комсомольской фантазии.

В этом контексте кажется вполне логичным, что *Алые паруса* побили все рекорды переизданий гриновских произведений. Издательская география при этом была весьма широкой. *Алые паруса* одновременно издавались в белорусских, татарских, чувашских, кишиневских и якутских книжных издательствах. Феерия была переведена на многие языки Советского Союза и, как тогда говорили, на языки капиталистического Запада. Есть сведения, что одни только *Алые паруса* переиздавались на территории Советского

²²² Вихров, В. «Рыцарь мечты», *А.С. Грин. Собрание сочинений в шести томах*, с.31-32.

²²³ Верхман, А., Первова, Ю. «Александр Грин и его творчество в первые послереволюционные годы», *Александр Грин: Человек и художник*, с. 68.

²²⁴ Из архивных материалов, цит. по Царькова, Ю. «Дорога к алым парусам», <http://www.grinlandia.narod.ru/articles/articles.htm>, дата доступа 26/08/04.

²²⁵ Об этом см. также в сборнике *Александр Грин: Человек и художник* в работах Верхман, А., Первова, Ю. «Грин и его отношения с эпохой», с. 34; Первова, Ю. «Грины в Тосково», с.94; Жук, И. «Героини Грина», с.115.

Союза более 100 раз²²⁶. Наиболее массовыми потребителями «парусов» были школьные библиотеки, а также библиотеки профессионально-технических училищ. Причина заключалась в том, что феерия была внесена в официальную школьную программу – она изучалась советскими детьми по достижении тринадцатилетнего возраста.

²²⁶ Царькова, Ю. «Дорога к алым парусам», <http://www.grinlandia.narod.ru/articles/articles.htm>, дата доступа 26/08/04.

Глава 3. Интерпретация творчества Грина в контексте советской модели фантастической литературы.

Эта глава посвящена теме литературного новаторства Грина, а также его месту в системе советской интерпретации фантастического жанра.

Прежде всего, мы рассмотрим советскую модель фантастики, сконструированную под влиянием марксистско-ленинской позитивистской философии и идеологии. Этим влиянием объясняется ограниченность и несовершенство жанровой терминологии, применяемой в советском литературоведении. Некоторые жанровые определения, вошедшие в западное литературоведение в XX веке – такие как «магический реализм» (magic realism), «фэнтези» (fantasy), «мифический реализм» (mythic realism), «городская мистика» (urban mysticism), «городская готика» (urban gothic) - в СССР вообще не употреблялись. Изредка встречался термин «фантастический реализм»²²⁷ и «неомифологическая литература», но и их критики предпочитали избегать, потому что сами определения как бы заочно вступали в противоречие с термином «социалистический реализм».

Многообразный модернистский контекст, традиция готического и городского неоготического романа²²⁸ также выпадали из поля зрения советской критики по идеологическим причинам. Собственно, гораздо легче определить понятия, которые *входили* в поле зрения советской критики, чем те понятия, которые *не входили* в нее. Иногда вызывает удивление даже тот факт, что сам Грин *входил* в поле зрения социалистической литературы. Чем необычнее выглядел он на фоне социалистического реализма, тем труднее было критикам анализировать его работы.

Таким образом, по причине терминологического несовершенства и идеологической узости подхода, советские критики затруднялись определить жанр произведений Грина²²⁹. Проблема поиска жанра усложнялась еще и тем, что Грин представляет собой исключение в русской литературе. Он изобрел некий новый

²²⁷ Этот термин в основном применялся к некоторым произведениям Гоголя и Достоевского.

²²⁸ Подробнее об этом определении см. Mulvey-Roberts, M. (editor) *The Handbook to Gothic Literature*, McMillan Press, London, 1998, p.288-289.

²²⁹ При этом нельзя отрицать и тот факт, что жанр произведений Грина не был до конца определен и западным литературоведением.

жанровый гибрид, соответствующий скорее западной литературной традиции «чудесной фантастики», «философской сказки для взрослых» или «фэнтези» (fantasy).

Можно также предположить, что Грин работал в русле направления неомифологической литературы. Как известно, расцвет неомифологической литературы в Европе пришелся на 20-е - 30-е годы XX века²³⁰ – то есть на тот период, когда в СССР активно закладывался фундамент социалистического реализма. Традиция русского неомифологизма, уходящая корнями в литературу раннего символизма²³¹, была прервана именно во время расцвета этого направления в странах Западной Европы. Неоромантическое направление фантастики «чудесного» и неомифологической литературы XX века, давшее богатые плоды на ниве западной литературы, в России было искусственно уничтожено в самом начале своего развития. Грина можно считать своеобразным предвестником этого, остановленного в своем развитии, жанра русской литературы. Исходя из определений, примененных Хели Костов (Heli Kostov) к исследованию творчества Андрея Платонова, мы можем выделить в творчестве Грина такие парадигмы, как «миф как *мироощущение*» и «миф как индивидуальное *мифотворчество*»²³². Однако при этом необходимо подчеркнуть, что Грин, создавая индивидуальную мифологию, почти никогда напрямую не обращался к использованию элементов классического мифа. Скорее можно утверждать, что гриновская мифологема основана на комплексе символов западной приключенческой литературы, которая, в свою очередь, пользовалась сюжетообразующими элементами классической волшебной сказки – что вновь возвращает нас к теме жанрового родства гриновской прозы с философской сказкой («fantasy»). В то же время, гриновский стиль органически связан с традицией русской романтической готики²³³ и, соответственно, модернистской традицией, являясь ее логическим продолжением.

Однако советская критика была лишена возможности рассматривать творчество Грина в широком контексте традиций русской и мировой литературы. Поэтому, как уже было отмечено в предыдущей главе «Репрезентация Грина как советского писателя»,

²³⁰ См. Костов, Х. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе Счастливая Москва*, Slavica Helsingiensia, Helsinki, 2000, с. 44.

²³¹ На эту тему см. подр. Минц, З. «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов», *Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Блоковский сборник III. Ученые записки Тартуского государственного университета*, Тартуский государственный университет, Тарту, 1978.

²³² Костов, Х. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе Счастливая Москва*, с.46.

²³³ “Romantic Gothic” – см. Cornwell, N. (editor) *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, p.7.

большинство критиков предпочитало ввести Грина в контекст советской литературы либо посредством репрезентации его как детского писателя, либо как писателя-фантаста. Учитывая, что фантастика считалась уделом молодежной аудитории, два эти понятия находились в неразрывной связи. Чтобы разобраться в том, какое место занимали произведения Грина в системе советской литературы, необходимо пристальнее взглянуть на статус фантастической литературы в СССР.

3.1. Статус фантастической литературы в СССР

В СССР Грин был причислен к детским писателям, хотя никогда не писал произведений для детей. Чтобы прояснить эту, на первый взгляд абсурдную, ситуацию, мы более детально остановимся на положении фантастической литературы²³⁴ в Советском Союзе.

Любое произведение, содержащее элемент фантастики/нереальности представляло собой угрозу для научного мировоззрения советских граждан. Произведение, содержащее намек на существование иного мира, другой реальности потенциально несло в себе идеологическую угрозу. Поэтому фантазерство, игра в «иномирье» были привилегией детства. Детям позволено было читать о фольклорных персонажах и волшебниках – взрослым же было непозволительно отходить в сторону от научно-рационалистического мировоззрения. Поэтому в системе литературной критики, как и в системе читательского восприятия, фантастика заняла место детско-юношеского жанра.

3.1.1. Апологетика научной фантастики

Но не всякая разновидность фантастики считалась приемлемой даже для детей и юношества. В условиях господства социалистического реализма единственным привилегированным фантастическим жанром была научная фантастика. В соответствии с советской версией литературной и культурной эволюции,

На заре человечества фантастика находила свое воплощение в различных религиях у разных народов, в мифологии, в создании языческих культов, богов и т.п.

²³⁴ Под фантастической литературой здесь подразумеваются все литературные жанры, выходящие за рамки «чистого» реализма или социалистического реализма, допускающие элемент мистики, сюрреализма и так далее.

[...] С развитием науки и техники фантастика помогает заглянуть в будущее, побуждая к поискам научную мысль и пропагандируя ее достижения [...] Способность к мышлению – неотъемлемое качество всякого творческого труда²³⁵.

Такое марксистское объяснение природе фантастического дает *Словарь литературоведческих терминов* (1974). Другая версия литературного справочника (1985) разъясняет, в чем именно заключается отличие советской фантастики от фантастики буржуазной:

Буржуазная фантастика переполнена изображениями ужасов, даже технические достижения, созданные гением человеческого разума, при капитализме наводят на мысль о порабощении человека машиной и уничтожении человечества. В противоположность этому писатели социалистического реализма показывают, что техника может быть злой или доброй в зависимости от того, в какой социальной системе она создается, каким целям служат ее изобретатели²³⁶.

Таким образом, советское литературоведение пришло к определениям марксистской/позитивистской/оптимистической и буржуазной/пессимистической/иррациональной фантастики. Заявляя, что «у ряда романтиков фантастика приобрела мистическую окраску», «иррациональна и глубоко субъективна фантастика символистов и модернистов»²³⁷, литературоведы четко расставляли идеологические акценты. Определения «мистическая», «иррациональная», «субъективная» в советскую эпоху были негативными эпитетами. Эти критические знаки-определения мог трактовать любой школьник, с детства привыкший к системе идеологических ярлыков «нашей» и «чужой» культуры и общества.

Советская фантастика основывалась исключительно на рациональном фундаменте, не допускала никакой магии и заключала четкое идеологическое послание. В научной фантастике не могло быть ни сверхъестественных событий, ни сверхъестественных существ. Даже использование фольклорных персонажей или традиционных для русского фольклора магических предметов требовало рационального научного объяснения²³⁸.

²³⁵ Тимофеев, Л. (ред.) *Словарь литературоведческих терминов*, с.432.

²³⁶ Тимофеев, Л., Тураев, С. (ред.) *Краткий словарь литературоведческих терминов: Книга для учащихся*, с.182-183.

²³⁷ Тимофеев, Л. *Словарь литературоведческих терминов*, с.432.

²³⁸ Прием научного объяснения ковра-самолета и других магических предметов пародийно обыгрывается в известном произведении братьев А. и Б. Стругацких *Понедельник начинается в субботу* (1965). На эту тему

Предметами рассмотрения советской научной фантастики были в основном продвинутые технологии и общество коммунистического светлого будущего – коммунистическая утопия. Этот жанр советской литературы начал развиваться еще в предреволюционные годы, и одним из его родоначальников принято считать роман Александра Богданова *Красная звезда* (1907)²³⁹.

Богданов был деятелем социал-демократической партии, а также видным философом-позитивистом. Его утопический роман должен был иллюстрировать определенную философскую концепцию. Владимир Ленин, стоявший на общих позициях с Богдановым, но расходившийся с ним в некоторых пунктах, поощрял страсть философа к литературе:

Горький вспоминал, как сожалел Ленин, что никто не догадался написать книгу о расточении общественного богатства при капитализме. Беседуя на Капри у Горького с Богдановым об утопическом романе, Ленин сказал: «Вот вы бы написали для рабочих роман на тему о том, как хищники капитализма ограбили землю, растратив всю нефть, все железо, дерево, весь уголь. Это была бы очень полезная книга, синьор махист!»²⁴⁰

Роман *Красная звезда*²⁴¹ и его продолжение *Инженер Менни* (1908) повествовали о коммунистическом обществе и революции на Марсе. Исследователь русской советской научно-фантастической литературы А. Бритиков утверждает, что Богданов создал первую в мировой фантастике революционную мотивировку космического путешествия²⁴². Романы были очень популярны в марксистских кругах до Октябрьской революции – а в двадцатые годы они неоднократно переиздавались советскими издательствами²⁴³.

см. подр. Lindsey, B. “On the Strugatskij brothers’ contemporary fairytale: *Monday Begins on Saturday* in Mandelker, A., Reeder, R. (eds) *The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras*, Slavica Publishers, Columbus, 1988.

²³⁹ На эту тему см. Stites, R. “Fantasy and Revolution”, *Red Star: the First Bolshevik Utopia*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

²⁴⁰ Бритиков, А. *Русский советский научно-фантастический роман*, Издательство Наука, Ленинград, 1970, с.49.

²⁴¹ На эту тему см. подр. Yershov, P. *Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature*, Research Program on the U.S.S.R., New York, 1959, p.11-17, а также Stites, R. “Fantasy and Revolution”, *Red Star: the First Bolshevik Utopia*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.

²⁴² См. Бритиков, А. *Русский советский научно-фантастический роман*, с.51.

²⁴³ Примечательно, что второй роман Богданова *Инженер Менни* был раскритикован Лениным за мифологизацию коммунизма и неправильный социальный подход, после чего Богданов в 1909 году был исключен из партии большевиков лично Лениным. После Октябрьской революции, будучи родственником А. Луначарского, ведавшего культурой в правительстве большевиков, Богданов вновь обрел покровительство партии: *Красная звезда* была переиздана в 1918, 1922, 1928 годах и инсценирована

Традицию Богданова продолжил Алексей Толстой романом *Аэлита* (1922). Он использовал мотив путешествия на Марс с революционными целями. В отличие от романа Богданова, который слишком изобиловал философскими и производственными вопросами, роман Толстого больше пленял читателей своим авантюрным сюжетом. Следует отметить, что условный жанр научно-фантастического романа (и вариации на эту жанровую тему) был очень популярен в СССР в двадцатые годы: к этому жанру обращались М. Шагинян, В. Катаев, И. Эренбург и другие.

Этот жанр граничил также с утопией и антиутопией, поскольку в центре внимания произведений стоял вопрос об обществе будущего. После революционных потрясений русские писатели и читатели пытались заглянуть вперед и отгадать, какие последствия могут иметь глобальные социальные эксперименты. Одним из ярчайших примеров литературы 20-х годов следует назвать роман *Мы* (1922) Евгения Замятина, созданный в один год с *Аэлитой*. Советская критика определила жанр *Мы* как антиутопию, переведя таким образом сам термин в негативное поле: «Частица «анти» характеризует не только политическую направленность, но и отношение антиутопии к науке. ... Замятин нарисовал свою сатиру по трафарету «левых» коммунистов и прочих вульгаризаторов марксизма»²⁴⁴.

Таким образом, показателем приемлемости или неприемлемости фантастического романа для советской литературы являлось отношение к марксизму. После того, как в советскую культуру вошел термин «социалистический реализм» (1934), к фантастическим произведениям стали предъявляться еще более жесткие требования. Помимо позитивистской (научно-популярной) основы, произведение должно было демонстрировать классовую борьбу (или мотивировку отсутствия таковой в обществе грядущего коммунизма). Чаще всего Земля представлялась царством победившего коммунизма, а поле для классовой борьбы представляли собой другие, более отсталые планеты. Во многих случаях фантастика содержала также элемент аллегории или сатиры на капиталистическое общество, что делало определение «научной фантастики» условным:

театром «Пролеткульта» в 1920 году. Творчество Богданова легло в основу советской научной фантастики, но его философские идеи при этом были значительно вульгаризированы. На эту тему см. также Rosenthal, B. (editor) *Nietzsche and Soviet culture: Ally and Adversary*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p.5, 8.

²⁴⁴ Бритиков, *Русский советский научно-фантастический роман*, с.95.

Деформированность научно-фантастического элемента определялась «многоступенчатостью» сатирико-пародийной задачи. В крайних формах гротеска, в которых изображались империалисты, военщина, шпионы и авантюристы, фантастика и не могла не быть столь же условной. Но одновременно жанр включал и литературную пародию на западный и отечественный литературный роман²⁴⁵.

К тридцатым годам марксистская научная фантастика стала основной и практически единственной разновидностью фантастики в советской литературе. Можно сказать, что научная фантастика стала «государственным» жанром, идеологическим рупором страны на популярном уровне. Научная фантастика вытеснила собой все остальные фантастические жанры. Она прочно утвердилась в сфере детской литературы, и многочисленные литературные справочники и руководства подчеркивали ее неоценимое «воспитательное значение»²⁴⁶. Было официально заявлено, что советская научная фантастика «утверждает идеи социалистического гуманизма и пролетарского интернационализма, исполнены оптимистической веры в светлое будущее человека»²⁴⁷.

На этом фоне очень показательна судьба сказочного жанра в СССР. Вскоре после революции классический жанр сказки был практически репрессирован. Особенным гонениям подверглась волшебная сказка, поскольку в самом определении «волшебная» уже заключался намек на нечто иррациональное, необъяснимое, ненаучное.

В первые послереволюционные годы, когда страна вышла из комы гражданской войны, новая идеология потребовала совершенно новой литературы – в первую очередь, детской. Советская детская книга должна была сформировать нового советского человека. Это означало, что «старая» детская книга – традиционная сказка – не должна была более смущать умы будущих коммунистов.

В итоге традиционное сознание и традиционные сказки решительно изгонялись из жизни. Взамен сказки поощрялся и насаждался новый лирический герой эпохи индустриализации [...] Производственно-индустриальные книжки должны были заменить старозаветные сказки²⁴⁸.

²⁴⁵ Там же, с.75.

²⁴⁶ См. Тимофеев, Л. *Словарь литературоведческих терминов*, с. 93; Тимофеев, Л., Тураев, С. *Краткий словарь литературоведческих терминов: Книга для учащихся*, с.432.

²⁴⁷ Кожевников, В., Николаев, П. *Литературный энциклопедический словарь*, с.95.

²⁴⁸ Штейнер, Е. *Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920 годов*, Новое Литературное Обозрение, Москва, 2002, с.96, 100.

Вся предыдущая детская литература – и, в основном, волшебная сказка, как носитель религиозного и идеалистического мировоззрения – названа была «буржуазной». Другие виды сказки – бытовая сказка²⁴⁹, сказка о животных – считались более подходящими спутниками социалистического детства.

Спешно предпринимались попытки создать новую форму советской сказки на основе бытовой сказки и научной фантастики – писать нужно было реалистические произведения из жизни юных пионеров, или о героизме гражданской войны. Традиционная волшебная сказка была недоступна даже для самых маленьких читателей – с тем, чтобы ложные магические образы не сформировали «неправильного» идеалистического мировосприятия, от которого только один шаг до религиозного заблуждения.

The materialistic, “proletarian” approach of educators setting up the new educational system consisted chiefly of the rooting out of the idealistic point of view, the battle against mysticism its manifestations, the discarding of the entire age-old arsenal of “bourgeois” prejudices, sentimentality, and fairy-tales ... The question of fairy-tales for the pre-school child is not only debatable one, but has a tendency to be settled in the negative [since] the connection between thought and reality must never be broken²⁵⁰.

Таким образом, молодое советское общество намеревалось вырастить новых граждан. Предполагалось, что у этих новых граждан должна быть совершенно новая психология, не допускающая отрыва мысли от реальности. Иными словами, физиологическая способность к фантазии должна была атрофироваться сама собой, если детей с малолетства отучить фантазировать. И если не поощрять их фантазии волшебными сказками и фантастикой, не подкрепленной научными доказательствами²⁵¹.

Государство, ставившее подобные эксперименты на своих гражданах, намеревалось создать тип идеального марксиста – по сути, выражение «идеальный марксистский механизм» звучит даже более убедительно. Предполагалось, что будущий

²⁴⁹ «Наиболее ценны среди бытовых сказок антибарские и антипоповские сказки, а также сказки о находчивом солдате. Многие из них – продукт позднего творчества и отражают демократический критицизм масс», Тимофеев, Л., Тураев, С. *Краткий словарь литературоведческих терминов: Книга для учащихся*, с.157.

²⁵⁰ Yershov, P. *Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature*, p.35, 36.

²⁵¹ В этом контексте очень показателен анализ футуристических иллюстраций к детским книгам двадцатых годов, проведенный Евгением Штейнером – см. Штейнер, Е. *Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920 годов*.

человек будет функционировать также слаженно, как автомат. Любопытно, что при этом пропагандисты этого нового педагогического направления ставили знак равенства между словом «автомат» и «природа», трактуя слово «христианство» как помеху превращения человека в гармоничный механизм:

Механизация социальной жизни, успехи естествознания и техники, распространение и укрепление в массах естественнонаучного мировоззрения в связи с прогрессивной дехристианизацией общества и освобождение умов от схоластических бредней постепенно сближат человека с природой. Более совершенный индивид будущего высококультурного общества будет чувствовать себя одним из необходимых звеньев и двигателей организованной им природы и сам будет автоматичен, как природа²⁵².

Процесс уничтожения тяги к чудесному в душах советских людей несколько приостановился с прекращением деятельности Российской Ассоциации Пролетарских Писателей (РАПП). Возвращение сказочного жанра в советскую литературу состоялось в процессе формирования так называемого «сталинского искусства». В 1934 году на Первом Съезде Союза писателей – том самом съезде, где был принят манифест нового искусства социалистического реализма - Максим Горький заявил о пересмотре значения мировой литературы. По его словам, культура западного капиталистического мира переживает постоянный и неуклонный спад еще со времен эпохи Возрождения. В своем выступлении Горький призывал советских писателей обратиться к Шекспиру и, в равной степени, к литературе далекого прошлого – особенно к фольклору²⁵³.

Эти слова Горького ознаменовали переворот в советской литературной критике. Идеологической системе был подан сигнал – и значение фольклора в советской литературе и обществе было немедленно пересмотрено:

Современная фольклористика, опираясь на теорию марксизма-ленинизма, на работы революционных демократов, М. Горького о народном творчестве, многое сделала в изучении взаимоотношений индивидуального и коллективного начал в сказке. Лучшие сказки народов мира вошли в сокровищницу мировой литературы²⁵⁴.

²⁵² Полетаев, Е., Пунин, Н. *Против цивилизации*, Петроград, 1923, с.22 – здесь цит. по Штейнер, Е. *Авангард и построение нового человека*, с.94.

²⁵³ См. Hayward, M., Labedz, L. (editors) *Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917-1962*, p.70.

²⁵⁴ Кожевников, В., Николаев, П. *Литературный энциклопедический словарь*, с.383.

Наравне с использованием материала былин – иногда весьма существенно переработанный и «дистиллированных»²⁵⁵ – появились и оригинальные былины сталинского времени. Новоявленные сказочники сталинской эпохи стали сочинять и исполнять баллады о советских вождях, используя стиль старинных былин. В библиотеки и на прилавки стали поступать сказки и легенды разных народов мира (но в первую очередь, разумеется – русские народные сказки). Вскоре решено было, что народные сказки соответствуют советским педагогическим задачам. Особенно поощрялись сказки, изображающие подобие классовой борьбы – таковой представлялась традиционная борьба бедного Ивана-дурака с грозящими ему опасностями. В преодолении опасностей виделся народный оптимизм – пусть даже опасности эти были сказочные, оторванные от социалистической действительности. Здесь позволялось использование фантастических мотивов – сказочная фантастика объяснена была символом и аллегорией, «поэтической условностью»:

В сказке люди мечтали преодолеть реальную мощь внешних сил природы и общества, изображали воображаемую победу над ними и тем самым внушали уверенность в положительном исходе активности человека. Вымысел сказки стал поэтической условностью – воплотил в себе мечты народа об иной, светлой жизни [...] а герои – носители положительного начала неизменно оказываются победителями в жизненной борьбе²⁵⁶.

В выражении «положительный исход активности человека» видится явная отсылка к принципу научной фантастики. Так, отличительной чертой этого жанра в одной из советских энциклопедий называли «оптимистический взгляд на предназначение человека»²⁵⁷.

Завершение сталинской эпохи и приход периода «оттепели» не слишком изменил это соотношение сил. В фантастической литературе хрущевского образца стало меньше шпионов – та же тенденция коснулась и реалистической литературы – поскольку болезненная шпиономания сталинских лет несколько смягчилась. Остальные установки советской фантастики вплоть до падения СССР были прежними: господство социальной

²⁵⁵ Одним из ярких примеров могут служить фильмы-сказки Александра Птушко и Александра Роу: *Василиса Прекрасная* (1939), *Кащей Бессмертный* (1944), *Каменный цветок* (1946), *Садко* (1952), *Илья Муромец* (1956) и другие. О фильмах Птушко см. подр. в третьей части данной работы.

²⁵⁶ Тимофеев, Л., Тураев, С. *Краткий словарь литературоведческих терминов: Книга для учащихся*, с.157.

²⁵⁷ Кожевников, В., Николаев, П. *Литературный энциклопедический словарь*, с.239.

научной фантастики было бесспорным. Редакционное вступление к общесоюзному сборнику *Фантастика 1967* гласило следующее:

Целых пятьдесят лет теперь за плечами и у большой советской литературы, и у полноправной части ее – научной фантастики. [...] Советская фантастика служит общему делу – борьбе за построение коммунизма. [...] Марксизм-ленинизм вооружил советских фантастов своим методом познания действительности, он помогает им видеть возможные пути развития общества. Советская власть широко поддержала научную, социальную фантастику в первые же годы своего существования²⁵⁸.

А. Бритиков, автор монографии *Русский советский научно-фантастический роман* (1970) утверждал, что фантастика произошла от утопии, жанра четкой социальной ориентации. И «с того момента, как она стала поэтическим спутником науки, фантастика приобрела качество, которого не имела и не может иметь родственная ей волшебная сказка – коэффициент достоверности»²⁵⁹. Это емкое определение («коэффициент достоверности»), сочетало математическую терминологию с литературоведческой. Оно представляло фантастику чем-то вроде популярного придатка к учебникам по точным наукам, а также дополнением к учебникам по марксизму-ленинизму для подрастающего поколения.

В 1962 году известный советский писатель-фантаст Иван Ефремов в статье «Наука и научная фантастика» высказал предположение, что «бытовой» и научно-фантастический потоки художественной литературы когда-нибудь сольются. Ефремов видел предпосылку этого будущего слияния в «более глубоком и всеобщем проникновении научного сознания в художественно-практическое мышление»²⁶⁰. Эта формула как бы поясняет определение «коэффициента достоверности», данного несколько позже критиком Бритиковым – своеобразный манифест позитивистско-просвещенческого литературоведения.

Итак, советская модель фантастической литературы была тесно связана с моделью литературы социалистического реализма, являясь ее органическим целым. Этика и эстетика советской фантастики целиком вытекала из философии марксизма-

²⁵⁸ Подольный, Р. (сост.) *Фантастика 1967: Сборник*, Издательство ЦК ВЛКСМ Молодая Гвардия, Москва, 1968, с.5.

²⁵⁹ Бритиков, А. *Русский советский научно-фантастический роман*, с. 11.

²⁶⁰ Ефремов, И. «Наука и научная фантастика», *Фантастика*, Молодая Гвардия, Москва, 1962, с.480.

ленинизма. По этим же социально-идеологическим критериям оценивался и выбор авторов зарубежной фантастики, переводимых на языки народов СССР²⁶¹. Теперь мы рассмотрим оценку произведений Грина советскими критиками в контексте модели социалистической фантастики, поскольку эта проблема тесно связана с жанровым определением гриновского творчества в контексте советской литературы.

3.1.2. Советская литературная критика о Грине: поиск жанра.

Когда наследие Грина было возвращено советскому читателю в годы «оттепели», критики стали перед сложной задачей. Советское литературоведение имело слишком много табуированных терминов и концепций. Например, жанровое определение произведений Грина в контексте русской романтической и неоромантической/модернистской литературы было чрезвычайно затруднено.

Оценка модернистских направлений вообще представлял собой опасную тему в советском литературоведении, поскольку само слово «модернизм» в определенной степени являлось антагонистом определения социалистической литературы. Традиции русской романтической литературы также рассматривались однобоко, с точки зрения Горького о «пассивном» и «активном» романтизме. Исходя из слов канонизированного классика советской литературы, пассивный романтизм «пытается или примирить человека с действительностью, прикрашивая ее, или же отвлечь от действительности к бесплодному углублению в свой внутренний мир», а активный романтизм, напротив, «стремится усилить волю человека к жизни, возбудить в нем мятеж против действительности, против всякого гнета ее»²⁶².

При этом также предполагалось, что романтика как литературная особенность или метод

²⁶¹ Такими авторами являлись Герберт Уэллс (Herbert Wells), Рей Брэдбери (Ray Bradbury), Айзек Азимов (Isaac Asimov), Роберт Шекли (Robert Sheckley) и другие авторы (преимущественно – англоязычные). Их произведения переводились избирательно – советские издательства отдавали предпочтение так называемому «роману-предостережению», как наиболее социально-ориентированному представителю жанра. Интересно, что слово «антиутопия» периодически было табуировано в советской критике, или использовалось только в негативном контексте. Считалось, что антиутопия – это жанр, порочащий социалистическую действительность, а «роман-предостережение» наоборот, разоблачает действительность капиталистическую.

²⁶² Горький, М. *О литературе: Сборник*, Советский Писатель, Москва, 1955, с.313.

составляет характерную черту литературы социалистического реализма, ибо в основе этого метода лежит показ жизни в исторической перспективе, изображение непрерывного стремления вперед, героического начала в человеке, романтика борьбы и созидания²⁶³.

Исходя из системы советских литературных терминов, творчество Грина находилось на стыке фантастики, детской литературы и романтической традиции. Поэтому в разнообразных энциклопедических изданиях Грина упоминали одновременно как пример детской литературы, романтизма и фантастики. Например, в справочной статье, посвященной научной фантастике, произведение Грина *Крысолов* стоит рядом с *Аэлитой* и *Гиперболоидом инженера Гарина* А. Толстого:

Советская научная фантастика была рождена Октябрем 1917 и вдохновлена пафосом революционного преобразования мира. Ей отдали дань В. Маяковский, И. Эренбург, М. Шагинян, В. Катаев, М. Булгаков. Выделяются художественными достоинствами романы А.Н. Толстого «Аэлита» и «Гиперболоид инженера Гарина», повесть А. Грина «Крысолов»²⁶⁴.

Натяжка в данном случае особенно заметна, потому что стилистический и идейный контраст между произведениями Грина и А. Толстого огромен. Романы А. Толстого точно иллюстрируют определение советской фантастики, являясь своего рода ее моделью – в то время как в произведениях Грина вообще отсутствует элемент научной фантастики. Поэтика повести *Крысолов* восходит к традициям немецкого и русского романтизма, представляя собой достаточно яркий образец русского неоромантизма или нео-готики. Однако на этом сюрпризы *Литературного энциклопедического словаря* не оканчивались. В статье, посвященной детской литературе, отмечалось, что в двадцатые годы:

по мере общего повышения идейно-художественного качества литературы для детей и юношества в этом жанре усиливаются реалистические элементы. Получает заслуженное признание философско-психологическая, с элементами символической фантастики, проза А.С. Грина²⁶⁵.

²⁶³ Тимофеев, Л. *Словарь литературоведческих терминов*, с. 337.

²⁶⁴ Кожевников, В., Николаев, П. *Литературный Энциклопедический Словарь*, с.239.

²⁶⁵ Там же, с.95.

Необходимо признать, что само по себе стилистическое определение прозы Грина выражено довольно точно. Удивление вызывает контекст, в котором оно дается, а именно - близкое соседство со словосочетанием «реалистические элементы». Эта цитата удачно иллюстрирует положение, в котором оказывался любой советский литературовед, анализирующий жанровую основу гриновских произведений. Грина по-прежнему надо было оправдывать перед лицом социалистического реализма, и сделать это было непросто. Возможно, старшему поколению литературоведов еще памятно было время свирепствования РАППа .

Напомним, что в 1929 году РАПП издал сборник программных статей *С кем и почему мы боремся*²⁶⁶, анализируя развитие советской литературы за последние годы. Название красноречиво свидетельствует о том, что главным отправным пунктом рассуждений становится так называемая тормозящая сила, мешающая развитию пролетарской литературы.

The RAPP men considered the most stumbling block to the further development of Communist society to be the departure from immediate Soviet reality, an apolitical attitude, and – dreamers²⁶⁷.

Активный деятель РАППа В. Ермилов в своем докладе на Всесоюзном съезде пролетарских писателей и в статье «Против мещанской красоты» назвал романтику «сифилитической заразой, которую пролетарское творчество подхватило от разлагающейся Западной Европы»²⁶⁸.

Из дальнейших выступлений и статей рапповцев следовало, что мечтатели об иных мирах могут быть приравнены к контрреволюционерам: писатели-романтики должны либо изменить отношение к миру, либо исчезнуть из советской реальности.

Грин умер в самый разгар атаки на романтическую литературу и писателей-романтиков, когда идеологический деятель В. Киршон в программной статье в *Литературной газете* заявлял:

Буржуазии нужен романтизм, потому что действительность заставляет ее, эту действительность, фальсифицировать; нам не нужен романтизм, потому что нам не

²⁶⁶ Авербах, Л. (редактор) *С кем и почему мы боремся*, Земля и фабрика, Москва-Ленинград, 1930. Данные издания цит. по Yershov, P. *Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature*.

²⁶⁷ Yershov, P. *Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature*, p.37.

²⁶⁸ Там же.

для чего приукрашивать, нам не для чего выдумывать «идеальную правду» [...] зачем нам нужны символы? Наша действительность героична сама по себе»²⁶⁹.

После ликвидации РАППа отношение к романтической литературе в целом значительно смягчилось. Романтика стала одним из официальных направлений в искусстве, она была повышена в чине до «характерной черты социалистического реализма»²⁷⁰. Однако не всякий вид романтики мог соответствовать этому «высокому» званию.

После официальной реабилитации Грина критики встали перед дилеммой. Обнаружилось, что невозможно причислить его творчество ни к одной из признанных в советском литературоведении разновидностей фантастики или реалистической литературы. В этом положении официально признанные термины «романтик» и «романтика» оказались спасительными.

Однако очевидным становился факт, что даже при помощи насильственно найденных социальных аллегорий²⁷¹ Грина нельзя назвать революционным романтиком. Но и к реакционным романтикам причислять его также было нежелательно. А. Клитко в статье «О методе и традициях романтизма» определяет жанр произведений Грина как «романтизм в его пассивной форме»²⁷². К этому мнению склонялись и другие исследователи, например Л. Егорова, писавшая, что «пассивный романтизм Грина [...] принципиально противостоял методу социалистического реализма»²⁷³.

Ясно, что критики опирались на формулировку Горького, разделявшего романтизм на «активный» и «пассивный». На этой идеологической теореме основаны определения Д. Маркова, сформулированные в работе *Проблемы теории социалистического реализма*. В главе «Революционный романтизм в процессе формирования социалистического реализма» русский романтизм первой половины XX века подразделяется автором на реакционный и прогрессивный: «реакционным» назван символизм, а «прогрессивным» - «революционный романтизм» Горького²⁷⁴.

²⁶⁹ Цит. по Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.291-292.

²⁷⁰ Тимофеев, Л. *Словарь литературоведческих терминов*, с.337.

²⁷¹ О системе социальных аллегорий, приписанных творчеству Грина советской критикой, мы уже писали во второй главе.

²⁷² Клитко, А. «О методе и традициях романтизма», *Филологические науки*, 1965, №1, с.10.

²⁷³ Егорова, Л. *О Романтическом течении в советской прозе*, Ставрополь, 1966, с.30.

²⁷⁴ См. Марков, Д. *Проблемы теории социалистического реализма*, с.143-158.

Определением «романтической пассивности» произведений Грина пользовался в начале 70-х годов и Слонимский. По его словам, пассивная мечта писателя противопоставляется мечте активной, и в этом состоит трагедия Грина, как художника. Например, о романе *Блистающий мир*²⁷⁵ сказано: «Смутные и вполне пассивные идеалы главного героя [романа – Н.О.] ежечасно опровергались жизнью в годы, в которые писался этот роман»²⁷⁶

Однако во всеуслышанье определять Грина пассивным романтиком, противопоставляя его героев канонизированным героям социалистического реализма, было чрезвычайно опасно для дальнейшей судьбы всего творческого наследия писателя. В то же время, причисление его литературоведами – пусть даже из самых благих намерений – к представителям как реализма, так и горьковского романтизма не выдерживало никакой критики. Наклеить стилистическую этикетку на творчество писателя оказалось непосильной задачей для советского литературоведения. Ни в этом ли заключается причина такой ограниченности серьезных исследовательских работ, посвященных творческому наследию Грина?

Не найдя писателю места в признанных советским литературоведением – и социалистическим искусством – жанрах, произведения Грина стали называть аллегорией, ссылаясь на определение, данное Горьким. Так, Вихров в упомянутом предисловии к шеститомному собранию сочинений Грина, пишет:

Горький говорил, что в рамках аллегории можно уложить темы самые значительные; пафос и сатира, лирика и эпос – все ей подвластно. Аллегорические романы Грина тому прямое доказательство²⁷⁷.

Другой выход из ситуации жанровой и стилистической неразберихи предложил Слонимский, назвав Грина создателем «авантюрной новеллы, авантюрного романа», населившего свои книги «моряками, бродягами, бунтарями»²⁷⁸.

²⁷⁵ Роман впервые вышел отдельной книгой в издании: Грин, А. *Блистающий мир*, Земля и Фабрика, Москва-Ленинград, 1924.

²⁷⁶ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с.269.

²⁷⁷ Вихров, В. «Рыцарь мечты», с.35.

²⁷⁸ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с.261.

Дать определение жанру гриновских произведений пытался и С. Антонов в статье «От первого лица...»²⁷⁹: автор статьи открыто признавал, что «трудно отнести А. Грина к разряду писателей-фантастов» и определял Грина как «реалистического фантазера»²⁸⁰.

Грину нашлось место и среди писателей-маринистов. Автор книги *Русские писатели-маринисты* В. Вильчинский так заканчивает свой короткий очерк о Грине: «Рассказы Грина составили одну из ветвей русской маринистики, рожденную в [...] условиях начала XX века»²⁸¹.

Одновременно с Антоновым о художественной принадлежности гриновского творчества писал и другой гриновед - В. Харчев в периодическом издании *Русская литература*. В статье «О стиле «Алых парусов» А. Грина» критик определил стиль писателя как «поэтический реализм»²⁸² - видимо ссылаясь на аналогичный термин (Poetischer Realismus), применяемый в отношении немецкой литературы 1850-1900 годов²⁸³.

В выпущенной в 1980 году брошюре *Методологические рекомендации по пропаганде творчества А. Грина*, особенно интересной, как документ эпохи, можно было прочитать следующее:

Из большого литературного наследия А. Грина к фантастике следует отнести: [...] известные рассказы «Жизнь Гнора», «Позорный столб», «Сердце пустыни», «Зурбаганский стрелок», «Корабли в Лиссе», «Сто верст по реке» и т.д.²⁸⁴

Как справедливо уточняет исследователь Ю. Царькова в статье «В уме своем я создал мир иной...», ни один из перечисленных в *Методологических рекомендациях* рассказов не является фантастическим, «но местом действия всех этих рассказов является вымышленная страна А. Грина, что, видимо, и заставило авторов брошюры назвать эти рассказы фантастическими»²⁸⁵.

²⁷⁹ Антонов, С. «От первого лица... (рассказы о писателях, книгах и словах). Статья вторая: Александр Грин. Рассказ «Возвращенный ад», *Новый мир*, №11, 1972, с.251-270.

²⁸⁰ Там же, с.270, 253.

²⁸¹ Вильчинский, В. *Русские писатели-маринисты*, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Наука, Москва-Ленинград, 1966, с. 199.

²⁸² Харчев, В. «О стиле «Алых парусов» А.С. Грина», *Русская литература*, №2, 1972, с.163.

²⁸³ См. также Rotsel, A.S. *Grin: Thematic Development in his Short Stories and Tales*, p.64.

²⁸⁴ Цит. по Царькова, Ю. «В уме своем я создал мир иной... (Об особенностях «фантастического» мира А.Грина)», с.46.

²⁸⁵ Там же, с.47.

Н. Кобзев в статье «А. С. Грин. Жизнь и творчество», опираясь на свои многолетние исследования творчества писателя, утверждал, что крупная форма произведений Грина «выходит к рубежам следующей жанровой разновидности – социально-публицистическому роману»²⁸⁶. Видимо, исследователем по-прежнему руководила привычка искать в текстах Грина социальный подтекст.

Психологическим романтизмом²⁸⁷ склонен определять творческий метод произведений писателя известный гриновед Вадим Ковский. В статье «Настоящая, внутренняя жизнь...», опубликованной в 1990-м году, он пишет:

Как только не называли критики произведения Грина – и романтическими, и «маринистскими», и авантюрно-приключенческими, и фантастическими... Есть, однако, одно свойство, которое объемлет все остальные и может быть названо родовой чертой гриновской прозы не в меньшей степени, чем ее романтизм. Я имею в виду роль и значение в ней *психологического* [курсив авторский - Н.О.] начала²⁸⁸.

Необходимо отметить, что споры о принадлежности Грина к какому-либо художественному направлению продолжаются до сих пор.

Итак, в эпоху «оттепели» творчество Грина, несмотря на многие недоразумения и методологическую неразбериху (продолжающуюся и по сей день), было официально принято советской идеологией и введено в контекст социалистического искусства. Хотя, как мы увидим из следующего раздела, такое деяние потребовало многочисленных оговорок со стороны литературоведов – вплоть до откровенного насилия над природой гриновских текстов.

3.1.3 Сказочная фантастика в русской/советской литературе: идеологический приговор.

Как уже было упомянуто в начале этой главы, романтическое (в частности – готическое) направление было широко развито в русской литературе XIX и начала XX

²⁸⁶ Кобзев, Н. «А.С.Грин. Жизнь и творчество», *Александр Грин: Человек и художник*, с.22.

²⁸⁷ Целесообразность применения термина «психологический романтизм» оспаривала в своей работе *О психологической прозе* Л. Гинзбург, см Гинзбург, Л. *О психологической прозе*, Советский писатель, Ленинград, 1971.

²⁸⁸ Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь...», *Реалисты и романтики*, с.266.

века. Природа романтического тесно связана с фантастическим элементом – можно говорить и о богатых традициях ранней романтической фантастики в русской литературе.

В эпоху символизма романтико-фантастическое направление вышло на новый виток развития. Философская концепция немецкого романтизма, органически адаптированная русской культурой в XIX веке, получила дальнейшее развитие в русском символизме – который, в свою очередь, повлиял на творческое формирование писателей поколения Грина.

С наступлением эпохи социалистического реализма многие органические тенденции русской литературы были искусственным образом прерваны. В первую очередь это касалось жанров, предполагающих наличие сверхъестественного, чудесного элемента – так была сформирована единая социалистическая модель советской фантастики.

Одной из составляющих этой модели являлась легенда о том, что в дореволюционной России практически не существовало фантастической традиции. При этом опыт модернистской литературы отвергался. Признавался только тип произведений, одобренный марксистской философией – фантастика определенной социально-политической направленности. Поскольку произведений именно этого типа было действительно немного, был сделан вывод об отсутствии фантастической традиции как таковой.

Вот так, например, озвучил эту идеологическую теорему известный советский писатель и критик Георгий Гуревич:

Ни одного знаменитого имени не выдвинула русская дореволюционная фантастика. Есть, правда, в библиографии два рассказа Куприна, некоторые вещи Брюсова²⁸⁹, однако и тот и другой обращались к фантастике случайно. Пожалуй, только А. Богданов написал значительные научно-фантастические романы²⁹⁰.

Таким образом, под фантастикой подразумеваются «серьезные научно-фантастические романы». Романы фантастические, но не научные, искусственно

²⁸⁹ Видимо, имеются в виду рассказы-антиутопии А. Куприна «Тост» (1907), «Королевский парк» (1911), а также повесть «Жидкое солнце» (1912). Под фантастическими произведениями В. Брюсова вероятно подразумеваются утопии/антиутопии «Республика Южного Креста» (1904) и «Земля» (1904-1905), а также цикл стихотворений о городах будущего.

²⁹⁰ Гуревич, Г. *Карта страны фантазий*, Искусство, Москва, 1967, с. 165.

вынесены из зоны современности и расположены в «позволенное» время эпохи романтизма, когда Гете, к примеру, мог вводить в поэму сверхъестественного Мефистофеля. Момент упадка русской чудесной/неоготической фантастики советская критика определяла началом XX века:

Ненаучная фантастика, столь распространенная в прошлых веках, к началу XX века в русской литературе сошла почти на нет. Вспоминаются еще драмы Л. Андреева, некоторые рассказы Грина («Крысолов», «Словоохотливый домовый»). Но, в общем, примеров немного, подыскиваешь их не без труда²⁹¹.

Это утверждение может быть справедливо только с позиции читателя и критика, выросшего на советской литературной пропаганде, и незнакомого с модернистской традицией русской литературы. Однако, рассматривая ситуацию в более широком контексте, необходимо отметить, что в русской литературе начала XX века активно развивалось направление неоромантизма. Например, гриновский «Крысолов» - один из немногих позволенных на момент написания книги Гуревича примеров чудесной фантастики – можно считать одним из классических примеров продолжения русской готической традиции. Произведение включает в себе характерные признаки готического романа: заброшенные огромные залы разрушенного банка; ночь; необходимость переночевать в старом опустевшем здании; мистические порождения ночи (крысы), преследующее главного героя; таинственные превращения, ловушки и преследования; наступление утра и разрушение чар. Еще более характерной, даже знаковой чертой является место действия – Петербург – что ставит «Крысолова» в один ряд с шедеврами русской национальной готико-романтической традиции.

Однако в литературоведении советского периода понятие готики практически не рассматривалось. В литературных словарях, справочниках и энциклопедиях определение «готический роман» долгое время вообще отсутствовало, поскольку слово «готика» находилось в опасной связи с определениями «мистика» и «сверхъестественное». Как отмечает известный исследователь Неил Корнуэлл (Neil Cornwell), «This situation may be partly explicable in terms of which even “Romanticism” and “Dostoevsky” were dirty words and critical energies were certainly not to be expended on the Supernatural!»²⁹².

²⁹¹ Там же, с. 113.

²⁹² Cornwell, N. “Russian Gothic”, *The Handbook to Gothic Literature*, p. 200.

Статья, посвященная готическому роману, впервые появилась в советском издании *Литературной энциклопедии* в 1964 году, во время «оттепели»²⁹³. Однако, сведения об этом жанре можно было найти не в каждом литературном справочнике. Еще один парадокс заключался в том, что определение готического романа никак не связывалось с русской литературной традицией. Создавалось впечатление, что готический роман – жанр исключительно западный. Кроме того, этот жанр описывался в негативном ключе:

«роман ужасов», «черный роман» [...] изобилующий изображениями сверхъестественного и страшного; характерное явление предромантизма, отразившего реакцию на просветительский реализм [...] Готический роман сыграл существенную роль в становлении европейского и американского романтизма²⁹⁴.

Таким образом, выходило, что влияние «ненаучного» готического романа на русскую литературу могло быть только вредным, поскольку мистика, ужасы и пессимизм не входили в набор идеологически принятых советскими идеологами жанровых признаков. Значит, разумнее было не обсуждать влияние и взаимосвязь готического жанра с русской литературой. Готический стиль не входил в советскую модель фантастики, и все, связанное с ним, считалось буржуазной «ненаучной фантазией».

Под определение «ненаучной фантазии» подпадали практически все произведения, в которых чудесное не было научно объяснено. Особенно порицаем был жанр фэнтези (fantasy), который представлял собой противоположность жанру научной фантастики. Разделение научной фантастики (science fiction) и фэнтези было спокойно воспринято в культурной среде Запада. Многие известные писатели-фантасты пользовались обоими жанрами, иногда даже создавая своеобразные гибриды²⁹⁵.

Однако для Советского Союза это разделение стало символом идеологического противостояния. Слово «фэнтези» стало синонимом неприемлемого слова «мистика», понятием невозможным для марксистской философии.

Надо сказать, что в западном литературоведении этот раздел известен. Там различают «сайенс фикшен» – научный вымысел (по-нашему – научную фантастику) и «фэнтези» – фантазию. К «фэнтези» относятся истории с чертями, призраками,

²⁹³ См. *Толковая литературная энциклопедия*, Просвещение, Москва, 1964, т.2.

²⁹⁴ Сурков, А. *Краткая литературная энциклопедия*, Советская энциклопедия, Москва, 1962-1978, т.2, с.301.

²⁹⁵ Примером подобной диффузии жанров могут служить произведения Урсулы ле Гуин (Ursula Le Guin), Роберта Хайнлайна (Robert Heinlein), Элен Хамильтон (Ellen Hamilton) и др.

мертвецами, оборотнями, вампирами, колдунами, русалками... Научная и мистическая фантастика там сосуществуют, публикуются в одних и тех же изданиях [...]»²⁹⁶.

Западная терпимость к «ненаучной мистике» воспринималась как манифест буржуазной склонности к мистическому, от которого всего один шаг до религиозного и ненаучного (реакционного) мировоззрения. Поскольку, по крылатому выражению Карла Маркса, религия – опиум для народа, то и фэнтези – как и направление неомифологической литературы в целом – представлялась своеобразным опиумом для читающей западной публики.

Советская критика допускала существование мистического элемента в произведениях советских авторов только в том случае, если таковой элемент служил на благо марксистской идее. Так, Гуревич упоминает «идеологическую границу», которая является намного важнее границы жанровой: «она будет определяться позицией автора: во имя чего выбрал он образы?». Лучшим примером идеологического использования мистики в советском произведении в этом контексте становится «Василий Теркин на том свете» поэта В. Твардовского²⁹⁷.

Однако такие случаи «коммунистической мистики», если можно так выразиться, были единичными. Так называемая «мистичность» «Теркина» – это совершенно прозрачная метафора, не претендующая на изображение христианского потустороннего мира. Пример с поэмой Твардовского нельзя воспринимать серьезно – поскольку в ней отсутствует элемент необъяснимого, неперемного атрибута мистического.

Отношение идеологии к собственно мистическому/ненаучному было резко отрицательным. Ненаучность фэнтези была очевидна – значит, этот жанр представлял угрозу для марксистской философии и рационалистического мировосприятия.

Справедливости ради надо отметить, что в издании *Литературный энциклопедический словарь* (1987) западному жанру фэнтези давалась значительно более мягкая оценка:

Во второй половине XX века фантастическое начало реализуется в области научной фантастики, однако иногда оно порождает качественно новые

²⁹⁶ Гуревич, Г. *Карта страны фантазий*, с. 31.

²⁹⁷ См. Гуревич, Г. *Карта страны фантазий*, с. 33.

художественные явления, например, трилогия англичанина Дж. Р. Толкьена «Властелин колец» (1954-1955), написанная в русле эпической фэнтези, романы и драмы Абэ Кобо, произведения испанских и латиноамериканских писателей (Г. Гарсия Маркес, Х. Кортасар)²⁹⁸.

В этом коротком абзаце содержится целая революция в критериях советской критической оценки. Все еще утверждая элитарность научной фантастики, статья тем не менее положительно отзывается о других жанрах: фэнтези и магическом реализме²⁹⁹.

Разгадка положительной оценки опального жанра фэнтези кроется в том, что автором статьи был Владимир Муравьев, один из первых переводчиков произведений Дж.Р. Р. Толкиена (J.R.R. Tolkien) на русский язык³⁰⁰. Кроме того, 1987 год – это ранний период «перестройки» (1985-1991). В то время идеологические догмы были все еще сильны, однако их уже можно было преодолеть.

Издание более ранних лет, *Краткая литературная энциклопедия* (1962-1978) выносит значительно более жесткий и категоричный приговор:

Мистическая фэнтези – современный вариант фантастики сверхъестественного и ужасного, продолжающий иррационалистические мотивы романтизма. [...] В основе подобной «сказки» лежат представления мистифицированного сознания; она выражает его растерянность перед непонятной действительностью и представляет собой попытку уйти в познавательно-непродуктивную, хотя иногда талантливую игру фантастическими образами³⁰¹.

Фэнтези изображается здесь как прямой наследник готической литературы (что отчасти справедливо). Авторам фэнтези не отказывают в таланте, однако отношение к

²⁹⁸ Кожевников, В., Николаев, П. *Литературный энциклопедический словарь*, с.463.

²⁹⁹ Термин «магический реализм» еще не упоминается – однако именно он должен подразумеваться под жанром произведений латиноамериканских писателей, в частности – Маркеса и Кортасара.

³⁰⁰ Чрезвычайно показательной является попытка «авторизованного перевода» произведения Толкиена Зинаидой Бобыр, предпринятой в начале 60-х годов. Бобыр – известный советский переводчик фантастических произведений – попыталась в буквальном смысле переписать роман в жанре научной фантастики. Переводчица ввела в повествование таких персонажей, как Инженер, Физик, Химик, Координатор – список персонажей, действующих в романе Эдем Станислава Лема. Используя этот прием, переводчик (вернее сказать, непрошенный соавтор) намеревалась объяснить магию мира Толкиена научными средствами. Когда «переведенный» таким образом Толкиен к печати не был принят, Бобыр попробовала пересказать *Властелина колец* в духе литературной сказки. Однако и этот вариант не удовлетворил цензуру – в сюжете романа было усмотрено противостояние Востока и Запада и кроме того – множество других серьезных идеологических огрех. Таким образом, даже классическим образцам фэнтези было отказано в праве на вход в советскую литературу.

³⁰¹ Сурков, А. *Краткая литературная энциклопедия*, с.894.

жанру резко негативное. Об этом говорит целая система знаков, принятых в советском литературоведении. Так, определение «иррационалистический» явно противостоит «рационалистическому», то есть «марксистскому». Слово «сказка» намеренно взято в кавычки, чтобы подчеркнуть *маскировку* опасного жанра под безобидную, идеологически безвредную народную сказку. Далее все сказано прямым текстом: «мистифицированное сознание», «растерянность», «познавательльно-непродуктивная игра». Согласно марксистской теории, человек должен мыслить прежде всего рациональными категориями, отказ познать – значит отказ стать счастливым в гармонично развитом обществе. Вывод: чтение подобной литературы может повредить моральному здоровью советских граждан. Фэнтези не призывает бороться с социальными язвами – оно дает читателю литературный опиум, средство побега от действительности, «эскейп», свойственный капиталистическому обществу, но совершенно неприемлемый и не нужный обществу социалистическому.

Интересно, что во времена РАППа и позже, в эпоху ждановского террора, очень похожие обвинения звучали в адрес произведений Грина: непродуктивность, мистика, игра больного воображения. Если рассматривать набор идеологических обвинений как своеобразное определение жанра, то Грина безусловно можно причислить к ветви ненаучной (сказочной, неомифологической) фантастики. Советское литературоведение должно было провести значительную работу по конструкции образа Грина как советского писателя, поэтому, как уже было сказано выше, жанровая этикетка «детская литература» (оправдывающая публикацию многих произведений, включая, например, *Хоббит* Толкиена) оправдывало многие идеологически неприемлемые черты гриновской прозы. Отказ рационально постичь природу вещей, концептуальный антисциентистический дискурс Грина, приближающий писателя к жанру фэнтези, либо игнорировался, либо маскировался советской критикой. Фантастика Грина, принципиально ненаучная в своей основе, в системе советской культуры оказалась в одном ряду с научно-популярными произведениями и книгами для детей.

Часть II

Художественная репрезентация образа Грина в советской литературе: Грин как литературный персонаж.

Трудно сказать, как отнеслись бы герои этих очерков к иным пассажирам своих биографов, но бесспорно, ни один из текстов не написан холодной рукой. Из предисловия к серии *Жизнь замечательных людей*³⁰²

Вступление

Особым явлением в процессе мифологизации личности и творчества Грина стали литературные произведения, главным героем которых являлся писатель собственной персоной.

Необходимо отметить, что традиция репрезентации «культовых личностей» (знаменитых ученых, музыкантов, писателей, поэтов) как литературных/киноперсонажей являлась одной из определяющих черт сталинской культуры. Тенденция подобной репрезентации зародилась еще в конце XIX столетия: в 1890 году издатель и просветитель Федор Павленков основал серию литературных биографий «Жизнь замечательных людей» (ЖЗЛ). В смутное предреволюционное и революционное время острота этой идеи несколько притупилась, однако А. Горький думал о возобновлении серии уже в первые послереволюционные годы. Именно тогда Горький пытался привлечь Грина к работе над будущей серией коммунистической «Жизни замечательных людей», заказывая Грину повести о мужественных покорителях далеких земель: Ливингстоне и Амундсене.

Однако официальное возобновление серии состоялось на пике так называемой «сталинской культурной революции» - в 1933 году. Окончательная государственная концепция ЖЗЛ была создана практически одновременно с концепцией социалистического реализма – и в обоих случаях главным идейным вдохновителем являлся Горький.

³⁰² Цитируется по электронному изданию http://vivovoco.rsl.ru/VV/PAPERS/BIO/VV_BIO_W.HTM, дата доступа – 29/12/04.

В основе серии ЖЗЛ лежала типично сталинская парадигма мифологизации реальности – в данном случае, на примере мифологизации биографий отдельных личностей. Эти личности – вернее, идеологически сконструированные персонажи литературных биографий – обозначали эталон, идеал к которому должны были стремиться читающие массы. По сути, серия пропагандировала и укрепляла культ личности, создавая своеобразный коммунистический иконостас. Основополагающую идею ЖЗЛ удачно определил Питер Кенез (Peter Kenez), анализируя послевоенные фильмы сталинской эпохи: «These film have more in common with the ancient lives of saints than with Marxism»³⁰³.

В период 1946-1953 годов концепция литературных биографий была перенесена на экран, подтвердив свой статус ключевой парадигмы сталинской культуры. На советского человека оказывалось мощнейшее давление авторитета: не только через вербальное описание деяний коммунистических «святых», но и визуальную репрезентацию их подвигов. Помимо поддержания принципов культа личности, литературные и кино-биографии исполняли еще одну не менее важную функцию: они непрямым образом поддерживали государственную ксенофобию во время кампании против космополитизма. В число канонизированных «замечательных людей» в основном попадали только русские и только патриоты, противостоящие иностранному влиянию в любой его форме:

They also expressed in the clearest form the xenophobic message of Stalinist ideology. Russian scientists, musicians, and admirals have always been the greatest; the Russian talent and virtue have always shone. The films, therefore, bolstered patriotism³⁰⁴.

Весьма показательным является тот факт, что с 1946 по 1953 год советская киноиндустрия, несмотря на общий затяжной кризис, выпустила семнадцать фильмов, принадлежащих жанру, который мы условно назовем кинематографической ЖЗЛ. Для сравнения нужно упомянуть, что в 1951 году было выпущено всего девять новых фильмов по всей стране. Таким образом, львиная доля советской кинопродукции была посвящена биографическим картинам. Названия их говорят сами за себя: *Адмирал Нахимов*, *Глинка*, *Пирогов*, *Мичурин*, *Академик Иван Павлов*, *Мусоргский*, *Жуковский*, *Белинский* и так далее.

³⁰³ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p. 241.

³⁰⁴ Там же, p.240.

В число канонизированных личностей преимущественно попадали деятели XIX века, не имеющие прямого отношения к революционной деятельности. Режиссеры избегали упоминания любых революционных событий, потому что эта тема была слишком опасной – история революции переписывалась так часто, а плата за идеологические ошибки была так высока, что кинодеятели в буквальном смысле рисковали головой, принимаясь за изображение жизни революционных деятелей и событий.

Биографии «великих русских» прошлого века были самой безопасной темой. Очень быстро сформировался некий канон в изображении жизни знаменитостей: по сути, режиссеры снимали фильмы об одном и том же обобщенном советском герое, меняя только имена и исторические костюмы.

Разумеется, Грин не мог войти в число канонизированных героев в сталинское время по причинам, которые были изложены в Главе 1 данной работы. Однако, с приходом «оттепели» наступила и новая фаза отбора советских героев. Грин так и не удостоился литературного жизнеописания в советские годы (его и так приходилось слишком часто оправдывать перед советской идеологией), но его *Автобиографическая повесть* с успехом заняла пустующее место. Грин, сам не зная того, создал тип произведения, канонизированный сталинской (а позже – советской) культурой – собственную литературную биографию. Однако многим гриновским почитателям этого оказалось недостаточно. Таким образом, на свет стали одна за другой появляться интерпретации жизненной творческой биографии Грина, написанные в советскую эпоху, и несущие ее отчетливый отпечаток.

В данной работе мы рассмотрим три советских повести о Грине: *Черное море* Константина Паустовского (1935), *Волшебник из Гель-Гью* Леонида Борисова (1944) и *Повелитель случайностей* Валентина Зорина (1977-1979). Анализируя эти художественные произведения, мы будем пользоваться следующими критериями:

- время написания и дата публикации;
- имя действующего лица (Грин, Гриневский, Гарт)
- время действия
- место действия

- главная сюжетная линия
- документальная основа

Наиболее логичным будет начать рассмотрение этих произведений в хронологическом порядке, поскольку взгляд художественных биографов Грина как правило, был тесно связан с современным им политическим режимом и эпохой.

Глава 4. Константин Паустовский. *Черное море*

Константин Паустовский был одним из самых активных популяризаторов творчества Грина на протяжении всей жизни. Ему во многом принадлежит заслуга государственной реабилитации творчества Грина в 1956 году. Паустовский бесстрашно поддерживал Нину Грин во время жестоких нападков КГБ. Его перу принадлежит первое литературное произведение, где фигурирует писатель.

Но прежде чем приступить к анализу репрезентации Грина в произведении Паустовского, необходимо взглянуть на личность и творчество самого автора.

Вадим Ковский открывает свое эссе о Паустовском свидетельством об исключительной человеческой порядочности писателя. Ковский, присутствовавший на гражданской панихиде после кончины писателя в 1968 году, расценивает личность Паустовского следующим образом:

Новому поколению читателей уже трудно представить, кем был для своих современников в 60-е годы К. Паустовский [...] С середины 50-х и вплоть до смерти, то есть до 1968 года, К. Паустовский своеобразно олицетворял художественную совесть времени, человеческое и писательское благородство, бескомпромисность, и каждое его произведение – от «Золотой розы» до автобиографической «Повести о жизни» - вызывало самый широкий резонанс³⁰⁵.

В сталинское время Паустовского жестоко критиковали за излишнюю лиричность и интимность – именно за те черты, которые станут характерными для более поздней советской эпохи «оттепели». Несмотря на критику, которая в то время могла обойтись очень дорого, Паустовский не исчез с советского литературного горизонта. В шестидесятые годы он особенно полюбился читателям именно за свой мягкий, лирический стиль. Сам Паустовский неоднократно упоминал, что одним из его главных литературных учителей был Грин – еще один кумир пост-сталинской эпохи.

По собственному признанию Паустовского, он полюбил произведения Грина еще с гимназических лет – с того мгновения, как в тени киевского каштана читал рассказ

³⁰⁵Ковский, В. «Искусство видеть мир», *Реалисты и романтики*, с. 329.

Грина «Зурбаганский стрелок», еще не зная, что автор - русский³⁰⁶. С тех пор Паустовский стал верным поклонником и пропагандистом гриновского творчества в СССР. Ему принадлежит около десятка эссе и предисловий к книгам Грина.

В 1935 году, через три года после смерти Грина и через год после опубликования первого «реабилитированного» сборника гриновских рассказов, Паустовский написал повесть *Черное море*, задумав ее как «художественную энциклопедию» морского побережья.

В 1936 году повесть была опубликована в альманахе *Год XIX*, и почти сразу после этого вышла отдельным изданием в издательстве «Детгиз», подтверждая тем самым свою просветительскую функцию. Позже это произведение вошло в цикл повестей Паустовского, задуманных автором как образцы новой литературы направления социалистического реализма. К *Черному морю* стилистически примыкала *Северная повесть* (1939) и *Повесть о лесах* (1948). Все произведения цикла были так или иначе связаны с событиями революции и именами великих людей: композитора Чайковского, революционера Шмидта, декабриста Бестужева.

Кроме того, в 30-е годы Паустовский был увлечен идеей создания художественных биографий известных деятелей искусства и литературы: в 1937/38 годах Паустовским были написаны повести *Исаак Левитан*, *Орест Кипренский*, *Тарас Шевченко*. Таким образом, Паустовский утверждал культ положительного героя в советской литературе: как правило, все знаменитые художники и писатели, жившие в дореволюционной России, у Паустовского подвергались жестоким преследованиям со стороны царского самодержавия³⁰⁷, что являлось характерной чертой всего жанра в целом.

В этот почетный список великих людей попал и Грин.

Сам Паустовский встречался с Грином всего один раз, в 1924 году, когда Грин неожиданно появился на заседании журнала *На вахте*:

³⁰⁶ См. Паустовский, К. *Золотая роза*, с. 211.

³⁰⁷ В 1950-е годы Паустовский в подобном стиле создал также повести о композиторе Эдварде Григе и поэте Михаиле Лермонтове. На эту тему см. также Арзаманцева, И. *Русские детские писатели XX века: Библиографический словарь*, с.336-337.

Я увидел его тогда в первый и последний раз. Я смотрел на него так, как будто у нас в редакции, в пыльной и беспорядочной Москве, появился капитан «Летучего голландца» или сам Стивенсон. [...]

Он был в глухом черном костюме, блестящем от старости, и в черной шляпе. В то время шляп никто не носил. [...]

Он ушел навсегда, и я больше никогда не видел его в жизни. Я только думал и писал о нем, сознавая, что это – слишком малая дань моей благодарности этому человеку за тот щедрый подарок, который он бескорыстно оставил всем мечтателям и поэтам³⁰⁸.

В повести *Черное море* еще нельзя зафиксировать появления персонажа по фамилии Грин или Гриневский – кумир Паустовского фигурирует здесь под именем Гарт. Но описание Гарта и сам выбор имени³⁰⁹ совершенно точно свидетельствуют о том, что Гарт – это «псевдоним» Грина в повести Паустовского:

Гарт был писателем. У своей фамилии Гартенберг он отбросил окончание, чтобы целиком слить себя со своими героями – бродягами и моряками, жившими в необыкновенных странах. Герои Гарта носили короткие и загадочные фамилии [...]

Если принять во внимание, что Гарт жил в Советском Союзе, то не только содержание его рассказов, но и внешность этого писателя не могла не вызывать недоумения.

Гарт ходил в черном просторном костюме, строгом и скучном, как у английского священника [...]

Жизнь Гарта была бесконечно печальной и горестной жизнью бродяги и отщепенца³¹⁰.

В этом описании совершенно явственно видится Александр Грин, каким привычно представляла его советская литературная критика и некоторые воспоминания современников, включая, конечно, самого Паустовского. В тот памятный день, когда Паустовский единственный раз встретился в Грином, он был одет именно так – в глухой

³⁰⁸ Паустовский, К. «Одна встреча», *Воспоминания об Александре Грине*, с.307, 309.

³⁰⁹ «Гарт» - имя, взятое из произведений Грина, см. например рассказ «Сердце пустыни». Кроме того, Грин часто давал персонажам имена, мелодически близкие его собственной фамилии-псевдониму.

³¹⁰ Паустовский, К. «Черное море», *Собрание сочинений в шести томах*, Государственное Издательство Художественной Литературы, Москва, 1957, т.2, с.9.

черный костюм и черную шляпу. Причем Паустовский нарочно делает замечание, что «шляп тогда никто не носил». Вероятно, костюм Грина напоминал тогда именно одеяние английского пастора.

К своему описанию Гарта в *Черном море* Паустовский также добавляет, что место действий рассказов этого странного писателя происходит в выдуманных писателем приморских городах. У Паустовского они фигурируют под названиями Саванны и Кастля (здесь угадываются Зурбаган и Лисс). Пожалуй, сомнений в идентификации Гарта больше не остается.

Несмотря на точное описание Гарта-Грина, Паустовский избегает употреблять реальное имя любимого писателя. Этому может быть несколько причин.

Первая причина могла заключаться в том, что слишком короткий временной промежуток отделял Паустовского от смерти Грина. Еще слишком рано было делать Грина литературным героем.

Вторая причина более вероятна и сложна. Она продиктована временем действия повести – 1932 годом. Роковым годом начала страшного голода на Украине (1932-1933), который унес миллионы жизней, и годом смерти Грина, умершего от болезней и истощения в Старом Крыму, территориально примыкавшим к голодному краю. Однако у Паустовского Гарт живет, наблюдает процветание страны и, что самое важное, на протяжении действия проходит трансформацию от нелюдимого и недоверчивого мечтателя к активному строителю и воспевателю новой советской жизни, которую дали народу такие люди как лейтенант Шмидт, старый моряк-очаковец Дымченко, и ряд других революционных деятелей. Их биографии начинает собирать и записывать Гарт, задумывая совершенно новые рассказы. Примечательно, что все новые герои Гарта происходят из крестьян и рабочих – то есть являются выходцами из среды «гегемона революции».

Чем же объяснить это намеренное конструирование реальности, к которому оказался причастен человек, описанный как «совесть времени»³¹¹, безупречный в этическом отношении? Объяснить этот парадокс можно многими причинами, не последней из которой является действие массового психологического воздействия, конструкция тотальной утопии, о которой шла речь в Главе 1 данной работы. Идеология

³¹¹ См. Ковский, В. «Искусство видеть мир», *Реалисты и романтики*, с. 329-330.

сталинского режима конструировала не только рядовых жителей, или, как можно выразиться, «конечных потребителей утопии», но и писателей, кинематографистов, художников, которых можно назвать «инструментом создания утопии». Не исключено, что общественное давление модифицировало сознание писателя, а писатель модифицировал сознание читателей своим произведением. В данном случае, при помощи еще одной вспомогательной модификации – идеологической конструкции образа Грина-Гарта.

Однако есть и еще одна причина, которая представляется более серьезной. Мы можем предположить, что Паустовский в повести выступил не только в качестве лирического героя *Черного моря*, но и образе Гарта, который только внешне напоминает Грина. Возможно, рассказывая о трансформации другого писателя в годы процветающего социализма – в те самые годы, когда свирепствовал голод и репрессии, и когда реальные события были настолько чудовищными, что их очень хотелось заменить сконструированной картиной сталинской утопии – Паустовский психологически защищался от реальности. И если Грин связывал свое существование с Гринландией, Паустовский в сталинские годы предпочел войти в мир государственной утопии, в мир феерически победившего социализма.

В повести Паустовского Гарт под благотворным влиянием окружающей действительности приходит к убеждению, что социализм – единственно возможный путь к счастью на земле. Получается, что заслуга обращения Гарта-Грина в новую веру (посмертно), пресловутый гриновский «неосуществленный переход к реализму», который стал ключевым компонентом советского мифа о Грине шестидесятых годов, отчасти принадлежит Паустовскому. Между Гартом-Грином и лирическим героем-Паустовским происходит следующий диалог:

- Социализм – это солнце будущего, - сказал я Гарту.
- Я знаю, - ответил Гарт. – Я давно отказался от своей невозмутимости. [...]

- В своих прежних странах, - сказал Гарт и подчеркнул слово «прежних», - я часто описывал праздники в приморских городах. Плошки, пляски, драки и фейерверки. Но ничего подобного тому, что происходит сейчас я, конечно, не мог выдумать [...] Сейчас, когда мимо меня прошел командующий флотом, когда прошел

через праздник человек, вынесший тяжесть революции, праздник зазвучал по-иному. [...]

- Над чем вы сейчас работаете, Гарт?

- Я пишу о лейтенанте Шмидте, - неожиданно ответил он.

[...]

Я сказал Гарту, что этот проход напоминает старинные порты. Мы как будто не в Севастополе, а в выдуманном Кастле из его рассказов. [...]

- То, что вы говорили насчет Кастля – это вы оставьте. [...] Меня уже не интересует выдуманная жизнь³¹².

Ради новой прекрасной жизни, происходящей вокруг него, Гарт отказывается от своих несуществующих стран и погружается в мечты о прекрасных городах будущего. В этом ему помогает художница с нарочито не-гриновской и малопоэтической фамилией «Сметанина» - ее имени Паустовский не упоминает вообще.

Кроме того, Гарт становится воспевателем грандиозных проектов, напоминающих знаменитые оросительные планы по «повороту рек вспять». При явной анти-технократической направленности всего гриновского творчества это «приукрашивание» Паустовского кажется уже откровенной натяжкой.

Так, в *Черном море* Гарт-Грин сотрудничает с метеорологом Юнге и мелиоратором Левченко. Их идеи по борьбе с ураганом «борой» в Новороссийске и по орошению Крыма вдохновляют Гарта на создание рассказов, при помощи которых весь мир сможет увидеть и оценить фантастический размах замыслов советских ученых, «осуществить который могла только советская страна»³¹³.

В тексте Паустовского присутствует также «двойник» Гарта – сам Грин. В главе «Сказочник» Гарт и лирический герой Паустовского посещают Старый Крым и домик недавно умершего Грина (напоминаем, что действие происходит в 1932 году). Таким образом, Гарт-Грин как бы скорбит над своей реальной судьбой – над преждевременной смертью. По дороге из Старого Крыма Гарт произносит очередную идеологическую сентенцию о том, что его современность - это самое благородное время в истории

³¹² Паустовский, К. «Черное море», *Собрание сочинений в шести томах*, т.2, с. 45, 72.

³¹³ Там же, с. 73.

человечества, когда мыслители и поэты прошлого будут наконец-то оценены по достоинству.

Итак, Паустовский изображает некую тень Грина, возвратившуюся по художественной воле автора в счастливый мир строительства социализма – именно так Паустовский представляет на страницах повести середину 30-х годов. Таким образом, он одним из первых создает миф о наметившемся переходе Грина к реализму, неосуществленном из-за преждевременной смерти писателя в 1932 году.

Кроме того, автор *Черного моря* поддерживает другой миф о гриновском побеге от действительности, своеобразном «эскейпизме», виной которому – царский политический режим:

Вот Гарт. Еще до революции он внушил себе мысль, что в России ни при каких обстоятельствах не может произойти ничего умного и прекрасного. Все интересное, по мнению Гарта, может случиться только в тропиках, на девственных островах и в городах, полных тайн, моряков и необыкновенных женщин. Всю силу таланта он тратил на гениальные игрушки, а жизнь шла мимо [...] Во всяком случае, так было до последних лет³¹⁴.

Так у Паустовского говорит художница Сметанина, которой принадлежит заслуга возвращения Грина в лоно строительства новой жизни. Лирический герой (сам Паустовский) спорит со Сметаниной, говоря, что своими рассказами Гарт внушает читателям жажду прекрасного, но его аргументы не выглядят достаточно убедительно. Тем более, что Паустовский много раз в своих лирических отступлениях говорит о «выпадении» Гарта из реальной жизни и нежелании вернуться в нее.

Нина Грин, прочитавшая повесть после своего возвращения из лагеря, отреагировала на нее резко негативно. Она считала, что Паустовский в своем произведении исказил творческий образ Грина.

Подобным образом оценивал деятельность Паустовского, связанную с пропагандой творчества Грина, и крупнейший французский гриновед Поль Кастан (Paul Castaing). По его мнению, именно на Паустовского должна быть возложена ответственность за формирование советской репрезентации Грина³¹⁵. Несмотря на ту

³¹⁴ Там же, с. 106.

³¹⁵ См. Castaing, P. *L'évolution littéraire d'Aleksandr Grin de la décadence à l'idéalisme*, Aix-en-Provence,

смелость и мужество, с которыми Паустовский защищал творчество Грина в самые опасные исторические моменты, несмотря на настойчивость, с которой он добивался реабилитации писателя, именно он положил первые камни в основу советского идеологического монумента Грину.

Таким образом, даже один из самых преданных почитателей Грина вложил немалую лепту в идеологическую мифологизацию его творчества, отстаивая тезис о преданности Грина революции, об архаичности его произведений. По сути, Паустовский в своей повести первым попытался вписать Грина в контекст только что провозглашенного искусства социалистического реализма.

Глава 5. Леонид Борисов. *Волшебник из Гель-Гью*

Как и Паустовский, автор повести *Волшебник из Гель-Гью* Леонид Борисов тоже относился к младшему поколению гриновских современников и тоже искренне почитал Грина.

Борисов начал свою литературную жизнь на десятилетие позже Грина и, будучи моложе его на семнадцать лет, относился к нему, как ученик – к мастеру. Об этом отношении Борисов говорит в своем мемуарном эссе «Александр Грин», написанном и опубликованном в 1939 году³¹⁶.

Еще до этого времени Борисов активно работал в жанре литературно-художественных биографий знаменитых людей. Так, в 1933-36 годах он создал большой цикл рассказов о русских писателях. Но Грин тогда еще не вошел в их число. Возможно, именно очерк 1939 года подтолкнул Борисова к написанию повести *Волшебник из Гель-Гью*.

Агрессивная анти-гриновская кампания в прессе, поднявшаяся во второй половине тридцатых годов, была приостановлена в военное время. В 1945 году в Ленинграде была издана повесть Грина *Бегущая по волнам*³¹⁷, предисловие к которой написал Борисов.

Книга Борисова о Грине впервые увидела свет в 1945 году³¹⁸. Отрывки из повести были впервые опубликованы в печально известных журналах *Звезда* и *Ленинград* незадолго до ждановского указа 1946 года. Важно отметить и тот факт, что Борисов был коренным ленинградцем, постоянным автором журналов *Звезда* и *Ленинград*.

Можно сказать, что книга Борисова была издана чудом – угодив в либеральный временной промежуток сталинских лет. Через считанные месяцы после публикации *Волшебника из Гель-Гью* имя Грина, главного героя повести, было официально вычеркнуто из русской советской литературы. А сам автор повести Борисов попал в «черный список» тех, кто публиковался в опальных ленинградских журналах.

³¹⁶ См. Борисов, Л. «Александр Грин», *Литературный современник*, №7-8, 1939. Данные издания цит. по Морачевский, Н. (ред.) *Русские советские писатели-прозаики: Библиографический указатель*.

³¹⁷ Грин, А. *Бегущая по волнам*, Детгиз, Ленинград, 1945.

³¹⁸ Борисов, Л. *Волшебник из Гель-Гью*, Лениздат, Ленинград, 1945.

Политическую нейтральность повести Борисова, столь удивительную для сталинского времени, можно объяснить фактом либерализации литературного климата военных лет, вплоть до 1946 года³¹⁹. И хотя автор грешит несоответствием реальных фактов и несколько упрощенной трактовкой гриновских произведений, у Борисова совершенно отсутствует тот «ура-патриотический» соус, которым Паустовский сверх меры приправлял образ Гарта и всю свою повесть *Черное море*.

Необходимо пояснить, что Борисов не был близко знаком с Грином – он встречался с ним «всегда мельком и урывками»³²⁰. Однако уже в ту пору, в начале 20-х годов, личность Грина очень интересовала Борисова с точки зрения психологии творчества. В поведении Грина он отмечал прежде всего те особенные черты, можно даже сказать – странности, которые свидетельствуют о напряженной внутренней работе, творческой фантазии художника. Так, Борисов приводит в пример рассказ некоей литературной дамы о том, как Грин однажды чуть было не убил топором ее мужа, разрабатывая фабулу очередного рассказа³²¹.

Однако и сам Борисов был свидетелем некоторых чудачеств Грина, его игры с самим собой, его попыток «остранения» действительности. Как он пишет в своем мемуарном эссе,

Грин почти всегда находился в творческом состоянии. Почти всегда он видел себя в окружении своего, не воплотившегося в слово замысла. Он проверял его на ошупь, он перевоплощался, репетировал. [...] Вот как работает подлинная фантазия! Вот что драгоценно в ремесле художника [...] Вот что такое творчество в его скрытом от читателя виде!³²²

Именно этим импульсом исследования психологии творчества продиктовано время действия – 1913 год. Грин – еще молодой человек, молодой автор, медленно нащупывающий свой собственный стиль. В видении Борисова Грин предстает неким рыцарем чудесного – недаром эпитафией к произведению взято начало пушкинского стихотворения «Жил на свете рыцарь бедный...».

³¹⁹ Об этом писалось подробнее во второй главе.

³²⁰ Борисов, Л. «Александр Грин», *Воспоминания об Александре Грине*, с.271.

³²¹ Не исключено, что подобные истории составляли часть другого «мифа о Грине», сложившегося еще при его жизни. Обычно в таких историях Грин играл зловещую роль: отбывал каторгу за убийство жены, крал сундук коварно убитого английского капитана и публиковал его рукописи под своим именем и т.д. На эту тему см. также Сандлер, В. «Вокруг Александра Грина», *Воспоминания об Александре Грине*, с.557.

³²² Борисов, Л. «Александр Грин», *Воспоминания об Александре Грине*, с.275.

Он описывает главное состояние Грина как «тоску по героическому и красивому», которая «владела им всю жизнь, во имя этой тоски он писал свои удивительные рассказы, где реальное перемешивалось с фантастическим и самое будничное феерично заканчивалось сказкой. Иначе писать он не умел»³²³.

Борисов, сам хорошо знакомый с внутренним творческим процессом, пишет об ассоциативном ряде как об основе гриновского художественного мышления:

Так мы, вдруг остановившись, с какой-то смертельной радостью видим камень, перила и рельсы на мосту такими, какими видели всю эту мелочь в некий блаженный час [...] И где-то в области сердца защемит сладко и печально, и тут понадобится очень немного, чтобы человек написал стихи, нашел редкое сравнение в своей прозе или в полчаса сочинил вальс или песню. [...] Подобным состоянием однажды был охвачен Грин, и с тех пор оно стало его свойством; благодаря ему он, человек, как все, видел мир глазами волшебника и поэта³²⁴.

Автор повести с почти литературоведческой точностью дает свой взгляд на жанр гриновских произведений, подобных *Бегущей по волнам*:

Давно, много лет назад, ему захотелось написать нечто, отличное от всех существующих жанров, смешать реальное с фантастическим [...] создать чудесное вне традиций морских приключенческих романов [...] нечто схожее с Гофманом, но отредактированное Бальзаком и украшенное рисунками художника, который приходился бы сродни Врубелю³²⁵.

Сюжет повести Борисова построен на загадочных событиях, происходящих в жизни главного героя – Грина, и подспудно ведущих к замыслу одновременно двух крупнейших гриновских произведений: *Бегущей по волнам* и *Блистающего мира*.

Действие происходит в Петербурге. Исходным событием становится встреча с прекрасной незнакомкой, как выясняется в ходе повести – глухонемой иллюзионистской-циркачкой. Этим экстравагантность повести не ограничивается: читателю предстоит стать свидетелем мистических превращений, раздвоений и других неожиданных событий. Таким образом создается впечатление двойной, а то и тройной мистификации: обстоятельства мистифицируют главного героя, герой мистифицирует других

³²³ Борисов, Л. *Волшебник из Гель-Гью*, с.12.

³²⁴ Там же, с.142-143.

³²⁵ Там же, с. 151-152.

персонажей, автор мистифицирует читателя. Иногда неясно, происходят ли события повести объективно, или являются порождением творческой фантазии героя.

Мы говорим «герой» и «героя», потому что «Грином» назвать главное действующее лицо произведения довольно трудно. Грин – это реальный писатель, с его собственной судьбой, творческими поисками и мистификациями, а герой Борисова – это, скорее, его собственное «alter ego» с примесью гриновских черт.

Особую роль в произведении Борисова играет внутренняя связь его героя с Блоком. Лейтмотивом повести являются блоковские строки «В моей душе лежит сокровище, и ключ поручен только мне»³²⁶. Эти строки как бы вскрывают суть романтического творчества, уникального дара, схожего с гриновским. Безусловно, и мотив Прекрасной Незнакомки – это не прямое цитирование Блока: само описание первой встречи борисовского Грина с загадочной женщиной напоминает блоковское стихотворение. В ходе повести это стихотворение читает даме офицер на языке глухонемых.

По версии Борисова, «Блока Грин любил молчаливо и тайно», причем Блок и Грин неоднократно встречались, и «Грину известны были лестные отзывы Александра Александровича о некоторых его рассказах»³²⁷.

Борисов вообще пишет о петербургской богеме довольно много, хотя сам он еще не мог быть ее активным членом в описываемый период³²⁸. Однако он встречался с Куприным в 1913, а с Буниным – в 1914 году, будучи еще подростком. Борисов близко познакомился с богемным петербургским кругом позже, когда стал начинающим поэтом. С особым пиететом Борисов пишет о Куприне и Буине³²⁹, как выдающихся русских писателях в толпе посредственных писателей-«временщиков». Борисов описывает встречу Бунина с Грином на каком-то семейном празднике Куприна (причем праздник быстро переходит в повальную пьянку³³⁰). Примечательно, что автор вводит сцену диалога между Куприным и Буниным, в которой Куприн убеждает Бунина «сделать все,

³²⁶ Там же, с. 35.

³²⁷ Там же, с. 40.

³²⁸ Хотя Борисов начал публиковать свою поэзию еще до революции, он окончил гимназию только в 1915 году.

³²⁹ Борисов встречался с обоими писателями. Ему принадлежат также мемуары об этих встречах. См. Борисов, Л. «Немножко о Куприне», *Нева*, №8, 1956, с. 162-164; Борисов, Л. «Встреча с Буниным», *Дон*, №2, 1957, с. 142-144; Борисов, Л. «Высокая консультация», *Нева*, №3, 1957, с. 191-193.

³³⁰ Грина действительно активно участвовал в подобных богемных «мероприятиях» в 1913 году, что стало причиной его развода с Верой Калицкой.

что можно» для Грина, потому что это – величайший талант, о котором еще предстоит узнать России.

Сквозное действие повести заключается в стремлении главного героя услышать и понять свой собственный уникальный дар. У Борисова Грин находится в постоянном творении сюжетов: на страницах повести он обдумывает сюжеты, рассказывает о своих задумках другим людям³³¹, пишет рассказы. Борисов даже приводит тексты рассказов Грина – прием весьма и весьма рискованный, потому что тексты эти никак нельзя принять за гриновские ни по стилю, ни по сюжетам³³².

Метания творческой души героя в финале приводят его к желанию встретиться с литературным «мудрецом» - Горьким. У Борисова он предстает неким солнечным божеством искусства. Грин впервые видит Горького в синематографе, в сюжете о чествовании Горького на Капри итальянскими деятелями искусства. Увидев на экране лицо Горького, публика, по Борисову, устраивает овацию, причем громче всех аплодирует сам Грин. После этого писатель решает пойти познакомиться с Горьким, вернувшимся в Петербург, и поговорить с ним о проблемах творчества.

Пожалуй, появление Горького, который «не кричит о себе, не рекламируется, подобно многим петербургским знаменитостям, а пишет хорошие книги, и в них упрямым, полным голосом зовет в лучшее будущее»³³³ является той небольшой данью времени, которую отдал Борисов в своей повести. Как уже было сказано, в произведении на удивление отсутствует строгий идеологический дискурс. Единственным, пожалуй, исключением является сцена с неудачным прикреплением огромной металлической буквы «Н» - монограммы Николая Второго – над подъездом петербургского дома. Буква не удерживается, падает, почти разбивается – и Грин рад этому. Он пророчит огорченным дворникам, что скоро она упадет совсем, и обижается на обращение «барин», настаивая на том, что он «друг»³³⁴.

Однако в остальном произведение Борисова остается «романтической повестью» (такое жанровое определение дал сам автор) о творческих поисках художника. И если бы

³³¹ Исходя из воспоминаний близких людей Грина, это – явное преувеличений. Грин читал уже готовые рассказы, но едва ли подробно рассказывал сюжеты полужнакомым людям, как в повести Борисова.

³³² Например, Грин пишет историю с явными фольклорными мотивами – так, глухонемая циркачка отправляется к королю гномов, чтобы он вернул ей голос – см. Борисов, Л. *Волшебник из Гель-Гью*, с.83.

³³³ Там же, с. 138.

³³⁴ Там же, с.150-151.

не упоминались конкретное имя и фамилия этого художника, повесть бы несомненно выиграла от этого: *Волшебник из Гель-Гью* представляет более художественную ценность, нежели биографически-просветительскую – он явно выходит за рамки популярного и познавательного чтения из серии жизнеописаний замечательных людей. Биографический жанр мешает автору, искусственно ограничивая его, навязывая соответствие реальным фактам.

А как раз фактам повесть Борисова соответствует мало: так, совершенно не соответствует реальности образ жены Грина – Веры Павловны. Имя сохранено автором, однако не учтена та деталь, что Вера Павловна вовсе не была неким безответным и бесхарактерным существом, поглощенным рукодельем и «по великому женскому сердцу своему прощавшая мужу его трудные для нее странности [...] и в душе гордившаяся тем, что она жена художника»³³⁵. Помимо полного несоответствия этого портрета с характером реальной Веры Гриневской, Борисов также не учел тот факт, что в 1913 году Грин и Вера Павловна уже разошлись³³⁶.

Кроме этого в книге Борисова существует целый ряд подобных огрехов, однако мы не будем останавливаться на их подробном анализе. Вероятно, автор *Волшебника из Гель-Гью* имел более веские причины назвать своего героя не «Александром Грином», а хотя бы «Гартом» или подобным вымышленным именем, как это сделал Паустовский в своем произведении. В этом случае Борисов создал бы литературного героя – художника гриновского типа, и все эти биографические несуразности и неувязки превратились бы в особенности созданного Борисовым литературного образа. Но именно таковым виделся Борисову образ Грина, и ему нельзя отказать в нескольких точных определениях романтического дара Грина, которое мы цитировали выше.

Есть сведения, что Борисов задумывал целую трилогию о Грине, однако план этот остался нереализованным. Отрывок из второй части под названием «Спящая красавица» был даже опубликован в издании *Ленинградская правда* 18 мая 1946 года³³⁷ – за два месяца до ждановского указа. Есть основания полагать, что последующие политические события тем или иным образом повлияли на решение Борисова не завершать трилогию о Грине.

³³⁵ Там же, с. 90-91, с.98-99.

³³⁶ На эту тему см. Сандлер, В. *Вокруг Александра Грина*, с.500.

³³⁷ Борисов, Л. «Спящая красавица», *Ленинградская правда*, 1946, 18 мая.

После нескольких лет молчания, Борисов продолжил свой цикл биографических повестей произведениями о других романтических авторах Жюль Верне³³⁸ и Р.Л. Стивенсоне³³⁹. Напрашивается вывод, что выбор этот не был случайным. Именно эти авторы были наиболее любимы Грином, и именно с ними часто сравнивала произведения самого Грина дореволюционная критика - о чем, конечно, не мог не помнить Борисов.

Известно, что Нина Грин, которой довелось прочесть повесть Борисова в лагере (где она отбывала срок с 1946 по 1955 год), была возмущена ею значительно больше, чем повестью Паустовского, к которой тоже особой любви не питала. Приехав после освобождения в Ленинград, она немедленно встретилась с Борисовым. По ее собственным словам, диалог происходил следующим образом.

- Я слышал, вы разгневаны на меня за «Волшебника».

- Разгневана – не то слово, Леонид Ильич. Я оскорблена за Александра Степановича. Вы создали из него в своей повести нечто патологическое³⁴⁰.

Выслушав извинения Борисова, она просила его больше повесть не печатать. Однако повесть все же выходила повторным тиражом в шестидесятые годы и пользовалась определенным читательским успехом. Ее своеобразие заключалось в том, что повесть в наименьшей степени оперировала понятиями установившегося идеологического «мифа о Грине», предлагая произведение, далекое как от исторической правды, так и от социального заказа.

³³⁸ Борисов, Л. *Жюль Верн*, Детгиз, Ленинград, 1955.

³³⁹ Борисов, Л. *Под флагом Катрионы*, Детгиз, Ленинград, 1957.

³⁴⁰ Цит. по Варламов, А. *Александр Грин*, Молодая гвардия, Москва, 2005, с. 121.

Глава 6. Валентин Зорин. *Повелитель случайностей*

Следующее художественное произведение о Грине увидело свет в 1980 году, когда проходило всесоюзное празднование столетия писателя. Эта дата очень показательна. 1980 годом можно условно обозначить период, когда культ Грина, сформировавшийся в шестидесятые годы «снизу» был уже полностью подавлен официальной апологетикой «сверху». К этому времени выросло целое поколение читателей, воспитанное на системе советских мифов о творчестве и личности Грина.

Книгу Валентина Зорина следует рассматривать отдельно от произведений Паустовского и Борисова еще и потому, что Зорин принадлежал к другому поколению писателей. Он не был современником Грина. Зорин начал свою писательскую карьеру во второй половине 70-х годов, когда идеологический облик Грина был уже окончательно сформирован.

*Повелитель случайностей*³⁴¹ был написан в 1977-1979 годах. Он стал одним из первых произведений писателя, который позже приобрел известность как автор историко-приключенческих повестей для детей и юношества. В то же время, повесть Зорина может служить своеобразной энциклопедией идеологических мифов о Грине. Любопытно, что книгу предваряла вступительная статья известного гриноведа В. Харчева, который представляет произведение Зорина следующим образом: «Повесть написана так, как написал если бы ее, наверное, сам Грин, доживи он до наших дней и узнай о своей громадной популярности у читателей [...] Все это – в духе Грина»³⁴²

Повесть Зорина полностью основана на *Автобиографической повести* самого Грина, являясь как бы вольным пересказом вольного биографического пересказа самого Грина. Соответственно, главным действующим лицом является Саша Гриневский, а местом действия – Одесса, куда пребывает шестнадцатилетний искатель приключений в надежде стать моряком.

Возникает впечатление, что Зорин воплотил в жизнь пожелание одного из юных почитателей Грина 30-х годов. Мальчику так понравилась *Автобиографическая повесть*,

³⁴¹ Зорин, В. *Повелитель случайностей*, Книжное Издательство, Калининград, 1980.

³⁴² Харчев, В. «Человек, умевший придумывать удивительное», *Повелитель случайностей*, с.9.

что он восклицал – был бы он автором повести, то растянул бы ее на много томов³⁴³. Более того, «рафинировав» гриновский оригинал, Зорин создал нечто, напоминающее биографию капитана Грэя – юнги, которому предстоит стать капитаном. Причем не гриновского Грэя, а Грэя из киноверсии режиссера Птушко – идеологически верно мыслящего юношу.

Действие повести охватывает тот промежуток времени, когда, исходя из автобиографии Грина, он плывал юнгой по Черному морю. История бродяжничества юного Гриневского, его одесские мытарства, полная неприспособленность к жизни, о которой с горькой иронией писал 50-летний Грин, в повесть *Повелитель случайностей* не вошли. Зорин написал светлую оптимистическую историю не только (и не столько) о юности писателя, сколько о юности будущего революционера. Таким образом, на первый план была выдвинута тема бунтарства Саши Гриневского против несправедливостей дореволюционной жизни, ненависть к богатым, дружба с простыми матросами, упорный морской труд и так далее.

Так, например, юный Гриневский предается утопическим мечтам будущем социальном устройстве, которое бы он установил:

Построил бы солнечный дом-маяк [...] И в этом доме я поселил бы старых моряков, которые ютятся сейчас по ночлежкам. В доме была бы тысяча комнат! И в каждой кровать, стол, и обязательно – шкаф с книгами. О море. О всех знаменитых моряках. И каждому жителю – бесплатная еда: завтрак, обед и ужин³⁴⁴.

Богатство Гриневским воспринимается как абсолютное зло, но только в том случае, если оно не принадлежит народу. На практике это выражается в формуле: грабить плохо, но грабить богатых хорошо, особенно если помогать бедным. Саша Гриневский превращается в повести в некоего юного Робин Гуда: «- А вот если мироеда и живоглота ограбишь? Это не честно?» - спрашивает Гриневского положительный персонаж, лихой матрос Разуваев. «Если бедным людям помочь, то честно. А если чтоб разбогатеть самому, то какая ж тут честность?» - отвечает Гриневский³⁴⁵.

Таким образом, этическая позиция Гриневского оказывается весьма близкой большевистскому тезису об «экспроприации экспроприаторов». Однако этого мало,

³⁴³ См. Грин, Н. *Воспоминания об Александре Грине*, с. 89.

³⁴⁴ Зорин, В. *Повелитель случайностей*, с.40-41.

³⁴⁵ Там же, с. 84.

Гриневского также посещает мысль, что «хорошо бы взять все ключи, какие существуют в городе и выкинуть их в море! Как забегали бы купцы и приказчики!»³⁴⁶. Особенно развлекает юношу образ толстого банкира, который не может попасть в свои кладовые – в этом месте повести особенно чувствуется влияние советской идеологии, которая всегда изображала банкиров непременно и карикатурно толстыми.

Общее революционное настроение поддерживается еще такими жанровыми картинками, как рассказ шарманщика о трагедии на Ходынском поле и о царекровопийце, который давал большой бал в тот же вечер в своем дворце. Присутствует, конечно, и антирелигиозный элемент, потому что такой революционно настроенный юноша, как Гриневский не может находиться в плену христианских или каких-либо других религиозных настроений.

Таких идеологических наслоений в повести очень много, и мы не будем останавливаться на каждом из них. Упомянем лишь о двух, особенно интересных, с нашей точки зрения.

Так, идеологический облик Гриневского дополняют еще две черты. Одна из них – глубокая любовь ко всему русскому, к русской литературе и искусству. Например, по версии Зорина, в первый раз приплывая в Ялту, Гриневский думает о Чехове: «На берегу можно поспрашивать местных жителей и отыскать чеховский дом. Чтобы просто постоять неподалеку. И, может, издалека увидеть самого писателя, мысленно пожелать ему счастья...»³⁴⁷. В другой раз Гриневского охватывает волнение, когда он приближается к бухте Севастополя. Он подробно вспоминает о героях обороны, и его наполняют патриотические чувства. В следующий момент своей черноморской одиссеи Гриневский попадает в мастерскую Айвазовского, и величавый старик милостиво кивает юному матросу...

Таким образом, Зорин создает дополнительный миф о Грине-патриоте, что является таким же преувеличением, как и обвинение Грина в космополитизме.

Еще одна существенная черта, которой Зорин снабдил своего героя – народность. Гриневский обижается, когда полуграмотный матрос называет его, выпускника реального училища, «барчуком». Это слово всеми присутствующими однозначно воспринимается

³⁴⁶ Там же, с.43.

³⁴⁷ Там же, с.120.

как негативное, и матроса стыдят, уверяя его, что Гриневский – «трудовая косточка» и что «зря он обидел парня»³⁴⁸. Интересно, что эта сцена очень напоминает сцену из повести Борисова, где писатель Грин обижается на обращение «барин» и заявляет дворникам, что он не «барин», а «друг»³⁴⁹.

Кстати, это не единственное сближение образа героя Зорина с героями повестей Борисова и Паустовского. Весьма вероятно, что Зорин, относящийся к младшему поколению, вполне мог читать повести Борисова и Паустовского в детстве или юности.

Так, обращает на себя внимание мотив «боры» - ураганного ветра в Новороссийске. В повести Паустовского Гарт/Грин, узнав об этом ветре, в 1932 году едет в Новороссийск и совместно с метеорологом Юнге работает над рассказом о том, как наука может победить «бору». В повести Зорина корабль, на котором работает Гриневский в 1986 году, едва не попадает в «бору», стоя в порту Новороссийска. Зорин, подобно Паустовскому, детально описывает зарождение этого специфического ветра, его силу и страшные последствия.

Кроме того, из повестей Борисова и Паустовского³⁵⁰ в повесть Зорина переходит стихотворная цитата из *Алых парусов* Грина – который, в свою очередь, цитировал строки из оперы «Травиата»: «Налейте, налейте бокалы – и выпьем друзья, за любовь». У Паустовского тема «Травиаты» подкреплена еще и сценой спектакля на военном корабле, в небывало прекрасном советском Севастополе 1932 года. Герой Борисова слышит этот оркестровый пассаж в ресторане, в кульминационный момент действия. Герой Зорина слышит то же «Налейте...!» в одном из черноморских портов, проходя мимо вечернего парка. Эта музыкально- поэтическая тема у Зорина ничем эмоционально не закреплена – она просто дана автором как знак, которым принято маркировать произведения, героем которых является Александр Гриневский/Грин.

Итак, мы бегло очертили репрезентацию Саши Гриневского как будущего революционера – или, точнее сказать, как юноши, охваченного революционными настроениями. Как же Зорин характеризует будущего Грина-писателя?

Пожалуй, здесь одной из самых выразительных сцен является разговор двух молодых художников, к которому прислушивается Гриневский на переправе в

³⁴⁸ Там же, с. 105.

³⁴⁹ См. Борисов, Л. *Волшебник из Гель-Гью*, с. 150-151.

³⁵⁰ Оба писателя использовали в своих произведениях фрагмент одного и того же стихотворения.

Севастополе. Девушка и молодой человек обсуждают пейзажи городских берегов, сравнивая их с итальянской и испанской живописью. Юнга-Гринеvский ничего не может понять из отрывочных фраз, которыми они перебрасываются, ему незнакомы фамилии старинных живописцев. Однако слово «Сурбаран», произнесенное несколько раз, впечатляет Гринеvского настолько, что он решает спросить о его значении. Узнав, что это имя художника, Гринеvский тем не менее не перестает ассоциировать живописный облик Севастополя со звучанием слова «Сурбаран» - по Зорину, так из Севастополя возникает Зурбаган.

В повести Зорина также можно найти уже типичные для художественных «гринеvедческих» произведений сцены, в которых Грин якобы черпает сюжеты для своих будущих рассказов и романов. Так, в течение повести перед читателем вереницей проходят мотивы *Бегущей по волнам*, *Дороги никуда*, *Золотой цепи*, «Коменданта порта», «Капитана Дюка». В действующих лицах без труда узнаются некоторые черты героев Грина: Биче Сениель, капитана Геза, Дюка, юнги Сэнди Пруэля и других. Однако этим Зорин как бы создает наглядную иллюстрацию очередному советскому мифу о Грине – мифу о «связи с реализмом». Эта связь упрощенно трактуется как прямое списывание с природы, копирование реальной жизни с использованием умеренной доли фантазии – ровно такой, которая приличествовала бы активному, революционному романтику.

Здесь опять напрашивается выгодное сравнение с повестью Борисова, который пошел иным путем в художественном исследовании и репрезентации творчества Грина и попытался проникнуть в тайну психологии творчества - значительно более сложный феномен. Однако, этот подход расходился с традиционным приемом советской критики, которая предпочитала рассматривать художника не «изнутри», а «снаружи», обращая основное внимание на бытовые условия его жизни. Основываясь на знаменитом тезисе том, что бытие определяет сознание, бытие должно было определять и творческое сознание. Этим убеждением продиктован и подход Зорина к изображению творческой личности Грина.

Что касается реальных черт характера Грина, о которых он сам так много сказал в своей *Автобиографической повести*, то и здесь Зорин исходил прежде всего из идеи формирования образа деятельного революционера, а не мечтателя-неудачника – как уже было отмечено, Гринеvский Зорина очень напоминает юного Грзя, сбежавшего из дому

юнгой, чтобы стать капитаном. В повести Зорина Гриневский проявляет такие качества, что кажется будто бы звание капитана – не такая уж несбыточная мечта для него.

Так, у Зорина Гриневский с первых дней на судне «Платон», куда нанялся юнгой, демонстрирует глубокие и поразительные знания техники морского дела. Присутствующие – капитан, помощник капитана и вся команда не могут поверить, что Гриневский не обучался в мореходных классах. Но по словам Гриневского (и автора, разумеется), выходит, что в изучении науки мореходства ему помогли любимые авторы Жюль Верн, Стивенсон и другие. Капитан (по Зорину, отчасти – прототип капитана Геза) и его гостя (прототип Биче Сэниель и других гриновских героинь) в восторге.

- Скажи-ка, юнга, каково количество румбов на картушке компаса?
[...]
- Тридцать два румба, господин старший помощник капитана.
- Верно, [...] Та-ак... И ты мог бы назвать их все по порядку?
- Так точно, господин старший помощник [...]
- Ты что же, братец, в мореходных классах обучался?
- Никак нет.
- Он романы читал, я знаю. Получается, романы могут заменить курс обучения, а! Это что-то новое, господа. [...]

Капитан довольно щурился.

- Ты, хлопец, еще что-нибудь знаешь так твердо?
- Устройство корабля, господин капитан, грести умею, некоторые узлы вязать тоже...

Женщина громко захлопала в ладоши.³⁵¹

Далее Гриневский общается с матросами, и на вопрос «Неужто в книжках все-все про наше дело прочитать можно?», туманно отвечает: «Все дело в том, хочешь ты запомнить или нет». После этого Гриневский сам с собой рассуждает о целеустремленности и настойчивости на пути к избранной цели. «Гляди, Сашок, ты еще и

³⁵¹ Зорин, В. *Повелитель случайностей*, с.96-97.

в штурмана выйдешь» - вполне логично замечает один из матросов³⁵². В этой сцене облик юного Грина почти сливается с обликом Грэя из *Алых парусов*.

Таким образом, в повести Зорина Гринеvский через считанные дни плавания на «Платоне» получает повышение и становится полноценным матросом. Это противоречит не только фактам, описанным Грином в *Автобиографической повести*, но, что намного важнее – сути характера писателя, который многократно подчеркивал свою непрактичность и отсутствие настойчивости в овладении реальными навыками. Пятидесятилетний Грин писал:

Теперь я вижу, как я мало интересовался техникой матросской службы. Интерес был внешний, от возбуждающего и неясного удовольствия быть моряком. Но я не был очень внимателен к науке вязания узлов, не познакомился с сигнализацией флагами, ни разу не спустился в машинное отделение, не освоился с компасом. Я думал, что все эти знания явятся впоследствии, постепенно, сами собой³⁵³.

Эта легкомысленность, неприспособленность к жизни и, одновременно, глубокое погружение в себя, напряженная внутренняя жизнь впечатлений – все это отчасти и послужило причиной тяжелой юности и жизни Грина. Самые жестокие удары реальности, быта не научили его элементарной жизненной практичности. У него отсутствовал этот своеобразный инстинкт бытового самосохранения, и – возможно – это было частью гриновского человеческого «я», неразрывного с «я» творческим.

Зорин, написавший свою повесть о Грине в конце 70-х годов, как нельзя лучше отобразил весь комплекс мифов, связанных с именем писателя. Можно сказать, что *Повелитель случайностей* – типичнейший продукт своего времени, и в этом нет вины его автора, впитавшего в себя советскую идеологическую систему представлений о романтике и романтических писателях. Некоторые моменты – как, например, уже упомянутая находка со словом «Сурбаран» - говорят о том, что автор пытался духовно пробиться к пониманию своего литературного героя сквозь стальную завесу идеологии. Так, феноменально точным попаданием выглядит само название повести – «Повелитель случайностей». В повести Саша Гринеvский дал такое прозвище коту, мистически появляющемуся и исчезающему. Судьбоносная роль появлений рыжего кота в жизни

³⁵² Там же, с.105.

³⁵³ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.6, с.268.

Гриневского иронически обыгрывается автором, однако в мотиве «повелителя Случайностей» заложено еще одно – возможно, не вполне осознанное самим автором – понимание творчества Грина.

Ведь случай – одна из основополагающих категорий в произведениях Грина и его мировоззрении. Случай – это непредсказуемость, иррациональность, это – весь Грин, художник и человек. Эта концепция была мало разработана в советском гриноведении, так как она слишком опасно и круто сворачивала в сторону от активного романтизма, социалистического реализма и позитивистского мышления. Зорин почувствовал эту тему в Грине, однако не дал ей развиваться. В соответствии с навязанным, идеологически рафинированным образом Грина, он создал оптимистическую повесть об активном романтике, создающем чудо своими руками.

Кроме того, нельзя не отметить многих типичных особенностей, связывающих произведение Зорина с традиционными романами из серии *Жизнь замечательных людей*, возрожденной Горьким в 1934 году. Как уже упоминалось во вступлении к данной части («Художественная репрезентация Грина в советской литературе»), серия романов и кинофильмов о так называемых «замечательных людях» помогала сформировать своеобразный иконостас сталинской культуры. На основе историй о выдающихся людях в массовом сознании был сконструирован специфический стереотип об идеальном человеке. Этот человек был, как правило, гением (в искусстве, науке, или военном деле), прогрессивно мыслящим демократом и, конечно, представителем славянской национальности. Его демократичность подчеркивалась его общением с простым народом и принцип «опрошения» в научной терминологии или выборе фольклорной темы для музыкального произведения³⁵⁴. Одним словом, гений сталинского образца – это всего лишь обычный простой человек, не оставляющий мысль о простом народе в своей нелегкой борьбе с враждебным окружением.

Таким образом, как показывает приведенный выше анализ, Зорин основал свою повесть на принципе сталинских ЖЗЛ. Его герой – Саша Гриневский – безусловно близок к народу (до того, что обиделся на слово «барчук»), он черпает вдохновение для своих будущих произведений, любуясь на бедные кварталы Севастополя.

³⁵⁴ Например, в фильме *Александр Попов* (1949) изобретатель объясняет принцип электромагнетизма простому рыбаку, уважительно выслушивая его ценные предложения по усовершенствованию механизма – см. Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, p. 241.

Далее, образ Гриневского-юного Грзя, блестяще знакомого со всеми тонкостями морского дела, хоть и никогда не учившегося в морской школе, четко соотносится с моделью сталинского «синтетического героя» (Петер Кенез)³⁵⁵: в соответствии с правилами канона, дореволюционный герой (одаренный самоучка) должен был противостоять враждебному окружению царской России. В повести Зорина в подобных фигурах нет недостатка: это и помощник капитана, и боцман, и портовые приказчики. Единственные, кто понимают и одобряют «Сашка́» - это полуграмотные матросы.

Неоднократная ссылка на высшие авторитеты – в данном случае на Чехова и Айвазовского – довершают сталинскую литературную модель. В книге Зорина подчеркивается внутренняя связь героя (Гриневского) не только с простым народом, но и с каноническими для *русской* культуры личностями. Таким образом, перед нами предстает образ идеального героя из плеяды «замечательных людей»: близкий к народу, враждебный к царизму, патриот и поклонник традиционных национальных ценностей.

Вернувшись к определению Кенеза «синтетический герой», мы можем рассматривать повесть Зорина о Грине как один из ярких примеров влияния сталинской культурной парадигмы на формирование советской культуры последующих десятилетий. В *Повелителе случайностей* описан, конечно же, не сам Грин – описан *канонический советский герой*. По сути, образ юноши- Гриневского мало чем отличается от образа, скажем, юноши-Чайковского или, еще более вероятно, юноши-Горького. Автор не ставит себе целью изобразить реального, или хотя бы психологически достоверного героя – как настоящий «синтетический герой» Гриневский в *Повелителе случайностей* не подвержен никаким психологическим изменениям. Повесть Зорина – это предвиденный результат долгих лет манипулирования массовым сознанием. Произведения можно считать одновременно результатом действия глубоко заложенной культурной концепции сталинского времени и идеологически сконструированным «мифом о Грине», который, отчасти основывался на сталинской культурной парадигме.

³⁵⁵ Более подробно об этом определении см. там же, р. 242.

Часть III:

Кинематографическая репрезентация творчества Грина в СССР

Вступление

С момента своего появления на свет в конце XIX века, искусство кино прочно вошло в ткань культуры, став своеобразным фетишем массовой культуры XX века. Для России как для страны, традиционно ориентированной на литературу и *слово* как почти сакральную категорию, распространение кинематографа как искусства *изображения* стало неоднозначным культурным явлением. Многие критики 20-х годов не спешили присуждать кинематографу титул искусства: принцип и концепция нового культурного явления горячо дискутировалась в русской и ранне-советской критической и академической прессе.

Помимо концептуальных споров о принципах звука, монтажа и сценария, особенно остро стал вопрос экранизации, перевода литературы на язык кинематографа. Придя в Россию, кино как бы продолжило и упрочило традицию русского логоцентризма: уже с первого десятилетия XX века между русской литературой и кинематографом образовалась неразрывная связь³⁵⁶. В первые годы существования русского кинематографа почти половина лент являлась экранизацией русской классики:

Many early Russian films were adaptations of classics (or parts of classics) by Lermontov, Pushkin, Tolstoy and Dostoevskii. This reflects the role the new medium has adopted in promulgating Russian selfhood. But cinema, initially associated with popular urban culture rather with high art, was struggling simultaneously to establish its right to be considered a valid aesthetic medium³⁵⁷.

Феномен экранизации возник на перекрестке популярной и элитной культур. Несмотря на разницу изобразительных средств и восприятия двух разных медиумов, пути литературы и кино постоянно пересекались. Реакция на это явление была самой различной. Например, в 1923 году Шкловский выступил с работой, опубликованной в Берлине, утверждая следующее: «Попытки использовать литературу для кино

³⁵⁶ На эту тему подробнее см. Hutchings, S. *Russian Literary Image in the Camera Age: The Word as Image*, Routledge Curzon, London and New York, 2004.

³⁵⁷ См. там же, p.81-82.

кончились ничем. Вернее, хуже, чем ничем – инсценировками»³⁵⁸. Свое строгое суждение Шкловский мотивировал тем, что кино-поэтика как таковая – это поэтика сюжета. Ей чужд психологизм – естественное свойство литературы, особенно литературы русской. Влиянием *сюжетности* кинематографа он мотивировал возрастание роли сюжета в современной ему прозе. Шкловский предвидел два варианта развития событий: (1) литература будет все больше перенимать приемы кино, что отразится в специфическом сюжетопостроении; (2) литература совершенно откажется от сюжета, подобно тому, как с появлением фотографии³⁵⁹ отказалась от натурализма³⁶⁰, и уйдет в свою родную стихию – стихию слова и языка³⁶¹. Так или иначе, экранизация представлялась Шкловскому жанром предсказуемо эпигонским и обреченным на неудачу – как, по его собственному выражению, обречена на неудачу попытка сыграть на тромбоне Казанский собор.

В заочную дискуссию с Шкловским в начале 1924 года вступил Тынянов³⁶². В частности, он рассматривал *сценарий* как один из основополагающих компонентов кинематографа и пришел к выводу, что сценарий как категория не должен превращать искусство изображения в искусство слова, а должен предлагать достойную *замену* слову в мире кино. Так называемую «бедность» кинематографа (отсутствие звука, отсутствие красок) он осмыслил как концептуальный принцип нового искусства. В соответствии с этой идеей, кинематограф нуждался в слове только как в «провокации», толчке к действию:

Даже «инсценировка» в кино «классиков» не должна быть иллюстративной – литературные приемы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приемов и стилей кино (разумеется, не всякие литературные приемы; и не всякий «классик» может дать материал для кино). Кино может давать аналогию литературного стиля в своем плане³⁶³.

³⁵⁸ Шкловский, В. *Литература и кинематограф*, Русское универсальное издательство, Берлин, 1923, с. 21.

³⁵⁹ Об основополагающей связи фотографии и раннего кинематографа см. также Hutchings, S. *Russian Literary Image in the Camera Age: The Word as Image*.

³⁶⁰ См. там же, с. 59.

³⁶¹ Надо признать, что оба предсказания по-своему осуществились: правда, не в контексте советской литературы, стиснутой рамками социалистического реализма и идеологического контроля. Предсказанный Шкловским роман-действие нашел выражение в так называемом «романе-комиксе» западной популярной культуры, а «уход от сюжета» может быть иллюстрирован таким своеобразным явлением, как, к примеру, романы Джеймса Джойса.

³⁶² Статья впервые опубликована в журнале *Жизнь искусства*, №1, 1924, под псевдонимом Ю. Ван-Везен.

³⁶³ Тынянов, Ю. *Поэтика, история литературы, кино*, Наука, Москва, 1977, с. 324.

Подход Тынянова к анализу кинематографа был принципиально новой попыткой осмыслить культурные процессы, происходящие в 1920-е годы. Идеи Тынянова и Шкловского находилась в прямой связи с экспериментами новой волны русской кинорежиссуры, во главе которой стоял Сергей Эйзенштейн, увлекавшийся статьями Тынянова – в частности, его концепцией монтажа³⁶⁴.

Лепту в развитие теории экранизации внес и легендарный теоретик литературы Эйхенбаум. В 1926 году он писал: «Называть кино «немым» искусством неправильно; дело не в «немоте», а в отсутствии слышимого слова, в новом соотношении слова и предмета [...] перевести литературное произведение на язык кино – значит найти в киноречи аналогии стиливым принципам этого произведения»³⁶⁵.

Сразу после революции искусство кино было признано самым стратегически важным культурным компонентом. Его массовость и новизна являлись идеальным средством пропаганды. Именно этот фактор повлиял на формирование особого статуса кино в СССР. С ужесточением политического режима и началом сталинской культурной революции, дискуссии так называемых «формалистов» (Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума и других) о природе экранизации должны были утихнуть. Взгляд формалистов на кино как на отдельное искусство не совпадал с государственной интерпретацией киноискусства. Экранизация, ставшая одним из главных кинематографических жанров в сталинскую эпоху, воспринималась прежде всего как прямое продолжение литературного текста. Кроме того, на экранизацию были возложены ключевые идеологические функции. По мнению Стефена Хатчингса (Stephen Hutchings), именно этот кинематографический жанр сыграл главную роль в формировании сталинизма как культурного явления³⁶⁶.

Принцип советской экранизации основывался на *слове* как доминирующей категории. Власть *слова, сценария* в сталинскую эпоху была настолько сильна, что привела, практически, к гибели изображения, что выразилось в периоде так называемого «малокартинья» (1946-1953). Как пишет Петер Кенез (Peter Kenez),

The principles of Stalinist myth-making went contrary to the fundamental requirement of cinema; cinema, in order to be worthy of the name, must be visual, yet

³⁶⁴ См. Эйзенштейн, С. *Избранные произведения*, Искусство, Москва, 1964, т.2, с.277.

³⁶⁵ Эйхенбаум, Б. «Литература и кино», Советский экран, №42, 1926. Здесь цит. по Тынянов, Ю. *Поэтика, история литературы, кино*, с.551.

³⁶⁶ См. Hutchings, S. *Russian Literary Image in the Camera Age: The Word as Image*, p.80-81.

Stalinist publicist insisted on the primacy of word, of the scenario. [...] One-dimensional meaning could be approximated more easily in words than in pictures³⁶⁷.

Естественный конфликт, возникающий между словом и изображением в процессе перенесения литературного произведения на экран, был максимально подавлен идеологическими установками. Официальное провозглашение эры искусства социалистического реализма (1934) упрочило статус экранизации (как это не парадоксально звучит) как логоцентричного медиума, конструирующего и утверждающего канон тоталитарной культуры. Это специфическое восприятие феномена экранизации просуществовало почти до падения СССР, хотя и в постсоветском обществе можно заметить следы многолетнего влияния тоталитарных культурных моделей.

Взаимодействие литературного слова и кинематографического изображения поныне является предметом разнообразных исследований, как в России, так и на Западе³⁶⁸. Экранизация как таковая вызывает ожесточенные споры критиков, стремящихся установить критерии адекватности оригинального текста и его кинематографической интерпретации. Можно утверждать, что любое литературное произведение, попав в поле зрения кинематографа, подвергается своеобразному переводу. В процессе перевода на язык кино оно теряет свои врожденные (литературные) свойства, приобретая новую (визуальную) характеристику. Каждая экранизация – удачная или неудачная – становится свидетельством эпохи, выступая одновременно как произведение индивидуального творца (режиссера), коллективное произведение творческой группы (прежде всего – сценариста, композитора, оператора) и многослойным «слепком» эстетических, этических и социальных воззрений своего времени.

Первая экранизация: вступление Грина в кино.

Впервые пути произведений Грина и кинематографа сошлись в новую послереволюционную эпоху, в период развития «идеологической экранизации», как мы это назовем. В 1922 году Владимир Гардин экранизировал рассказ Грина «Жизнь Гнора».

³⁶⁷ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, p.243.

³⁶⁸ Подр. на эту тему см. Elliott, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003; Cartmell, D. (editor) *Pulping Fictions: Consuming Culture across the Literature/Media Divide*, Pluto Press, London, Chicago, 1996.

Гардин пришел в кино, будучи известным актером. Возможности нового искусства захватили его настолько, что он оставил актерскую профессию и в 1913 заключил контракт с фирмой «Тинар и Рейнгард» в качестве кинорежиссера. С тех пор Гардин стал одним из самых влиятельных русских кинорежиссеров³⁶⁹, прославившись своими экранизациями. Отметим, что первая экранизация одного из самых масштабных произведений русской литературы – *Войны и мира* Льва Толстого – была снята тем же режиссером в 1915 году. К моменту постановки гриновского рассказа режиссер уже работал над произведениями Пушкина, Льва Толстого, Тургенева, Леонида Андреева, Проспера Мериме, Эдгара По. До Октябрьской революции Гардин снял около двадцати кинолент по классическим литературным произведениям.

После революции ситуация коренным образом изменилась. Новый кинематографический медиум виделся большевиками как одно из самых мощных средств пропаганды и был активно задействован властью. Во время гражданской войны кинематограф воспринимался в первую очередь как средство документалистики, что может быть проиллюстрировано следующей цитатой из журнала *Театр* выпуска 1919 года: «Экран – не искусство [...] Экран – сама жизнь, отраженная на полотне, претворенная из трех измерений в два, но не преображенная и не выдуманная»³⁷⁰.

В годы гражданской войны частное российское кинопроизводство прекратило свое существование. Художественные фильмы не выпускались, и Гардин, сделавший выбор в пользу новой власти, более не обращался к экранизациям литературной классики. В 1918 году он стал одним из организаторов, а потом и первым директором Госкиношколы (впоследствии – ВГИК). Страна нуждалась в создании нового документального кино, и одним из его «отцов» стал Гардин. Помимо активной административной деятельности по созданию первой советской киношколы, в 1918 году режиссер снял документальный фильм *День советской молодежи* и участвовал в создании фильма *Девяносто шесть* по сценарию наркома посвящения Луначарского.

В годы гражданской войны и первые годы после революции документальные фильмы (или «кинохроника») находились в центре внимания правительства. Можно сказать, что взгляд на кинематограф как на служебное средство, отображающее реальную жизнь, стало государственной точкой зрения. В годы, когда пропаганда

³⁶⁹ Никому неизвестная танцовщица Вера Холодная, решив начать карьеру киноактрисы, обратилась сначала к Гардину. Гардин направил ее к Ханжонкову, который сделал Веру Холодную первой «королевой русского киноэкрана» - см. Гардин, В. *Воспоминания*, Госкиноиздат, Москва, 1949, с.68.

³⁷⁰ Кольцов, М. «Кино и революция», *Театр*, 1919. Цитируется по Тынянов, Ю. *Поэтика, история литературы, кино*, с.549.

была важна не меньше, чем хлеб, кинематографу отдавалось приоритетное значение. Например, в голодном 1921 году в опустевших холодных студиях Москвы, Петрограда и Харькова продолжали производство выпусков кинохроники. Как пишет Питер Кенез,

Between the production of NEP and the establishment of Sovkino, the most valuable products in respect to political education, and also perhaps artistically, were newsreels, and the regime concentrated its scarce resources on their production [...] Aside from the newsreels, the studios made *agitki*. In artistic conception, length and style, these were closely related to the newsreels. The main difference was that in the *agitki* actors (and not always professional ones) assumed roles³⁷¹.

Во время гражданской войны в одной из нетопленных студий Гардин смонтировал документальный фильм *Голод... голод... голод...*(1921) на основе хроники, снятой оператором Э. Тиссе в опустошенном голодом Поволжском регионе. Правительство активно демонстрировало этот фильм за рубежом как мощный агитационный материал в ходе кампании по сбору средств в поддержку голодающих.

Помимо кинохроники, Гардин занялся производством агитационных фильмов – «агиток». Он встал во главе самого масштабного проекта 1921 года *Серп и молот*, который был задуман как «наглядное пособие» о пользе политики продразверстки: фильм показывал, как голодают рабочие в городах, и как рабочие вместе с крестьянами борются против угнетателей. Однако картина успеха не имела по причине быстрого изменения политической ситуации: фильм идеологически устарел еще до того, как был готов к выходу на экраны.

Как только экономическая ситуация несколько стабилизировалась, Гардин отошел от производства кинохроники и вернулся в стихию игрового кино. Экранизация опять оказалась в центре внимания – на этот раз не только культуры, но и политики. Литературные произведения, переведенные на визуальный язык кино, стали одним из идеологических инструментов в руках новой власти:

In adapting literary works for the screen, especially those from the pre-revolutionary past, directors were encouraged, indeed required, to add an ideological gloss to the finished cinematic product. Literature, even the classics, had to bear a clear political message³⁷².

³⁷¹ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, p.43-44.

³⁷² Gillespie, D. *Russian Cinema*, Pearson Education, Longman, 2003, p.12.

Осенью 1922 года Гардин после предварительной встречи с Луначарским в Москве (во время которой нарком сообщил режиссеру слова Ленина: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино»), приехал в Крым, где приступил к съемкам сразу нескольких картин: двух экранизаций, одной агитки и одной кинохроники (отдавая должное нуждам страны). В число экранизаций вошли *Слесарь и канцлер* по одноименной пьесе Анатолия Луначарского и *Поединок (Последняя ставка мистера Энниока)*³⁷³ по рассказу Александра Грина «Жизнь Гнора».

В своих *Воспоминаниях*, изданных в 1952 году, Гардин никак не мотивирует выбор литературного материала. Это не удивительно, потому что с 1946 по 1956 год на Грине лежало посмертное обвинение в космополитизме. Рассказ Гардина о съемках фильма крайне сух:

23 сентября приступили к съемкам фильма «Поединок», который вышел на экраны под названием «Последняя ставка мистера Энниока» [...] Главная женская роль была поручена З.Ф. Баранцевич, снимавшейся в 1914 году в «Анне Карениной» в роли Китти. [...] Снимался в фильме один из профессиональных русских киноактеров О.Н. Фрейлих. Имея большой кинематографический опыт, он держался перед объективом съемочного аппарата совершенно свободно и естественно [...] Так или иначе, коллектив собрался сильный, энергичный, проявил большую дееспособность, и к 13 октября мы закончили съемки «Последней ставки мистера Энниока». Вскоре мы приступили к съемке второй картины – «Призрак бродит по Европе»³⁷⁴.

По сути, Гардин дает лишь характеристику актерам, исполняющим главные роли, а также дает краткую информацию об операторе и художнике – то есть обо всем творческом коллективе. Однако он ни одним словом не комментирует ни замысел, ни сценарную основу, ни реакцию аудитории на фильм.

Это тем более печально, что сама картина не сохранилась. Есть только документальный отзыв Нины Николаевны Грин. Из ее воспоминаний выясняется, что сам автор обнаружил существование кинокартины случайно. Прогуливаясь по Петрограду, Александр Степанович и Нина Николаевна увидели у входа кинотеатра «Арс» афишу: «Поединок. Новая драматическая фильма в двенадцати частях по повести Александра Грина «Жизнь Гнора». В главной роли – артист О. Фрейлих». По воспоминаниям Нины Грин, Александр Степанович сказал: «Вот чудеса! Без меня

³⁷³ Гардин, В. *Воспоминания*, Госкиноиздат, Москва, 1952, с. 15.

³⁷⁴ Там же, с.15-16.

меня женили. А выбор удачен»³⁷⁵. Однако писателя постигло горькое разочарование. В кинотеатре, по рассказу Нины Грин, они увидели следующее:

Все в целом представляло собой антихудожественную вульгарную смесь южных, видимо, кавказских, пейзажей, сентиментальных, вымышленных переживаний и современности [...] Как оплеванные, молча, вышли мы из кино. Грина никто не знал, а ему казалось, что все выходящие их кино, смотря на него, думали: «Вот этот человек написал длинную повесть, которую противно смотреть»³⁷⁶

После просмотра картины Грин почувствовал себя глубоко оскорбленным. Нина Грин писала позднее: «... Было стыдно за имя Александра Степановича, стоявшее в титрах бездарного фильма»³⁷⁷. На следующий день Грин отнес в *Красную газету* письмо, где требовал снятия своего имени с афиши, однако письмо Грина так и не было напечатано.

Чтобы понять причину такой острой эмоциональной реакции, необходимо обратиться к краткому описанию сюжета фильма, который приводится в энциклопедии *История кино*:

В сценарии и фильме любовный колорит заменен социальным. Энниок выступал в качестве фабриканта, Гнор – рабочего, ставшего инженером. Любовное соперничество ушло на второй план. В решающем эпизоде происходит игра в карты между вдохновителем бастующих рабочих Гнором и капиталистом Энниоком; ставкой в этой игре является жизнь проигравшего. Действие картины развивается на необитаемом острове, куда Энниок, чтобы избавиться от врага и соперника, посылает Гнора искать руду. В финале Энниока убивают восставшие рабочие³⁷⁸.

Нетрудно понять, почему фильм Гардина произвел такое впечатление на Грина, и почему он требовал снятия своего имени с афиши. Ведь Гардин оставил из оригинального сюжета только сцену игры в карты и мотив необитаемого острова. Однако в рассказе Грина Гнор не выполнял на острове никаких производственных функций по поиску руды – он попадал на этот остров из-за предательства Энниока, который, чтобы отомстить удачливому сопернику, под предлогом прогулки ссадил

³⁷⁵ Грин, Н. «Из записок об А.С.Грине», *Воспоминания об Александре Грине*, с.334.

³⁷⁶ Там же.

³⁷⁷ Цит. по Верхман, А., Первова, Ю. «Александр Грин и его творчество в первые послереволюционные годы», *Александр Грин: Человек и художник*, с.80.

³⁷⁸ *История кино*, Наука, Москва, 1969, с.178-179.

героя на острове и оставил его там на произвол судьбы. Но Гнор, проведя несколько лет на необитаемом острове, не сошел с ума и не покончил с собой – он даже продолжал бриться каждый день, что свидетельствует о необычайной силе характера. Эта яркая деталь была позднее обыграна Михаилом Булгаковым в *Записках юного врача* и *Театральном романе*³⁷⁹.

Время, когда гардинская экранизация увидела свет, в кинематографе резко обозначились две основные тенденции: экспериментальная (или авангардная)³⁸⁰ и традиционная, опирающаяся на техническую и эстетическую традицию дореволюционного кинематографа. Это последнее направление, как правило, было частью городской культуры и пользовалось массовым успехом, потому что было освобождено от чрезмерного идеологического давления. Как пишет Ричард Стайтс (Richard Stites),

The public was impatient with too much moralizing politics or experimental techniques. They preferred to be entertained as in the old days [...] Working class clubs sponsored by the Communist Party also had to show some entertainment films or risk losing their audience. Most people preferred European and American films precisely because they contained the familiar formulas of popularity: zany comedy, melodramatic catharsis, high life, adventure narratives, crime stories, action, surprise, romance, intrigue, and exotic settings³⁸¹.

Вследствие универсальной популярности кинозрелищ такого типа, власти использовали кинематограф в целях пропаганды. Надо полагать, что работа Гардина была именно одной из попыток сочетать «кассовость» и «классовость» кино³⁸². Мастер дореволюционной экранизации взялся за новый тип фильма – экранизацию агитационного типа. Рассказ Грина представлял благодатную почву для создания героической пролетарской мелодрамы на западный лад. Рассказ, рассмотренный в горизонтальном (т.е. поверхностном) разрезе включал в себя необходимую формулу успеха: страстную любовь и ревность, необитаемый остров и приключения, неожиданные повороты сюжета и другие авантюрно-мелодраматические черты. Гардин переработал сюжет, взяв из него наиболее жанрово броские элементы. Любовный конфликт подкрепился классовым конфликтом. Один из главных

³⁷⁹ На эту тему см. Яблоков, Е. «Александр Грин и Михаил Булгаков», *Филологические науки*, №4, 1991.

³⁸⁰ Наиболее яркими представителями этого направления стали Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов, Всеволод Пудовкин и другие.

³⁸¹ Stites, R. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992, p.56.

³⁸² Об определении «кассовости» и «классовости» см. там же, с. 59; Taylor, R. “Red Stars, Positive Heroes and Personality Cults”, *Stalinism and Soviet Cinema*, Routledge, London and New York, 1993, p.71.

персонажей (Энниок) был превращен во владельца фабрики, в соответствии с агитационной традицией изображения политических врагов³⁸³. Романтический герой (Гнор) в интерпретации Гардина оказался инженером, предводителем революционного восстания рабочих.

Помимо социальной вульгаризации сюжета, весь фильм был снят в так называемой «плакатной» манере, свойственной Гардину в те годы. Критика отреагировала на появление картины отрицательно, так что желание автора снять свое имя с афиши представляется вполне справедливым. В рецензии, опубликованной в журнале Кино в 1923 году отмечалось, что «от сильного «подкрашивания» сюжета революцией не выиграла ни основная фабула, ни сама революция»³⁸⁴.

Многие десятилетия после эпизода с экранизацией Гардина, кинематограф не обращался к произведениям Грина. Официальные власти принимали творчество Грина все холоднее и холоднее и в конце концов совершенно прекратили печатать произведения писателя. Как уже отмечалось в первой главе, отношение к Грину несколько потеплело только в годы войны, когда в Москве был поставлен балет «Алые паруса», а в блокадном Ленинграде выпущена радиопостановка по этому же произведению.

Все изменилось с приходом хрущевской «оттепели»: после разоблачения культа личности на XX съезде партии (1956), и официального возвращения Грина в советскую литературу, Грин оказался в центре внимания советской культуры, а значит и советских кинематографистов. В период 60-х – 80-х годов произведения Грина стали популярной основой для киносценариев. Причина крылась не только в возникшем в шестидесятые годы массовом «культе Грина», но и в том, что киностудии предпочитали оригинальным сценариям экранизации уже опубликованным (и одобренным цензурой) литературным произведениям³⁸⁵.

В число экранизаций Грина вошли самые значительные романы и повести писателя: *Алые паруса* (1961)³⁸⁶, *Бегущая по волнам* (1967)³⁸⁷, *Блестящий мир* (1984)³⁸⁸, *Золотая цепь* (1986)³⁸⁹, *Господин оформитель* (1987)³⁹⁰. Над фильмами в

³⁸³ Стандартный набор врагов в кино-агитках включал капиталистов, кулаков, служителей церкви и т.д. См. Hutchings, S. *Russian Literary Image in the Camera Age: The Word as Image*, p. 82.

³⁸⁴ Цит. по Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с. 261.

³⁸⁵ Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000, p.215-216.

³⁸⁶ *Алые паруса*, реж. А. Птушко, сцен. А. Юровский и А. Нагорный, Мосфильм, 1961.

³⁸⁷ *Бегущая по волнам*, реж. П. Любимов, сцен. А. Галич и С. Цанев, Киностудия им. Горького и Софийская киностудия Художественных фильмов, 1967.

³⁸⁸ *Блестящий мир*, реж. и сцен. Б. Мансуров, Мосфильм, 1984.

³⁸⁹ *Золотая цепь*, реж. А. Муратов, сцен. А. Муратов и В. Сосюра, киностудия им. Довженко, 1986.

разное время работали такие признанные мастера советского кино как Анастасия Вертинская, Василий Лановой, Маргарита Терехова, Ролан Быков, Булат Мансуров, Виктор Авилов, Юрий Арабов и Александр Галич.

Однако ни один фильм, кроме *Алых парусов*, так и не оказался в центре внимания публики. *Бегущая по волнам* и *Блестающий мир* вышли только в ограниченный прокат, причем *Бегущая по волнам* в 1971 году была запрещена к показу (по причине репрессий, примененных к автору сценария Александру Галичу), а *Блестающий мир* демонстрировался только на детских сеансах. В этом кроется причина немногочисленности критических отзывов о фильмах.

Существует точка зрения, согласно которой экранизации Грина принято считать неудачными вследствие их непопулярности. К примеру, известный гриновед Вадим Ковский в одной из последних работ утверждает, что причины творческого фиаско советского кинематографа 60-80-х годов кроются в чрезмерной эксплуатации внешнего, авантюрно-приключенческого слоя произведений Грина – и в неумении проникнуть в их внутренний, интеллектуально-психологический смысл:

Вероятно Грин требует, пользуясь словами Г. Козинцева, «не экранизации, а кинематографической поэзии» [...] «авторского» и «чрезвычайно утонченного кинематографа»³⁹¹.

Однако в настоящее время становится очевидным, что гриновские экранизации не были в достаточной мере изучены и прочитаны их современниками, и теперь, по прошествии нескольких исторических эпох, эти фильмы можно рассматривать под совершенно другим, новым углом зрения.

В этой главе будет предложен новый подход к анализу экранизаций гриновских произведений. Анализ будет основываться на понимании произведения искусства как «запечатленного времени» (Майя Туровская) и трактовке кинофильма как носителя латентной информации, которую можно раскрыть с помощью социо-культурного контекста произведения:

[...] even the most primitive film is a multilayered structure containing various levels of latent information, which are revealed only in interaction with that film's socio-political and psychological context. [...] I know from my own experience that, however tendentious or, on the contrary, dispassionate, directors of film sculpt their

³⁹⁰ *Господин оформитель*, реж. О. Тепцов, сцен. Ю. Арабов, Ленфильм, 1987.

³⁹¹ Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь... (Психологический романтизм Александра Грина)», с. 320

work into many more aspects of their time than they think and recognize, from the level of technology employed to the ideological myths reflected³⁹².

С этой точки зрения киноверсии Грина, рассмотренные в контексте советской культуры, представляют богатейший материал для изучения. Они позволяют исследовать сразу несколько культурных слоев, таких как (1) восприятие гриновского текста разными советскими режиссерами в контексте их личного мировоззрения и исторических условий, (2) процесс идеологической мифологизации литературного текста при переводе его на визуальный медиум в соответствии с исторической эпохой и (3) реакцию аудитории и, преимущественно, критики (представителей определенной исторической эпохи) на созданный идеологический миф. Эта сложная замкнутая система уникальна в случае каждого фильма.

³⁹² Turovskaya, M. "Soviet films of the Cold War", Taylor, R., Spring, D. (editors) *Stalinism and Soviet Cinema*, Routledge, London and New York, 1993, p.131.

Глава 7. Случай *Алых парусов*

Экранизация *Алых парусов* (1961) стала знаковым явлением по многим причинам. Во-первых, *Алые паруса* были первой полнометражной звуковой экранизацией гриновского произведения, то есть настоящим кинематографическим дебютом Грина перед многомиллионной аудиторией³⁹³. Во-вторых, предметом экранизации стало произведение Грина, наиболее широко рекламируемое советской критикой в последующие годы³⁹⁴. И в-третьих, фильм, снятый в 1961 году, можно считать своеобразной культурной эмблемой эпохи – именно 1961 годом (а не классическим 1956) датировали начало эры советских «шестидесятых» Вайль и Генис³⁹⁵.

Роль *Алых парусов* в процессе формирования образа Грина в советском обществе трудно переоценить. Именно на основании фильма (а не собственно текста) большая часть советской аудитории составила свое первое впечатление о Грине. Книги его тогда еще не печатались крупными тиражами, а популярность кино в 50-е и 60-е годы была совершенно феноменальной. В пост-сталинскую эпоху перемен малейшее изменение в идеологической политике мгновенно переносилось в искусство, а киноискусство пользовалось самой большей популярностью в СССР. Чтобы лучше оценить стремительно меняющуюся обстановку и осознать свое место в этом новом мире, советские люди с трепетом и по много раз смотрели нашумевшие кинопремьеры хрущевской «оттепели». По данным, которые приводит в своей книге Жозефина Уолл (Josephine Woll), среднестатистический советский гражданин посещал кинотеатр как минимум дважды в месяц. Время, которое советские люди проводили в кинотеатре, приблизительно равнялось тому времени, которое они тратили на чтение газет. Вплоть до середины 1960-х годов, когда телевидение начало активно вытеснять кино как форма развлечения и носитель информации, кинематограф являлся доминирующим и самым мощным средством формирования философии, образа мыслей, стереотипов, культурного и национального самосознания – одним словом, всех важнейших элементов, которые составляют основу самоидентификации³⁹⁶. И именно в этот культурный период появилась экранизация *Алых парусов* Грина.

³⁹³ Экранизация «Жизни Гнора» (1923) не сохранилась.

³⁹⁴ К 1961 году *Алые паруса* лидировали по частоте публикации, хотя к тому времени Грин издавался по-прежнему мало. В 1943 году по мотивам повести был поставлен балет в Большом театре – см. Морачевский, Н. (редактор) *Русские советские писатели-прозаики: Библиографический указатель*, т.1, с.597.

³⁹⁵ Вайль, П., Генис, А. *60-е – Мир советского человека*, с.5.

³⁹⁶ См. Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, XII.

7.1 Сказочники сталинской эпохи

Постановку экранизации гриновского произведения официальная власть доверила Александру Птушко. Чтобы в полной мере оценить специфику творческого стиля Птушко, сформированного сталинской эстетикой, необходимо подробнее остановиться на биографии режиссера и его предыдущих работах в кино.

К началу шестидесятых Птушко был обладателем многих престижных премий. Он начал творческую деятельность в кино в 1927 году (всего через пять лет после гардинской экранизации Грина) как один из первых советских аниматоров. Уже первые шаги на избранном поприще принесли ему заслуженное звание новатора: на три года опередив Уолта Диснея³⁹⁷, он снял первый звуковой объемный мультфильм *Властелин быта* (1932), первый полнометражный анимированный фильм *Новый Гулливер* (1935), первый советский стереозвуковой широкоэкранный фильм *Илья Муромец* (1956). В тридцатые годы особым успехом у советских зрителей пользовались картины *Новый Гулливер* и *Золотой ключик* (1939), в которых режиссер успешно сочетал приемы игрового и кукольного кино.

Птушко был безусловным лидером в области новых кино-технологий и комбинированных съемок, причем на его работах учились некоторые голливудские режиссеры³⁹⁸. Фильмы Птушко стали знамениты еще и своей масштабностью: в *Новом Гулливере* было задействовано более полутора тысяч кукол, а более поздняя постановка *Илья Муромец* была занесена в книгу рекордов Гиннеса по количеству статистов и лошадей в массовых сценах³⁹⁹.

Однако после войны, в годы свирепствования ждановской кампании против космополитизма, Птушко пришлось скорректировать тематику и стиль своих фильмов. Сохранив эпическую масштабность картин, режиссер отрекся от любых сатирических элементов и иностранных заимствований. Хотя режиссер и в тридцатые годы предпочитал придавать заимствованным сюжетам яркую отечественную окраску⁴⁰⁰, в годы ждановщины ему пришлось перейти исключительно на русский

³⁹⁷ Аналогичный по техническим показателям звуковой мультипликационный фильм «Белоснежка» (Snow White) был выпущен в США Уолтом Диснеем в 1935 году.

³⁹⁸ Фильмы Птушко использовались в качестве учебных материалов в американских студиях, см. Капков, С. «Я – обыкновенный гений», Газета. Ru, <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/ptushko/history.html>. Дата доступа - 24/12/2005.

³⁹⁹ В постановке 1956 года в одной массовой сцене Птушко одновременно задействовал 106 тысяч статистов и 110 тысяч лошадей. Этот рекорд был побит десять лет спустя Сергеем Бондарчуком при съемках *Войны и мира* (1965-1967), см. Робертсон, П. *Новая книга рекордов Гиннеса по кино*, Москва, Издательство Флинта, 1993.

⁴⁰⁰ Сюжет *Нового Гулливера* переосмысливал английский оригинал: все события фильма приснились советскому пионеру, прочитавшему историю Свифта. *Золотой ключик* основывался на повести Алексея

национальный материал: русский миф, эпос, былину. Картины *Каменный цветок* (1946), *Садко* (1953), *Илья Муромец* принесли ему государственные премии и личное одобрение Сталина⁴⁰¹. Птушко, вместе с другим патриархом советского сказочно-фантастического киножанра Александром Роу, стал основателем особого жанра сталинского кинематографа – кино-былины⁴⁰². Одно из наиболее интересных определений этому специфическому жанру дано в начале фильма Птушко *Каменный цветок*: в прологе к главной истории заводские дети просят сторожа рассказать им сказку, на что тот дает весьма примечательный ответ:

Сказки – это про курочку Рябу да про золотое яичко и прочее, что старухи маленьким детям сказывают. Ты, поди, опоздала такие слушать, да и не умею я... про старинное житье – это вот помню. Да только не сказки это, а *сказы да побывальщины* [курсив мой – Н.О.] прозываются. [...] Я, может, про твою прабабку говорить стану, а ты говоришь - «сказка»!⁴⁰³

Таким образом, словом «сказка» определяются только бытовой фольклор с фантастическим элементом, причем он предназначается для самой младшей возрастной категории – видимо именно по причине наличия явной «небылицы», даже нелепости (все знают, что куры не несут золотых яиц – значит, только самым маленьким это может быть интересно). По логике персонажа *Каменного цветка*, который, очевидно, выражает и авторскую позицию, людям, не нуждающимся в опеке няньки, надлежит слушать «сказы да побывальщины» вместо небылиц. Поскольку любая достоверная информация в сталинском государстве является сакральной, старик с характерной для своего времени шпиономанией таинственно добавляет: «Иное, слышко-ко, не всякому говорить можно. С опаской надо»⁴⁰⁴.

Этот фильм в 1946 году занял первое место в советском прокате: его посмотрело более 23 миллионов зрителей⁴⁰⁵. *Садко* в 1953 году также стал одним из лидеров проката. Подобная статистика красноречиво свидетельствует о том, что кино-сказы Птушко вышли далеко за пределы жанровых рамок «детского кино» и были

Толстого, который, в свою очередь, вольно пересказал сказку итальянского писателя Карло Коллоди. Однако, обе истории сохранили свой «иностраннный аромат»: имена персонажей и топография звучали явно не по-русски.

⁴⁰¹ На эту тему см. Интервью с Натальей Птушко, радио «Эхо Москвы», программа «25-й кадр», 23 апреля 2001 года, <http://www.echo.msk.ru/guests/2946/>. Дата доступа 25/12/2005.

⁴⁰² Тема былины в контексте сталинской культуры подробнее рассматривалась в третьей главе данной работы.

⁴⁰³ *Каменный цветок*, реж. А. Птушко, Мосфильм, 1946.

⁴⁰⁴ Там же.

⁴⁰⁵ Высокие технические достижения этого фильма отчасти объясняются тем фактом, что картина частично снималась на знаменитой Пражской киностудии Barrandov – см. Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, p. 211. Впоследствии фильм получил приз за цвет на Каннском фестивале в 1947 году.

рассчитаны на широкую аудиторию без возрастных ограничений. В этом отношении успех *Каменного цветка* можно сопоставить с недавним лидером мирового проката *The Lord of the Rings*⁴⁰⁶ (2002-2004) – одним из немногих случаев, когда киноэпос, основанный на литературной сказке/фэнтези стал одинаково популярен среди разных возрастных категорий. В то же время, кино-былину Птушко можно считать одним из типичных отражений сталинской эпохи послевоенного периода.

Жанр сочетал неперенные эстетические требования эпохи позднего сталинизма: масштабность, патриотический пафос, эпический размах⁴⁰⁷, прославление русского народа. Все эти компоненты полностью соответствовали с постулатом социалистического реализма о благотворном влиянии фольклора на развитие зрительского национального самосознания⁴⁰⁸. Жанр народного сказа апеллировал к мифологическому сознанию, господствовавшему среди членов советского общества, основанного на мифологических представлениях об окружающем мире⁴⁰⁹.

Вершиной творчества Птушко пятидесятых годов стал фильм *Илья Муромец* по мотивам русских былин. Несмотря на то, что хронологически выпуск картины совпал с наступлением политического периода «оттепели», *Илья Муромец* представляет собой классический образец кинематографа сталинской эпохи. Его название символично – оно говорит о могуществе и мощи русской земли и русского народа. Символичен и выбор актера на роль главного героя, богатыря Ильи Муромца. Борис Андреев прославился исполнением главных ролей в фильмах, ставших культурными знаками своей эпохи: он сыграл в *Сказании о земле Сибирской* (1948) и *Кубанских казаках* (1950) Ивана Пырьева, *Встрече на Эльбе* Григория Александрова (1949), *Падении Берлина* Михаила Чиаурели (1950). Об одиозном *Падении Берлина* Питер Кенез (Peter Kenez) выразился следующим образом: «This was the ultimate Stalinist film; further than that it was impossible to go»⁴¹⁰. В этой картине Андреев играл главного героя – стахановца Алексея, которому выпадает высочайшее счастье в мире, встреча и разговор со Сталиным.

В *Илье Муромце*, снятом шестью годами позже, Андреев играет «простого мужика» Илью, который успешно воюет с татарами-бусурманами. Птушко как бы перенес главного героя из *Падения Берлина* (стахановца и солдата Алексея, воюющего

⁴⁰⁶ *The Lord of The Rings*, реж. Питер Джексон (Peter Jackson), New Line Cinema, 2002-2004.

⁴⁰⁷ На тему сталинского канона в искусстве см. подробнее Clark, K. “Socialist Realism and the Sacralizing of Space”, *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p. 3-18.

⁴⁰⁸ О фольклоре и псевдо-фольклоре в советском обществе см. Stites, R. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900*, p. 67-82.

⁴⁰⁹ См. Dobrenko, E., Naiman, E. (editors) *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, 2003.

⁴¹⁰ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, p.232.

против фашистской Германии) на почву русской былины. Безупречный в техническом отношении, фильм преподносит зрителю достаточно шовинистическое послание, следуя духу и букве сталинских былин: все положительные герои – славяне и крестьяне, все отрицательные – «инородцы», азиаты, в данном случае – татары. Они говорят по-русски с акцентом, у них смешные имена и нелепые традиции.

Птушко был мастером советской кинорежиссуры сталинского образца – виртуозом, овладевшим комплексом художественных приемов и навыков, составлявших канон сталинского искусства. *Каменный цветок*, *Садко* и *Илья Муромец* удостоились призов на престижных кинофестивалях в Венеции, Эдинбурге и в Каннах, причем *Илья Муромец* и *Садко* были экспортированы в США, где вышли на экраны под названиями *The Sword and the Dragon* (1957) и *The Magic Voyage of Sindbad* (1963)⁴¹¹. Столь редкий для советского режиссера пятидесятих «прорыв на Запад» еще более упрочил успех Птушко на родине.

Перемена политического климата в середине пятидесятих годов означала и смену эстетического стиля, формировавшегося и развившегося в течение десятилетий сталинской эпохи. Развенчание культа личности потрясло страну. Колоссальный монумент сталинского искусства пошатнулся, но мощное основание, за многие годы ставшее культурной парадигмой страны, не дало разрушиться главному эстетическому канону.

Despite rapid progress in demolishing at least the visible trappings of the “cult of personality” during the mid 1950s, the ideological underpinning of thirty years was to prove more durable. Cinema in particular had become a client profession and the post-Stalin director [...] faced an anxious future, however “free” it might prove⁴¹².

В подобном положении неопределенности и беспокойства находился и Птушко. Он встретил «оттепель», будучи уже немолодым человеком: в 1960 году он отпраздновал свое 60-летие. Его стиль был выработан и проверен годами, а зрительское и государственное признание доказывало, что творческий подход выбран удачно. Однако теперь на пути режиссера встало новое испытание: ему предстояло поставить картину на основе повести ранее опального, а ныне реабилитированного писателя Александра Грина.

⁴¹¹ После успеха *Ильи Муромца* на Венецианском кинофестивале в 1956 году (приз Серебряный Лев), картину приобрели для проката в США под названием *Камень и дракон* (*The Sword and the Dragon*). В 1962 году американский продюсер Роджер Корман (Roger Corman) приобрел *Садко* и поручил Фрэнсису Форду Копполо (Francis Ford Coppola) перемонтировать его. В результате на экраны в США вышел фильм *Волшебное путешествие Синдбада* (*The Magic Voyage of Sindbad*).

⁴¹² Christie, I. “The Director in Soviet Cinema”, *Stalinism and Soviet Cinema*, p.187.

Алые паруса как литературный первоисточник были совершенно отличны от всего, с чем приходилось работать Птушко раньше. Гриновский стиль был далек от монументальности и народной героики. Если сравнить его с музыкальным инструментом, то гриновское слово – это скрипка. Эпический стиль искусства 30-х – 50-х годов, к которому принадлежал Птушко, уместнее сравнить со звуком труб и фанфар.

Факт назначения Птушко на роль постановщика гриновского произведения говорил о многом. По сути, он диктовал тот художественно-идеологический стиль, в котором Грина надлежало представить советской аудитории. И этот опыт блестяще удался. Кинофеерия сразу стала пользоваться необычайной популярностью⁴¹³, на десятилетия вперед сформировав визуальные стереотипы, связанные с творчеством Грина. К примеру, изображение моря и парусников занимало едва ли не четверть всего экранного времени, создав то, что мы можем назвать советским визуальным брендом гриновского творчества.

С легкой руки режиссера Птушко в советскую культуру прочно вошла визуальная эмблема Грина: волны и парусник. Однако создав подобный внешний стереотип, Птушко также совершил скрытый идеологический перевод «скрипичного» языка Грина, его пронзительной и светлой лирики, на монументальную оптимистическую речь труб и фанфар. Этот перевод был осуществлен целиком в духе времени и традиции, частью которой был сам режиссер.

7.2. Революция в Каперне

Алые паруса решены были в классическом стиле революционного романтизма⁴¹⁴. Все психологические сложности были изъяты, на их место пришла упрощенная схематичность образов и принятая сталинским канонем условность актерской игры. К несомненным удачам постановки следует отнести дебют 17-летней Анастасии Вертинской (тогда еще московской школьницы) в роли Ассоль. Интересно, что изначально Птушко хотел представить зрителям Ассоль совершенно иначе – традиционной русской красавицей в стиле Тамары Макаровой или Аллы Ларионовой, с которыми он работал в своих предыдущих «былинных» картинах. На выборе Анастасии Вертинской настоял художник-постановщик картины Ливан Шенгелия, использовав ее образ в своих эскизах. Он считал выбор Вертинской жизненно важным

⁴¹³ В первый год проката аудитория фильма составила более 22 миллионов зрителей.

⁴¹⁴ Подробнее об определении «революционного романтизма» в интерпретации сталинского канона см. Taylor, R. “But Eastward, Look, the Land is Brighter”, *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p.202.

для будущего фильма, утверждая, что гриновская героиня должна выглядеть именно так. Шенгелия вспоминает, что на этой почве у них с Птушко вышел серьезный конфликт – художник заявил, что уйдет из картины, если Птушко не пригласит Вертинскую на роль Ассоль. Разбирательство дошло до художественного совета картины, который выступил на стороне Шенгелии⁴¹⁵, и Вертинскую утвердили на главную роль в *Алых парусах*.

Не менее показательным оказался и выбор актера на роль Грэя. Птушко пригласил молодого актера театра им. Е. Вахтангова Василия Ланового, знаменитого в то время своими романтическими театральными ролями.

До *Алых парусов* 26-летний Лановой успел сняться только в двух кинофильмах: *Аттестате зрелости* (1954) и *Павле Корчагине* (1956), основанном на канонизированном традицией социалистического реализма романе А. Островского *Как закалялась сталь*. Участие в последней кинокартине, где актер сыграл культовую для социалистического реализма роль Павла Корчагина, принесла Лановому всесоюзное признание. Фильм режиссеров Александра Алова и Владимира Наумова стал одним из лидеров проката. В глазах многих зрителей образ Ланового ассоциировался с трагической фигурой юного бойца за коммунистические идеалы, мученика революции, каким представили своего героя Алов и Наумов. В то же время, приход Ланового в кино стал сигналом изменения внешнего имиджа советских киногероев: на экране начали появляться положительные герои интеллигентной внешности, в то время как сталинский канон признавал героев почти исключительно с внешностью пролетариев. Как отмечала Туровская,

... a pince-nez or even simply an intelligent-looking face typical of the first generation of Revolutionaries became on screen a visual symbol of unreliability [...] The Revolution had to have a proletarian face [...] The social priorities of this period were also those of physical labour and film-makers selected worker and peasant types, such as Nikolai Kryuchikov, Boris Andreyev, Pyotr Aleinikov, Boris Chirkov [...] ⁴¹⁶

Новый внешний тип героя, представленный на советском экране Лановым в фильме Алова и Наумова, был одним из знаков «оттепели». Птушко тоже решил идти в ногу со временем. Он остановил свой выбор на Лановом и придал Грэю – в соответствии с литературным первоисточником – интеллигентно-аристократическую внешность. Однако одновременно он постарался максимально подчеркнуть близость

⁴¹⁵См. Капков, С. «Я – обыкновенный гений», *Газета. Ру*, <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/ptushko/history.html>. Дата доступа - 24/12/2005.

⁴¹⁶Turovskaya, M. "Soviet films of the Cold War", *Stalinism and Soviet Cinema*, p. 134.

своего Грзя к народу. По зову души Грэй перешел в лагерь пролетариата, и режиссер использовал немало вспомогательных сцен, чтобы акцентировать демократичность и классовую надежность своего героя. Помимо введения в картину понятия классовости, создатели фильма также изменили изначальный гриновский жанр «феерии», переведя его в плоскость привычной сказки-былины сталинского образца⁴¹⁷.

Оставаясь в рамках традиционного для сталинского кинематографа жанра, сценаристы Александр Юровский и Алексей Нагорный подробнее развернули историю детства Грзя. В сюжет введена злая гувернантка – антагонистический персонаж, неотъемлемый элемент детской сказки⁴¹⁸. Своей преданностью родителям Грзя (по классовому определению – помещикам) гувернантка совместила в себе враждебный сказочный и классовый архетипы.

Такой же традиционной стала мечта Ассоль о храбром принце. Заметим, что сам Грин пользуется словом «принц» очень осторожно. В повести это слово произносит Эгль, когда он беседует с маленькой Ассоль. При этом Эгль, играя роль волшебника, явно рассчитывает на детское восприятие и потому пользуется словами, понятными ребенку. Кроме этого случая, словом «принц» как издевательством пользуются еще жители Каперны, и смысл самого слова таким образом снижается и опошляется.

Тем не менее, мечта Ассоль в фильме *Алые паруса* переведена была в образную плоскость мечты о принце, что вполне соответствует жанру картины. Так, в сцене, когда Ассоль просыпается в лесу и видит у себя на пальце перстень Грзя, она радостно восклицает: «Принц!». Девушка бежит по лесной опушке, останавливается и, оборачиваясь к деревьям, кричит: «Прощайте, братцы! Меня ждет храбрый принц из далекой страны!»⁴¹⁹.

У Грина эта сцена является образцом психологической прозы:

На ее пальце блестело лучистое кольцо Грзя, как на чужом – с в о и м не могла признать она в этот момент, не чувствовала палец свой. – «Чья это шутка? Чья шутка? – стремительно вскричала она. – Разве я сплю? Может быть, нашла и забыла?». Схватив левой рукой правую, на которой было кольцо, с изумлением осматривалась она, пытая взглядом море и зеленые заросли; [...] Не было

⁴¹⁷ На тему особого определения сказки сталинского времени см. Taylor, R. “But Eastward, Look, the Land is Brighter”, *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p. 210-124.

⁴¹⁸ На тему сказочных архетипов и традиционной структуры см. Пропп, В. *Морфология сказки*, Издательство Наука, Москва, 1969.

⁴¹⁹ *Алые Паруса*, реж. А. Птушко

объяснений случившемуся, но без слов и мыслей находила она их в странном чувстве своем, и уже близким ей стало кольцо. Вся дрожа, сдернула она его с пальца; держа в пригоршне, как воду, рассмотрела она его – всею душою, всем сердцем и ясным суеверием юности, затем [...] Ассоль уткнула лицо в ладони, из-под которых неудержимо рвалась улыбка, и, опустив голову, медленно пошла обратной дорогой⁴²⁰.

Птушко сделал попытку перевести весь этот сложный психологический узор в область внешнего действия и более узнаваемых символов – как, например, повторное упоминание слова «принц», и бег героини к опушке леса вместо медленного задумчивого, наполненного счастьем движения. Язык кино – в особенности тот кинематографический стиль, которым привык оперировать режиссер – неудержимо увлек фильм в область резких движений, ярких красок и декламации, непоправимо нарушив акварельное, поэтическое очарование оригинала.

Вся сложная игра чувств, описанная Грином в сцене пробуждения Ассоль, ее потрясение при виде перстня, ее удивительное состояние по дороге домой – все это заменено традиционным восклицанием о «принце». Мечта гриновской Ассоль гораздо сложнее и многоцветнее, однако кинозрители, большая часть которых еще не была знакома с произведением Грина на момент выхода картины, об этом не догадывались. В 1961 году *Алые паруса* еще не достигли миллионных тиражей, которые обрушились на советский книжный рынок в 70-е и 80-е годы.

Помимо перемещения *Алых парусов* Грина в другую жанровую плоскость, создатели фильма сместили идеологические акценты. Вернее сказать, сценаристы просто дописали ряд несуществующих у Грина сцен, чтобы придать фильму нужный идеологический пафос. Наиболее удобным материалом оказалось социальное происхождение Артура Грэя – как мы помним, он был рожден и воспитан в родовом замке.

В фильме маленький Артур играет в предводителя разбойников, протестуя таким образом против собственного социального положения. Родители Грэя изображены карикатурно, как и принято было в советских сказках изображать злых помещиков. Отец – самодур, ведущий тяжбы с крестьянами, мать – злая барыня-помещица. Юный Артур, бунтуя против идеи социального неравенства, уходит из дома и отказывается от семьи, наследства и титула.

Этот эпизод, несуществующий у Грина, весьма важен для всей художественно-идеологической системы, которую представляет собой картина *Алые паруса*. Здесь мы

⁴²⁰ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.47.

встречаем типичный для сталинского канона образ семьи-горизонталей как семьи-класса, семьи-общества, в которую можно вступить, отказавшись от семьи-вертикали как системы традиционной родовой принадлежности⁴²¹. Герой сталинского времени осознавал себя частью духовной семьи, коммунистической общины, отказавшись от порочащей его дух физической, индивидуальной семьи. Иконографическим примером такого идеологического просветления и отказа от классово-враждебных семейных уз может считаться история Павлика Морозова⁴²².

Итак, Грэй Птушко, пройдя через своеобразную классовую инициацию отказа от «малой семьи», вступает в «большую семью» рабочего класса и поступает на корабль юнгой. В ходе успешной трудовой карьеры⁴²³ Грэй продвигается по службе, причем тяжкий труд моряка, как показано в нескольких эпизодах картины, приносит Грэю только радость и чувство глубокого удовлетворения. Как результат своих трудовых достижений Грэй получает место капитана – разумеется, не на собственном корабле, как сказано в гриновском оригинале. Его берет капитаном некий старый Дюк – персонаж, взятый из других произведений Грина⁴²⁴.

Понятно, что от гриновского оригинала осталось очень немного: исчез задумчивый мальчик, потрясенный изображением парусника и замазывающий краской раны на руках Христа. Исчез образ его матери, Лилианы Грэй, – холодной, скованной светскими приличиями женщины, до безумия любящей своего странного сына. Исчезло возвращение Грэя в замок и покупка собственного корабля – мотив собственности был вычеркнут из сценария как идеологически некорректный.

Однако этим сюжетные и идеологические элементы фильма, наслоенные на гриновский текст и растворившие его, далеко не исчерпываются. В сценарий введена отдельная сюжетная линия восстания в Зурбагане. Эта линия естественно вплетена в основной ход повествования: кинематографический капитан Грэй (который, как уже известно зрителю, готов активно принять участие в классовой борьбе) после стычки с карикатурными жандармами помогает нескольким повстанцам бежать из Зурбагана в Лисс. При расставании в Лиссе Грэй говорит революционерам-подпольщикам: «Друзья, желаю вам удачи в ваших благородных намерениях».

⁴²¹ Подробнее на тему антропологического определения семьи и образа семьи в сталинском обществе см. Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, p. 116.

⁴²² Там же, p. 115.

⁴²³ Процесс физического труда особенно подчеркивается создателями фильма: отдельные эпизоды изображают Лонгрена, мастеращего игрушки девочку Ассоль, стирающую белье, Грэя, работающего на корабле. При этом процесс труда всегда изображается радостно, герои улыбаются, звучит бодрая оптимистическая музыка.

⁴²⁴ «Капитан Дюк», «Корабли в Лиссе» и т.д.

Тема одухотворяющей мечты также решена в фильме в стиле эстетических норм революционного романтизма. Зрителю представлен набор патетических программных монологов. Так, первую речь о мечте («О хорошем люди должны мечтать!») Ассоль обращает к представителю рабочего класса угольщику Филиппу, как бы апеллируя таким образом ко всему рабочему классу⁴²⁵.

Второй и заключительный монолог о мечте произносит Грэй в финале картины. Эта сцена больше напоминает торжественный митинг, где парторг выступает перед трудящимися на фоне красного знамени – в фильме функцию красного знамени исполняют гриновские алые паруса. Под маршевый звук ударных и фанфар капитан Грэй декламирует растиражированную фразу о том, что так называемые чудеса надо делать своими руками.

Финальная мизансцена картины носит очевидное сходство с так называемым «сакральным пространством» сталинского искусства, если воспользоваться определением Катерины Кларк. Грэй и Ассоль окружены радостной динамичной толпой моряков/пролетариата. Это зрелище напоминает традиционное художественное изображение Ленина и других партийных деятелей прошлого (исключая Сталина и его приближенных) в народе:

... the most common representation of Lenin is closer to that of ordinary people, who generally appear either as a mass or (especially if a smaller group) in some sort of motion or activity, often straining muscular, seminude bodies in the performance of some task⁴²⁶.

В данном случае можно считать физической задачей изображение радости и ликования, который выражает масса колоритных моряков в своем беспрестанном движении. Алое полотнище и устремленность вперед фигур Грэя и Ассоль довершают впечатление классического произведения живописи сталинской эпохи.

Интересно, что весь музыкальный рисунок экранизации⁴²⁷ носит приподнято-оптимистический характер, все композиции исполняются симфоническим оркестром, как и положено в былинно-сказочном произведении. Лирические темы, печальные или вопросительные оттенки – которые, кажется, наиболее соответствовали бы духу гриновского произведения – в музыкальной фонограмме *Алых парусов* отсутствуют.

⁴²⁵ Этот угольщик чуть позже громогласно заявляет: «Я – рабочий!», создавая тем самым практически не существующий в гриновском тексте социально-классовый мотив.

⁴²⁶ Clark, K. "Socialist Realism and the Sacralizing of Space", *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p.12.

⁴²⁷ Композитор Игорь Морозов работал с Птушко над самой масштабной кинематографической былиной сталинского времени *Илья Муромец*.

Одухотворенная гриновская феерия превращается в масштабный эпический сказ, оснащенный парусниками.

Экранизация *Алых парусов* оказалась своеобразным отрицанием Грина. Тем более парадоксальным выглядит тот факт, что имя Грина наиболее тесно соединилось в сознании советских людей с фильмом режиссера Птушко, сделанного в соответствии со сталинским каноном эпической былины.

7.3. *Алые паруса* и реакция в советской прессе

Как уже было сказано выше, фильм сразу стал очень популярным среди советских зрителей. *Алые паруса* оказались среди лидеров проката: в 1961 году его посмотрели 22.6 миллионов советских зрителей. Впоследствии картина неоднократно демонстрировалась не только в кино, но и по центральным каналам телевидения. Пропорционально популярности фильма у зрителей, *Алые паруса* стали центром многих критических статей – как в массовой прессе, так и в специальных киноведческих изданиях. Вопрос художественной неадекватности стиля Птушко и стиля Грина взволновал многих кинокритиков.

О том, что кинематографисты произвели художественный «подлог» Грина, одной из первых заявила Нина Николаевна Грин, посмотревшая картину вскоре после ее выхода на экраны. В своем письме 2 сентября 1961 года она высказалась о фильме так: «Какая гадость сделана Птушко из «Алых парусов»! Позавчера видела их в Алуште. Скорблю. И радуюсь, что печать отмечает бездарность постановки»⁴²⁸.

Мнение Нины Грин заочно поддержали многие выдающиеся деятели кино и кинокритики. В период начала 60-х годов более или менее открытая полемика в прессе стала вполне возможной. На стыке двух исторических эпох советская кинопродукция выглядела весьма противоречиво. Уровень новых картин в 1961 году был очень неоднородным, варьируясь от инертных подражаний сталинскому стилю до таких новаторских работ, как *Чистое небо* (1961), *Застава Ильича* (1961), *Девять дней одного года* (1961). Как отмечает Жозефина Уолл,

As always, cinema reflected – however obliquely – the moods of the period, and the movies of 1960 and 1961 teem with contradictions. Truthful moments and ambiguous images co-exist with and occasionally confute the obvious messages⁴²⁹.

Алые паруса не были исключением из общего правила пост-сталинской кинематографии. Несмотря на кассовый успех, многие критики негативно отозвались

⁴²⁸ Первова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», с.89.

⁴²⁹ Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, p. 117.

о картине, улавливая в ней явные отголоски сталинской традиции. Почти сразу после выхода картины в *Литературной газете* появилась статья влиятельного документалиста и киноведа Юрия Ханютина «И не зацвела ивовая корзина»⁴³⁰. Ханютин пытался ответить на вопрос, в чем же причина рокового несоответствия между поэтическим языком Грина и языком кинематографической версии его произведения, и почему литературное чудо алых парусов не произошло на экране. Отмечая «тривиальные вставки и домыслы» сценаристов, Ханютин делает вывод: «Алые паруса трещат и рвутся под напором придуманных событий, их не надувает горячий ветер гриновской мечты»⁴³¹.

Сразу за статьей в *Литературной газете* в издании *Литература и жизнь*⁴³² последовало выступление Виктора Шкловского – одного из первых русских теоретиков кино, чьи статьи цитировались в начале данной части. Шкловский очень жестко высказался по поводу недостатков сценария картины. Аргументируя свое мнение цитатами из работ Ленина, Гегеля и Аристотеля, критик обвинил сценарий в излишнем идеологическом глянце и фальши. Шкловский писал, что «в картине нет главной идеи феерии – торжества осуществленной мечты над тем, что называется «здравым смыслом», а «заря выглядит старательно подкрашенной»⁴³³.

Обрушив лавину критики на сценаристов, Шкловский – опытный дипломат – проявил большую лояльность в отношении маститого режиссера картины. Посетовав на то, что «опыт и трудолюбие Александра Птушко, его изобретательность на сей раз не привели постановщика к созданию современного, истинно поэтического произведения», Шкловский в то же время признает, что зрители радуются картине и сочувствуют ее героям: «Люди принимают ленту. Они могли бы восторгаться ею, если бы она была снята ближе к Грину, если бы Грин был вдохновеннее прочитан»⁴³⁴.

Критик положительно оценивает и выбор главных исполнителей, Вертинскую и Ланового, объясняя искусственность созданных ими образов недостатками сценария. Таким образом, всю горькую чашу своей критики Шкловский изливает на сценаристов Нагорного и Юровского, обвиняя их в обилии идеологического лоска.

В редакционной статье всесоюзного издания *Ежегодник кино: 1961* экранизация гриновской повести была упомянута в негативном контексте. Картина ставилась в один ряд с другими экранизациями классических произведений 1961 года: говорилось, что подобные постановки «лишь опошлят литературные образы, как это и

⁴³⁰ Ханютин, Ю. «И не зацвела ивовая корзина», *Литературная газета*, 22 августа 1961.

⁴³¹ Там же.

⁴³² Шкловский, В. «Заря на парусах», *Литература и жизнь*, 13 сентября 1961.

⁴³³ Там же.

⁴³⁴ Там же.

случилось с экранизациями чеховского «Дома с мезонином» и гриновских «Алых парусов»⁴³⁵.

Ведущий советский гриновед Вадим Ковский в 1969 году также негативно высказывался о фильме. Критик отмечал, что «нельзя нарушать безнаказанно фактуру гриновского мира [...] Тонкая кружевная сеть гриновских зависимостей и мотивировок не выносит никакого произвольного вторжения в ее узор». Создатели экранизации обладают «какой-то удивительной глухотой к внутренней музыке гриновских произведений, полным равнодушием к его эстетике»⁴³⁶. Ковский отметил также попытки насильственно «революционизировать» творчество Грина эпизодами мятежа в Зурбагане, назвав их «безвкусными»⁴³⁷.

Однако не все кинокритики считали экранизацию *Алых парусов* неудачей. Как бы иллюстрируя противоречивость пост-сталинской эпохи, центральное всесоюзное издание *Советский экран* хоть и признавало, что «в некоторых эпизодах режиссеру изменяет вкус» - но тем не менее утверждало, что «не в недостатках дело», и что «картина учит мечтать»:

Эта картина сделана увлеченными и увлекающими людьми, которые первыми открыли кинозрителю мир Грина. Мир добрых чудес писателя, где проплывают, покачиваясь, парусники, где беседуют с детьми мудрые сказочники и рассуждают философы-угольщики, где бредут по берегу моря девушки – нежные, как ветерок⁴³⁸.

Необходимо заметить, что автор рецензии, поэт Михаил Анчаров был хорошо знаком с творчеством Грина и, отмечая все недостатки картины, как бы домысливал гриновскую романтику фильма Птушко – создавая тем самым свою субъективную версию кинокартины.

Формирование романтического образа киноверсии гриновского произведения началось еще за несколько месяцев до выхода картины на экраны. Весной 1961 года в *Советском экране* вышла статья В. Семенова «Алые Паруса» о съемках фильма⁴³⁹, где рассказывалось о гриновской атмосфере – «атмосфере романтической приподнятости», царившей на съемочной площадке. Назначение Птушко на постановку картины объяснялось тем, что тема мечтателя проходит через все

⁴³⁵ *Ежегодник кино: 1961*, Академия Наук СССР, Институт истории искусств, Искусство, Москва, 1963, с.22.

⁴³⁶ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.262.

⁴³⁷ Там же, с. 263.

⁴³⁸ Анчаров, М. «Добрые чудеса», *Советский экран*, №15, 1961, с.8-9.

⁴³⁹ Семенов, В. «Алые паруса», *Советский экран*, №4, 1961, с.13.

творчество режиссера. Гриновский Артур Грэй ставился в один ряд с героями монументальных народных сказов: Садко, Ильей Муромцем и мастером Данилой из *Каменного цветка*, что в контексте системы советского кинематографа - наследника сталинской эпохи - выглядело вполне логично.

Интересно, что большая часть заметки была посвящена очередному идеологическому оправданию Грина перед советской аудиторией. Так, автор спешит уверить читателей в современности Грина, в том, что фантазия может быть близкой жизненным реалиям социалистического общества. При этом особая хвала (на этот раз, в отличие от случая со Шкловским) выпала на долю сценаристов Юровского и Нагорного, которые «увидели в гриновской фантастике реальную жизнь, реальных людей».

Режиссер Птушко, по словам автора статьи, раскрывает в фильме тему человеческой солидарности и коллективизма:

Режиссер хочет утвердить: своей прямой и ясной дорогой Грэй обязан собравшимся вокруг него единомышленникам, простым и истинным труженикам моря. Так от гриновской фантазии перебрасывается мост для разговора на современную тему⁴⁴⁰.

Заметим, что именно образ Грэя и привнесенные сценарные изменения стали основной мишенью профессиональной кинокритики в упомянутых статьях в *Литературной газете* и *Еженедельнике кино*.

В утверждении современности гриновской темы мечтателя автор статьи приводит полуанекдотический пример, который тем не менее широко использовался в советской прессе. Речь идет о пожеланиях рабочих-строителей по поводу нового фильма: «Вот мы строим новые дома – светлые и радостные [...] пора принести на экран фильмы, наполненные мечтой о прекрасном»⁴⁴¹.

Разумеется, именно таким фильмом видятся автору *Алые паруса* в постановке режиссера Птушко.

Накануне всесоюзной премьеры картины в *Известиях* – самом значительном государственном печатном органе – вышла рецензия «Сказка и жизнь», написанная критиком В. Сухаревичем после первого общественного просмотра⁴⁴². По духу она очень напоминает предыдущую статью в *Советском экране*: автор позитивно отзывается обо всем, что было впоследствии раскритиковано в *Литературной газете*,

⁴⁴⁰ Там же.

⁴⁴¹ Там же.

⁴⁴² Сухаревич, В. «Сказка и жизнь», *Известия*, 14 июня, 1961.

Литературе и жизни и *Ежегоднике кино* - об эпичности, романтическом оптимизме и четком идеологическом послании картины.

В публикации *Известий* было отмечено, что постановщик фильма и авторы сценария не позволили фантазии разойтись с реальной жизнью, подчеркнули социальный и классовый конфликт действия, якобы воспроизведя тем самым замысел Грина, который сам прожил «трудную и честную жизнь».

Какие же мотивы отобрали для фильма его сценаристы А. Юровский и А. Нагорный и постановщик А. Птушко? Самые важные, самые существенные [...] Великолепно удалось актеру В. Лановому показать и бунт его героя Грэя против отца-аристократа, и одержимость в труде [...] Могучая сила воображения вырвала его из замка⁴⁴³.

Далее В. Сухаревич, ничуть не смущаясь социальным приукрашиванием литературного оригинала, на которое пошли создатели фильма, описывает работу актеров. Он утверждает, что в фильме-сказке именно так и нужно играть, как играет, например, П. Массальский роль отца Грэя, аристократа-самодура: «с глубоким ощущением жизненной правды, характера и *социальной принадлежности* героя [курсив мой – Н.О.]»⁴⁴⁴.

Однако *Известия* отмечают и недостатки гриновской экранизации. Как ни парадоксально это звучит, но главным недостатком оказывается недостаточно широкий обзор действительности, чрезмерная «сказочность»: «Режиссер А. Птушко рассказывает с экрана сказку, а между тем в фильме должна быть шире представлена жизнь». Но оканчивается рецензия торжественным гимном киноверсии *Алых парусов* с выражением уверенности, что «романтические произведения Грина есть кому положить на музыку, представить в цвете, в живописных образах, во всей их многосложной и многокрасочной глубине»⁴⁴⁵.

Фильм был официально признан соответствующим героической романтике лучшего произведения Грина, вдохновляющего читателей (а теперь – и зрителей) на активное претворение мечты в жизнь.

Таким образом, мы опять сталкиваемся с идеологическим формированием восприятия гриновских произведений: авторы положительных рецензий безоговорочно ставят знак равенства между гриновской атмосферой и атмосферой

⁴⁴³ Там же.

⁴⁴⁴ Там же.

⁴⁴⁵ Там же.

«романтической приподнятости», свойственной социалистическому реализму и пафосному, монументальному искусству сталинской эпохи.

Однако неоспоримым остается и тот факт, что и многие зрители – и в их числе искренние почитатели Грина – поддержали версию Птушко, не заметив в фильме возмутительной фальши и монументальной пафосности. Например, Юлия Первова после цитирования строк Нины Грин признается, что лично ей и ее друзьям «картина понравилась»⁴⁴⁶. Быть может, причина этого одобрения кроется в общественном эстетическом вкусе, привитом эпохой социалистического монументализма. Возможно, людям, находящимся внутри культурного пространства того времени, трудно было выйти за рамки его эстетики.

Сам режиссер Александр Птушко так высказался о своей картине в одном из интервью:

Фильм «Алые паруса» в основном адресован молодежи. В наше время, время космических полетов и ракетных двигателей, юноши и девушки иногда забывают о старых, вечных и великих чувствах – нежности, красоте, благородстве, любви. Разбудить эти чувства, порой дремлющие в людях, – задача нашего фильма⁴⁴⁷.

Не будет преувеличением сказать, что огромной популярностью *Алые паруса* обязаны в первую очередь фильму Птушко, а не повести Грина. К моменту выхода фильма повесть еще не была так широко издаваема⁴⁴⁸ – истинный взлет популярности Грина пришелся на середину шестидесятых годов. Это означает, что далеко не все зрители из более чем двадцатимиллионной аудитории были знакомы с первоисточником. Произошло своеобразное тиражирование образа, созданного режиссером Птушко – который, в свою очередь весьма вольно трактовал художественный оригинал. Этот факт является важной составляющей частью идеологической репрезентации творчества Грина в СССР.

Вскоре после выхода фильма на экраны алые паруса стали оптимистическим символом молодости, надежд и будущего. В дальнейшем это словосочетание стало популярным до анекдотичности: «Алыми парусами» называли не только пионерские

⁴⁴⁶ Первова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», с.88.

⁴⁴⁷ <http://www.kinox.ru/kinox/index.asp?comm=4&num=2087>, дата доступа 28/11/2004.

⁴⁴⁸ К моменту выхода фильма (1961 год) феерия *Алые паруса* была заново переиздана в 1956 и 1957 годах; до этого она не переиздавалась 12 лет, с 1944 года. Чтение произведений Грина не поощрялось советской идеологической системой до конца 50-х годов: книги Грина были официально изъяты из библиотек в период с 1946 по 1956 год.

Подробные библиографические сведения см. Морачевский, Н. (редактор) *Русские советские писатели-прозаики. Библиографический указатель*, с.587, 594.

дружину, дома творчества, детские клубы, кинотеатры, но почему-то даже рестораны и кафе – настолько прочно этот символ вошел в массовую советскую культуру⁴⁴⁹.

Необходимо также отметить, что этот символ продолжает свое существование и в пост-советской культуре. Этот вывод можно сделать, просмотрев аннотации к фильму *Алые паруса* на современных медиа-носителях. В восприятии очередного поколения зрителей *Алые паруса* по-прежнему ассоциируются с традиционной сказкой⁴⁵⁰, с мечтой героини о *принце*: «Юная Ассоль с детства мечтает о прекрасном принце, который приплывет к ней на корабле с алыми парусами»⁴⁵¹.

Далее личные комментарии зрителей, например: «Романтический фильм моей юности. Советую посмотреть всем, кто любит красивые и добрые сказки с хорошим концом»⁴⁵². Или такой комментарий от зрителя, который равно ценит и гриновское произведение, и его советский киновариант:

Ассоль [...] мечтала о принце, который приплывет за ней, как обещал ей сказочник, на шхуне под алыми парусами. [...] В детстве я зачитывался этой книгой, а фильм мог пересматривать с удовольствием каждый раз, как его показывали по телевидению. Это хороший фильм. Его смотрят мои дети, и я уверен, будут смотреть и внуки⁴⁵³.

Такие комментарии можно услышать часто. Многие пост-советские зрители по-прежнему хранят впечатление (юношеское, детское) от картины, впервые увиденной еще в советское время. Как правило, особенно памятливы актеры: юная красавица Анастасия Вертинская и мужественный «герой-любовник» советского театра и кино Василий Лановой. Как правило, вспоминаются еще шторм и парусники, в изобилии фигурирующие в картине. Во время создания картины советская культура была настолько перенасыщена идеологическими подтекстами, что зрители просто перестали их замечать, воспринимая, как данность. И мало думается о том, что в киноверсии *Алых парусов* красота заменена слащавой красотостью, трепетность – парадным официозом, а богатство психологических оттенков превращено в пафосную декламацию. Громкие фанфары заглушают нежную, немного печальную гриновскую мелодию.

⁴⁴⁹ На эту тему см. также Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь...», *Реалисты и романтики*, с.241-242.

⁴⁵⁰ Иногда жанр фильма определяется как «мелодрама».

⁴⁵¹ <http://www.kinox.ru/kinox/index.asp?comm=4&num=2087>, дата доступа 28/11/2004.

⁴⁵² Там же.

⁴⁵³ Иванов, М. <http://www.mpeg4.com.ru/4897.shtml>, дата доступа 28/11/2004.

Глава 8. Случай *Бегущей по волнам*

В 1967 году состоялась премьера второго полнометражного фильма по роману Грина. На этот раз выбор пал на одно из лучших произведений писателя – *Бегущую по волнам*. Фильм, однако, не снискал такой широкой популярности и проката, как *Алые паруса*. Одна из наиболее вероятных тому причин кроется в том, что с самого начала картина была выпущена в ограниченный просмотр, как правило – на детские сеансы – а потом и вовсе снята с проката по идеологическим и политическим соображениям.

За короткое время с 1961 по 1968 год страна пережила очередную веху своего развития. Политический и культурный климат был далек от стабильности. Вслед за периодом растерянности, господствовавшей на заре хрущевской «оттепели», пришел период социо-культурной нестабильности, отразившейся на советском кинематографе. Несмотря на то, что 1962 год ознаменовался разгромом выставки абстракционистов в московском Манеже и общим идеологическим «похолоданием», с 1963 по 1965 год один за другим появлялись новаторские работы советских кинематографистов. Темы новых фильмов выходили из привычной орбиты социалистического реализма, затрагивая социальные проблемы, которые ранее были закрыты для обсуждения. Советские картины середины шестидесятых почти шокировали публику новым культурно-социальным измерением, которое они отражали. Как отмечает Жозефина Уолл,

Whether critical success or failure, box-office triumph or dud, released or – in one notorious instance – not released, these films dealt with the critical themes of the period: generational friction, class tension, gender conflict. The adjectives added a startling new dimension to age-old themes, signifying struggle between individuals previously presented as a human symphony with few discordant notes⁴⁵⁴.

В эти годы в советский кинематограф пришли и заявили о себе Григорий Козинцев, Сергей Параджанов, Андрей Тарковский, Андрей Михалков-Кончаловский, Георгий Данелия, Эльдар Рязанов, Василий Шукшин, Лариса Шепитько, Кира Муратова и другие режиссеры. В эти годы появилось новое поколение советских актеров, многие из которых остаются популярными и по сей день. Непокойное, но необычайно плодотворное время «оттепели» дало советскому кинематографу глоток свежего воздуха. Однако, времени на эту операцию было отведено очень мало.

⁴⁵⁴ Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, p.108.

В октябре 1964 года Никиту Хрущева сместили с поста Генерального секретаря Политбюро. На первых порах это оказало даже благотворное действие на многие аспекты социально-культурной жизни страны. Например, после четырехлетних мытарств был выпущен на экраны социально острый (по меркам того времени) фильм Марлена Хуциева *Застава Ильича* (1961) – правда, после многочисленных идеологических корректив фильм был переименован в *Мне двадцать лет* (1965), и вышел только в ограниченный прокат.

Четырехлетний перерыв оказался почти фатальным для восприятия картины. Ее герои – юные шестидесятники – задавались вопросом, как им жить в обновленной собственной стране, следуя революционным идеалам. Фильм содержал много реалий дня, включая документальные съемки – например, знаменитые массовые стихотворные чтения в Москве, где выступали известные поэты и барды. Однако то, что было мечтами и иллюзиями 1961 года, оказалось разочарованием в 1965 году. Этот болезненный контраст выразил тот же Марлен Хуциев двумя годами позже в фильме *Июльский дождь* (1967). Герои, которые всего несколько лет назад увлеченно спорили о жизни и слушали стихотворения молодых поэтов, теперь абсолютно пассивны. Жизнь, в которую они так стремились войти, оказалась бессмысленной. Все, что остается героям – ирония над собой и окружающими.

В 1965 году идеологическое руководство страны медленно, но неотвратимо начало возвращать себе потерянные ранее позиции. Ведущие либеральные издания – *Юность*, *Новый мир* – стали жертвами жестокой партийной атаки. Тогда же репрессиям подвергся Александр Солженицын, причем почти все экземпляры его опубликованных работ и рукописей были конфискованы КГБ. За этими событиями последовал арест известных критиков и публицистов Андрея Синявского и Юлия Даниэля, переславших свои рукописи для публикации в западном издательстве. Государственный аппарат репрессий вновь напомнил обществу о себе – и продолжал активно напоминать в течение последующих лет индивидуальными репрессиями, высылками, обысками, запугиваниями и арестами.

8.1 «Дитя эпохи»: Судьба картины и ее создателей

Бегущая по волнам, вышедшая на экраны в 1967 году, стала таким же оригинальным продуктом своей эпохи, как и фильм Птушко *Алые паруса*. Всего шесть лет разделило две экранизации Грина, но какой удивительный контраст виден в настроении и поэтике этих двух фильмов. *Бегущая по волнам* оказалась

противоположной *Алым парусам* практически во всем, даже в техническом отношении. Черно-белая «Бегущая» - как бы намеренно подчеркивая отличие от неестественно ярких и помпезных «Парусов» - выразила настроение эпохи, зафиксировав изменения, которые произошли со страной за последние шесть лет. Фильм стал своеобразным художественным плачем по романтике и романтикам периода советской «оттепели» шестидесятых годов.

Однако этот, очевидный для современного зрителя факт, не был настолько очевиден в ту пору, когда в 1966 году начиналась работа над фильмом. Экранизация задумывалась и осуществлялась как совместное производство СССР и Болгарии: киностудии имени Горького и Софийской киностудии художественных фильмов. Одним из главных результатов этого сотрудничества явился неожиданный выбор места натуральных съемок: песчаное побережье Болгарии вместо побережья Крыма, которое советские критики и литературоведы многократно ассоциировали с Гринландией. Однако выбор природы (замена естественной «Гринландии» курортным суррогатом) неожиданно сыграл символическую роль в картине, основной темой которой стала горькая ирония над юношескими иллюзиями.

На должность режиссера картины был утвержден молодой режиссер Павел Любимов. Только пять лет отделяло его от выпускных экзаменов во ВГИКЕ, который он закончил в 1962 году. Любимов был представителем нового поколения «шестидесятников», пришедшего в советское кино.

Уже в 1964 году его дипломная работа *Тетка с фиалками* получила приз «Золотой дракон Вавеля» на Международном кинофестивале короткометражных фильмов в Кракове, а в 1965 году на экраны вышел его первый полнометражный фильм *Женщины*, посвященный проблеме семейной преемственности и урбанизации деревенских жителей. В 1966 году Любимов начал работу над картиной по Грину *Бегущая по волнам*, которая была принята к постановке именно киностудией имени Горького, носившей также название киностудии детских и юношеских фильмов. Тот факт, что одно из лучших произведений Грина было принято к постановке киностудией с определенной возрастной направленностью, утверждал традицию советской репрезентации Грина как писателя для детей и юношества.

Необычность режиссерской трактовки выразилась прежде всего в цветовом решении картины. Для своей *Бегущей по волнам* Любимов выбрал черно-белый цвет.

В середине шестидесятых годов цвет стал негласной нормой советского кинематографа. Режиссеры, делающие выбор в пользу черно-белой пленки,

провозглашали таким образом – вольно или невольно – определенный творческий манифест. С одной стороны, черно-белый цвет помогал достичь эффекта правдивости, документальности происходящего на экране⁴⁵⁵. С другой стороны, черно-белое изображение часто давало режиссеру возможность создать новую эстетическую форму или следовать старому канону – например, эстетике немецких экспрессионистов или особому пластическому рисунку классиков немого кино. Многие значительные кинокартины шестидесятых годов, снятые Михаилом Роммом, Андреем Тарковским, Андреем Михалковым-Кончаловским были решены в черно-белом цвете. Как отмечает Жозефина Уолл, в середине шестидесятых черно-белое изображение в советском кинематографе более служило средством для создания лирического настроения, чем для документальности событий⁴⁵⁶.

Помимо общей эстетической тенденции шестидесятых годов, на решение Любимова мог повлиять еще один фактор – стиль великого итальянца Федерико Феллини, который в 1963 году прогремел со своим очередным шедевром *8 ½*, вызвав скандал на Третьем Московском Международном кинофестивале. Картина был присужден первый приз, однако в массовый советский прокат она выпущена не была. Любимов – выпускник элитного ВГИКа 1964 года – наверняка имел доступ к некоторым иностранным картинам ограниченного показа. И он, безусловно, не мог не знать о московском показе фильма Феллини. Весьма вероятно, что Любимов – в ту пору студент режиссерского факультета – сумел посмотреть не только этот фильм, вызывавший жаркие дискуссии в интеллектуальных кругах, но и другие фильмы итальянского мастера. Во всяком случае, некоторые сцены из *Бегущей по волнам* могут трактоваться как подражание или цитирование Феллини.

Кроме выбора цвета, в начале работы над фильмом Любимов сделал еще несколько неожиданных решений – на этот раз в выборе актеров. Любимов, в отличие от Птушко, при экранизации Грина пошел на решительное снижение героики. На эффектную романтическую роль капитана Геза он пригласил популярного трагикомического актера Ролана Быкова, известного широкой публике своими комедийными ролями и по опросу журнала *Советский экран* признанного лучшим актером 1966 года. Быков снялся у Любимова в пору творческого расцвета, между работой в фильмах *Андрей Рублев* (1966) Тарковского и *Комиссар* (1967) Александра Аскольдова – оба фильма отправились на полку после первых просмотров, и оба стали впоследствии знамениты как шедевры советского кино. Как утверждал Любимов в

⁴⁵⁵ См. Лордкипанидзе, Н. «Другими глазами», *Искусство кино*, №12, 1965, с.18.

⁴⁵⁶ Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, p.133.

интервью журналу *Советский экран*, участие Быкова в фильме *Бегущая по волнам* было концептуальным решением: роль капитана Геза в сценарии написана специально для этого актера⁴⁵⁷.

Роль Биче Сениэль – и, одновременно, Фрези Грант – была предложена начинающей актрисе Маргарите Тереховой (в будущем – ведущей актрисе Тарковского), которая до *Бегущей по волнам* успела сняться только в одной эпизодической роли⁴⁵⁸. Впоследствии Терехова была признана одной из лучших актрис на советском экране.

Изначально на роль главного романтического героя Гарвея был приглашен актер театра «Современник», исполнитель одной из главных ролей в знаковом для шестидесятых годов фильме Хуциева *Мне двадцать лет (Застава Ильича)* Станислав Любшин. В упоминавшемся выше интервью Любимов утверждал, что именно он будет играть Гарвея. Однако Любшин по ряду причин не смог сниматься, и тогда создатели фильма пригласили известного театрального актера из Болгарии – Савву Хашимова. Этот выбор также оказался неожиданным, поскольку Хашимов, типичный представитель молодого и жизнерадостного поколения шестидесятых, не слишком походил на рефлексирующего аристократа, каким у Грина предстает Гарвей. Любимов добивался того, чтобы индивидуальность каждого актера изменила образы гриновских персонажей, максимально приблизив их к образам своих современников.

8.2. «Дети эпохи»: Персонажи фильма

Безусловно, определяющим для фильма фактором стал сценарий, написанный Александром Галичем. К 1967 году Галич был уже известным бардом, чьи песни (среди них – откровенно анти-режимные «Памяти Пастернака», «Промолчи – попадешь в палачи», «Слава героям» и другие) были популярны благодаря магнитофонным записям – «магнитиздату». В то же время, Галич с 1950 года очень активно работал в драматургии, писал сценарии к советским кинокомедиям, драмам, «шпионским» фильмам⁴⁵⁹. Он был видной фигурой в советской киноиндустрии тех лет – весной 1960 года он в составе делегации Союза кинематографистов СССР посетил Швецию и Норвегию. Среди предыдущих работ Галича числился сценарий к комедии Эльдара Рязанова *Дайте жалобную книгу* (1964). Интересно, что Рязанов посчитал стиль Галича слишком старомодным и искусственным, и потому был

⁴⁵⁷ См. Орлова, Н. «Глазами Александра Грина», *Советский экран*, №13, 1966, с.9.

⁴⁵⁸ *Здравствуй, это я!*, реж. Фрунзе Довлатян, Арменфильм, 1965. Интересно, что вторая роль Тереховой в кино стала одновременно и ее второй совместной работой с Роланом Быковым.

⁴⁵⁹ Карьеру сценариста Галич начал еще в 1950 году («В степи»). В течение 50-60 годов стал автором как минимум десяти полнометражных фильмов.

вынужден пойти на некоторые изменения сценария в процессе работы⁴⁶⁰. Некоторые представители советской интеллигенции удивлялись многоликости Галича: настолько непохожим был тон его сценариев на его известные всей стране «магнитиздатовские» песни. Например, за сценарий к фильму *Государственный преступник* (1964) Галич был удостоен премии КГБ.

После *Дайте жалобную книгу* и *Государственного преступника* Галич приступил к работе над *Бегущей по волнам*. Жанр был заявлен как «поэтическая драма» и «экранизация». Второе определение требует некоторого уточнения. Создатели серьезно переработали гриновский материал, воспользовавшись общими мотивами первоисточника – по этой причине, правильнее было бы назвать *Бегущую по волнам* картиной *по мотивам* гриновского произведения. Вероятно, правильнее было бы определить основной стиль и жанр картины как «игру с Грином» - игру с общей символикой и звучанием гриновских произведений, которая перерастает в историю самих играющих. Можно сказать, что *Бегущая по волнам* – это история увлеченных читателей Грина, рассказ о судьбе «гринистов» в условиях изменения политического климата, конца хрущевской «оттепели». Создатели фильма ставят на место гриновских героев своих типичных современников, и рассказывают о собственной боли, превращая *Бегущую по волнам* в остросовременное для шестидесятых годов произведение.

Благодаря сценарию Галича, сквозь весь фильм проходит лейтмотив разочарования, предчувствия трагедии. Чудо, казавшееся так близко, оборачивается для героев и зрителей житейским абсурдом, пьянством, царством трезвого расчета и цинизма.

Режиссер и сценарист затевают игру со стереотипами, сложившимися вокруг образа Грина в советской культуре. Один из главных стереотипов – экзотическая окраска гриновских произведений, обильная костюмировка и романтический антураж – очень тонко обыгрывается в фильме. Сама популярность Грина в СССР становится объектом своеобразного кинематографического розыгрыша.

Действие фильма начинается с того, что главный герой – пианист Гарвей – выходит из поезда на небольшом полустанке, чтобы купить сигарет. В вокзальном киоске он замечает прекрасные гравюры, изображающие приморский пейзаж. На вопрос Гарвея продавщица отвечает, что это гравюры местного художника, изобразившего пейзажи Лисса и Гель-Гью. Гарвей поражен этим фактом так же, как и

⁴⁶⁰ Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, p.188-189.

зрители; он начинает уверять продавщицу, что эти города выдуманы писателем Александром Грином, который изобразил свой фантастический мир в романах. Девушка, в свою очередь, настаивает на том, что эти места существуют в реальном мире, и что до Лисса можно доехать на автобусе.

- Это наши места.

- А какие же у вас места?

- Лисс, Зурбаган, Гель-Гью.

- Что же, это, значит, на самом деле? Простите, но они же придуманы, эти города. Я всегда так думал [...] Есть такой писатель – Грин. Сел, и на бумаге буквами написал [...]

- Здесь рядом – тридцать минут автобусом⁴⁶¹.

Таким образом, создатели фильма одновременно дают ссылку на популярность Грина, и вводят зрителя в особое сюрреалистическое пространство между реальностью и фантастикой. Они задают особый тон повествования, давая понять аудитории, что «игры в поддавки» не будет. Не будет романтической костюмированной сказки в стиле *Алых парусов*, любимых публикой после знаменитой экранизации 1961 года. С ночной сцены на вокзале начинается совсем другая история - более правдивая и более горькая, и, возможно поэтому, гораздо более «гриновская» по своей сути.

С момента случайной высадки Гарвея на маленькой станции (где поезд стоит всего три минуты), ощущение времени и пространства в фильме меняется. Разговор на полустанке прерывается долгими паузами, а полумрак предает происходящему оттенок нереальности. Несмотря на изменение сюжета, режиссер сохранил главное настроение гриновского повествования. Гриновский Гарвей покидал поезд и останавливался в Лиссе не по своей воле – Грин подробно описывает бредовое состояние, которое охватывает героя вследствие начавшейся болезни. С ощущением раздвоения реальности Гарвей попадает в Лисс. Кинематографический Гарвей попадает в Лисс не менее драматичным образом, и его внезапное решение может быть тоже истолковано своеобразным помешательством – хотя бы с точки зрения здравого смысла.

⁴⁶¹ *Бегущая по волнам*, реж. Любимов.

Герой фильма, бросив контрактное гастрольное турне, отправляется в фантастический Лисс. Первые кадры с изображением Лисса кажутся контрастом по сравнению с ночной сценой на вокзале. Зритель видит солнечное утро, песчаный берег и мягкие морские волны. Дети на берегу играют в пиратов.

Казалось бы, все на своих местах – Гринландия, прибой, игра в пиратов. Однако уже в этой *игре* в пиратов чувствуется что-то неправильное. Это ощущение неправильности, иронии над романтическим антуражем усиливают последующие сцены в Лиссе.

Сразу после морского пейзажа камера фокусируется на нескольких странно одетых людях. Они наряжены в явно маскарадные пиратские костюмы, в то время как остальные действующие лица одеты по моде шестидесятых годов. Зритель успевает услышать несколько странных реплик, которыми обмениваются эти театральные «пираты»: они говорят о нападении на подъезжающий автобус. Когда же на остановке из дверей автобуса выходит девушка, они хором начинают рекламировать местный отель. В их декламации чувствуется ироническая усмешка авторов фильма над фальшивой патетикой, которой окружено имя Грина и понятие романтики вообще:

Бывает Несбывшееся в бронзе и в мраморе,

Бывает оно в темноте ночной.

А у нас Несбывшееся – в мраморе,

Круглосуточно вместе с горячей водой.

И все это вам предоставит враз

Лучший в Лиссе отель «Фрегат»⁴⁶²

В этих шести саркастических строках Галича заключен горький подтекст: мистическое гриновское Несбывшееся предлагается всем желающим в готовом виде, «круглосуточно вместе с горячей водой». Не относятся ли эти строки к массовому около-гриновскому туризму, организованному официальными властями? Не ссылка ли это на торжественные речи, звучавшие в 1965 году на помпезных торжествах, посвященных 85-летию Грина? Параллельно с ходом торжеств, власти организовали неслыханную травлю вдовы Грина, пытаясь утвердить свое право на монопольное государственное владение гриновской памятью и произведениями. Ссылка на отель «Фрегат» бьет в цель не меньше «Несбывшегося с горячей водой». Достаточно вспомнить, какое количество разнообразных заведений гостиничного сектора и общепита носило названия, имеющие прямую связь с произведениями Грина: кафе и

⁴⁶² Там же.

бары «Алые паруса», базы отдыха и пионерские лагеря под названиями «Бригантина» или «Фрегат» вошли в советскую массовую культуру именно в шестидесятые годы⁴⁶³.

Гринландия в фильме Любимова представлена так, как не была представлена ни до, ни после этого. Гринландия - это пространство для туристов, причем туристов, привыкших к комфорту. Романтика – это роскошь, это удовольствие, это мода. Истинное значение Несбывшегося теряется, из почти недосягаемого объекта исканий оно превращается в объект потребления, в неотъемлемую часть массовой культуры.

Роль Лисса в фильме играет болгарский курорт, который идеально выполняет свою функцию: маленький прибрежный городок с остроконечными крышами, живущий полной жизнью только в период курортного сезона⁴⁶⁴. Однако действие происходит в межсезонье. Зрителю представлен не просто курортно-туристический Лисс (символ духовной смерти Гринландии), но и пустой Лисс (символ физической смерти). Иными словами, Гринландия шестидесятых годов в интерпретации Любимова и Галича мертва и духовно, и физически. Конец курортного сезона в Лиссе – это конец сезона романтики, конец мечтам и ожиданию Несбывшегося, которое уже точно не сбудется. Можно даже сказать, что фильм *Бегущая по волнам* формулирует с горечью объективизирует суть официального «культа Грина», сконструированного советской идеологией в шестидесятые годы.

Сатирический эпизод с прибытием автобуса и «рекламными пиратами» содержит еще одну ссылку на стереотип массового восприятия Грина. Девушка, выйдя из автобуса, идет на берег и всматривается в морскую даль. «Вы не видели парус?» - обращается она с вопросом к Гарвею. Образ девушки, ожидающей парус, отсылает зрителя к теме *Алых парусов* – к произведению, которое советская пропаганда сделала главным и самым знаменитым гриновским произведением. Однако вслед за вопросом о парусе девушка произносит слова Фрэзи Грант: «Я тороплюсь, я спешу», смешивая таким образом темы *Алых парусов* и *Бегущей по волнам*.

Таким образом, создатели фильма говорят со зрителем целой системой культурных и литературных знаков, относящихся к гриновскому творчеству. Гриновские символы – его фантастическое пространство, Несбывшееся, и присущее гриновским героям состояние доверчивого ожидания чуда, кинематографисты

⁴⁶³ На эту тему см. также Вайль, П., Генис, А. *60-е – Мир советского человека*, с. 138.

⁴⁶⁴ Для советского зрителя это место выглядело достаточно экзотично, чтобы походить на Гринландию - пейзажи Крыма были уже знакомы всем и традиционно ассоциировались с Грином, а вот Болгария в шестидесятые годы была узнаваема далеко не всеми жителями СССР.

соединяют с рядом культурных знаков времени, отчего весь фильм приобретает горько-сатирическое звучание.

Любимов и Галич изменяют гриновский сюжет, добиваясь снижения гриновской героики. *Бегущая по волнам* становится притчей, в которой пронзительная тема «Несбывшегося» оказывается темой рухнувших надежд. В центре повествования оказываются типичные психологические проблемы второй половины шестидесятых годов: потеря себя, общая растерянность, тотальный алкоголизм как результат побега от действительности.

В разработке этой темы особое место занимает образ капитана Геза. В романе Грина Гез – персонаж, который сочетает в себе привлекательные и отталкивающие черты. Неоднозначность этого характера Грин передает описанием его внешности, уделяя особое, довольно несвойственное внимание портрету Геза:

Это был высокий, плечистый человек, выше меня, с наклоном вперед. [...] Его внешность можно было изучать долго и остаться при запутанном результате [...] Его профиль шел от корней волос откинутым, нервным лбом [...] к тяжелому, круто завернутому подбородку [...] но этому лицу, когда оно было обращено прямо – широкое, насуспенное, с нервной игрой складок широкого лба – нельзя было отказать в правильной и оригинальной сложности⁴⁶⁵.

Столь подробная цитата необходима для того, чтобы наглядно продемонстрировать контраст между литературным и кинематографическим Гезом. Его можно считать квинтэссенцией всего кинематографического прочтения *Бегущей по волнам*. Выбор режиссера пал на Ролана Быкова как исполнителя роли капитана Геза. Будучи великолепным актером, Быков по своим внешним данным явился полной противоположностью гриновскому персонажу. Однако выражение бесконечной тоски в глазах Быкова-Геза, неровность его движений, неожиданная пластика духовно сближает его со странным гриновским капитаном, отличавшемся «оригинальной сложностью».

Капитан Гез пьет страшно и тяжело. Его алкоголизм, естественный в романе, в фильме превращается в трагедию. Любимов и Галич ассоциируют образ Геза с образом самого Грина, который, как известно, страдал от этой страшной болезни. По этой причине многие ключевые гриновские тексты, являющиеся прямой цитатой из

⁴⁶⁵ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.5, с. 23.

романа – концептуальные монологи о сути Несбывшегося – создатели фильма вкладывают в уста Геза, а не Гарвея:

Рано или поздно, под старость или в расцвете лет, Несбывшееся позовет нас, и мы оглядываемся, стараясь понять, откуда прилетел зов [...] Между тем время проходит, и мы плывем мимо высоких, туманных берегов Несбывшегося, толкуя о делах дня⁴⁶⁶.

При этом они поражают зрителя новым символическим контрастом: первый монолог о Несбывшемся Гез читает прямо из книги Грина – но делает это в обстановке, явно не располагающей к подобным откровениям. Как известно из романа, в Дагоне корабль берет на борт трех женщин известной профессии. В честь дам устраивается ужин, переходящий в попойку и безобразный скандал. В фильме эта сюжетная канва сохранена, хотя весь эпизод смягчен в соответствии со строгими этическими законами советского кинематографа.

Гез-Быков рассуждает о Несбывшимся за накрытым столом, создавая себе иллюзию праздника и романтической обстановки, которая очень скоро поворачивается обратной стороной. В разгар пьяного веселья, под звуки пошлого вальса он продолжает говорить словами гриновского Гарвея, которые изначально были обращены солнечным зайчиком: «Вам, знаки и фигуры, вбежавшие с значением неизвестным и все же развеселившие меня – вверяю я ржавчину своего Несбывшегося. Озарите и сотрите ее!». Однако это радостное обращение Гарвея в устах Геза-Быкова звучит фальшиво и неуместно, приводя к скандальным последствиям. Он обращает свои патетические слова пьяной женщине, которая в ответ начинает истерически хохотать. Как будто бы осознав, насколько он жалок и смешон в этот момент, Гез-Быков с остервенением бьет женщину и не может остановиться, пока не вмешивается Гарвей-Хашимов. Дальше сюжетная канва – высадка Гарвея в море – вновь плавно входит в русло литературного оригинала.

Для Геза-шестидесятника поиски Несбывшегося заканчиваются алкоголизмом – наиболее достижимым и распространенным результатом. Другим способом ухода в Несбывшееся является смерть, о чем Гез и говорит в конце фильма. Его убийство в интерпретации Любимова отождествляется с самоубийством – единственным возможным финалом для запутавшегося и уставшего от собственных иллюзий романтика.

⁴⁶⁶ Там же, с.4.

Интересную метаморфозу в фильме претерпевает и образ Биче Сениэль в исполнении Маргариты Тереховой. По воле сценариста она оказывается женой Геза, а отнюдь не прекрасной холодной девой, которой описана в романе Грина. Частично именно в ней кроется причина смерти Геза – вернее, его желания умереть: несоответствие созданного им идеала с властным характером реальной Биче. Биче-Терехова хочет заставить Геза жить на берегу, всеми силами желая отнять у него «Бегущую». Она – воплощение здоровой практичности и рациональности. И, одновременно, противоположность мистической Фрези Грант, которая обладает способностью ходить по волнам, и которая является Гарвею в открытом море. Роль Фрези Грант – воплощенного Несбывшегося, и Биче Сениэль – воплощенной реальности, исполняются одной актрисой. Это рождает еще один символический круг контрастов и противоречий, игры и обмана, через который проходят герои фильма. Круг печально замыкается, когда та самая девушка, которая ожидала парус в начале картины – Биче-Терехова – задумчиво спрашивает Гарвея, ни продать ли ей «Бегущую».

В общей образно-символической структуре фильма снижается и образ Гарвея. Прежде всего, гриновского героя наделяют конкретной профессией – он музыкант. Таким образом, Гарвей частично лишается своего аристократического облика, превращаясь в представителя творческой интеллигенции – одухотворенного, но вполне демократичного шестидесятника. В то же время, профессия артиста в контексте символической системы Грина является знаковой. Поэтому можно утверждать, что своим решением Галич не отдалил кинематографического Гарвея от типичного гриновского героя, а, наоборот – удачно приблизил его к обобщенному гриновскому образу, что на советском экране получалось очень редко.

Фильм начинается панорамой морского прибоя и переходит на панораму лиц зрителей, погруженных в гипнотический транс под воздействием музыки, которую исполняет Гарвей-Хашимов в концертном зале. Эти первые кадры заявляют гриновскую тему творчества и героя, наделенного особым складом души.

Гарвей в кинематографической интерпретации намного сложнее тех упрощенных образов романтических мечтателей, какими представляло их официальное советское литературоведение. Гарвею-Хашимову свойственна болезненная пограничность психики, присущая творческим людям. Типичный гриновский герой – это герой-медиум, открытый иному, тонкому миру. Особое внутреннее зрение заставляет его отказаться от рациональных способов постижения

мира. Любой рациональный подход губит прелесть непостижимого, которое прелестно именно своей необъяснимостью. Гриновский Гарвей в романе объясняет свое иррациональное восприятие мира таким образом:

Я [...] никогда не хотел знать названия поразивших меня своей прелестью и оригинальностью цветов [...] Впоследствии я узнавал эти названия [...] но на цветок как бы садился жук, которого уже не стряхнешь⁴⁶⁷.

Все типы гриновских героев⁴⁶⁸ отличаются повышенной нервной восприимчивостью, иногда – даже на уровне патологическом. Они одарены способностью прозревать душевные состояния других людей. По удачному выражению Иваницкой, герои Грина – «виртуозы в восприятии «внутреннего» чужой души»⁴⁶⁹. Исходя из художественно-философской концепции Грина, для некоторых людей существует так называемая «особая минута» – момент перехода в иное физическое и психическое состояние. Грань миров истончается – и может сбыться то самое Несбывшееся, к чему стремятся все герои произведений Грина.

В кинематографической версии *Бегущей по волнам* Гарвей попадает в такую маргинальную зону в начале фильма, в сцене на ночном вокзале. Замедленный ритм диалога и движений актеров создают атмосферу значительности и, одновременно, нереальности происходящего. Можно сказать, что Гарвей-Хашимов угадывает свою «особую минуту» в тот момент, когда он видит гравюры с изображением гриновских городов. Более того, сама профессия Гарвея-Хашимова может расцениваться как перманентное запредельное состояние творческой психики. Как художник ищет вдохновения, так герой Грина ищет таинственную точку пересечения своей жизни с Несбывшимся, чья природа сродни искусству: не в буквальном понимании материальных результатов художественного творчества, а, вероятно, в неосязаемом и хрупком моменте вдохновения, в котором любое творчество берет свое начало.

8.3. Радикальное изменение финала: Конец эпохи «оттепели»

⁴⁶⁷ Там же, с. 97.

⁴⁶⁸ Ковский классифицировал гриновских героев так: «романтический юноша, жаждущий опасностей, удачи, любви; профессиональный «искатель приключений», [...]; опытный «морской волк»; честный и достойный труженик-бедняк; скучающий, безнравственный богач, любитель острых ощущений». См. Ковский, В. «Возвращение к Александру Грину», *Вопросы литературы*, №10, 1981, с.71-72.

⁴⁶⁹ Иваницкая, Е. *Мир и человек в творчестве Грина*, Издательство Ростовского университета, Ростов-на-Дону, 1993, с.31.

Во второй части кинофильма место действия переносится, в соответствии с оригинальным сюжетом, в город Гель-Гью. С этого момента атмосфера фильма и происходящие события приобретают сюрреалистический оттенок. То, что казалось смешным в «Лиссе для туристов» становится страшным в карнавальном Гель-Гью. Маски преследуют главного героя, смеются над его потаенными мыслями, угрожают ему. В сценах карнавала особенно ярко проявляется мотив тотальной игры – с гриновскими мотивами, с политическими и социальными стереотипами, с приметам времени. Гриновский праздник в Гель-Гью в кинематографической интерпретации превращается в кромешный шабаш, игральные враждебные человеку силы.

Атмосфера безнадежности и абсурдности происходящего подчеркивается почти брейгелевским символом: один ряженный с черной повязкой на глазах ведет других таких же ряженных к морю, на деле уводя их все дальше и дальше в противоположную сторону. Эти люди карнавала хотят бегать по волнам, как Фрези Грант, в честь которой устроен праздник. По ходу действия эта нелепая и жуткая компания появляется несколько раз – в последний раз зритель видит их вереницу в наступившем рассвете. Между ряжеными и героями фильма (Гарвеем и Биче) происходит следующий весьма примечательный диалог:

- Вы не скажете, где море?

- У вас за спиной.

- Но его там нет. Его нигде нет! Может, его выпили?⁴⁷⁰

Люди-призраки приморского карнавала не могут найти моря, как не могут найти Несбывшегося, зов которого слышат многие, но следовать могут не все. А если и следуют, неизвестно, куда заведет их эта опасная дорога. Несбывшееся можно выпить, как море водки. В Несбывшееся можно прыгнуть с обрыва, потому что смерть – это тоже путь в Несбывшееся, как доказал в фильме *Бегущая по волнам* капитан Гез.

Центром действия второй части фильма и кульминацией всего фильма становятся сцены у статуи Фрези Грант, Бегущей по волнам. Как известно из романа Грина, изваяние стало символом романтического порыва и веры в чудо. Однако в силу определенных причин (в романе имеющих и более практическое обоснование), статуя оказалась предметом ненависти влиятельных лиц Гель-Гью. Будучи не в состоянии уничтожить ее законным образом, она задумали сделать это в разгар праздника, посвященного Фрези Грант. Однако у статуи оказались и свои защитники, которые во

⁴⁷⁰ *Бегущая по волнам*, реж. Любимов.

время карнавала неотлучно находятся возле мраморной Фрези, установив круглосуточный караул.

В фильме этот конфликт тоже налицо: и статуя, поразившая Гарвея, и ее защитники, и угроза. Примечательно, что эта угроза, в отличие от гриновского романа, носит совершенно иррациональный характер. Один из подвыпивших прохожих на вопрос Гарвея: «Кому она мешает?», нерешительно отвечает: «Мешает, потому что... бежит. По волнам».

Так мы подходим к самому значительному эпизоду фильма, прямо противоречащему литературному первоисточнику. Бегущую по волнам разбивают на куски среди бела дня – ее не спасает Гарвей во мраке ночи, и таинственная рука не отводит от него смертельный удар чугунной машины. Создатели фильма идут на полное изменение гриновской сюжетно-символической конструкции. Чуда не совершается, и сама Бегущая не приходит на помощь герою. В фильме все гораздо проще и потому страшнее⁴⁷¹. На глазах зрителя происходит, казалось бы, невозможное – сказку лишают счастливого конца.

Жуткая процессия в маскарадных костюмах и шутовских масках приближается к статуе⁴⁷². Охрана присоединяется к толпе, после того как пришедшие доходчиво объяснили, что статуя эта – «неправильная». Что она символизирует и к чему призывает? Она бежит в море, то есть в никуда – а нужно, чтобы она бежала «к нам». Это безыдейная статуя – ее надо убрать и поставить на ее месте другую: золотую и идеологически верную.

Так действие перед разрушением статуи принимает неожиданные очертания традиционного партийного митинга, оснащенного красноречивыми выступлениями и лозунгами.

Гарвей-Хашимов не в силах противостоять злу. Его попытка защитить Фрези Грант не просто бесплодна, но и осмеяна: его насильно увлекают в хоровод хохочущих масок и уводят от статуи. Когда отчаявшийся Гарвей бежит без оглядки с площади, его внезапно останавливает карикатурная фигура старика, который начинает с вежливой и прочувственной благодарности за защиту Фрези, а потом заявляет, что он ее отец и раздражается безумным хохотом.

⁴⁷¹ Философский дискурс финала фильма *Бегущая по волнам* (ужасная простота и обыденность зла) можно сопоставить с концепцией известного документального фильма Михаила Ромма *Обыкновенный фашизм* (1965), который вышел на экраны двумя годами раньше и мог повлиять на замысел гриновской экранизации.

⁴⁷² Вся сцена снята в эстетическом стиле, напоминающем сюрреалистические фильмы Феллини. О возможном влиянии Феллини на Любимова см. выше.

Разрушение статуи носит почти ритуальный характер. В замедленной съемке, под торжественные звуки оркестра, мраморную Фрези Грант разбивают. Из бравурной мелодии возникает песня Галича:

Все наладится, образуется,
Так что незачем зря тревожится,
Все безумные образумятся,
Все итоги непременно подытожатся.
Были громы, мрак, были бедствия –
Будет тишь да гладь, благоденствие!
Все наладится, образуется,
Никаких тревог не останется,
И покуда не наказуется -
Безнаказанно и мирно будем стариться...⁴⁷³

Песня кажется продолжением помпезного митинга, который был проведен перед разрушением статуи. «Все наладится, образуется» - мягко и вместе с тем внушительно обещает вкрадчивый голос, хотя зритель именно в этот момент наиболее остро ощущает фальшь заверений и чудовищность происходящего. Слово «благоденствие» повторяется несколько раз с выражением полного блаженства («ах, блаженствие!...»), а финальная строка «мирно будем стариться» звучит как уговор забыть о любом движении, о беге по волнам – остановиться, не двигаться, чтобы можно было «мирно стариться», наслаждаясь всеобщим «благоденствием».

Вся сцена, довершенная песней, символизирует полную остановку, прекращение движения, переход к мертвой статике. Время надежд и перемен шестидесятых уходит, его сменяет новый этап в жизни страны. Бегущая по волнам больше не нужна – нужны статуи, надежно стоящие на месте. Период движения «оттепели» сменяется статичным периодом брежневского «застоя».

Однако авторы фильма не убивают надежду совершенно, действуя при этом – сознательно или бессознательно - в духе мироощущения шестидесятых. Картина не заканчивается разрушением статуи Фрэзи. За сценой разрушения следует своеобразный кинематографический эпилог.

⁴⁷³ *Бегущая по волнам*, реж. Любимов.

Сюжет возвращается к главному герою, и уже окончательно, казалось бы, отходит от сюжетной канвы произведения Грина, приобретая сюрреалистические очертания.

Зима. Прямо на песчаном пляже стоит белый рояль, расставлены кресла зрительских рядов⁴⁷⁴. Однако этот импровизированный зрительный зал пуст. Рояль молчит, только шум моря нарушает тишину. Гарвея-музыканта никто не хочет слушать. Почему нет публики? Она ушла в Зурбаган, смотреть на циркача, который играет, лежа на крышке рояля. А Гарвей так не умеет. Кажется, в этой точке фильма мир Грина окончательно сливается с реальным миром – никого не удивляет название Зурбагана, упомянутое менеджером Гарвея. С ним мы встречались в самом начале картины, когда поезд унес менеджера дальше, а Гарвей, пораженный открытием Зурбагана на темном полустанке, отправлялся навстречу своей судьбе.

Эпилог звучит так, как если бы ничего этого не было, оказавшись лишь сном – возможно даже, кошмарным сном – Гарвея. Все по-прежнему: распорядитель концертов, контракт – но место действия перенесено в Гринландию. И как не хотелось бы посчитать катастрофу разрушения статуи Фрези Грант галлюцинацией, режиссер ясно дает понять: разрушение было. Гринландия вросла в реальный мир, и все персонажи картины существуют в эпоху *после катастрофы*.

Создатели фильма как бы возвращаются к первым кадрам фильма, переходя при этом на иной смысловой виток. Фильм начинался с панорамы бушующих волн, переходя в панораму зрительного зала, приближая камеру к напряженными лицами слушателей. От слушателей камера переходила к исполнителю – Гарвею, и в этот момент начиналось действие картины. Этому своеобразному эпиграфу вторит эпилог: пустой зал, нет музыки, нет сосредоточенных лиц. Остались только Гарвей и волны. Но этого, оказывается, не так уж и мало.

Гарвей приходит к своему роялю каждый день. Он не может жить иначе. В ситуации *пост-разрушения* он по-прежнему сохраняет надежду на созидание. На движение, на бег по волнам.

И будто бы в ответ на его ежедневный ритуал возвращения к пустому залу, он встречает Дэзи – ту девушку (здесь пути Грина и Галича вновь сходятся), которая, в отличие от Биче Сениэль, поверила в существование Фрези Грант. Даже не просто поверила – угадала его без слов.

⁴⁷⁴ Возможно, здесь режиссер цитирует сцену из *8 1/2* Феллини.

Дэзи рассказывает Гарвею, что после событий в Гель-Гью ее дядя-капитан Проктор, подбравший Гарвея в море, продал свой корабль. Теперь он работает сторожем. Возвращаясь к социально-культурному контексту картины нужно отметить, что позже, в семидесятые годы, когда неутешительные последствия смены политического режима станут совершенно очевидными, дворник станет знаковой профессией. Для многих «уход в дворники» превратится в пассивную форму эмиграции – а, возможно, станет и своеобразным путем в Несбывшееся. Дэзи, отвечая на вопрос о теперешней жизни дяди, говорит только одно слово: «пьет». Так в эпилоге картины опять звучит трагическая тема алкоголизма как гибельного пути в Несбывшееся.

В довершение рассказа Дэзи настойчиво просит Гарвея признаться: ведь чудо действительно было? Ведь Фрези Грант существует на самом деле? Она есть, она приходила, бежала по волнам? «Приходила и бежала» - отвечает Гарвей. Дэзи приходит в экстаз – она верила и верит в чудо Фрези Грант. Она бежит по песку в сторону волн, воображая себя Фрези. Камера не следует за бегом Дэзи, она останавливается на крупном плане Гарвея-Хашимова. Зритель следит за выражением его лица, которое проходит несколько стадий: нежное внимание, удивление – и, наконец, потрясение зрелищем, которое скрыто от кинозрителя. Сквозь шум прибора ясно звучит голос Фрези Грант – слова, которыми заканчивается гриновское произведение: «Не скучно ли вам на темной дороге? Я тороплюсь, я бегу...».

Зритель остается в недоумении: понятно, что произошло чудо – то ли Дэзи побежала по волнам, то ли явилась сама Фрези Грант. Картина в этот момент приобретает почти религиозное звучание – Гарвей и Дэзи выступают в качестве праведников, которым воздалось по вере их. После ряда испытаний и даже, казалось бы, вселенской катастрофы разрушения, зимы и неподвижности к ним является Бегущая по волнам, чтобы утешить среди мрака ночи, «на темной дороге».

Киноверсия *Бегущей по волнам* вызывает споры и по сей день. Некоторые гриноведа указывали на художественную невыполнимость создания киноверсии такого сложного, многослойного произведения, как *Бегущая по волнам*. Например, Ковский в 1969 году, когда впечатления от премьеры были еще относительно свежи, писал:

«Бегущая по волнам» разворачивает перед читателем целую систему идей и образов, по существу своему чуждых приключенческому жанру [...] Сюжет произведения, пронизанный карнавальным действием, сам оказывается

карнавальным, выдающим себя не за то, что он есть. Не мудрено, что постановщики фильма по роману «... запутались в сложном, многослойном сюжете»⁴⁷⁵.

Необходимо отметить, что автор в данном случае применяет к анализу экранизации чисто литературоведческий подход. В момент написания работы критик ни хронологически, ни идеологически не мог применить иной подход, проанализировав киноинтерпретацию Любимова и Галича в контексте политических, социальных и культурных процессов. Чтобы увидеть систему социально-культурных знаков в фильме *Бегущая по волнам*, необходимо было отстраниться от премьеры на несколько десятилетий.

Эту точку зрения подтверждают некоторые отклики, относящиеся к современной эпохе. Их, увы, немного, потому что фильм был – во многом незаслуженно – забыт.

Одними из первых в наше время вспомнили о киноверсии *Бегущей по волнам* Александр Верхман и Юлия Первова в докладе «Александр Грин и его творчество в первые послереволюционные годы» (2000). Отмечая некоторое художественное несовершенство картины, они в то же время отдают дань уважения искренности и глубокой душевной боли, выраженной создателями фильма. Это дает исследователям право утверждать, что фильм Любимова и Галича «по своей подлинности достоин лучшего произведения Грина»⁴⁷⁶.

Это мнение поддерживает и петербургский критик Сергей Бережной, решительно высказавшийся в защиту фильма *Бегущая по волнам* в 1999 году. Причину непопулярности фильма Бережной видит именно в его правдивости, в силе и горечи измененного финала с разрушением статуи Фрези Грант. Критик также указывает на очевидную связь образно-символической системы картины с культурно-социальной ситуацией в стране, с разочарованием в «оттепели» шестидесятых:

В 1967 году уже можно было снять фильм о мире, который забыл веру в свои чудеса. Горечь, боль, предательство... Все, что рассказал в "Бегущей по волнам" Александр Грин, осталось в прошлом. Оно живо, прошлое - но живо только для Гарвея, пришедшего в этот мир извне. Те, кто живет в Зурбагане и

⁴⁷⁵ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.137. В этой цитате автор ссылается на признание Павла Любимова, сделанного на страницах журнала *Советский экран* в период работы над картиной, в 1966 году, см. Орлова, Н. «Глазами Александра Грина», *Советский экран*, №13, 1966, с.8-9.

⁴⁷⁶ Верхман, А., Первова Ю. «Александр Грин и его творчество в первые послереволюционные годы», *Александр Грин: Человек и художник*, с.80.

Лиссе, свое прошлое предали. Чуда больше никто не ждет. [...] Выморочный, немислимый мир... Гарвей пришел в него слишком поздно - создатель "Бегущей по волнам" умер. А из мира, в котором умер Бог, чудеса уходят. И на их место приходит пустота.

Павел Любимов и Александр Галич сняли фильм о мире, который скрипит сердечным протезом. Странно ли, что фильм этот не стал популярен - для этого он был слишком пронзителен и правдив.⁴⁷⁷

По-видимому, фильм *Бегущая по волнам* еще ждет дальнейших исследований – возможно, проводить их будут не литературоведы, а культурологи и социологи. Если перефразировать слова Ленина о Льве Толстом, киноверсия Любимова представляет собой своеобразное зеркало советских шестидесятых, философскую притчу о надеждах и разочарованиях периода «оттепели».

⁴⁷⁷ Бережной, С. «В ожидании Бегущей по волнам», критический очерк в электронном издании Ozon.ru: <http://www.ozon.ru/?context=detail&id=193397>, дата доступа 06/01/03.

Глава 9. Случай *Блистающего мира*

Экранизация самого масштабного гриновского произведения – романа *Блистающий мир* – не пользовалась популярностью ни у советских зрителей, ни у критики. Премьера фильма состоялась в 1984 году, за год до прихода к власти Михаила Горбачева и начала Перестройки.

Картина вышла на большой экран, однако демонстрировали ее в основном на детских сеансах. Интересы к фильму было высказано немного, и скоро он перекочевал из кинотеатров на телевизионный экран. Можно с уверенностью сказать, что киноверсия *Блистающего мира* прошла почти незамеченной. В то же время, можно утверждать, что работа Булата Мансурова является одной из самых интересных – в контексте советской культуры - киноверсий гриновских произведений, неизученной и непочитанной современными исследователями. Этот фильм представляет особый интерес для гриноведов, поскольку знания режиссера и сценариста о Грине явно выходят за рамки стереотипного образа, сформированного советской идеологией – однако при этом очень важно уточнить, что кино-произведение Мансурова является продуктом современной ему советской культуры.

Фильм был выпущен центральной всесоюзной киностудией «Мосфильм». Режиссер и сценарист картины Булат Мансуров к 1984 году уже являлся известным деятелем советского кино и преподавателем ВГИКа. К профессии режиссера он обратился после того, как получил музыкальное образование в Туркмении, где некоторое время работал как профессиональный музыкант. Закончив экстерном в 1963 году режиссерские курсы под руководством Сергея Герасимова, Мансуров начал свою карьеру со съемки фильма *Состязание*, который был представлен на Каннском фестивале. Позже он работал над постановкой и сценариями фильмов по произведениям таких писателей как Андрей Платонов, Виктор Астафьев, Юрий Трифонов и Даниил Гранин. Кроме того, его особенно интересовал восточный эпос, тюркские поэмы и история. В 1972 году, после съемок поэтической драмы *Тризна (Кулагер)*, где Мансуров выступал в роли режиссера и сценариста, он попал в опалу, а картину положили на полку, обвинив в «анти-народности»⁴⁷⁸. Много лет после этого, вплоть до 1987 года, режиссер почти не имел возможности снимать фильмы, публиковать свои сценарии и статьи.

⁴⁷⁸ Из интервью Булата Мансурова, опубликованного в статье: Шимырбаева, Г. «В кино все зависит от политической конъюнктуры», *Казахстанская правда*, 2005, 7 октября.

В 1984 году Мансуров все еще находился в немилости у официальных властей, однако в этот период ему удалось выпустить единственный за много лет новый фильм. Это был *Блистающий мир* по мотивам одноименного романа и рассказов Александра Грина.

Эту работу отличал характерный для Мансурова стиль: режиссер придал *Блистающему миру* черты поэтической драмы, с графической четкостью очертив фантастическое пространство Гринландии. Пригласив на главные роли известных балетных танцовщиков Прибалтики Тийта Хярма (Друд) и Илзе Лиепа (Руна Бегуэм), он задумал придать фильму особый ритм, заданный специфической пластикой актеров.

9.1. Гринландия: Фантастическое пространство тоталитаризма

С самого начала действия режиссер вводит зрителя в пространство своего кинематографического Лисса - в пространство аллегорически обобщенного, сказочного города с остроконечными крышами и флюгерами. Несмотря на то, что фильм снят на цветной киноплёнке, он кажется почти совершенно черно-белым: вероятно, режиссер намеренно приглушает краски и замедляет скорость движения, чтобы достичь впечатления нереальности, фантастичности происходящего.

Гриновская тема заявлена режиссером в первые секунды фильма: вслед за панорамой остроконечных крыш возникает общий план маяка, а затем в кадре оказывается «иконографический» для визуальной репрезентации Грина парусник. Скользя по белым парусам и снастям, камера задерживается на крупном плане неподвижного седоусого моряка с трубкой, который – как мы немедленно узнаем из первой реплики – зовется Битт-Боем. Таким образом, Мансуров начинает фильм о летающем человеке со ссылки на другое гриновское произведение – рассказ «Корабли в Лиссе». Правда, необходимо заметить, что история гриновского Битт-Боя звучала как тема обреченной юности – молодой моряк был обречен на скорую смерть. Так что появление старого моряка по имени Битт-Бой можно рассматривать как первый признак неадекватности, которую таит прочтение Грина режиссером Мансуровым.

Однако главная парадоксальность картины заключается в неожиданном для советского фильма сочетании явного религиозного (в основном - христианского) дискурса и анти-тоталитарного пафоса. К вопросу религиозного дискурса в советской культуре мы вернемся несколько позже. Сейчас мы обратим внимание на феномен

анти-тоталитарной темы в советском искусстве и литературе. В контексте культуры, развивавшейся под влиянием установок социалистического реализма, этот феномен представляется весьма интересным явлением. Необходимо отметить, что философская и социальная тема тоталитарного государства и его давления на личность вошла в советскую литературу еще в начале 20-х годов с романом Евгения Замятина *Мы*⁴⁷⁹. Однако в годы, предшествующие первой пятилетке, произведение Замятина было прочитано критиками как пасквиль на советский строй. В дальнейшем, изображение тоталитарного общества было сопряжено с изображением общества капиталистического. Граница между свободным советским строем и западным полицейским государством должна была быть проведена настолько четко, что под угрозу попало даже существование научно-фантастического романа – выживали лишь те советские фантастические произведения, где будущее представлялось царством победившего коммунизма, а капиталистический строй сохранился только на отдельно взятых отдаленных планетах галактики.

С тех пор, как СССР вошел в эпоху ожесточенной конфронтации с фашистской Германией, ситуация несколько изменилась. Многие произведения - в особенности, фантастические романы, сказочные пьесы и кинофильмы - аллегорически изображали авторитарный гитлеровский режим. Таким образом, в сознании советской аудитории прочно укоренилось представление о тождественности тоталитарного и гитлеровского режимов.

Людам, воспитанным в стране, где массовое сознание было сконструировано советской коммунистической идеологией, сама мысль об ином соотношении сил просто не могла прийти в голову. Психологический щит против такого рода сопоставлений работал настолько безотказно, что многие авторы, изображающие в своих произведениях «иное» тоталитарное общество не сознавали, насколько точно их творческий гений описывает родное сталинское государство. Ярчайшим примером такого феномена являются пьесы-сказки Евгения Шварца - его драма «Дракон» обрела вторую жизнь в годы Перестройки и успешно использовалась театральными

⁴⁷⁹ Роман Замятина создавался в полемике с многочисленными социально-утопическими агитками, в основе которых лежали уравнилельные экономические принципы и примитивные представления о классовой борьбе. Вместе с тем, роман *Мы* стал своеобразным экспериментом, практическим воплощением идеи соединения авантюрной фантастики и философско-аллегорического романа. Споры о жанровой принадлежности и жанровом определении романа («утопия», «антиутопия» или «дистопия») ведутся до сих пор.

режиссерами и кинематографистами как аллегорическое изображение сталинского режима⁴⁸⁰, хотя сам драматург отнюдь не ставил себе такой цели.

Картина Мансурова появилась за год до официального «запуска» Перестройки. Возможно, если бы фильм вышел на экраны спустя два-три года, он имел бы значительно больший резонанс. Тема полицейского государства и глобального контроля над личностью в киноверсии *Блестающего мира* звучит в унисон с главными философскими и эстетическими идеями горбачевской эпохи.

Итак, Мансуров представляет Гринландию в виде тоталитарного государства. Очевидно, на момент создания картины режиссер следовал традиции аллегорического изображения нацистской Германии. Еще более вероятно, что Мансуров отдавал должное стилю советских фильмов времен холодной войны - после победы над фашизмом, в условиях возникшего идеологического кризиса, роль основного врага стали исполнять Соединенные Штаты Америки, о чем свидетельствует ряд анти-американских фильмов 50-х годов⁴⁸¹. Какой бы схемой ни руководствовался режиссер, с позиции современного зрителя его вариант Гринландии выглядит точной копией советского государства сталинского (а возможно, отчасти и брежневского) образца.

В одном из первых эпизодов картины зрителю представлен механизм власти: невидимая, но вездесущая сеть секретной полиции проникает в самые, казалось бы, потаенные места – даже кабинет министра прослушивается специальными аппаратами. Гриновским городом-государством управляет некий невидимый тиран, который даже с близкими родственниками (например, с дочерью Руной и братом Дауговетом, главой и министром секретной полиции) общается исключительно по телефону, причем голос его неприятно поражает неестественностью звучания. Перед нами скорее механизм, чем человек. Мансуров максимально дегуманизирует образ тирана – при этом настойчиво подчеркивая его капиталистическую принадлежность многократным упоминанием статуса главного капиталиста и миллиардера. Однако эта условная «бегущая строка» капиталистического дискурса не предотвращает других неизбежно возникающих ассоциаций.

Изображение тирана-миллиардера часто появляется в кадре в виде портретов и скульптурных бюстов. Скрытый в условном пространстве высшей власти, миллиардер

⁴⁸⁰ Самой показательной в этом отношении является киноработа режиссера Марка Захарова *Убить дракона* (1988).

⁴⁸¹ Подробнее на эту тему см. Turovskaya, M. "Soviet Films of the Cold War", p.131-142.

присутствует везде, следя за народом через множество собственных отображений. Находясь в кадре, он пластически неподвижен, статичен. Эти обобщенные черты тирана нации, деспота-отца (звания «отец» миллиардер вполне заслуживает: он не только претендует на право отца нации, но и является родным отцом главной героини – Руны) подходят к описанию преимущественно двух исторических фигур: фюреру-Гитлеру и «отцу народов» товарищу Сталину. Система репрезентации главы тоталитарного государства (миллиардера) через серию его графических и скульптурных изображений, особая замедленность его пластики и вездесущность его присутствия в фильме *Блестающий мир* вызывают ассоциацию с реальной системой репрезентации политических лидеров (прежде всего – Сталина) в советской культуре⁴⁸².

В фильме присутствует также символическое изображение лагеря-тюрьмы: это так называемый «Коралловый остров», где содержатся политические заключенные. Внимание сконцентрировано на двух арестантах. Первый – это друг Друда Стеббс, который в мансуровской интерпретации превратился из свободного зрителя маяка в заключенного на Коралловом острове. Стеббс по-прежнему исполняет функцию зрителя маяка, но теперь маяк примыкает к территории концлагеря. Таким образом, конфликт обостряется: Стеббс не просто помогает Друду укрыться от преследования и предоставляет ему кров на маяке – он предоставляет Друду убежище на территории, которая физически и символически является пространством максимальной несвободы.

Пойдя на такое обострение конфликта, Мансуров приступил к развитию темы мирового зла и власти, основываясь на вполне конкретных исторических примерах. Однако с другой стороны, такое сгущение красок привело к некоторому упрощению гриновской системы символов. Маяк Стеббса в романе *Блестающий мир* выполняет функцию пограничного пространства, соединяя знаки трех стихий: земли, воздуха и воды. Летающий человек – вернее даже, богочеловек – Друд находит пристанище в этом пространстве. Общение с людьми осуществляется в основном через общение со Стеббсом. Одновременно, Стеббс противопоставляет Друду как земное начало противопоставляет небесному. В конфликте земного и небесного возникает тема творчества. Стеббс – не только зритель маяка, но и поэт. Не только поэт, но *плохой*

⁴⁸² Подробнее на тему ритуализированной системы репрезентации Сталина в советской культуре см. Clark, K. “Socialist Realism and the Sacralizing of Space”, *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p. 3-18.

поэт, что отмечают и Друд, и сам Грин. В стремлении писать стихи выражено стремление человека к небесному началу; восхищаясь поэзией как свободным полетом духа, Стеббс не в состоянии взлететь сам, как летает Друд, способность которого была описана Грином как символ «парения духа».

В киноверсии *Блистающего мира* полифония гриновских образов и символов часто переводится из философски-поэтической плоскости в плоскость политической аллегории. За кинематографическим Стеббсом оставлен статус принадлежности к творчеству, однако теперь он приобретает совершенно иное звучание. Стеббс – не поэт-любитель, а профессиональный скульптор. Точнее, бывший скульптор, потому что после исполнения заказа на создание статуи миллиардера-правителя он был немедленно сослан на Коралловый остров, потому что «тот, кто хоть раз его [миллиардера – Н.О.] увидит, тот попадает сюда». В качестве особой милости Стеббса назначили смотрителем маяка, в котором он и укрывает Друда.

Еще один интересный аспект кинематографической интерпретации образа Стеббса заключается в том, что сценарист расширил биографию смотрителя маяка, наделив Стеббса дочерью Тави⁴⁸³. Таким образом он не просто ввел зрителя в курс семейной ситуации гриновского персонажа, но и ввел в контекст романа *Блистающий мир* отдельный рассказ «Пропавшее солнце» (1923), написанный Грином в период работы над романом.

Изучая сюжетную конструкцию фильма *Блистающий мир*, необходимо отметить, что режиссер и сценарист фильма обладал солидным знанием творческого наследия Грина, а также современной ему гриноведческой литературы. Например, имя героини Тави (в фильме – дочери Стеббса, в романе – второй главной героини повествования) придумала Нина Николаевна Грин. Сведения об этом факте содержатся только в одном источнике, который мог быть доступен широкой публике в 1984 году – в сокращенной версии мемуаров Нины Грин, опубликованных в сборнике *Воспоминания об Александре Грине* в 1972 году. В воспоминаниях говорилось о том, что Грин долго не мог придумать имя своей героине, и как под влиянием только что прочитанной повести Киплинга *Рикки-Тикки-Тави* Нина Николаевна предложила назвать героиню Тави Тум⁴⁸⁴. Выбор оказался очень удачным, так как полностью соответствовал образу, задуманному Грином – его любимая героиня в *Блистающем мире* обладала тем же обаянием, что и маленький, но храбрый герой Киплинга.

⁴⁸³ Роль Тави исполняет Вероника Изотова.

⁴⁸⁴ Грин, Н. «Из записок об А.С.Грине», *Воспоминания об Александре Грине*, с.332-333.

Поскольку ссылка на происхождение имени Тави содержится только в воспоминаниях Нины Грин, следующая реплика Стеббса наводит на мысль о серьезных исследованиях, которые провел Мансуров во время работы над сценарием. Стеббс, рассказывая Друду историю своей дочери, упоминает такую деталь: «А зовут ее Тави, как Рикки-Тикки-Тави»⁴⁸⁵.

Стеббс также сообщает, что над его дочерью проводится научный эксперимент. Восемнадцать лет назад по приказу миллиардера-владельца Тави грудным ребенком привезли в замок на скале, и что все это время она жила при электричестве и никогда не видела солнца – и вот сегодня ее привезут во дворец владельца, чтобы впервые показать закат.

Интегрировав таким образом тему «Пропавшего солнца» в сюжет фильма, Мансуров добавляет в киноповествование и такой элемент классической волшебной сказки и средневекового романа, как «замок на скале». Неудивительно, что в дальнейшем ходе действия Друд выполняет ритуально-мифологическую функцию освободителя девушки («принцессы»), заточенной в замке⁴⁸⁶.

Здесь уместно провести краткий сравнительный анализ двух сюжетных линий: оригинального гриновского романа и его киноверсии. Вспомним, что в романе *Блестящий мир* Друд тоже спасает Тави – однако это спасение отмечено как бы штриховой линией, как и сама опасность, которой подвергается девушка. Ситуация складывается таким образом, что Тави даже не подозревает о том, что у нее был спаситель: получив место компаньонки и чтицы в доме богатого мужчины, она приезжает в чужой город и обнаруживает, что ее работодатель внезапно скончался тем же утром от сердечного приступа. Как выясняется впоследствии, усопший нанимал на работу молодых девушек и сексуально эксплуатировал их, пользуясь своей властью. Двое из предыдущих «чтиц» покончили с собой. Друд, случайно встретив Тави, ощутил, как «над хрусталем взвился молоток»⁴⁸⁷ и уничтожил чудовищного работодателя Тави Торпа. Каким образом он способствовал той смерти, Грин не уточняет. Но причастность Друда определена совершенно точно: «Как, почему остановилось гнилое, жирное сердце? ... Та сила, которая равно играет чудесами

⁴⁸⁵ *Блестящий мир*, реж. Б. Мансуров.

⁴⁸⁶ Подробнее на тему функций персонажей волшебной сказки см. Пропп, В. *Морфология сказки*, с.29-76.

⁴⁸⁷ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т. 3, с.133.

машин и очарованием струн, нанесла твердый удар. С минуту здесь побыл Крукс [Друд – Н.О.]. Но не было воздушных следов»⁴⁸⁸.

Интересно, что сказочный мотив «принцессы в замке» как бы ненароком вплетается в текстуальную ткань гриновского повествования. Это происходит в момент, когда Тави прощается с умершим Торпом, соблюдая необъяснимый, но необходимый ей ритуал. Войдя в зал, где покоится тело хозяина дома, она наугад берет книгу с полки и читает Торпу отрывок стихотворения. По воле случая это оказывается фрагмент из «Путешествия на Гарц» Гете:

Я зовусь принцессой Ильзой,
В Ильзенштейне замок мой,
Приходи туда и будем
Мы блаженствовать с тобой⁴⁸⁹

Вероятно, нельзя однозначно утверждать, что на Мансурова – человека, как мы уже убедились, достаточно хорошо разбирающегося в гриновском творчестве, – повлияли именно эти строки Гете, процитированные Грином в романе. Возможно, образ замка на скале возник в первую очередь потому, что режиссер подсознательно следовал распространенному в советской популярной культуре образу Грина – сочинителя сказок для юношества. Упоминание в фильме таких необычных для Грина персонажей как «король» и «королева» (которые, впрочем, не имеют никакой реальной власти и не появляются на экране) тоже оказываются неизбежно связанными с жанром традиционной сказки.

Однако символический топос Кораллового острова, введенный Мансуровым, при всей экзотичности звучания не имеет прямой связи со сказочным жанром. Здесь вступает в свои права социально-политическая аллегория.

Как уже упоминалось, отец заточенной в замке Тави Стеббс сам является заключенным на Коралловом острове, населенном исключительно арестантами и надсмотрщиками. Одновременно, остров представляет собой пограничное фантастическое пространство: то, что теперь используется как идеальная тюрьма, тысячи лет назад принадлежало загадочной древней цивилизации. Эта цивилизация оставила по себе память – гигантский каменный шар, который необъяснимым образом вращается, поднявшись над землей. Чтобы исследовать это явление, на остров ссылаются самые талантливые ученые страны. Таким образом, лагерь становится не

⁴⁸⁸ Там же, с. 146.

⁴⁸⁹ Там же.

просто местом физического заточения, но и тюрьмой-лабораторией – пространством творческой эксплуатации, духовного насилия.

Чтобы как можно убедительнее продемонстрировать, что эта аллегория не имеет никакого отношения к советскому прошлому или настоящему, Мансуров вводит в свое киноповествование весьма любопытный персонаж. Он использует портретный грим Альберта Эйнштейна, чтобы прямо (возможно даже, слишком прямо) намекнуть о фашистских лагерях и тюремных лабораториях как о прообразе своего Кораллового острова. Персонаж фильма, наделенный узнаваемыми чертами гениального ученого XX века, сообщает власти о том, что он может объяснить тайну летящего шара – но не сделает этого, чтобы не давать в руки тоталитарного режима ценное знание, которое может быть обращено во вред человечеству. Здесь режиссер делает очередной кивок в сторону сравнительно недавних мировых волнений, связанных с изобретением и испытанием ядерной и водородной бомбы.

Кроме того, Мансуров обращается к теме духовной оппозиции к власти. Несмотря на все старания представить нацистскую Германию единственным объектом социально-политической аллегории, режиссер рассматривает проблему духовного сопротивления и символический образ *полета* в контексте, созвучном философским идеям Грина.

Каковы же были идеи Грина, которые режиссер – пристально изучавший творчество писателя - использовал в своей кино-интерпретации?

Тема духовного полета занимает в гриновских произведениях одно из ключевых мест. Всякую попытку человека летать неестественно, при помощи громоздких машин, автор использует как метафору человеческой бездарности и пошлости. Вызывая удивление современников и снисхождение советских критиков, Грин неоднократно заявлял, что верит в способность древнего человека летать⁴⁹⁰. Эти высказывания писателя не прошли незамеченными для режиссера, и Мансуров вложил в уста министра тайной полиции реплику: «Я допускаю, что древний человек мог летать».

Мы можем предположить, что в *Блистающем мире* Грин воплотил собственную нереализованную мечту о полете – одновременно превратив человеческий полет в притчу, обратив волшебную сказку в философский роман.

⁴⁹⁰ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с. 268.

По Грину, идея аэроплана как *просчитанного* движения не имеет ничего общего с извечным желанием полета. По словам героя *Блистающего мира*, «то состояние манит лишь изумительным движением в высоте [...] без усилий и вычислений»⁴⁹¹. В этом контексте воздухоплавание является как бы обобщением всей позитивистско-сциентической философии, полагающей, что человек может стать царем природы лишь при помощи внешнего совершенствования мира. Друд – это символическое напоминание человечеству о совершенствовании внутреннем, духовном, которым пренебрегает технически ориентированная современная цивилизация.

Мансуров, по старой советской традиции склонный четко расставлять акценты (чтобы избежать каких-либо «ненужных» намеков и туманных аллегорий), усилил эту тему, введя образ загадочного шара на Коралловом острове. Поскольку режиссер из идеологических соображений не мог полностью следовать анти-сциентическим идеям Грина, он интерпретировал феномен полета, преодоления закона земного притяжения как потенциально объяснимый наукой, но относящийся к области закрытого знания. Ученый-«Эйнштейн» прямо заявляет, что он может раскрыть загадку, но не делает этого из этических соображений. Скрывая свое открытие от государственного репрессивного аппарата, он совершает духовный подвиг.

Необходимо отметить, что тема тоталитарного государства особенно волновала Грина во время написания *Блистающего мира*. Существует гипотеза, что поводом для начала работы над крупным произведением послужили два трагических события: казнь Николая Гумилева и смерть Александра Блока⁴⁹². Известно, что эти две смерти почти совпали: Блок скончался 7 августа, а Гумилев был расстрелян 27 августа 1921 года. Оба поэта нашли свой конец в результате конфронтации с существующим режимом: Гумилев был арестован и казнен за предполагаемую причастность к Кронштадскому восстанию, а Блок, вдохновенно принявший Октябрьскую революцию, жестоко разочаровался в новой власти. Потрясение обернулось тяжелой болезнью, но выезд на лечение за границу поэту был запрещен – что многими расценивалось как пассивная форма убийства.

Смерть Блока воспринималась многими его современниками как гибель целой эпохи. Блок, являющийся своеобразным символом поэзии Серебряного века, ушел из жизни так же символично – в поворотный момент истории. Те, кто попрощался с ним

⁴⁹¹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.155.

⁴⁹² см. Верхман, А., Первова, Ю. «А. Грин и его творчество в первые послереволюционные годы», с.74

летом 1921 года, терзались самыми мрачными предчувствиями. Одним из свидетелей тех событий стал Владимир Вейдле, который в своих воспоминаниях выразил общее чувство своего поколения:

Не было поэта после Пушкина, которого так любили бы у нас, как Блока. Но надгробное рыдание наше – за всю страну и отозвавшееся по всей стране – значило все-таки не одно это, не одним этим было вызвано. Провожая его к могиле, мы прощались не с ним одним. С его уходом уходило все ему и нам дорогое, все, что сделало его тем, чем он был, - и нас вместе с ним; то, чем и мы были живы. [...] Всей русской письменности предстояло жить в таких условиях, в каких она никогда раньше не жила, ей грозила неволя, какой она никогда, даже в худшие, давно прошедшие времена, не знала⁴⁹³.

Творчество Блока оказало на Грина, как и на все его поколение, большое влияние⁴⁹⁴. Трагические события потрясли его. Создание романа о летающем человеке модно расценивать как своеобразный отклик на преждевременную гибель двух выдающихся русских поэтов. Можно даже предположить, что *Блестящий мир* стал психологическим щитом Грина против политического и социального террора.

Появление летающего человека рассматривается как выход за пределы установленной нормы и, таким образом, как угроза существующему государственному контролю. Мансуров в киноверсии *Блестящего мира* обостряет тему государственного давления до чрезвычайности, превращая гриновское *универсально-обобщенное* государство в государство *тоталитарное*.

Вводя сюжет «Пропавшего солнца», режиссер вводит в фильм тему бесчеловечного эксперимента власти над живыми людьми. Хотя и в рассказе Грина, и в фильме Мансурова в качестве жестоких экспериментаторов выступают капиталисты (эта классовая деталь удачно вписывается в общий дискурс социалистического реализма), на их месте легко можно представить представителей высших эшелонов власти, руководителей идеологического аппарата как в социалистическом, так и в капиталистическом обществе. Дом главного миллиардера-тирана изображен в соответствии с традицией советского анти-американского дискурса. Это утопающий в цветах и зелени дворец⁴⁹⁵, как бы иллюстрирующий популярное выражение 20-х

⁴⁹³ Вейдле, В. *О поэтах и поэзии*, YMCA-Press, Paris, 1973, p.10-11.

⁴⁹⁴ Мы можем предположить, что блоковская тема Прекрасной Дамы нашла отголосок в идеальном образе гриновской женщины. Эта же мысль высказана также в работах Ковского и Харчева, см. Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.44; Харчев, В. *Поэзия и проза Александра Грина*, с.29.

⁴⁹⁵ В качестве природы Мансуров использовал Воронцовский дворец в Алушке.

годов о декадентской роскоши «загнивающей буржуазии» и, одновременно, послевоенное представление о красивой, но порочной заграничной жизни⁴⁹⁶.

Как известно, «Пропавшее солнце» заканчивается духовной победой мальчика, который при виде захода солнца не умер, не сошел с ума и не выразил желания вернуться к вечному электричеству. Более того, он не поверил в то, что солнце ушло навечно и таким образом не доставил экспериментаторам совершенно никакого удовольствия.

По воле режиссера и сценариста, эта же история происходит с девушкой Тави. Мансуров, работая с гриновским рассказом, увеличил степень жестокости хозяина роскошного сада. Он исключил из финальной реплики всего два слова, но их отсутствие сделало смысл происходящего более ужасным. В финале рассказа Авель Хоггей (миллиардер) говорит следующее: «Выгнать его [...] Фергюссон, ликвидируйте этот материал. И уберите остатки прочь»⁴⁹⁷. В киноверсии Мансурова миллиардер, глядя вслед уходящей в сад Тави, коротко приказывает: «Ликвидируйте этот материал и уберите остатки прочь».

Читатель гриновского рассказа, обращая внимание на первую фразу «Выгнать его», трактует финал таким образом: мальчика оставили в живых, а приказ «ликвидировать материал» относится к материальной стороне вопроса – ведь он воспитывался в специальном помещении на полном обеспечении миллионера, выращивающего себе новую игрушку. Зритель фильма, услышав слова о ликвидации, может трактовать их только как смертный приговор.

Возможно, такое ужесточение правил игры можно объяснить новым прочтением текста Грина в условиях пост-модернистской культуры. Писатель, создавший рассказ в конце 1922 – начале 1923 года и режиссер, работавший над сценарием и фильмом в 1983-1984 году, оказались по разные стороны многих кровавых, неслыханных по жестокости исторических событий. То, что Грин еще только предчувствовал и предвидел, Мансуров уже испытал. В этот список входит как преступления фашистов, так и зверства сталинского НКВД – трудно с точностью сказать, что с большей силой воздействовало на режиссера, работающего с гриновскими произведениями.

⁴⁹⁶ Подробнее об имидже «враждебной» заграничной жизни см. Turovskaya, M. "Soviet Films of the Cold War", *Stalinism and Soviet Cinema*, p.132.

⁴⁹⁷ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.314.

В фильме Мансурова Друд спасает Тави от «ликвидации». Юная девушка, проведя детство в темном замке и перенесенная по воздуху (в аэроплане) в чудесный сад, проходит своеобразную инициацию перед лицом небесного светила. Эта схема позволяет говорить об использовании в фильме традиционного ритуально-мифологического мотива⁴⁹⁸. Инициация совершается, когда с Тави снимают повязку и она видит солнечный свет. Она теряет сознание – что можно рассматривать как ритуальную «временную смерть» или потерю детской невинности - и возрождается как новое существо. Только что увидевшая и познавшая солнечный свет Тави взлетает вместе со своим спасителем. Миллиардер и его гости поражены зрелищем полета не одного, а двух человек.

9.2. Религиозный дискурс *Блестящего мира*

Родовое сходство коммунистического и религиозного дискурсов неоднократно отмечалось многими философами и искусствоведами. Одним из первых эту тенденцию определил Николай Бердяев в работе «Социализм как религия»⁴⁹⁹. Было отмечено также поразительная параллель между ранней стадией развития церкви и советским канонем, сформировавшимся в первое десятилетие советской власти. Как отмечал Ян Кристи в работе “The Director in Soviet Cinema”,

Preoccupied with unity and unanimity in the face of constant treats of schism, both church and state identified heresy as their main enemy. The fusion of scriptures and dogma, invested with the full authority of the institution, provided a bulwark against this “enemy within” [...] The issue in not only one of doctrine, but rather of form and method. Any institution seeking authority and efficiency of the church will effectively emulate or mirror its structure⁵⁰⁰.

С первых лет основания советского государства, кинематограф занял место так называемого «священного текста», посредством которого широкие массы должны были впитывать благодать партийных посланий. Растиражированное высказывание Ленина о кино, как о главном искусстве коммунистического государства положило начало этому феномену. Сталин лично курировал область киноискусства, так и не

⁴⁹⁸ На тему ритуально-психологической трансформации мифологического героя см. подробнее Campbell, J. *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York, 1961.

⁴⁹⁹ Впервые опубликовано в издании Бердяев, Н. *Новое религиозное сознание и общественность*, Издание М.В. Пирожкова, СПб, 1907.

⁵⁰⁰ Christie, I. “The Director in Soviet Cinema”, *Stalinism and Soviet Cinema*, p.143.

допустив формирования Союза кинематографистов, хотя все представители других видов искусств имели свои профессиональные организации.

Отказ государства от религии повлек за собой реакцию замещения: отсутствие церкви было компенсировано созданием других культов – наиболее ярким примером является «культ личности» Сталина, реактивно возникший всего через десять-пятнадцать лет после введения государственного атеизма. Майя Туровская дала этому феномену определение «социального фрейдизма»⁵⁰¹, описав его как процесс смещения и последующего замещения в обществе обширных идеологических и культурных слоев⁵⁰².

Одним из выразительных примеров такого социального замещения и использования кинематографа в качестве «священного медиума» может послужить сцена из культового (в прямом и переносном смысле слова) фильма *Цирк*⁵⁰³ (1936): в финале героиня Марион Диксон участвует в параде Первого Мая, где на нее снисходит высшая благодать коммунистических заповедей. Она вместе с другими участниками парада поет песню «Широка страна моя родная». Просветление и окончательная трансформация героини символизируется иконоподобным изображением Сталина, которое несет первый ряд колонны, в которой шагает героиня⁵⁰⁴.

Историческая роль религии в жизни русского общества до Октябрьской революции еще более обострила ситуацию с религиозно-идеологическим замещением: несмотря на свирепствование воинствующего атеизма, старая система христианских символов не была совершенно изгнана из сознания советских людей, что неоднократно приводило к интересным парадоксам⁵⁰⁵.

⁵⁰¹ Turovskaya, M. "Soviet Films of the Cold War", *Stalinism and Soviet Cinema*, p. 138.

⁵⁰² Там же.

⁵⁰³ *Цирк*, реж. Г. Александров, Мосфильм, 1936. Примечательно, что в этом культовом для советского общества фильме тоже используется тема полета в цирке. Однако в данном случае полет объясняется не сверхъестественными способностями героя/героини, а техническими приспособлениями. Полет – это достижение и развлечение масс, индивидуализм здесь не возможен. Поэтому «капиталистический» полет является полетом вынужденным (способности Марион эксплуатирует ее антрепренер), а «советский» полет символизирует торжество энтузиазма и таланта советских людей, в ряды которых вступает Марион, трансформированная в «Машу». Демонстрация в финале – это своего рода коллективный полет духа советских людей.

⁵⁰⁴ См. Taylor, R. "But Eastward, Look, the Land is Brighter", *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p.206.

⁵⁰⁵ Отдельные научные работы специально посвящены анализу христианских мотивов в советском кинематографе и литературе – например, см. Petro, N. (editor) *Christianity and Russian Culture in Soviet Society*, Series on Change in Contemporary Soviet Society, Westview Press, Boulder, San Francisco and London, 1990.

Одним из таких парадоксов демонстрирует кинематографическое прочтение *Блистающего мира*. Экранизация содержит много мест, позволяющих рассматривать фильм Мансурова в контексте ритуальной или религиозной системы символов. Можно утверждать, что общий христианский дискурс у Мансурова звучит более властно, чем у самого Грина. Роман *Блистающий мир* – это философски полифоническое произведение, сочетающее одновременно христианские и ницшеанские мотивы.

Друд Грина – существо свободное в абсолюте. В одной из ранних редакций он представлял писателем, мыслителем и философом, создающим некое великое произведение:

Друд перечитывал и исправлял написанное. Это был ряд отрывочных мыслей, являющихся на высоте, нечто интимное и столь неодолимое, что освободиться от него он мог лишь путем записывания [...] С пером в руке он переводил речи воздушных скитаний на язык земли, сыном которой он был⁵⁰⁶.

Однако в окончательной версии *Блистающего мира* Друд предстает не просто писателем или философом, а обобщенным творческим началом, воплощением свободного творчества и мысли⁵⁰⁷. Сам же «блистающий мир» – это мир независимого искусства, мир творческого вдохновения и гениальных прозрений⁵⁰⁸. В тексте романа о герое сказано так:

[...] [он – Н.О.] бродит по мастерским молодых пьяниц, внушая им или обольщая их пейзажами неведомых нам планет, насвистывает поэтам оратории и симфонии [...] тревожит сны и вмешивается в судьбу⁵⁰⁹.

⁵⁰⁶ Цит. по Верхман, Е., Первова, Ю. «Грин и его отношения с эпохой», *Александр Грин: Человек и художник*, с.35.

⁵⁰⁷ Мотив писательства, творчества и полета изначально являлся основным при составлении плана «Красных парусов». Начиная рукопись, Грин задумывал написать роман, который состоял бы из двух книг. Первая должна была быть посвящена размышлениям писателя о действительности реальной и художественной и о поиске точки их пересечения (из этого впоследствии Грин развил свою теорию Несбывшегося). Вторая книга рассказывала бы историю Ассоль, как пример своеобразного жизнетворчества, сотворения ее судьбы руками Грэя. Впоследствии сюжет об Ассоль и Грэе выделился в известную феерию, а из повести о писателе и его друге – летающем человеке Мас-Туэле – вышел роман *Блистающий мир*. На эту тему см. архивные материалы, опубликованные в статье Царьковой («Дорога к алым парусам», 2002, электр. изд.).

⁵⁰⁸ Необходимо отметить, что тема искусства играет важную роль в произведениях Грина. В рассказах «Черный алмаз» (1916), «Сила непостижимого» (1918), «Белый огонь» (1922) и других писатель трактует искусство (в частности – живопись и музыку) как преобразующую силу, способную создать нового человека и усовершенствовать мир. Исходя из этой концепции, в романе *Блистающий мир* Друд представляет собой квинтэссенцию свободного духа искусства.

⁵⁰⁹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.209.

Слова эти в романе принадлежат некому зловещему Руководителю, который стоит во главе глобальной охоты на летающего человека. Один из исследователей творчества Грина отметил, что в образе Руководителя концентрируются «сальерианские» черты, контрастирующие с «моцартианством» Друда. Таким образом, в *Блистающем мире* звучит пушкинский мотив противостояния между «светлой силой гения» и «бесталанностью мирового зла»⁵¹⁰. Возвращаясь к трагическим событиям, ставшим толчком к созданию романа – гибели Гумилева и Блока - можно предположить, эта тема была особенно актуальной для Грина в то время. Возможно, с этой темой и связан неоднозначный финал романа. Загадку финала и ее кинематографическое решение мы рассмотрим ниже.

Гений Друда стоит за пределами человеческого понимания, он по определению непостижим, как постулаты христианской религии. Это свойство Друда Грин передает инстинктивным страхом животных. Звери боятся его, как не-человека, потустороннее существо – именно так, по народным поверьям, ведут себя животные в присутствии нечистой силы. Однако Грин – не фольклорист, и акценты в *Блистающем мире* расставлены несколько по-другому. По сути, гриновский Друд - это высшее существо, не нуждающееся ни во власти, ни в поклонении. Справедливо будет назвать Друда и окончательной фазой в сложной эволюции гриновского сверхчеловека.

Идеи Фридриха Ницше пустили глубокие корни на почве русской культуры. Парадокс бурного развития ницшеанства в России на рубеже столетий и в начале XX века заключался в том, что многие, даже не читав работ немецкого философа, находились под влиянием его идей. Исследователи утверждают, что ницшеанские мотивы присутствовали в творчестве таких разных писателей и поэтов первой половины XX столетия, как Хлебников, Гумилев, Маяковский, Бабель, Замятин, Пастернак, Бальмонт, Волошин и других. Идеи Ницше широко использовались как в учениях русских оккультистов, так и в ранней коммунистической идеологии – практически, большая часть культурного населения России конца XIX - начала XX века была поляризована работами немецкого философа и его теорией о сверхчеловеке. Как отмечал Бернис Г. Розенталь (Bernice G. Rosenthal) в работе *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*,

One did not have to read Nietzsche to be influenced by him. The pollen of his ideas hung in the atmosphere for decades, fertilizing many Russian and Soviet minds

⁵¹⁰ см. Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.83.

[...] Nietzschean ideas kept reappearing in Russian and Soviet discussions on literature, art, psychology, social questions and politics. Their cumulative effect was enormous.⁵¹¹

Русские увидели в Ницше пророка нового мира, новой культуры и нового человека. Антихристианский пафос его работ был значительно смягчен в работах его многочисленных русских последователей, служа своеобразной базой для создания новых религиозно-философских теорий. В произведениях некоторых мыслителей христианские ценности парадоксальным образом сочетались с воинствующим богоборчеством Ницше. Например, члены инициированного Зинаидой Гиппиус и Дмитрием Мережковским интеллектуально-религиозного движения Богоискателей воспринимали Ницше как мистического пророка, в темных словах которого заключен путь к обновлению христианства⁵¹².

Петр Успенский в 1913 году также выдвинул собственную христианскую версию теории о сверхчеловеке, нарисовав портрет, удивительно схожий с образом гриновского героя. Сверхчеловеку Успенского присуще чувство абсолютной свободы, причем свобода эта не означает разрушения традиционных христианских ценностей. Сверхчеловек не является антагонистом Христа – напротив, он сливается с его образом, познавая христианскую мораль не извне (как навязанную), а изнутри, обращая нравственный кодекс в часть своей личности⁵¹³.

Таким образом, в соответствии с концепцией Успенского, герой Грина оказывается своеобразной версией христианского сверхчеловека. Ему свойственны несовместимые (исходя из утверждений традиционного ницшеанства) качества: абсолютная внутренняя свобода и внутренний моральный кодекс, которому он следует так же твердо, как истинный христианин – духовным заповедям Христа. Эта двойственность выражается в весьма примечательном «раздвоении» героя и его вечной проблеме выбора между двумя женщинами, которых мы назовем условно: женщина-Милосердие⁵¹⁴ и женщина-Власть.

⁵¹¹ Rosenthal, B.G. *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 2002, p.2,4.

⁵¹² Rosenthal, B.G. *Introduction to Nietzsche and Soviet culture: Ally and Adversary*, Cambridge University Press, Cambridge; New York, 1994, p.3.

⁵¹³ Carlson, M. "Armchair Anarchists and Salon Supermen: Russian Occultists Read Nietzsche", *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p.109-115.

⁵¹⁴ Под условным термином «женщины-Милосердия» мы подразумеваем идеальный женский образ Грина. Типичные его примеры – Ассоль (*Алые паруса*), Тави (*Блестящий мир*), Дэзи (*Бегущая по волнам*) и другие. В отличие от образа «женщины-Власти» образ хрупкой и робкой «святой девушки» (так в одной из сцен *Блестящего мира* названа даже Дева Мария) исполнен радостного предвкушения чуда и детской непосредственности. Существует версия, что самое популярное гриновское имя – Ассоль – используемое писателем минимум в четырех произведениях, является производным от испанского сочетания "al sol", «к солнцу» (см. Царькова, Ю. «Дорога к алым парусам»). Вечная Дева

Ковский в монографии 1969 года назвал героя *Блистающего мира* единственным символическим персонажем в произведениях Грина, добавляя, что Друд – «богоподобный человек»⁵¹⁵. По его наблюдениям, текстовые портреты Друда создают в романе своеобразную *иконопись*: сначала читатель видит героя как бы издалека, и у смотрящего (вернее – читающего) создается впечатление, что он рассматривает лицо, исполненное строгости старинных портретов. Потом автор дает как бы крупный план глаз человека-ангела:

[...] в них пряталась тень, прикрывающая непостижимое мерцание огромных зрачков, в которых, казалось, движется бесконечная толпа, или ходит, ворочая валами, море, или просыпается к ночной жизни пустыня. Эти глаза наваливали смотрящему впечатления, не имеющие ни имени, ни мерила⁵¹⁶.

Далее Грин передает реакцию смотрящего – рисует потрясение человека, взглядевшего в лицо Друда:

[...] [она – Н.О.] заглянула в глаза, где, темнея и плавясь, стояло недоступное пониманию. Тогда (...) все веяние и эхо сказок, которым всегда отдаем мы часть нашего существа, – вдруг, с убедительностью близкого крика, глянули ей в лицо из страны райских цветов, разукрашенной ангелами и феями, – хором глаз, прекрасных и нежных⁵¹⁷.

Грин – очевидно, сознательно – вводит своего героя в знаковую систему, в контексте которой образ героя *Блистающего мира* читается как образ Христа. В тексте романа он однажды назван «рыбаком»⁵¹⁸ неторопливо разглядывающим человеческие души; его монологи о природе художественного творчества напоминают проповеди – Ковский употребил даже сочетание «нагорная проповедь»⁵¹⁹. И, наконец, практически полное слияние образа Друда с образом Христа происходит в сцене видения Руны в церкви – сцены, особенно интересной потому, что она настойчиво изымалась из всех публикаций произведений Грина в течение сорока лет и была восстановлена только в известном шеститомном собрании сочинений издания 1965 года:

Грина воплощает в себе светлую иррациональную гармонию стихийного диссонанса и в изменчивости ее настроения заключена основа всего сущего: «Жизнь ее благословенна [...] а значение этой жизни выше нашего понимания» (Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.2, с.191) Подробнее о женских образах в произведениях Грина см. также Жук, И. «Героини Грина», *Александр Грин: Человек и художник*, с.114-120.

⁵¹⁵ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с. 76.

⁵¹⁶ т.3, с.106.

⁵¹⁷ Там же, с.118.

⁵¹⁸ Там же, с.133.

⁵¹⁹ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.78.

[...] увидела она сквозь золотой туман алтаря, что Друд вышел из рамы, сев у ног маленького Христа. В грязной и грубой одежде рыбака был он, словно лишь теперь вышел из лодки; улыбнулся ему Христос [...] и приветливо посмотрела Она. [...] И он [Друд – Н.О.] подал раковину Христу, чтобы слышал он, как шумит море в сердцах [...] Затем палец взрослого опустился на стрелку компаса [...] Ребенок посмотрел и кивнул⁵²⁰.

В этой сцене Друд, появляясь на иконе рядом с младенцем Христом и девой Марией, как бы завершает своим присутствием святую троицу. Таким образом, герой Блистающего Мира принимает черты не только ангела, но и святого духа/Бога-отца, исходя из традиций религиозного канона. Эта сцена приобретает особое значение, если принять во внимание тот факт, что Грин был убежденным христианином, прошедшим долгий и трудный путь к вере⁵²¹.

В этом контексте интересно взглянуть и на путь, который прошел Мансуров на пути к экранизации *Блистающего мира*. Как уже упоминалось выше, ему приходилось много работать с мифологическими и поэтическими произведениями, принадлежащими в основном тюркской культуре. Как сценарист и режиссер, Мансуров предпочитал жанр легенды, притчи, поэтического эпоса. К 1984 году диапазон его знаний охватывал казахскую, татарскую и туркменскую историю XIII - XIX века. В числе его киноработ числилась лента *Фраги – Разлученный со счастьем*, к которой он написал сценарий непосредственно во время работы над *Блистающим миром*. Сценарий повествовал о жизни туркменского поэта и философа XVIII века Махтумкули. В этой работе Мансуров получил возможность использовать свое знание восточной философии и истории.

Несмотря на этническую принадлежность к культуре востока, Мансуров, по-видимому, хорошо знаком и со славянской культурой, включая ее религиозный аспект. Уже во второй половине 70-х годов, после того как фильм *Тризна*⁵²² («Кулагер») не был допущен в прокат, режиссер был вынужден надолго уехать в Россию, где друзья помогли ему устроиться работать на киностудии «Мосфильм». Известно, что в России Мансуров общался с такими «знаковыми» для русской

⁵²⁰ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.175.

⁵²¹ О христианских убеждениях Грина см. Верхман, А., Первова, Ю. «Грин и его отношения с эпохой», *Александр Грин: Человек и художник*, с.39-41, а также Грин, Н. *Воспоминания об Александре Грине*, с.100-101.

⁵²² *Тризна*, реж. Б. Мансуров, Казахфильм, 1982.

культуры XX века личностями, как автор теории этногенеза Лев Гумилев и академик Дмитрий Лихачев⁵²³.

Хотя, как уже отмечалось выше, гриновская экранизация носит некоторые черты советского фильма эпохи холодной войны, Мансуров расширил философский контекст фильма, придав ему религиозно-философское звучание.

Мансуров трактует феномен полета как проявление божественного начала, и режиссер – сознательно или подсознательно – на протяжении всего фильма использует визуальные и текстовые ссылки, которые можно полноценно расшифровать только в контексте знаковой системы христианской религии. При этом Мансуров совершенно исключил ницшеанские мотивы, присутствующие в гриновском оригинале.

В одном из ключевых эпизодов картины, в сцене ареста Друда, главный герой ведет себя противоположно герою Грина. С этической точки зрения, это – принципиальная разница. В романе попытка арестовать Друда с помощью силы потерпела неудачу:

Едва он отошел, как несколько беспощадных ударов обрушилось на его плечи и голову; в луче фонаря блеснул нож. [...] Стараясь освободить левую руку, за которую ухватились двое, правой он сжал чье-то лицо и резко оттолкнул нападающего; затем быстро взвился вверх. Две руки отцепились; две другие повисли на его локте с остервенением разъяренного бульдога. Рука Друда онемела. [...] Склонившись, с отвращением рассмотрел он сведенное ужасом лицо агента; тот, поджав ноги, висел на нем в борьбе с обмороком, но обморок через мгновение поразил его. Друд вырвал руку; тело понеслось вниз; затем он из глубины, заваленной треском колес, вылетел глухой стук.

- Вот он умер, - сказал Друд. – Погибла жизнь и, без сомнения, великолепная награда. Меня хотели убить.

[...] Медля возвращаться домой, размышлял он о нападении. Змея бросилась на орла⁵²⁴.

В этой сцене агент не рассматривается как человеческое существо – лишь как *инструмент*, при помощи которого власть пытается уничтожить такое

⁵²³ См. Доронин, Г. «Достоинство прямого взгляда», *Общественная ежедневная газета республики Казахстан*, 2002, 3 декабря; Шимырбаева, Г. «В кино все зависит от политической конъюнктуры», *Казахстанская правда*, 2005, 7 октября.

⁵²⁴ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.80.

парадоксальное и опасное явление, как летающий человек. Напавшие на Друда не просто дегуманизированы; они описаны как некто или нечто, стоящее ниже человека. Друд – а вместе с ним и автор – смотрит на эти существа сверху вниз, как на отвратительных пресмыкающихся. Грин усиливает это впечатление сравнением: «змея бросилась на орла». Друд «сжал чье-то лицо», то есть обезличил, «с отвращением рассмотрел» лицо агента, «вырвал руку». Сравнивая агента с остервененным бульдогом, автор придает ему анималистические черты, завершая таким образом его дегуманизацию. Друд комментирует смерть упавшего словами о великолепной награде – и уж, во всяком случае, нисколько не сожалеет о невольном (впрочем, насколько невольном?) совершенном убийстве. Он – «орел», сверхчеловек, и ему не пристало испытывать к «змее» или «бульдогу» ничего, кроме отвращения.

В интерпретации Мансурова Друд проявляет милосердие к агентам секретной полиции. На него нападают прямо в цирке после выступления, набрасывая сеть. Он поднимается и висит в воздухе вместе с агентами, отчаянно цепляющимися за веревки сети. При этом кинематографический Друд рассуждает так:

Спустишь, Друд, они сорвутся! Если погубишь одного – считай, погубил весь род человеческий. Спас одного – считай, спас весь род человеческий. Спустишь, Друд – они хотят от тебя что-то...⁵²⁵

Таким образом, в самом начале фильма Друд выступает в образе спасителя, спасая «одного из малых сих»: «Ибо Сын Человеческий пришел взыскать и спасти погибшее [...] Так нет воли Отца вашего небесного, чтобы погиб один из малых сих» (Матфей 18:11,14). В то же время, Друд Мансурова следует главному этическому принципу христианства: «вы слышали, что сказано: "люби ближнего твоего и ненавидь врага твоего". А я говорю вам: любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас, благотворите ненавидящим вас [...]» (Матфей 5:43-45).

В фильме враг не обезличивается, и даже в агенте полиции главный герой видит прежде всего человека, рассматривая человеческую жизнь как абсолютную ценность и ставя ее выше собственной физической свободы. Он добровольно приносит себя в жертву, и с развитием хода киноповествования приобретает все больше черт, приближающих его к образу Христа.

Созданию этого впечатления способствуют несколько факторов. Один из них – это физические данные актера (Тийт Хярм) и его манера игры. Опыт съемок в

⁵²⁵ *Блестящий мир*, реж. Мансуров.

Блистающем мире был второй киноработой Хярма после того, как в 1979 году он сыграл эпизодическую роль в картине по мотивам произведения братьев Стругацких *Отель «У погибшего альпиниста»*⁵²⁶. Будучи артистом балета, Хярм не обладал профессиональными навыками киноактера. Его игру можно было бы назвать монотонной, если бы некоторое однообразие интонаций и мимики не укладывались в схему определенной «иконографии» образа. Друд Тийта Хярма гармоничен внешне и внутренне. Его отличительная черта – спокойствие и созерцательность. Его не мучают противоречия, потому что, как неоднократно повторяется в картине, в нем «нет зла».

«Ты же знаешь, нет зла во мне» - говорит Друд Стеббсу. «Иначе я не смог бы летать». Полет Друда – сродни вознесению, он воплощает в себе наивысшее духовное просветление. Прибывая (вернее сказать, «спускаясь») в тоталитарный Лисс, в царство зла, Друд действует как Христос или божественное существо из других религий. Его появление в цирке – это знак пришествия спасителя, сошедшего с небес на землю в самый черный и жестокий час, чтобы дать человечеству шанс покинуть царство страха (пространство тоталитарной системы – это пространство страха) и войти в «блистающий мир души».

Характерно, что режиссер значительно расширяет речь Друда, произнесенную им в цирке перед демонстрацией полета. У Грина Друд ничего не говорит публике, обращаясь с инструкцией к оркестру: «Сыграйте что-нибудь плавное». Он лишь обводит публику взглядом, подобно булгаковскому Воланду, явившемуся на сцене Варьете, чтобы понаблюдать за москвичами. Напомним, что Князь тьмы из романа *Мастер и Маргарита*, выйдя на сцену перед публикой, обращался почти исключительно к своей свите. Так же созвучны и финалы этих двух сцен – в Варьете и в цирке, у Булгакова и у Грина – обе заканчиваются паникой публики перед лицом необъяснимых чудес. Разительное сходство этих двух сцен позволило исследователям говорить о том, что Булгаков при написании *Мастера и Маргариты* вдохновился гриновским произведением⁵²⁷.

И в *Блистающем мире*, и в *Мастере и Маргарите* публика усматривает в происшедшем дьявольские черты. Интересно, что в обоих произведениях особое внимание уделено слухам, расплзающимся после происшествия. У Грина сказано, что «слухи достигли такого размаха, приняли такие размеры и очертания, при каких

⁵²⁶ *Отель «У погибшего альпиниста»*, реж. Г. Кроманов, Таллинфильм, 1979.

⁵²⁷ На эту тему см. Яблоков, Е. «Александр Грин и Михаил Булгаков», *Филологические Науки*, №4, 1991, с.33-42, Чудакова, М. «Присутствует Александр Грин», *Сельская Молодежь*, №6, 1976, с.31-37.

исчезал уже самый смысл происшествия»⁵²⁸, а у Булгакова говорится, что «в течение долгого времени по столице шел тяжелый гул самых невероятных слухов», причем в народе то и дело раздавался шепот «нечистая сила»⁵²⁹. Мнение же «культурных» или «просвещенных» людей, как иронично называют их оба автора, совпадает в обоих романах: образованная публика склонна объяснять полет Друда (в *Блестящем мире*) и проделки компании Воланда (в *Мастере и Маргарите*) с научной точки зрения, предпочитая гипотезу о массовом гипнозе: «... работала шайка гипнотезеров и чревоушителей»⁵³⁰, «факирство, гипноз!»⁵³¹.

Исходя из созвучности произведений Булгакова и Грина, у читателя может сложиться впечатление, что москвичи уже пережили вторжение самой страшной inferнальной силы: Воланду и Друду остается только занять наблюдательную позицию, чтобы видеть последствия свершившегося. Их будто бы не интересуют уже те, кто предался злой силе, чья душа мертва – их, скорее, интересуют души, выжившие в страшной схватке с омертвлением.

Таким образом, амбивалентность гриновского мировоззрения подчеркивается фактом слияния двух противоположных образов: богочеловека и демона. Противоположности как бы сходятся в единой точке, создавая оригинальный образ иррациональной творческой стихии. Ее воплощение – Друд – символ абсолютной свободы. Он занимает позицию наблюдателя, вычлняя из серой механизированной толпы так называемые «живые души» и этим совершают благо. Гриновский Друд как бы проверяет души людей, собравшихся на представление – он предлагает разуму зрителей логически необъяснимую, иррациональную, но действительную возможность *принять невозможное*. Он берет на себя функцию той силы, которая напоминает человеку о безграничности комбинаций Случая, о Таинственной Неизвестности. При этом нельзя сказать, чтобы Друд, с высоты своего положения (в буквальном смысле), испытывал симпатию или сочувствие к толпе, в припадке слепого ужаса давящейся у выходов из цирка.

Мансуров меняет значение всей сцены, вложив в уста герою целую речь, вернее даже – проповедь. Он сообщает собравшимся, что он – простой человек, такой же, как и они. Его отличает только способность летать. Затем он объясняет толпе:

⁵²⁸ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.82.

⁵²⁹ Булгаков, М. *Избранные произведения в двух томах*, Днепро, Киев, 1988, т.2, с.710.

⁵³⁰ Там же, с. 711.

⁵³¹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с. 77.

«Душа ваша – огромный блистающий мир, недоступный ни крупному злу, ни мелким желаниям. Путь в тот мир без дороги, он освещен вашей мечтой»⁵³², после чего уже дает инструкцию оркестру и взлетает под купол цирка.

Развитие этой сцены также очень важно для восприятия общего христианского дискурса экранизации. Застыв в воздухе над зрителями, Друд произносит внутренний монолог о безверии как о главной опасности для человечества. При этом за спиной его возникает изображение огромного глаза, которое занимает весь купол цирка, отчего характер кадра приобретает явное визуальное сходство с церковным интерьером. Огромное пространство купола цирка воспринимается как купол церкви, а изображение глаза – как настенная мозаика с изображением ока, которое в системе христианской знаковой системы традиционно считается символом Бога-отца и Троицы.

Because of the many scriptural references to the eye of God, the eye has come to symbolize the all-knowing and ever-present God [...] In the later period [...] the Eye of God surrounded by a triangle is used to symbolize the Holy Trinity⁵³³.

Если проанализировать кадры из *Блистающего мира* с точки зрения христианской символики, то фигура Друда с крестообразно распростертыми руками, с геометрической точностью застывшая напротив зрачка гигантского глаза, может быть визуально прочитана как дополняющий знак святой Троицы – возможно, как изображение Бога-Сына. Геометрическое совершенство линий позволяют говорить о том, что фигура Друда заключает в себе знак перевернутого треугольника⁵³⁴ – основание которого расположено по линии распростертых рук, а две другие воображаемые стороны сходятся у ступней Друда, на вершине треугольника. Купол цирка – подобно куполу церкви – довершает графическое и мистическое единство Троицы, заключая всю систему в круг⁵³⁵.

Следует также отметить, что крестообразное положение летящего Друда является в полной мере изобретением режиссера фильма. Грин описывал позу застывшего над цирком героя совершенно иначе:

⁵³² *Блистающий мир*, реж. Мансуров.

⁵³³ Ferguson, G. *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, 1961, p. 46-47.

⁵³⁴ Изображение перевернутого треугольника – символа Троицы – посредством особой композиции является распространенным явлением в иконописи, особенно русской. Наиболее знаменитым примером является «Троица» Андрея Рублева, основой композиции которой является перевернутый треугольник, заключенный в круг.

⁵³⁵ См. Moore, A. *Iconography of Religions: An Introduction*, SCM Press, London, 1977, p.256-257.

Покинув арену, Друд всплыл в воздухе к люстрам, обернув руками затылок. Мгновенно вся воображаемая тяжесть его тела передалась внутреннему усилию зрителей, но так же быстро исчезла, и все увидели, выше галерей, над трапециями, мчится, закинув голову, человек, пересекая круглое верхнее пространство с плавной быстротой птицы, - теперь он был страшен. И его тень, ныряя по рядам, металась вниз⁵³⁶.

Можно предположить, что, придав Друду положение распятого Христа, Мансуров также хотел подчеркнуть его сходство с птицей, раскинувшей крылья. Не исключено, что на режиссера при этом повлияла иллюстрация Саввы Бродского, включенная в популярный шеститомник гриновских произведений, вышедший почти полумиллионным тиражом в 1965 году. На этой иллюстрации художник изображает Друда, летящего в цирке в распростертыми руками. Однако что бы ни повлияло на выбор Мансурова, результатом явилось четкое иконографическое изображение героя.

Возможно, Мансурову казалась неуместной та небрежная поза (руки, заложенные за голову), с которой Друд – как бы выражая презрение к собравшимся внизу зрителям – взлетел к куполу цирка в романе Грина. Эта поза не вязалась с образом кинематографического Друда – бога, пришедшего к людям с проповедью, который створяет чудо, чтобы возродить веру.

В кинематографическом монологе Друда безверие ассоциируется со страхом: «Вот оно, гневное око страха, безверия, оно сильнее притяжения Земли. Если никто не поверит в меня, я сорвусь в эту пропасть»⁵³⁷.

В этот момент Мансуров вводит в канву фильма мотивы еще одного рассказа Грина – «Канат» (1924). Главный герой рассказа Вениамин Фосс, страдающий припадком безумия, возомнил себя всемогущим мифологическим Амивелехом, физическим возможностям которого нет пределов. Например, он уверен в том, что может ходить по канату – что он и делает на глазах у возбужденной толпы. Однако внутренний импульс толпы «Падай!» и жгучее желание зевач увидеть такое увлекательное зрелище, как падение канатоходца, заставляет его сорваться с каната.

Именно этот кровожадное повеление «Падай!» слышит Друд в фильме Мансурова, застыв под куполом цирка. На секунду он теряет равновесие, готовый сорваться в пропасть – образно говоря, в разверзшуюся пропасть человеческого безверия. Однако, в этот момент Друду слышится другой голос, голос поддержки и

⁵³⁶ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с. 78.

⁵³⁷ *Блестающий мир*, реж. Мансуров.

одобрения. При этом камера скользит по лицам зрителей, относящихся к характерному «народному» типу и явно принадлежащих к рабочему классу. Поддержка исходит именно от них:

- Ну что же ты, Звезда – летай, мы за этим пришли. Заплатили, не жалея.
- Хорошо видеть ловких людей! Вот, и наши ребята рады. Летай же!⁵³⁸

Иными словами, Мансуров демонстрирует классовую поддержку Друда, делая резкий идеологический вольт от откровенно религиозного дискурса к традиции социалистического реализма. Впрочем, как известно, весь пафос социалистического искусства был основан прежде всего на *вере* – если не в существование божественного начала, то в торжество коммунизма и науки⁵³⁹.

Чем бы ни была оправдана декларация поддержки рабочего класса, суть ее выглядит странно. Выходит, что зрители поддерживают Друда не потому, что верят в блистающий мир души, не подвластный отягощающему злу. Они призывают Друда лететь, потому что «заплатили, не жалея» и потому что его полету рады «ребятишки». В этом отношении звучит добродушное снисхождение к феномену полета – устремление ввысь, в мечту рассматривается как забава для детей. Можно даже сказать, что оно отражает отношение официальной советской идеологии к произведениям Грина и фантастическому жанру вообще – как к явлению, рассчитанному только на определенную возрастную категорию.

Этот секундный парадокс, вероятно, допущенный режиссером из цензурных соображений, не оказывает значительного влияния на восприятие образа Друда как спасителя человечества – прежде всего, в религиозном смысле. В картине Мансурова страх является концептуальной категорией, которая отделяет человека от блистающего мира и полета. На текстуальном уровне эта тема выражается в рефрене «Не бойтесь», который несколько раз произносит Друд. В интерпретации Мансурова, летать может не только главный герой, но его ученики (ученицы), которые не боятся и верят в собственную силу полета.

«Закройте глаза, забудьте про все и только не бойтесь», говорит Друд Руна, давая ей руку. За этой репликой следует панорамный план, в центре которого – полет уже не одного, а двух людей, Друда и Руны. Но Руна не проходит испытания властью, она оказывается лже-ученицей, и поэтому больше не полетит. Другая героиня – Тави –

⁵³⁸ Там же.

⁵³⁹ См. Taylor, R. “But Eastward, Look, the Land is Brighter”, *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p.201-215; Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

после пройденной «солнечной инициации», как мы условно можем это определить, встречает Друда и доверчиво протягивает к нему руки. Друд велит Тави закрыть глаза, чтобы не испугаться взлета. Но вера Тави настолько тверда, что она взлетает с открытыми глазами. Схема следования за Учителем по воздуху, и совершение движения благодаря силе веры, напоминает известный евангельский сюжет о хождении по воде Христа и его учеников.

Тему веры затрагивает даже ученый, которому режиссер придал портретное сходство с Эйнштейном. В своем финальном монологе, отказываясь сотрудничать с властью, физик говорит: «Теперь я не боюсь, но верую в науку на благо людей... этот грех я не возьму на себя никогда». Как бы в награду за праведность, ученому является Друд и беседует с ним под видом арестанта, рассуждая о феномене полета. В ходе беседы заключенный Кораллового острова не осознает, что, по сути, он доверяет свои мысли богу.

Пощадив агентов секретной полиции и тем самым добровольно отдавшись им в руки, Друд попадает в тюрьму. Здесь он, подобно Христу в пустыне, проходит через ряд искушений, в которые вводит его высшая власть, воплощение абсолютного зла. Друда сначала стараются запугать, потом последовательно предлагают ему деньги, славу и власть, почти прямо следуя тесту Евангелия: «Опять берет Его дьявол на весьма высокую гору и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит ему: все это дам Тебе, если, пав, поклонисься мне. Тогда Иисус говорит ему: отойди от меня, сатана [...]» (Матфей 4:8-11).

Интересно, что в фильме с мощным, хотя и скрытым религиозным дискурсом сама религия открыто упоминается только в сцене, когда в камеру к Друду приходит священник. Служитель церкви – инструмент в руках власти, которая настойчиво предлагает Друду сотрудничество. Совершенно типично для советского фильма, религия расценивается как «опиум для народа». Однако необходимо отметить, что в фильме критикуется не вера как таковая, а церковь как аппарат идеологического контроля. Священник (с внешностью католического патера) вопрошающий Друда: «Этот ваш «блистающий мир души» - это и есть Бог, не так ли?» получает ответ «Скажите просто – зачем я вам нужен?»⁵⁴⁰. Таким образом, Друд не протестует против самой постановки вопроса, он реагирует на явное намерение использовать дар полета как часть государственной идеологической машины – и на неискренность священника,

⁵⁴⁰ *Блистающий мир*, реж. Мансуров.

который сам явно не верит в существование божественного начала, о котором говорит.

Божественная сущность Друда, в свою очередь, проявляется даже в тюрьме: он непоколебимо и светло спокоен. Как уже было сказано, это качество могло бы быть воспринято как недостаток актерского мастерства Тийта Хярма – однако в общем контексте фильма неизменная просветленность Друда создает ощущение его принадлежности к иному прекрасному миру. Его фраза в первом диалоге с Руной «Я свободен везде, даже здесь» лишена позы, настолько расслаблено спокойно Друд ведет себя в камере. Даже его заминка перед тем, как принять помощь Руны кажется естественной, хотя и логически мало объяснимой.

Интересно, что сцена диалога Друда и Руны в тюрьме претерпела существенные изменения в сценарии Мансурова по сравнению с гриновским текстом. Руна приносит Друду спасение в виде специально закаленных стальных пилок, с помощью которых можно перерезать цепь, приковывающую Друда к стене. Это сюжетный ход остался неизменным, однако реакция Друда изменилась: герой Грина с готовностью принимает спасение, в то время как герой Мансурова медлит, заставляя Руну умолять: «Хотите, я стану перед вами на колени?», чего гриновская гордая Руна никогда бы не произнесла. Это небольшое, казалось бы, изменение, оказывается очередной подпоркой в создании образа Друда – божественного существа, которое не нуждается в спасении, которое спасает само, перед которым нужно становится на колени. «Вы могли бы спасти многих», - обращается Руна в интерпретации Мансурова к Друду – «даже меня!».

Сцены искушения Друда в тюрьме также были введены сценаристом фильма Мансуровым. Грин ограничился лишь упоминанием о том, что в тюрьме к Друду приходил прокурор: «Он волновался; задал ряд нелепых вопросов. Я не отвечал; я выгнал его»⁵⁴¹ - так рассказывает Друд Стеббсу. Гриновский Друд проходит только через одно подлинное искушение – искушение властью, которому подвергает его Руна Бегуэм, когда Друд является к ней после бегства из тюрьмы. Однако это искушение происходит в совершенно иных условиях, чем в фильме, где режиссер максимально заострил ситуацию, поставив героя в ситуацию жизненного выбора. Отказ Друда, брошенного в тюрьму и посаженного на цепь, воспринимается гораздо драматичнее, чем отказ физически свободного гриновского героя. Однако, пойдя на заострение драматизма, Мансуров упустил некоторые психологические нюансы, важные для

⁵⁴¹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.125.

понимания внутреннего мира летающего человека и героини романа Руны. У Грина настоящую власть и жажду власти воплощает не механизированный миллиардер (как у Мансурова), и не механизм тоталитарного государства, а одна-единственная женская душа.

Осознание богоподобности Друда вызывает в Руне «подлинное вдохновение власти – ненасытной, подобной обвалу»⁵⁴². Когда герой является к Руне, ощутив – казалось бы – родственность ее души, их свидание переносится в другую смысловую плоскость. Из лирической сцены Грин создает сцену искушения Друда властью. Здесь Руна предлагает ему открыто явиться человечеству и написать некую великую книгу (в подтексте – новую Библию), не сомневаясь, что Друд станет предметом религиозного поклонения:

Америка очнется от золота и перекричит всех; Европа помолодеет; иступленно завоюет Азия; дикие племена зажгут священные костры и поклонятся неизвестному [...] Начнут к вам идти [...] люди всех стран, рас и национальностей [...] Вы напишете книгу, которая будет отпечатана в количестве экземпляров, довольном, чтобы каждая семья человечества читала ее⁵⁴³.

Природа Друда органически несовместима с упорядоченной и рациональной сущностью власти, он воплощает в себе иную, иррационально-свободную, самодостаточную стихию. Потому он отвергает предложение Руны подобно тому, как Христос в пустыне превозмог дьявольское искушение мировой властью. Автор *Блестящего мира* еще раз подтверждает, что его герой – это оригинальная версия богочеловека и сильной личности в контексте христианского мировоззрения.

Усилив социальное звучание фильма и, в некоторой степени, играя на сложившихся стереотипах, Мансуров упустил некоторые психологические оттенки, столь важные в гриновском романе. Помимо заострения сюжета и введения ряда новых сцен и ситуаций, Мансуров ввел тему, если так можно выразиться, «опровержения» мистической природы Друда. Это опровержение было совершенно необходимо для советской кинопостановки, так как любая невыясненность или недосказанность могла весьма плачевно сказаться как на судьбе картины, так и на судьбе ее создателя (о чем Мансуров уже знал по собственному горькому опыту).

Режиссер спешит утвердить науку на почетном месте высшего достижения человеческого гения, противопоставив ее как мистике, так и религии. Основываясь на

⁵⁴² Там же, с.117.

⁵⁴³ Там же, с.118-119.

основополагающей для социалистического реализма догме сциентизма, Мансуров создает сюжетную линию ученых-физиков, пытающихся объяснить феномен летающего шара – научное изобретение древней цивилизации. Научность этого феномена подчеркивается ученым, внешне напоминающим Эйнштейна. В беседе с Друдом, иронически предлагающим искать объяснение загадки на небе, ученый возражает: «Никакой мистики». Более того, «Эйнштейн» в разговоре с Друдом заявляет, что способен научно обосновать феномен полета. Эта концепция абсолютно противоположна замыслу Грина, который в романе неоднократно подчеркивает беспомощность науки и рационалистической философии как таковой.

Наука, совершив круг, по черте которого частью разрешены, частью рассечены, ради свободного движения умов, труднейшие вопросы нашего времени, вернула религию к ее первобытному состоянию – уделу простых душ [...] Но, взвесив и разложив все, что было тому доступно, наука вновь подошла к силам, недоступным исследованию, ибо они – в корне, в своей сущности – ничто, давшее Все⁵⁴⁴.

Эти слова в романе принадлежат Дауговету, министру тайной полиции, которого Грин изображает умнейшим человеком. А вот фрагмент рассуждений Друда, который будто бы реагирует на мансуровскую интерпретацию чудесной способности полета:

Но если [...] я решу жить открыто, с наукой произойдут корчи. Уж я слышу тысячи тысяч докладов, прочитанных в жаркой бане огромных аудиторий. Там постараются внушить резвую мысль, что рассмотренное явление, по существу, согласно со всеяческими законами, что оно есть непредвиденный аккорд сил, доступных исследованию. А в тишине кабинета [...] седой человек [...] станет искать среди страниц извилистую тропу, по которой можно залезть внутрь этого [...] «аккорда», пока не убедится в тщете усилий и не отмахнется словами «икс. Вне науки. Иллюзия»⁵⁴⁵

Друд противопоставляет механику аэроплана почти мистической способности парить в воздухе, утраченной человеком в глубине веков. Образ летающего человека является вершиной гриновского анти-сциентического пафоса: противопоставление необъяснимого, но существующего феномена «каторжному труду» механиков и летчиков, а также жалким потугам ученых проникнуть в тайну природы и Бога.

⁵⁴⁴ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.100.

⁵⁴⁵ Там же, с.90.

Впрочем, именно за свои анти-сциентистские воззрения Грин был посмертно объявлен врагом народа. Мансуров, видимо, не хотел разделить участь писателя и строго следовал сциентизму, как неотъемлемому компоненту марксистско-ленинской философии.

9.3. Кинематографическая разгадка загадки гриновского финала

Споры вокруг толкования финала романа *Блистающий мир* начались одновременно с публикацией произведения. Последняя сцена и эпилог дают читателю два ключа к пониманию *Блистающего мира*: развязку романа можно считать как истинно-трагической (действительное падение и гибель Друда), так и иллюзорно-трагической (падение Друда как плод расстроенного воображения Руны).

Текстуально последнее событие романа в сокращенном виде выглядят следующим образом:

Она оделась и вышла, рассеяно кивнув слуге на вопрос, которого и не поняла, и не слышала [...] Ее вело желание двигаться, в то время, как смерть была уже решена уснувшей ее душой. Но Руна не знала этого [...] Временами ее внимание отмечало что-нибудь, немедленно принимающее гигантские размеры, как если бы это явление подавляло все остальное [...] Постепенно толпа становилась все гуще и шире, в ней замечался некоторый беспорядок [...] С сознанием, что происходящее или происшедшее там каким-то особым образом относится к ней, [...] Руна громко и спокойно произнесла:

- Пропустите меня.

[...] Она не замечала теперь, что привлекла больше внимания, чем человек, лежавший ничком в позе прильнувшего к тротуару, как бы слушающая подземные голоса. У самых его ног блестел расплзающийся кровавой развод, с терпким, сырым запахом. Лежащий был прекрасно одет, его темные волосы мокли в крови и на ней же лежали полусогнутые пальцы левой руки. [...] В этот момент девушка была совершенно безумна, но видела *для себя* [курсив автора – Н.О.] с истиной, не подлежащей сомнению, того, кто так часто, так больно, не ведая о том, вставал перед ее стиснутым сердцем. [...]

- Вы говорите, - тихо сказала Руна, уловив часть беглого разговора, - что этот человек – самоубийца? Что он бросился из окна? О нет! Вот он – враг мой. Земля сильнее его; он мертв, мертв, да; а я вновь буду жить, как жила⁵⁴⁶.

Этот фрагмент процитирован здесь с наибольшей допустимой полнотой, поскольку именно он породил и продолжает вызывать жаркие дискуссии критиков и читателей. Парадоксальность ситуации заключается в том, что обе трактовки – смерть Друда и галлюцинация Руны – в равной степени заслуживают внимания.

Грин ясно указывает на болезненное состояние Руны – на определенное смещение, произошедшее в ее психике. Объекты утрачивают их истинный размер, диспропорционально увеличиваясь, «как если бы это явление подавляло все остальное». Газета принимает размер дома, улица кажется «озаренной пропастью», щель или плита тротуара мгновенно делается навязчивым центром, к которому стремиться хаос чувств и мыслей Руны Бегуэм. Она не понимает обращенных к ней вопросов; более того, Грин, как было процитировано выше, сообщает читателю: «смерть была уже решена уснувшей ее душой. Но Руна не знала этого».

Означает ли это, что духовная смерть прежней Руны уже была решена, давая началу болезни, после которой Руна совершенно изменилась и забыла все произошедшие события? Или она настолько сильно желала Друду смерти, что он, прорвавший сети невидимой, но глобальной охоты, уступил притяжению земли, притяжению смертоносного желания Руны? Ведь описание мертвого человека (лицо которого, впрочем, остается скрытым), совпадает с описанием, который Грин дает своему герою в начале романа: «Его волосы бобрового цвета слабо вились под затылком»⁵⁴⁷, «Он молод, серьезен [...] и великолепно одет»⁵⁴⁸. Возможно также, что Грин, описывая ненормальное, пограничное состояние психики Руны в момент произошедшего события, наделяет свою героиню даром ясновидения, типичной чертой гриновского героя-«медиума». Можно предположить, что Руне *не надо* видеть лица лежащего, чтобы убедиться в том, что мертвый человек – это именно Друд. В то же время, с одинаковым правом можно интерпретировать всю сцену, как сцену галлюцинации Руны при виде самоубийцы, выбросившегося из окна.

И та, и другая версия были в равной степени развиты советским гриноведением. Более традиционной, однако, является трагическая трактовка финала

⁵⁴⁶ Там же, с.212-213.

⁵⁴⁷ Там же, с.77.

⁵⁴⁸ Там же, с.68.

– утверждение, что Руна *действительно* узнает в лежащем на мостовой разбившемся человеке Друда. Например, Ковский объяснял утрату невесомости героем так:

Еще и еще раз задумываясь над художественной конструкцией романа, мы приходим к выводу, что его развязка имеет жестокую внутреннюю необходимость. [...] роман написан в 1923 году, в период НЭПа, когда многие писатели временно потеряли мажорность мироощущения, и объяснить смерть Друда взрывом романтического отчаяния Грина⁵⁴⁹.

Следует учесть, что эта работа Ковского была написана в 1969-м году, когда и речи не могло быть об упоминании трагических событий 1921 года – смерти Блока и Гумилева - которые, как показывают современные исследования, могли оказаться толчком к написанию *Блестящего Мира*. Рассматривая художественную концепцию и финал романа в этом контексте, факт падения Друда – неожиданно и жестоко сокрушающий счастливое течение событий – кажется вполне логичным и трагически-необходимым.

Многие критики 60-х годов усматривали в трагизме *Блестящего мира* некое нравоучительное послание со стороны автора. Слонимский в своих воспоминаниях о Грине отмечал, что поскольку герой романа – ярко выраженный индивидуалист, не имеющий никаких конкретных политических (а именно – революционных) целей, он обречен на гибель. По Слонимскому, падение Друда – это образ разбитой мечты романтика-индивидуалиста, которым Грин как бы доказал несостоятельность индивидуализма⁵⁵⁰.

Однако уже в 1969 году в кандидатской диссертации Я. Левина было отмечено, что финал романа можно истолковать совершенно по-иному⁵⁵¹. Эту мысль развил в книге *Роман Александра Грина* Кобзев, заявив, что смерть главного героя объясняется галлюцинацией Руны Бегуэм, воображение которой расстроено.

Кроме того, исследователь обращает внимание на такой факт: слова, открывающие последний абзац романа («Вот и все [...] что следует сказать об этой крупной душе, легкой ничком»⁵⁵²) не могут относиться к главному герою. По мнению Кобзева, они относятся к Руне – натуре цельной и властной, «легкой ничком» в своем безумии. Заключение это кажется вполне логичным. Ведь если мертвый человек,

⁵⁴⁹ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с.85

⁵⁵⁰ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», с. 267-268.

⁵⁵¹ см. Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь... (Психологический романтизм Александра Грина)», *Реалисты и романтики*, с.263.

⁵⁵² Там же, с.214

лежащий на мостовой – Друд, упавший с высоты своего полета, то отчего же Грин называет его *душу* «легшей ничком»? В романе нет ни малейшего намека на то, что *душа* Друда, богочеловека, светлого гения, может по какой-либо причине потерять легкость и небесную силу.

Однако сам Кобзев, предложив новый вариант прочтения финала *Блистающего мира*, дал ему несколько неожиданную трактовку. Он истолковал развязку романа как оптимистическую, исходя из существующих в 80-е годы идеологических установок. Таким образом, он представил Грина как советского писателя, очередной раз обнаружив в его произведении социальный подтекст, необходимый для искусства социалистического реализма:

На заре новой эры, в эпоху всеохватывающей романтики художник ощутил и осознал те безграничные перспективы, которые открывал перед человеком новый мир. Именно в этом и таились истоки гриновского оптимизма, так ярко окрасившего первые крупные произведения писателя послеоктябрьского периода [...] Именно эта настроенность и сообщала первым произведениям советской прозы высокий романтический пафос⁵⁵³.

В данном случае мы можем наблюдать процесс типичной идеологической трансформации, своего рода литературоведческой пластической операции, до неузнаваемости меняющей художественное лицо гриновского текста. Кобзев утверждает, что сомневаться в оптимистичности финала *Блистающего мира* – значит сомневаться в торжестве социалистических идеалов: «Погубить героя – означало бы для Грина изменить своей новой, обогащенной социалистической эпохой микроконцепции»⁵⁵⁴.

Утверждение Кобзева о том, что *Блистающий мир* является произведением «в высшей степени оптимистическим» спорно. Грин оставляет финал открытым – он не дает никаких пояснений к заключительной сцене романа, в которой Руна видит разбившегося человека. Эпилог повествует о выздоровлении Руны Бегуэм после тяжелой болезни. Роман заканчивается своеобразным рефреном, напоминая читателю слова из песенки Тави, спетой в полете с Друдом: «Если ты не забудешь, как волну забывает волна...».

Тайна финала романа волновала и современников Грина. Писатель получал письма с просьбой объяснить, что же на самом деле случилось с главным героем и его

⁵⁵³ Кобзев, Н. *Роман Александра Грина*, с.30-31.

⁵⁵⁴ Там же, с.30.

подругой Тави (чья судьба тоже остается загадкой). И если Друд все же погиб, то отчего?

Грин ответил на многочисленные вопросы в свойственном ему стиле. Его ответ – короткий черновой набросок под названием «Встречи и заключения» (второй вариант – «Встречи и приключения») долгое время пролежал в архивах и был впервые опубликован лишь в 1960 году в журнале «Нева»⁵⁵⁵. Позднее этот очерк вошел в 6-томное собрание сочинений писателя.

Литературный ответ Грина можно трактовать так же двояко, как и финал *Блистающего мира*. Статья повествует о встрече писателя со всеми главными героями его романов в 1927 году. Грин встречается в Феодосии, а затем путешествует на яхте с Грэм и Ассоль (*Алые паруса*), Молли, Дюроком и Санди (*Золотая цепь*), Гарвеем и Дэзи (*Бегущая по волнам*). Друду тоже послана телеграмма – однако от «его жены Тави» приходит странный ответ: «Здравствуйте и прощайте». Грин не отвечает на вопрос, он только сгущает туман над загадкой.

Ковский, общаясь в 1965 году с Ниной Николаевной Грин, задавал ей вопрос о *Блистающем мире*. По его свидетельству, Нина Грин (принимавшая участие в литературной работе своего мужа), отвечала так: «Отчего погибает Друд? Я думаю – от потери «чувства невесомости»... Его не убивают»⁵⁵⁶.

В 1997 году вышла статья И. Карпова «Финал романа А.Грина «Блистающий мир» в аспекте читательской репрезентации»⁵⁵⁷. По мнению автора статьи, вся композиционная структура романа устремлена в сферу читательского сознания, утверждая будущность героя – а значит, отрицая гибель Друда. Отмечая все упомянутые выше доводы (состояние Руны – описание разбившегося человека – слова Руны), Карпов говорит об открытости финала как о неотъемлемом художественном компоненте романа, на вопрос которого нельзя ответить однозначно.

Мансуров внес значительную лепту в дискуссию по поводу финала *Блистающего Мира*, создав собственную кинематографическую версию произведения. Режиссер встал на сторону оптимистического финала и таким образом усилил нужный идеологический дискурс, о поддержке которого, по-видимому, помнил постоянно. Вспомним, что на протяжении всей картины Мансуров

⁵⁵⁵ См. Верхман, А. Первова, Ю. «А. Грин и его творчество в первые послереволюционные годы», с.79.

⁵⁵⁶ См. Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь... (Психологический романтизм Александра Грина)», *Реалисты и романтики*, с. 263.

⁵⁵⁷ Карпов, И. *Автор в русской прозе: Сборник статей*, Литературное творческое объединение «Слово», Йошкар-Ола - Москва, 1997.

последовательно вкрапляет идеологически необходимые элементы: одобрение Друда рабочим классом во время его полета в цирке; изображение роскоши во дворце миллиардера в стиле, который позволяет говорить о традиционном стереотипе разлагающегося западного общества; сам образ миллиардера, чья власть коренится во власти его капитала – введение отрицательного героя-капиталиста; сциентические мотивы и материалистическое объяснение чуда полета.

Своей интерпретацией финала Мансуров прибавляет вес чаще, увлекающей общий дискурс фильма в область социалистического реализма и советских мифов о Грине. Мансуров предлагает публике оптимистический финал: Друд и Тави улетают в страну Цветущих Лучей, а Руна сгибается и падает под тяжестью собственного поражения. В сценарии Мансурова, отец-миллиардер официально объявляет траур по своей дочери Руне Бегуэм, чтобы заманить Друда в ловушку. Траур объявлен, город – который и прежде носил призрачные очертания – приобретает совершенно нереальный и сюрреалистический вид, в обрамлении траурных лент и огромных портретов Руны. В этом нереальном городе-сне происходят следующие события: Руна едет в экипаже; видит толпу; в центре толпы – мертвого человека. Произнеся сакраментальную гриновскую реплику: «Земля сильнее его», Руна вдруг просыпается на своей постели в замке. Исходя из визуального текста, созданного Мансуровым, смерть Друда существовала только во сне Руны Бэгум. В финале фильма Руна сражена тем, что Друд невредимым уходит из ловушки, навсегда оставляя ее. Друд уходит – улетает - вместе с Тави. Им вслед смотрят представители рабочего класса города Лисса и Мальчик (непременный персонаж экранизаций Грина⁵⁵⁸), как символ надежды на будущее и, одновременно, ссылка на детскую и юношескую аудиторию, к которой советская критика традиционно обращала творчество Грина. Визуальный текст фильма завершается «иконографическим» для советских экранизаций Грина парусником.

Таким образом, фильм *Блестящий мир* представляет собой противоречивый феномен, в котором формальный оптимизм социалистического реализма совместился с поэтической грустью, а дискурс христианского мировоззрения – со многими знаковыми атрибутами советской идеологии.

⁵⁵⁸ Лица детей и молодых людей традиционно использовались в советском кинематографе как символ надежды – см. Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, p.223.

Глава 10. Случай *Золотой цепи*

Как уже было отмечено во второй главе, в 1980 году страна торжественно отмечала столетие Грина. Кажется удивительным, что к этой «красной дате», ознаменованной столькими заседаниями и официальными мероприятиями, на экраны страны не вышла очередная советская киноинтерпретация Грина. Новый виток киногринианы открылся фильмом Мансурова *Блестящий мир* в 1984 году. Два года спустя, в 1986 году, свет увидела еще одна экранизация гриновского произведения. На этот раз в центре внимания оказалась *Золотая цепь* – один из наиболее «кинематографичных» романов Грина.

10.1. Александр Муратов: Дорога к *Золотой цепи*

За постановку картины взялся режиссер Александр Муратов, к тому времени более двадцати лет проработавший на киевской киностудии им. Довженко. Окончив режиссерский факультет ВГИКа в 1959 году (мастерская С. Герасимова и Т. Макаровой), Муратов дебютировал в 1961 году фильмом *У крутого яра*, снятой на киностудии им. Горького. Этот дебют примечателен не только тем, что состоялся одновременно с премьерой первой «оттепельной» кинопостановки Грина *Алые паруса*, но еще и тем, что *У крутого яра* стал также дебютом другого режиссера - Киры Муратовой (в ту пору супруги Александра Муратова). Сценарий фильма также был написан совместно режиссерской четой. Фильм молодых режиссеров представлял собой поэтический рассказ о деревне, отзываясь на одну из самых актуальных проблем «оттепели». Необходимо также отметить, что деревенская тема всегда являлась специфической темой украинской драматургии и литературы начиная с девятнадцатого века – таким образом супружеская чета украинцев Муратовых продолжила народническую традицию национального украинского искусства. Этой же теме был посвящен и второй совместный фильм Муратовых *Наш честный хлеб* (1964), озаглавленный также «деревенская хроника»⁵⁵⁹.

Далее жизненные и творческие пути супругов разошлись. С середины 60-х годов Муратов начал постоянно работать на киевской киностудии им. Довженко. Тематика его последующих фильмов редко выходила за пределы производственно-колхозной тематики на украинском материале. Отличительной чертой его киноработ

⁵⁵⁹ *Наш честный хлеб*, реж. А. Муратов и К. Муратова, Одесская киностудия детских и юношеских фильмов, 1964.

было обращение к юности: в 1968 году он снял детскую приключенческую киноповесть *Большие хлопоты из-за маленького мальчика*, действие которого происходило в современном Муратову Киеве. В фильме фигурировали не только знаменитые киевские улицы, но и разнообразные «очаги культуры», включая саму киностудию им. Довженко. В картине снялись многие известные киевские актеры и музыканты того времени, включая известного украинского композитора Владимира Губу, написавшего музыку к картине.

В 1977 году Муратов выпустил на украинские экраны (на всесоюзные экраны его фильмы выходили редко, считаясь достоянием местного масштаба) кино-дилогию *Гуси-лебеди летят* и *Щедрый вечер* по сценарию украинского драматурга и поэта Михайла Стельмаха. Эти фильмы жанрово определялись как «детская киноповесть» и, соответственно, были направлены на юношескую аудиторию. Дилогия повествовала о радостных надеждах украинского села в первые годы советской власти и представляла собой типичное кинополотно эпохи брежневского «застоя».

Первый отход от народно-производственной тематики Муратов совершил в 1983 году, сняв психологический детектив *Гонки по вертикали* по сценарию известных советских писателей-«детективщиков» братьев Аркадия и Георгия Вайнеров. Согласно статистическим данным, приведенным в книге *Behind the Soviet Screen*, к началу 1980-х годов детективы занимали лидирующее место по популярности среди советских зрителей. Например, в 1980 году на экранах страны демонстрировались 26 советских и 14 иностранных детективных фильмов. Общее количество билетов, проданных на сеансы кино-детективов, превышало 250 миллионов – приблизительно по одному билету на каждого мужчину, женщину и ребенка в СССР⁵⁶⁰. Сценарии братьев Вайнеров – профессионально связанных с деятельностью МВД - пользовались неизменным успехом. Как отмечает Василий Головской,

To supply the demand for detective films, there is another very active group of scenarists, namely those writers connected with MVD, whose jurisdiction includes the uniformed police force, prison camps, and ordinary crime in the USSR. [...] The real life expertise of scenarists in this genre is taken for granted, although some Soviet filmmakers might be surprised that the scenarists often really are police officials. The actual

⁵⁶⁰ См. Golovskoy, V., Rimberg, J. *Behind the Soviet Screen: The Motion-Picture Industry in the USSR: 1972-1982*, Ann Arbor, Michigan, 1986, p. 36.

actual experience in police work contributes to the ease with which these writers create their scripts and get them approved⁵⁶¹.

Таким образом, снимать детективы в СССР было очень перспективно: сценарии (в особенности написанные полковниками МВД) беспрепятственно проходили цензуру, а режиссер мог рассчитывать на массовый успех без риска, что картину закроют на стадии съемки или не пропустят по окончании монтажных работ. Муратов, отвлекаясь от производственных тем в область приключенческого детективного жанра, ничем не рисковал. Картина *Гонки по вертикали* неоднократно демонстрировалась по каналам всесоюзного телевидения, и стала первым по-настоящему известным фильмом 48-летнего режиссера Муратова.

Этот успешный эксперимент дал Муратову определенный вкус к авантюрно-приключенческому жанру. Очевидно, опыт создания фильмов для детско-юношеской аудитории склонили режиссера к выбору романа Грина *Золотая цепь*. Муратов приступил к осуществлению задуманного на родной киностудии им. Довженко в 1985 году, и фильм *Золотая цепь* вышел в широкий прокат в 1986 году.

Как и в случае с Александром Птушко, осуществившем постановку *Алых парусов* в 1961 году, после многих лет работы в сталинском эстетическом стиле, гринковский материал был непривычен для Муратова. Киевский режиссер посвятил предыдущие двадцать лет своей творческой жизни созданию более или менее конъюнктурных производственных (колхозно-ориентированных) постановок, никогда не обращаясь ни к литературной классике, ни к авантюрно-романтическому жанру (исключая *Гонки по вертикали*, которые, впрочем, были также основаны на современном материале). Не исключено, что в поворотной политической ситуации 1985 года, в условиях первого года «перестройки», Муратов избрал путь экранизации идеологически нейтральной истории Грина как возможность собственного политического нейтралитета, вплоть до выяснения текущей конъюнктуры. И если обратиться к фильмографии Муратова после постановки *Золотой цепи*, эта гипотеза может быть подтверждена новыми социально-производственными и политически тенденциозными фильмами, снятыми режиссером в годы «перестройки» и независимости Украины⁵⁶².

⁵⁶¹ Там же.

⁵⁶² Сразу после *Золотой цепи* Муратов снял фильм *Исполнить всякую правду* (1987, детективно-производственная мелодрама) о торжестве «перестройки» и заводских проблемах. На волне национального возрождения в 1991 году Муратов снимет *Танго смерти* по мотивам книги репрессированного украинского поэта 20-х годов Мыколы Хвильевого. Фильм 1996 года *Вальдшнепы*

10.2 *Золотая цепь* как приключенческий фильм

После выхода на советские экраны *Золотая цепь* была классифицирована не только как экранизация, но и как фильм для семейного/детского просмотра. Вероятно, над критиками тяготели установленные стереотипы восприятия Грина как детского писателя, потому что сам фильм вряд ли можно назвать картиной, рассчитанной на детскую аудиторию.

В визуальном решении фильма просматривается отчетливая связь с иллюстрациями Саввы Бродского к шеститомному собранию сочинений Грина, изданного в 1965 году. Подобную связь мы уже упоминали относительно экранизации *Блестящего мира* Булатом Мансуровым в 1984 году. Помимо заимствования элементов художественного видения Бродского, Муратов и художник-постановщик фильма Инна Быченкова также избрали использование интерьеров в стиле эпохи модерн. Вероятно, таким образом они намеревались создать атмосферу эпохи декаданса во дворце Ганувера, подразумевая роскошное увядание как самого хозяина, так и его фантастического творения. Музыкальная тема, взятая из произведения Жоржа Массне «Элегия» и известная в исполнении Шаляпина в записи начала XX века, должна была усилить это впечатление. Однако общая убогость декораций и бедность оформления фильма не позволила осуществиться до конца замыслу создателей фильма.

Сценарий, написанный самим режиссером при участии Владимира Сосюры⁵⁶³ с первых сцен фильма кажется практически дословным перенесением текста Грина на киноэкран. Но дословное воспроизведение текстовых диалогов отнюдь не означает точного следования сюжету оригинала, что доказывает своим примером фильм *Золотая цепь*.

В центре романа *Золотая цепь* стоит история приключений шестнадцатилетнего юнги Санди Пруэля, от лица которого и ведется повествование. В течение 36 часов – срок, в который укладываются все многочисленные события романа – Санди переживает множество приключений. Он встречает удивительных людей, включая миллионера Ганувера, его преданных друзей Дюрока и Эстампа и группу авантюристов во главе с красавицей Дигэ, которая хочет завладеть

также посвящен популярной в то время теме репрессий и геноцида украинского народа при сталинском режиме.

⁵⁶³ Сына и тезки знаменитого украинского поэта Владимира Сосюры.

миллионером и его миллионами. Санди оказывается посвященным в тайны сказочного дворца Ганувера, участвует в стычке со злодеями Сигнального пустыря, переодевается в женское платье, чтобы выручить девушку, и является свидетелем и участником многих других захватывающих событий. Однако Грин, отдавая должное авантюрной канве романа, повествует о приключениях Санди со значительной долей иронии, незаметно смещая фокус с внешних событий на внутренние переживания героев.

С момента своего появления в печати роман *Золотая цепь* (1925) вызвал большей частью негативную реакцию советской критики. Роман Грина обвиняли в эпигонстве западному авантюрно-приключенческому стилю, провозглашая, что роман оторван от реальной жизни, и потому не нужен советскому читателю. Как уже было отмечено в первой главе, многие современники Грина рассматривали его работы исключительно в контексте экзотического для русской литературы авантюрного жанра (например, Леонид Андреев называл Грина «русским Джеком Лондоном»⁵⁶⁴). Позже созданию стереотипного образа Грина как автора авантюрного жанра способствовали многие деятели литературы, включая Вениамина Каверина⁵⁶⁵, Константина Паустовского, Александра Солженицына⁵⁶⁶ и других.

Золотая цепь являлась наиболее веским доказательством в пользу такого видения Грина. Как отмечает Николас Люкер (Nicholas Luker),

The Golden Chain to all appearances most resembles the stock adventure story as the western tradition knows it. That resemblance probably explains why it has suffered critical neglect. Its stereotyped delineation of characters contrasted as good or bad, pure or wicked [...], its romanesque intrigue and exaggerated co-incidences [...] all suggest, on the surface at least a curious pot-pourri of Robert Louis Stevenson and Bret Harte, Fenimore Cooper and Mayne Reid [...]⁵⁶⁷

Одним из первых этот стереотип опроверг французский исследователь Поль Кастан (Paul Castaing) в монографии 1977 года. В своей работе он утверждал, что Грин пользовался традиционной техникой авантюрного жанра, поскольку экстремальные ситуации позволяли писателю достичь большей психологической и философской глубины. По утверждению Кастана, Грина и его героев в первую очередь волнуют не

⁵⁶⁴ См. Luker, N. "Gold? A Transient Shining Trouble", in Luker, N. (editor) *Out of the Shadows: Neglected Works in Soviet Prose (Selected Essays)*, Nottingham, Astra Press, 2003, p.62.

⁵⁶⁵ См. Каверин, В. «Грин и его «Крысолов», *Счастье таланта: Воспоминания и встречи, портреты и размышления*, Современник, Москва, 1989, с. 32-39.

⁵⁶⁶ Солженицын в своем романе *Архипелаг Гулаг* писал о Грине как об авторе историй о далеких удивительных портах, о моряках и прекрасных женщинах, см. Luker, N. *Out of the Shadows: Neglected Works in Soviet Prose (Selected Essays)*, Nottingham, Astra Press, 2003.

⁵⁶⁷ Luker, N. "Gold? A Transient Shining Trouble", p. 63.

загадки сюжета, а тайны человеческой души⁵⁶⁸. Этот же тезис доказывает и Люкер в одной из своих последних статей “Gold? A Transient Shining Trouble” (2003), которая полностью посвящена анализу романа *Золотая цепь* и опровержению связанных с ним стереотипов.

Режиссер фильма *Золотая цепь* Муратов, приступая к работе над фильмом в 1985 году, репрезентовал роман Грина в соответствии с советским каноном. В первую очередь режиссер отдает дань авантюрному жанру, с которым долго ассоциировали Грина советские критики и читатели. При этом Муратов даже предпринимает попытку усиления авантюрно-приключенческой тенденции романа за счет дальнейшей вестернизации имен и топонимов. Везде, где позволяют условия диалога, персонажи называют друг друга и третьих лиц традиционными английскими именами: Джон, Том, Билл и так далее. Как правило, это относится к второстепенным персонажам (слугам дворца и обитателям Сигнального пустыря), которые либо не были названы Грином, либо вообще не фигурировали в романе.

Несмотря на то, что фильм снимался на киевской киностудии им. Довженко, а натурные съемки большей частью проходили в Крыму, Муратов привлек многих прибалтийских актеров для работы в фильме. По-видимому, таким образом он стремился придать *Золотой цепи* наибольший оттенок «иностранности», которой добивался также введением многочисленных английских имен. Использование нерусских, прибалтийских типажей (т.е. максимально возможное на территории СССР использование западной внешней фактуры), по мнению режиссера, должно было максимально приблизить фильм к англо-американскому авантюрно-приключенческому стилю. Муратов мыслил *Золотую цепь* аналогом *Острова сокровищ*, и своими попытками вестернизации по сути хотел конкретизировать обобщенно-символический дискурс гриновского текста, сведя его к известным сюжетным и стилистическим стереотипам англо-американского приключенческого жанра.

Так, Муратов подробно разворачивает историю поиска сокровищ (т.е. собственно золотой цепи), которая у Грина была обозначена лишь пунктиром и, по большому счету, не содержала в себе таких захватывающих поворотов сюжета, как основное повествование. В романе историю рассказывает Ганувер: кратко, даже сухо. Для дальнейшего анализа мы приведем его рассказ подробно:

⁵⁶⁸ Castaing, P. *L'évolution Littéraire d'Aleksandr Grin de la Décadence a L'idéalisme*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1977, p.283, см. Luker, N. “Gold? A Transient Shining Trouble”, p.64.

[...] я был, конечно, беден. Я давно слышал рассказ, как Пирон отрубил эту золотую цепь вместе с якорем, чтобы удрать от английских судов, настигших его внезапно. Вот и следы, - видите, здесь рубили, - он присел на корточки и поднял конец цепи, показывая разрубленное звено. – Случай или судьба, как хотите, заставили меня купаться очень недалеко отсюда, рано утром. Я шел по колено в воде [...] и споткнулся, задев что-то твердое большим пальцем ноги. Я наклонился и вытащил из песка, подняв муть, эту сияющую тяжеловесную цепь [...] Я был блаженно пьян. Я снова зарыл цепь в песок и приметил место [...] а потом перенес находку к себе, работая пять ночей. [...] Да, руки долго болели⁵⁶⁹.

Грин будто бы намеренно использует детали, делающие историю находки клада более прозаической. Описывая свое состояние перед событием, Ганувер ограничивается только короткой информационной фразой: «я был, конечно, беден». «Конечно» сразу переводит тональность истории в область обыденного, лишая героя каких-либо чрезвычайных, исключительных качеств или обстоятельств. Или, по крайней мере, не давая читателю и персонажу-собеседнику (Дигэ) никакой информации о чем-либо подобном. Цепь выступает скорее как музейный объект: Ганувер демонстрирует Дигэ место, где цепь была обрублена ее изначальным владельцем Пироном (тот факт, что Пирон был пиратом упоминает позже сама Дигэ). Сокровище найдено случайно, в самой прозаической ситуации – рассказчик даже отмечает, что споткнулся о цепь большим пальцем ноги, давая еще одну прозаическую деталь своей чудесной истории. Остальное тоже просто и прозаично: Ганувер делает акцент на еще одной бытовой подробности, сухо отмечая, что после переноса и распиливания цепи у него долго болели руки.

Собственно, на этом история находки клада у Грина заканчивается. Само стечение обстоятельств настолько удивительно, что писатель не считает нужным усиливать эффект, сообщая читателю эффектные подробности. Не гонится за эффектами и герой повести Ганувер, излагая Дигэ только факты – и сухость Ганувера неожиданно производит гораздо большее впечатление, чем любой захватывающий сюжет поиска сокровищ. Грин трансфокусирует повествование, концентрируясь на психологическом состоянии Ганувера в настоящем, отводя приключению с кладом роль фона.

Муратов не удовлетворился гриновской историей о золотой цепи. Она звучала недостаточно эффектно для фильма, задуманного в духе английского авантюрного

⁵⁶⁹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с. 39-40.

романа. Режиссеру не хватало действия и он, совместно со вторым сценаристом Сосюрой, создал свой собственный роман в романе на основе нескольких гриновских ремарок.

Рассказ Ганувера в фильме *Золотая цепь* принимает характер вставной истории, где фигурируют таинственный манускрипт, старинная карта, пираты, долгие поиски клада и любовной историей. В фильме процесс кладоискательства вместо пяти дней занимает более пяти месяцев. Ганувер так долго рассказывает свою историю, обросшую многочисленными подробностями – которая демонстрируется зрителям как самостоятельное киноповествование – что его собеседнице Дигэ (по гриновскому и муратовскому сюжетам одержимой идеей обладания цепью) приходится то и дело направлять рассказ Ганувера в нужное русло.

Кинематографический рассказ Ганувера начинается именно с использования превосходных степеней, которых избегал Грин в своем тексте. Ганувер сообщает Дигэ, что он был «ужасающе беден», и зарабатывал на хлеб в Зурбаганском архиве. Придав таким образом Гануверу биографию бедного интеллигента из Гринландии, создатели фильма яркими красками раскрашивают историю клада. Она звучит из уст Валентинаса Масальскиса, исполняющего роль Ганувера. По его словам, разбирая в архиве старинные рукописи, он нашел один манускрипт, открывающий тайну клада пирата Иеронима Пирона. Оказывается, что в 1687 году (видимо, гриновская дата 1777 года создателям фильма показалась недостаточно древней) «в лагуне между мысом Ящерицы и горой Святого Духа пират Иероним Пирон затопил все свои богатства, а потом взорвал себя вместе со своей командой»⁵⁷⁰.

Муратов все более и более сгущает атмосферу захватывающего приключения, вводя такие экзотические понятия и названия, как лагуна, мыс Ящерицы и гора Святого Духа. Далее повествование переключается в визуальный регистр и мы видим самого героя, приезжающего на побережье в местечко под названием Сигнальный пустырь. У Грина эта местность была аналогом Каперны из *Алых парусов*, и одновременно антагонистом дворца Ганувера – обители пошлости и посредственности. У Муратова Сигнальный пустырь превращается в экзотическую местность возле «лагуны» между заветным мысом и горой, где непоследовательный пират Пирон почему-то взорвал себя вместе со всей командой.

⁵⁷⁰ *Золотая цепь*, реж. А. Муратов.

Ганувер-Масальскис идет по берегу моря под звуки музыки, живо напоминающей вокально-инструментальные ансамбли (ВИА) 80-х годов⁵⁷¹. Этот несколько ресторанный аккомпанемент по-видимому должен был создать атмосферу романтических скитаний героя в поисках клада. Дальнейшее киноповествование представляет собой монтаж эпизодов, иллюстрирующих (1) встречу героя и героини (Ганувер и Молли); (2) их любовь; (3) совместные поиски сокровищ; (4) вмешательство жестокого отца Молли и разлучение любовников.

Этот стереотипный набор авантюрного жанра дополняется социально-классовой характеристикой отца Молли: это «лавочник и ростовщик Джим Биллз», который хочет выдать свою дочь за полицейского сержанта, что «чтобы навсегда утвердить свою власть над нищим побережьем»⁵⁷². Как уже было отмечено выше, Муратов при всяком удобном случае стремится «вестернизировать» историю Грина путем использования английских имен. В данном случае мы имеем дело с Джимом Биллзом, который отсутствовал в романе *Золотая цепь*. Муратов избежал употребления имен персонажей, действительно появляющихся в романе (Лемарен, Варрен) предпочитая имена с более ярко выраженной культурно-национальной характеристикой.

После пересказа истории о романтической любви Ганувера и Молли, Муратов вводит сцену с контрабандистами (в данном случае – отрицательными персонажами, хотя в образной системе Грина контрабандисты занимают нишу положительных героев). Контрабандисты убивают Джима Биллза и сжигают его дом. Молли и Ганувер, оставшись вдвоем, продолжают поиски сокровищ. Ганувер постоянно ныряет ко дну пролива, но трудится безрезультатно, и они с Молли терпят лишения. Однажды Ганувер делает классическую для авантюрно-приключенческого жанра находку: вылавливает старинный пиратский сундук со скелетом внутри. После этого Ганувер теряет надежду, и тут между возлюбленными происходит весьма примечательный диалог, который можно назвать «зерном» всего фильма Муратова. Отчаявшийся Ганувер отказывается искать клад, не доверяя более старинной рукописи:

- Это все сказки для детей, выдумки для идиотов!
- Надо верить. Если не верить, как же нам дальше жить. Ты посмотри вокруг, что здесь – беспросветность, нищета, скука. Надо верить,

⁵⁷¹ Композитор Иван Бигнер.

⁵⁷² Там же.

верить, верить.

- Разве можно убивать себя из-за какого-то призрачного богатства?
- Из-за богатства не стоит.
- А ради чего же тогда?
- Ради мечты. Ну что за жизнь без мечты, даже если она никогда не осуществиться! Эверест, если ты меня любишь, ты должен верить, иначе какая цель нашей жизни?⁵⁷³

Этот диалог, будучи одним из немногих оригинальных фрагментов сценария, дословно не копирующих гриновский оригинал, является программным для всего фильма. Он противопоставляет богатство (клад, сокровища) мечте, утверждая, что само *приключение, состояние поиска* и есть главное сокровище. Состояние поиска подразумевает надежду на счастливый исход. Муратов вводит также понятие *веры* в счастливый исход, переводя философское содержание фильма в плоскость волшебной сказки, обязательный компонент которой – вера в счастливый конец и так называемая «зукатастрофа»⁵⁷⁴ (Дж.Р.Р. Толкиен) финала. Вводя понятия надежды и веры в чудо, противостоящее мрачной обыденности, Муратов, казалось бы, поднимается над авантюрно-приключенческим сюжетным клише, совершая философские обобщения, близкие одновременно гриновскому мировоззрению и религиозным учениям. Стереотипная оппозиция богатство-мечта приобретает более богатые оттенки, однако Муратов недолго удерживает занятую высоту.

«История в истории» о кладоискательстве заканчивается трагически. Молли, говорившая о вере и мечте, умирает в тот самый момент, когда Ганувер наконец-то находит сокровище. Перед смертью она случайно роняет рукопись в огонь, и растаявший воск открывает слова, дающие ключ к тайне клада: перед тем, как взорвать себя, пират Пирон переплавил все свое золото в цепь. По горькой иронии, цепь уже давно лежала на берегу, но наросшие на ней водоросли скрывали золото. Чтобы еще больше заострить сюжет, Муратов вводит другого рыбака, который взял цепь на свою лодку. Между Ганувером и рыбаком завязывается драка, и когда герой наконец-то приносит цепь в хижину, он обнаруживает, что Молли умерла. В момент достижения цели движение к мечте замирает – Молли, воплощавшая веру, умирает. Вместо торжества веры, катарсиса волшебной истории создатели фильма выбирают мрачный финал, заключая долгую историю погони за сокровищами картиной смерти, уничтожения мечты. Такой финал отчасти напоминает заключительные сцены

⁵⁷³ *Золотая цепь*, реж. Муратов.

⁵⁷⁴ Tolkien, J.R.R. *The Monsters and the Critics, and Other Essays*, Houghton Mifflin, Boston, 1984.

экранизации *Бегущей по волнам* – однако *Золотой цепи* в данном случае не хватает четкости философского построения и эстетической цельности.

Режиссер слишком увлечен сюжетной, событийной стороной фильма, чтобы развивать и поддерживать заявленную концепцию. Например, он уделяет большое внимание фантастическим элементам истории. Собственно, у Грина в *Золотой цепи*, в отличие от других произведений, фантастический элемент как таковой отсутствует. Однако Муратов этим обстоятельством не смущается, стремясь использовать потенциал дворца Ганувера как фантастического/научно-фантастического пространства.

10.3. Депрессивное пространство дворца Ганувера.

В романе Грина Ганувер исполнял фантазию Молли (живой и здоровой, но разлученной с Ганувером из-за ряда недоразумений и психологического кризиса, порожденного его внезапным богатством). Молли мечтала о том, какой дворец она бы построила – с потайными лестницами, подземельями, садами, аквариумами и так далее, в духе арабских сказок. И Ганувер создал огромный трехэтажный дом. Дюрок в начале романа описывает его так: «По наружному фасаду в нем сто шестьдесят окон, если не больше. [...] И там множество потайных ходов. Есть скрытые помещения редкой красоты, множество затейливых неожиданностей. Старинные волшебники покраснели бы от стыда, что так мало придумали в свое время»⁵⁷⁵.

Дворец Ганувера описан настолько живо и неординарно, что вызвал отдельную дискуссию в советской литературной критике. Например, Ковский в первой советской монографии о Грине уделил особое внимание интерьерам *Золотой цепи*, в частности – дворцу Ганувера, введя специфический термин геометризации пространства⁵⁷⁶. Позже завязался спор о прототипе, которым мог воспользоваться Грин. Георгий Шенгелия, знавший Грина лично и оставивший воспоминания о нем утверждал, что Грин списал дворец Ганувера с Сиротского дома в Москве, который впоследствии был переименован в «Дом Труда» и использован в романе Ильфа и Петрова *12 стульев*⁵⁷⁷. Статья «Тайна прибрежного замка», опубликованная в *Вопросах литературы* в 1996 году, полностью посвящена проблеме прототипа дворца Ганувера⁵⁷⁸. Автор статьи опровергает версию Шенгелии (ставшую официальной после того, как она была

⁵⁷⁵ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.10.

⁵⁷⁶ Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, с. 234-235.

⁵⁷⁷ Воронова, О. «Рассказ Георгия Шенгелии», *Воспоминания об Александре Грине*, с.320.

⁵⁷⁸ Рынкевич, В. «Тайна прибрежного замка», *Вопросы литературы*, №5, 1996.

внесена в качестве комментария к изданию *Золотой цепи* в 1994 году⁵⁷⁹), выдвигая предположение, что дворец Грина возник из легендарного дома Максимилиана Волошина в Коктебеле.

В фильме Муратова мечта Молли из радостной («Уж если мечтать, то мечтать!»⁵⁸⁰) превращена в мечту обреченную, и потому дворец Ганувера напоминает скорее мрачный надгробный памятник. В его кинематографическом образе есть что-то безутешное, депрессивное. Комнаты непрерывно двигаются, лестницы перемещаются, и только один дворецкий знает «расписание движения комнат»⁵⁸¹. Когда Санди предлагают отправиться на остров Змеиный, на котором находится дворец Ганувера (гриновский Мыс Гардена для большей авантюристности переименован в остров), ему сообщают, что «один день, проведенный там, стоит долгой скучной жизни». Однако опыт зрителя, который вместе с Санди блуждал по коридорам, говорит обратное. Кажется, что Муратов задумал превратить дворец из рукотворного произведения смелой фантазии в пространство в буквальном смысле фантастическое, пытаясь насытить его техническими элементами научной фантастики. Например, бесконечные лабиринты коридоров таят в своих стенах специальные механизмы, которые позволяют посвященным физически исчезать (!) и перемещаться в другие места; книжные полки становятся мониторами, передающими изображения из других комнат; рычаги помогают воплотить в жизнь мысленные образы и так далее.

Но попытка режиссера завершилась неудачей. Вместо роскошных интерьеров, чередой которых представлялся в романе дворец Ганувера, зритель видит помещения, более напоминающие завод: коридоры, лестницы и лифты производят депрессивное впечатление. Несколько планов с интерьерами в стиле модерн, которые должны были подразумевать декадентскую роскошь залов, не спасают положения⁵⁸².

Режиссер, видимо осознавая этот недостаток, старался компенсировать его некоторыми визуальными эффектами: такими, как уже упомянутые внезапные физические исчезновения. Центром фантастического пространства дворца режиссер делает Ксаверия – робота, предсказывающего будущее.

Кинематографическое решение сцены с Ксаверием важно потому, что тема машины и вырастающий из нее антисциентистский дискурс занимает ключевую позицию во всем творческом наследии Грина. Многими своими произведениями Грин

⁵⁷⁹ См. Luker, N. “Gold? A Transient Shining Trouble”, p.65 (footnote).

⁵⁸⁰ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.102.

⁵⁸¹ *Золотая цепь*, реж. Муратов.

⁵⁸² По-видимому, недостаток средств был основной причиной этого эстетического дисбаланса.

будто бы иллюстрирует более поздние высказывания Николая Бердяева, видевшего в машине инструмент духовного самоуничтожения человека:

Но главная космическая сила, которая сейчас действует и перерождает лицо земли и человека, дегуманизирует и обезличивает, есть [...] техника. Человек попал во власть и рабство собственного изумительного изобретения – машины [...] Дегуманизация и есть, прежде всего, механизация и технизация человеческой жизни, подчинение человека машине и превращение его в машину⁵⁸³.

Едва ли не самым ужасным порождением технического прогресса в произведениях Грина предстает робот, автоматический человек. Тема мертвого существа, обладающего способностью действовать – иными словами, механизма – приводила писателя в трепет. Выражая свой ужас перед очеловеченным автоматом, Грин вторит целой плеяде романтиков XIX века и неоромантиков XX столетия. Так, в гриновском романе *Золотая цепь* возникает робот Ксаверий – одно из чудес дворца Ганувера.

Гениальный изобретатель Ксаверия умер, не выдержав утомительной работы над созданием совершенного механизма – робот в переносном смысле убил своего создателя-человека. Автомат, видом своим напоминающий манекен из витрины (мотив живого манекена становится ключевым в рассказе «Серый автомобиль», написанном в один и тот же год с *Золотой цепью*) предстает воплощением смерти – он мыслит, но не чувствует. Будущего для него нет. На шуточный вопрос Ганувера «что ожидает нас сегодня и вообще?», человекоподобная машина дает ответ: «Вы все умрете; а ты, спрашивающий меня, умрешь первый»⁵⁸⁴. Как отмечает Ковский, в этой сцене

робот выступает полноправным собеседником человека, давая ужасающие по своей осмысленности ответы на вопросы присутствующих, но резко отводя в сторону все те, что требуют и индивидуального, и эмоционального отношения⁵⁸⁵.

Сцена с чудовищным Ксаверием почти дословно воспроизведена в фильме Муратова. Единственное нововведение, которое позволил себе режиссер при переводе этой сцены на кинематографический язык – искажение голоса

⁵⁸³ Бердяев, Н. «Судьба человека в современном мире: К пониманию эпохи», *Философия свободного духа*, Москва, Республика, 1994, с. 334.

⁵⁸⁴ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.84.

⁵⁸⁵ Ковский, В. «Настоящая, внутренняя жизнь... (Психологический романтизм Александра Грина)», *Реалисты и романтики*, с. 315.

автомата. Муратов наделил Ксаверия голосом чудовища, невероятно понизив тембр естественного звучания. Из-за этого с первых же слов робот производит жуткое впечатление. Внешность Ксаверия тоже несколько отличается от описанного Грином манекена, который «смотрел перед собой большими голубыми глазами, с самодовольной улыбкой на розовом лице, оттененном черными усиками»⁵⁸⁶. Ксаверий Муратова очень бледен, и единственный раз на его лице появляется механическая улыбка, когда он сообщает: «Я – Ксаверий, ничего не чувствую, потому что ты говоришь сам с собой»⁵⁸⁷.

Муратов настойчиво продолжает уводить зрителей в область научной фантастики, заставляя Ганувера управлять автоматом, «включая» и «выключая» его движением руки. Добавление автомату мимики (внезапная улыбка Ксаверия) также несколько нарушает впечатление мертвенной неподвижности, которую Грин воспринимал как ужасную сущность любой машины, будь то автомобиль (скорость которого – лишь иллюзия движения), телефон, граммофон или кинокамера. Самую совершенную машину Грин считает ужасным монстром, способным пожрать человека не только физически, но и культурно. Завод – своеобразная родина механизмов – в произведениях Грина кажется отвратительным логовом всего чудовищно-машинного; нарисованная писателем в романе *Бегущая по волнам* (1927) панорама портовой промышленной зоны выглядит так:

Берег развевался мрачной перспективой фабричных труб, опоясанных слоями черного дыма [...] Стон ударов по железу набрасывался со всех концов зрелища; грохот паровых молотов, цикады маленьких молотков, пронзительный визг пил [...] все это составляло один крик [...] У молотов, покрытых складами и сооружениями, вид которых напоминал орудия пытки [...] стояли баржи и пароходы⁵⁸⁸.

В этом гриновском описании нельзя не уловить внутреннего созвучия с повестью Александра Куприна *Молох* (1896). Куприн оказал едва ли не самое сильное влияние на формирование мировоззрения молодого Грина, и, по свидетельству самого писателя, был его крестным отцом в литературе. Купринский образ фабрики как безобразного и кровожадного Молоха, пожирающего людей, принят Грином безоговорочно. Более того, для Грина вся техника является воплощением одного ненасытного божества – божества потребления.

⁵⁸⁶ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с. 83.

⁵⁸⁷ Там же, с.84; текст дословно повторяется в фильме *Золотая цепь*, реж. Муратов.

⁵⁸⁸ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.5, с.54.

Некоторые критики более позднего советского времени (60-70-х годов), стараясь оправдать столь очевидный, но недопустимый с идеологической точки зрения, антисциентизм писателя, склонны были причислять Грина не только к авторам литературы для юношества, но и к научным фантастам. Основным доводом в пользу подобных утверждений был так называемый живой интерес писателя к научно-техническим изобретениям. Россельс, признанный специалист-гриновед 50-60-х годов, писал в статье «Дореволюционная проза Грина»: «У Грина были свои пристрастия к современности. Так, его постоянно привлекали новости науки и техники»⁵⁸⁹.

Писатель действительно уделял много внимания новинкам техники в эпоху стремительной модернизации, современником которой являлся. Однако советская критика фиксировала только сам факт интереса к научно-техническому прогрессу - оценка его сводилась лишь к «гениальному предвидению» ряда будущих технических изобретений. Вопрос о резко отрицательном отношении Грина ко всему машинно-механическому и уродливо-мертвому выходил, по-видимому, за рамки идеологически дозволенного. Вероятно, это происходило оттого, что в этом случае некоторые элементы гриновской прозы опасно приближались к жанру антиутопии, развенчивая столь популярный в советской культуре миф, рожденный в эпоху первой пятилетки и развитый в период сталинизма, о благотворном влиянии техники на будущее человека.

10.4. Герои *Золотой цепи*: стереотипный подход

Грин полемизировал с материалистическими концепциями, высказывая решительное неприятие сциентических и позитивистских теорий. Его героев можно скорее причислить к мистикам, чем к рационалистам. Главный герой *Золотой цепи* Санди Пруэль - типичный гриновский герой, способный прозревать невидимое. Все повествование *Золотой цепи* сконцентрировано на взрослении Санди, в процессе которого он приобретает типичные черты взрослого гриновского героя. Попав в незнакомую ситуацию, он мгновенно замечает «некий, очень замедленно проскальзывающий между ними тон выражаемой лишь взглядами и движениями тайной зависимости, подобной ускользающей из рук паутине»⁵⁹⁰. Способность

⁵⁸⁹ Россельс, В. «Дореволюционная проза Грина», с. 450.

⁵⁹⁰ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.22.

чувствовать таким образом Люкер в одной из своих последних работ отмечал, что по ходу действия и без того развитая интуиция достигает предела сверх-чувствования⁵⁹¹.

Кульминация этого процесса происходит в сцене, когда Санди оказывается случайным и тайным свидетелем разговора Ганувера и Дигэ. Заблудившись в потайных коридорах дворца, Санди попадает в сердце чудесного архитектурного творения – к комнате, где хранится золотая цепь. Он узнает об этом со слов самого Ганувера, который посвящает Дигэ в тайну своего сокровища. Ганувер с каким-то болезненным надрывом говорит о своей усталости и потерянности – о том, то он будто бы видит перед собой сотни рук, пожимает их и уже не ощущает ответных пожатий, и боится не угадать единственной нужной ему руки. Во время его разговора с Дигэ, проникнутого тончайшей психологической игрой, Санди вдруг погружается в необычайное состояние, делающее его как бы эмоциональным камертоном, обладающим «тройным ощущением за себя и за других»:

Тогда со мной произошло странное, вне воли моей, нечто [...] Я стал *представлять ощущения беседующих* [курсив автора – Н.О.], не понимая, что держу это в себе, между тем как я вбирал его как бы со стороны. В эту минуту Дигэ положила руку на рукав Ганувера, соразмеряя длину паузы, ловя, так сказать, нужное, не пропустив должного биения времени, поле которого, как ни незаметно мала эта духовная мера, говорить будет уже поздно, но и на волос раньше не должно быть сказано. Ганувер продолжал видеть то множество рук, о котором он только что говорил, и думал о руках вообще, когда его взгляд остановился на белой руке Дигэ с представлением пожатия. Как ни был краток этот взгляд, он немедленно отозвался в воображении Дигэ физическим прикосновением ее ладони к таинственной невидимой струне: разом поймав такт, она сняла с рукава Ганувера свою руку и, протянув ее вверх ладонью, сказала ясным убедительным голосом:

- Вот эта рука!⁵⁹²

Эта сцена необыкновенно кинематографична по своей сути. Внутреннее сверх-чувствование Санди исполняет функции кинокамеры; читатель ясно видит, как перемежаются крупные планы в этом напряженном эмоциональном диалоге. Вернее сказать, даже не в диалоге, а в двух молчаливых монологах. Далее сцена дополняется лишь несколькими репликами, причем слова служат как бы кружевом, в которое

⁵⁹¹ Luker, N. "Gold? A Transient Shining Trouble", p.71.

⁵⁹² Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.37-38.

облекается истинный смысл разговора. Вещи не называются своими именами напрямую, однако становится понятным, что Дигэ и Ганувер договариваются о союзе «без любви... ее заменит близость [...] Теперь ни слова об этом». Так, отрывочно и в то же время поразительно точно, Грин описывает одно из центральных событий романа. Внутренняя действенная линия Дигэ и Ганувера описана исключительно ясно – казалось бы, актерам, исполняющим эти роли, не найти более точно поставленной задачи. И в то же время, при всей филигранности описания, эта сцена дает простор режиссерской фантазии. Однако Муратов не воспользовался данной гриновским текстом возможностью.

В фильме *Золотая цепь* Санди тоже становится случайным свидетелем разговора Ганувера и Дигэ. Он наблюдает эту сцену через импровизированный монитор в библиотечном шкафу. После короткого монолога о воображаемых рукопожатиях и выборе единственно верной руки, который Ганувер-Масальскис произносит вполне светским тоном, Дигэ-Ромашко немедленно заявляет: «Вот эта рука». И тут же с шокирующей прямолинейностью добавляет: «Я люблю вас, Ганувер», на что получает столь же прямолинейный ответ: «Благодарю вас, Дигэ и прошу вас стать моей женой».

Решив таким образом сразу все проблемы и высказав все недосказанности, герои замечают Санди, причем реагируют на его присутствие очень благожелательно – особенно Ганувер, который дает мальчику дальнейшие инструкции по осмотру достопримечательностей дворца.

Для сравнения следует упомянуть, что в гриновском оригинале сцена между Ганувером и Дигэ была проникнута такой доверительностью, и была настолько личной, что один из друзей Ганувера, услышав о приключении Санди, говорит: «твое счастье, что тебя не заметили [...] Ганувер мог тебя просто убить».

Очевидно, что режиссер намеревался как можно более упростить все психологические тонкости, предпочитая стереотипные ситуации и реплики той изысканной недосказанности, которая существует у Грина. Муратов уничтожил подтексты, игру слов, взглядов и движений, переведя действие в регистр стереотипных реплик и ситуаций. Сдернув нервный гриновский флер с авантюрной фабулы, режиссер намерен как бы наглядно продемонстрировать, что Грин – прежде всего мастер сюжета, каким преимущественно и представляли его многие советские критики.

Доказательством этому утверждению может также служить и главная финальная сцена фильма. Здесь, как и в романе, действие происходит во время роскошного бала, который дает Ганувер. Самая эффектная часть торжества должна произойти в полночь – Дигэ отдана почетная роль феи, которая одним движением руки приведет в движение некий таинственный механизм, и тогда все гости смогут увидеть главные чудеса дворца Гунавера. Однако ей не удастся сыграть свою эффектную роль – библиотекарь Ганувера Поп (Попс) разъединяет ток, чтобы не допустить торжества Дигэ. Чудеса начинаются лишь со второй попытки, которую предпринимает другой человек. Начиная с этого места, сюжетные пути фильма и романа расходятся.

В романе, досадуя на техническую оплошность, Ганувер повторил движение Дигэ и, повинуясь ему, «все стены зала, кругом, вдруг отделились от потолка пустой, светлой чертой и, разом погрузясь в пол, исчезли [...] зала взметнулась на высоту среди сказочных колоннад [...] Казалось, взревели незримые трубы; эффект подействовал как обвал и обернулся сиянием сказочно яркой силы»⁵⁹³. Затем взорам гостей предстает грандиозно-волшебное зрелище, являющееся как бы квинтэссенцией всех чудес дворца Ганувера – Грин определяет его как сияющее артистическое безумие. Не дав гостям (и читателям) как следует вникнуть в подробности этого чуда, писатель накаливает действие явлением Молли, которого напряженно ждал весь вечер главный герой повествования Санди, и которое устроили друзья Ганувера Дюрок и Эстамп.

Муратов, по-видимому не располагающий возможностью – финансовой или творческой – кинематографически изобразить архитектурное «артистическое безумие», избрал другой ход сюжета. Вместо завитка золотого канделябра, который поворачивала рука Дигэ (а после ее неудачной попытки – рука Ганувера), Муратов использует мраморный постамент, на который всходит Дигэ. Очевидно, режиссер намеревался таким образом подчеркнуть значительность доставшейся Дигэ роли, а также мотивировать возмущение красавицы в результате явной неудачи. Видя, что обещанных чудес не происходит, Дигэ гневно сходит с постамента и отказывается от второй попытки. Тогда Ганувер предлагает Санди сделать попытку. Юнга поднимается на постамент, сосредотачивается по совету Ганувера – и вместо стены за его стеной возникает море с покачивающимся белоснежным парусником вдали. Зрительное воплощение мыслей – это по Муратову и есть главное чудо дворца.

⁵⁹³ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.104-105.

На первый взгляд, этот ход выглядит даже более эффектным, чем описание удивительных залов у Грина. Однако в то же время заметно следование режиссера стереотипным представлениям не только о приключенческом жанре вообще, но и об общем дискурсе произведений Грина. Муратов использует стандартное клише, советский миф о Грине как о писателе-маринисте, воспевающим только паруса и волны. Главный секрет дворца Ганувера в фильме Муратова – способность визуального воплощения мечты юнги Санди – создает привычное сочетание «юнга-море-парус-мечта», которое так часто применяли по отношению к Грину советские критики. Это сочетание поверхностно, потому что относится только к внешнему слою произведений Грина, и чревато психологическим и философским упрощением в репрезентации его работ.

Режиссер, по-видимому, сознательно пошел по пути минимализации психологических сцен и усиления авантюрной канвы *Золотой цепи*. Сделав выбор в пользу смерти Молли – события, которое изменило всю концепцию произведения, Муратов изъял из экранизации одну из самых эмоционально насыщенных сцен – сцену встречи Ганувера и Молли после того, как свершилось чудо преобразования залов дворца. Грин изобразил ее с той же необычайной экспрессией, которой проникнута приведенная выше сцена диалога Ганувера и Дигэ:

[...] на черте входа остановилась девушка [...] Как безумный, я закричал:

- Смотрите, смотрите! Это Молли! Она пришла! Я знал, что придет!

Ужасен был взгляд Дюрока [...]. Ганувер, побледнев, обернулся, как на пружинах, и все, кто был в зале, посмотрели в ту же сторону [...] Все стояли по шею в воде события, нахлынувшего внезапно. Ганувер подошел к Молли, протянув руки, с забывшимся и диким лицом. На него было больно смотреть, – так вдруг ушел он от всех к одной, которую ждал. [...] Звуки умолкли. Ганувер взял приподнятую руку девушки и тихо посмотрел ей в глаза.

- Это вы, Молли? [...]

- Это я, милый, я пришла, как обещала. Не грустите теперь!

- Молли, – он хрипло вздохнул, держа руку у горла, потом притянул ее голову и поцеловал в волосы. – Теперь я буду верить всему!⁵⁹⁴

⁵⁹⁴ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.105-106.

Гриновское описание сделано как бы с точки зрения кинокамеры. Накал страстей сравним со сценами из романов Достоевского; повествование строится как чередование крупных планов. Текст насыщен описаниями внезапных движений, пауз, экстатических состояний: «как безумный, я закричал», «ужасен был взгляд Дюрока», Ганувер «обернулся, как на пружинах», «с забывшимся и диким лицом», «хрипло вздохнул, держа руку у горла». Каждое предложение звучит резким и точным ритмом. По сути, перед нами готовый сценарий кульминационной сцены фильма, включая звуковую партитуру: Грин отмечает чрезвычайную тишину, нарушенную лишь случайным звоном оброненного стекла и осторожным шепотом «Что случилось?». Слова Молли, произнесенные на вершине эмоционального накала сцены, по своему настроению звучат удивительно схоже с дважды произнесенной фразой Фрези Грант в романе *Бегущая по волнам*: «Добрый вечер, друзья! Не скучно ли на темной дороге?»⁵⁹⁵ - так же, как и реакция Ганувера схожа с реакцией потрясенного Гарвея, который видел чудо своими глазами. И хотя гриновская «экукатастрофа» - появление Молли – не приводит к счастливому финалу (Ганувер умирает через три дня после описанных событий), грусть *Золотой цепи* светла. Ганувер все-таки встретился с Молли, а злодеи (Дигэ, Галуэй и Томпсон) были разоблачены и изгнаны из дворца с позором.

Однако режиссер *Золотой цепи* Муратов не признает полутонов, и потому все события и характеры фильма окрашены либо белыми, либо черными красками. Черные краски значительно преобладают, что придает всей картине довольно мрачный колорит. Как уже было сказано, режиссер исключил из экранизации сцену встречи Ганувера с Молли, которая у Грина описана с такой экспрессионистической яркостью. Режиссер предпочел сделать из Молли трагическую героиню, которая платит жизнью за идею мечты. Ее статуя стоит в центре комнаты с золотой цепью, превращая таким образом помещение в некое святилище⁵⁹⁶. Черты Молли время от времени являются Гануверу в критические моменты – умирая, Ганувер сжимает в руках медальон с портретом Молли. История любви и поиска клада в фильме *Золотая цепь* завершается на самой мрачной ноте.

⁵⁹⁵ Там же, т. 5, с.182.

⁵⁹⁶ В романе Грина в комнате с золотой цепью действительно стоит черная статуя, изображающая женщину с завязанными глазами, «одна нога которой воздушно касалась пальцами колеса, украшенного по сторонам оси крыльями, другая, приподнятая, была отнесена назад» (см. Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.39). Поза ее удивительно напоминает статую Фрези Грант, Бегущей по волнам: «все линии тела девушки, приподнявшей ногу, в то время как другая нога отталкивалась, были отчетливы и убедительны» (см. там же, т.5, с.100).

Общая мрачность финала фильма является следствием изменения сюжета и общей концепции романа. Молли, Ганувер и Санди оказались единственными положительными персонажами *Золотой цепи*. К концу картины в живых остается только Санди – двое других героев умирают. Более того, смерть Ганувера омрачена двойным предательством.

Как уже было отмечено выше, Муратов произвел существенные изменения, касающиеся психологической линии романа. Важная составная этого процесса – изменение характеров действующих лиц. Муратов безжалостно сократил количество положительных героев, превратив друзей Ганувера – Эстампа, Пóпа (в фильме – Пóпса) и даже Дюрока (которого Санди в романе назвал «первой твердой чертой мужества и достоинства» в своей жизни) в отрицательных персонажей. Домыслив историю поиска золотой цепи и смерти Молли, режиссер исключил сцены вылазки Санди, Дюрока и Эстампа на Сигнальный пустырь, где происходит их встреча с Молли.

Стремясь свести все действие к единому сюжету (исключая вставную историю поиска клада), Муратов изменил концепцию романа. Основной конфликт построен на противоречии «мечта - деньги». Положительные герои увлечены мечтой, отрицательные – сокровищами. Для большей наглядности этого противостояния Муратов превратил всех действующих лиц, кроме упомянутой троицы, в алчных негодяев, разными способами старающихся завладеть золотой цепью.

В финале фильма происходит двойное разоблачение: сначала Дюрок-Химичев (при помощи введенного в кинематографическое повествование чернокожего агента Интерпола) разоблачает и арестовывает компанию авантюристов во главе Дигэ. В ответ Галуей-Головин заявляет, что ему известны истинные намерения Дюрока, Эстампа и Попса – мнимые друзья Ганувера хотели ограбить его. При этом Галуей добавляет, что у него есть веские доказательства, которые «хранятся в швейцарском банке»⁵⁹⁷. Завершая свою изобличительную речь, авантюрист обвиняет всех присутствующих гостей в алчности и двуличии. В подтверждение его слов развивается безобразный скандал, и у зрителя не остается никаких сомнений в том, что все это время Ганувер был окружен сплошь корыстолюбцами и лицемерами.

Сцена скандала в интерпретации Муратова напоминает стереотипное изображение разлагающегося западного общества, многократно применяемое в

⁵⁹⁷ *Золотая цепь*, реж. Муратов.

системе советской культуры эпохи холодной войны⁵⁹⁸. Впечатление дополняют такие элементы, как появление агента Интерпола и ссылка на швейцарский банк.. Вероятно, уже само место действия – роскошный дворец миллионера – представляло собой соблазн, в плену которого находились многие кинематографисты. Достаточно вспомнить экранизацию *Блестящего мира*, вышедшую за два года до *Золотой цепи*, чтобы понять, насколько распространенным было клише изображения буржуазного мира в советских фильмах. В картине Мансурова примером западного капиталистического общества являлся дворец Дауговета. В фильме Муратова дворец Ганувера тоже является своеобразным знаком западного общества: в подобной интерпретации трагический конец Ганувера выглядит закономерным и идеологически обоснованным. Одно из главных посланий экранизации можно выразить следующим образом: «хорошие люди во дворцах не живут». Поэтому все гости и обитатели дворца в фильме обречены на гибель. Увидев, что Ганувер мертв, Дюрок, Эстамп и Попс бросаются в подземелье, в комнату золотой цепи. Однако оказывается, что в подземелье работает странный механизм, напоминающий сигнализацию: дверь комнаты захлопывается, из стен начинает литься вода, и гриновские положительные (муратовские отрицательные) герои гибнут в драке за золото. Затопляется и весь остальной дворец Ганувера – по-видимому, вместе со всеми гостями. Остается только один Санди, ведущий белоснежную яхту навстречу ветру.

Картина *Золотая цепь* была названа «воинствующим отрицанием главных постулатов творчества Грина»⁵⁹⁹. Мы не будем столь категоричны в выводах, хотя необходимо констатировать, что основной дискурс экранизации Муратова глубоко связан в первую очередь с советскими идеологическими парадигмами. Фильм (1) продолжает традицию репрезентации Грина как автора авантюрного жанра и писателя для детей и юношества, (2) использует традиционную репрезентацию западного общества, поклоняющегося капиталу (золоту) и оттого обреченного на гибель, (3) противопоставляет так называемой «буржуазной» морали этический постулат коммунистического общества о вреде материальных благ⁶⁰⁰.

Создатели фильма воспользовались гриновским сюжетом, именами, местом действия и – во многих местах – прямо цитировали текст романа. Однако при этом

⁵⁹⁸ См. Turovskaya, M. "Soviet films of the Cold war", *Stalinism and Soviet Cinema*, p.141.

⁵⁹⁹ Верхман, А., Первова, Ю. «Александр Грин и его творчество в первые послереволюционные годы», *Александр Грин: Человек и художник*, с.80.

⁶⁰⁰ Отрицательное отношение к деньгам и материальным благам в русском/советском обществе имеет давние традиции – подробнее см. Clark, K. "Socialist Realism and the Sacralizing of Space", *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, p.5.

они отказались от тонкой психологической игры литературного оригинала, от многих сцен, представляющих собой готовые киносценарии, и, в конечном итоге, от философской концепции произведения. Печально-лирическая, но жизнеутверждающая история Грина рассказывала о взрослении, о «первой светлой черте юности, увенчанной смехом и горем». Грин завершает роман словами Молли, сказанными Гануверу: «Это я, милый! Я пришла, как обещала! Не грустите теперь!» - начиная, таким образом тему Фрези Грант из своего следующего романа *Бегущая по волнам*.

Богатство оттенков гриновского романа не отразилось в фильме *Золотая цепь*. Для авантюрного жанра события развиваются слишком медленно, отсутствует напряженность действия; для психологической драмы характеры и отношения действующих лиц слишком схематичны. Сюжетная канва, притягательность которой режиссер всеми силами старался усилить, вышла, наоборот, слишком бледной.

Фильм вышел на экраны в 1986 году, до экономического кризиса позднего периода «перестройки», имевшего плачевное влияние на советскую киноиндустрию – и, одновременно, в тот исторически благоприятный промежуток, когда идеологическое давление на советское общество было значительно уменьшено. Фильм Муратова никогда не клали на полку и не ограничивали его проката – недостаток критического и зрительского интереса к экранизации *Золотой цепи* можно объяснить лишь механически-стандартным подходом и невняtnостью общей концепции фильма.

Глава 11. Случай *Господина оформителя*

Последняя советская экранизация Грина – фильм *Господин оформитель*, снятый по мотивам рассказа «Серый автомобиль» (1925) и других произведений – вышел на экраны в 1988 году, в разгар горбачевской «перестройки». Как уже отмечалось выше, в это время идеологический прессинг на общество был значительно ослаблен, что способствовало развитию новых экспериментальных форм и использованию нетрадиционных сюжетов в советском кинематографе. В короткий период от начала «перестройки» (1985) до наступления экономического кризиса (1991-1992), ставшего причиной «клинической смерти» русского кинопроизводства, появилась целая плеяда новых режиссеров, сценаристов, композиторов, актеров. На первый план выдвинулась так называемая «ленинградская школа», одним из блестящих примеров которой может служить *Господин оформитель*. Как отмечал кинокритик Андрей Смирнов,

Своеобразным феноменом отечественной культуры второй половины 20 века стала так называемая «ленинградская школа» кино. Это питерский «особый взгляд», который отличался особым вниманием к сакраментальным вопросам человеческого бытия, экспериментами с формой, поисками небанального киноязыка, а порой и самыми радикальными проявлениями художественного кинотворчества. Круг кинематографистов, который объединил этот истинно питерский путь, был очень широк - Динара Асанова, Алексей Герман, Александр Сокуров, Евгений Юфит. Среди нового поколения молодых режиссеров, заявивших о себе в конце 80-х, особо выделялись Сергей Сельянов и Олег Тепцов⁶⁰¹.

Как будет показано ниже, *Господин оформитель* действительно соединил в себе философскую тематику, смелый визуальный/музыкальный эксперимент и новаторский подход с нестандартной интерпретацией гриновского творчества.

11.1. Господа оформители

Господин оформитель – картина громких дебютов, названная одним из кинокритиков «одним из самых ошеломляющих дебютов в истории кино»⁶⁰². Строго

⁶⁰¹ Смирнов, А. «Посвященный», <http://www.horosheekino.ru/posvyaschennyi.htm>, дата доступа 10/01/2006.

⁶⁰² Игорь Галкин, см. http://www.kino.orc.ru/js/elita/elita_oformitel.htm, дата доступа 10/01/2006.

говоря, датой ее рождения следует считать не 1988 год, когда картина была выпущена в прокат, а 1986 год, когда студент режиссерского отделения ВГИКа Олег Тепцов закончил свою дипломную работу. Вместо обычного для дипломной работы короткометражного фильма, Тепцов снял сорокаминутный фильм по сценарию, предложенным Юрием Арабовым – впоследствии бесменным сценаристом фильмов Александра Сокурова. Музыка к фильму написал Сергей Курехин, известный ленинградский композитор-экспериментатор. На главную роль пригласили Виктора Авилова – в то время малоизвестного актера одного из театров-студий. Таким образом, фильм ознаменовался сразу тремя громкими кинодебютами (Тепцов, Курехин и Авилов). Для сценариста Арабова он тоже явился в каком-то смысле дебютом: несмотря на то, что картина вышла на экраны в 1988 году – через год после формального сценарного дебюта (*Скорбное бесчувствие*, 1987, реж. А. Сокуров) – сценарий к дипломной работе Тепцова был написан еще раньше, в 1986 году. Поэтому можно говорить о *Господине оформителе* как о фильме многих дебютов, более того – как о кинодебюте поколения «перестройки»: по воле случая или закономерности, режиссер, сценарист и композитор были рождены в одном, 1954-м, году, а исполнитель главной роли – в 1953-м.

Биография каждого из «господ оформителей» экранизации Грина является знаковой для поколения советской интеллигенции 70-х – 80-х годов. Олег Тепцов в 1979 году окончил Ленинградскую консерваторию по классу гобоя и решил поступать на режиссерские курсы, будучи уже профессиональным музыкантом. Культовой фигурой музыкально - экспериментаторской ленинградской «тусовки» того времени был Сергей Курехин, с которым Тепцов был знаком задолго до того, как родилась идея постановки *Господина оформителя*.

Курехин, чья главная характеристика заключается в словах «сумасшедший и гениальный»⁶⁰³, по причине своих странных музыкальных вкусов и постоянных прогулов был отчислен из музыкального училища им. Мусоргского при Ленинградской консерватории. После этого Курехин недолго проучился в Ленинградском институте культуры на факультете хорового дирижирования, но вскоре оставил и это учебное заведение. Затем Курехин – опять недолго - работал концертмейстером художественной гимнастики. Так выглядит официальный трудовой

⁶⁰³ См. Визель, М. «Господин Композитор Сергей Курехин», *Домашний компьютер*, №11, 2001, 1 ноября.

путь композитора до начала 1980-х годов; но его истинная биография была совершенно другой.

Путь в музыке Курехин начинал как рок-пианист; в 1970-х годах – сначала подростком, а потом молодым человеком – Курехин выступал с известными самодельными ленинградскими рок-группами. В процессе выступлений он увлекся джазом и вступил в ансамбль ленинградского саксофониста Анатолия Вапирова, с которым объездил все крупнейшие советские джазовые фестивали. В конце 1970-х Курехин начал экспериментировать, создавая собственные группы самых разных направлений. Ко времени работы над *Господином оформителем* Курехин также приобрел известность как рок-аранжировщик легендарной группы «Аквариум», возглавляемой Борисом Гребенщиковым.

В 1984 году Курехин создал собственный постоянный коллектив «Популярная механика», в состав которого вошли члены «культовых» групп «Аквариум», «Кино», «АукцЫон» и других. Впоследствии ансамбль дополнился даже представителями фольклорных коллективов. Каждое постмодернистское эклектическое шоу «Поп-механики» представляло собой редкостное зрелище, становясь культурным событием. В этих театрализованных хеппенингах участвовали музыканты и художники, фольклорные и танцевальные коллективы, камерные и симфонические оркестры, цирковые артисты, эстрадные солисты и оперные певцы (иногда число участников достигало 300 человек)⁶⁰⁴. Названия шоу говорят сами за себя: «Индийско-цыганские медитации», «Пять дней из жизни барона Врангеля», «Как волка ни корми, а Капитаном он не станет» и так далее.

В 1986-88 годах Курехин вместе с группой «Поп-механика» записали саунд-трек к фильму *Господин оформитель*. Музыка является одним из определяющих компонентов картины, она почти постоянно сопровождает действие, играя не просто иллюстративную, а концептуальную роль. В случае *Господина оформителя* композитора можно считать полноправным автором фильма наравне с режиссером.

Однако замысел экранизации «Серого автомобиля» возник у москвича Юрия Арапова – еще одной культовой фигуры эпохи «перестройки». Арапов закончил сценарное отделение ВГИКа в 1980 году, однако и по сей день считает себя прежде всего поэтом. В 1986 году он стал одним из организаторов московского клуба «Поэзия», объединивших поэтов и прозаиков так называемой «новой волны»,

⁶⁰⁴ См. там же.

возникшей в советской литературе после начала «перестройки» и выплеснувшейся из богемного «андеграунда» на поверхность общественной жизни.

В том же году Арабов написал сценарий по мотивам рассказа Грина. Как вспоминал позже исполнитель главной роли Виктор Авилов,

Юрий Арабов предложил ему [Тепцову – Н.О.] свой сценарий по рассказу Александра Грина «Серый автомобиль». Причем Арабов его так перелопатил, что от Грина там ничего не осталось, только имена героев. Потом Тепцов стал искать актеров. [...] Олег меня увидел и решил снимать⁶⁰⁵.

Авилов, наделенный актерским талантом, как говорится, от Бога – он никогда специально не учился актерскому искусству, всю юность проработав водителем грузовика - уже несколько лет играл в московском Театре-студии на Юго-Западе, на его актерском счету были Мольер в Кабале Святош и Гамлет (Авилова называли преемником Владимира Высоцкого, «Гамлетом 80-х»⁶⁰⁶). Он обладал настолько яркой, запоминающейся внешностью, что приглашение его на роль художника в фильме *Господин оформитель* является скорее закономерностью, чем случаем. По выражению киноведа Ильи Гернета,

Авилов (к этому же типу относятся, например, Высоцкий, Депардье) — это архетип, то есть зримое отображение наиболее архаической природы человека того времени, когда люди еще не разделялись по расовым или национальным признакам, иначе говоря, «абориген земли». [...] Любая характерная роль им подходит. При этом должно быть соблюдено единственное обязательное условие: изображаемый герой должен быть личностью значительной, незаурядной. В таком случае архетип становится носителем этой значимости⁶⁰⁷.

Уникальная фактура и талант Авилова сделали его «лицом фильма» - актер стал синонимом своего героя, и представить на его месте другого актера совершенно невозможно.

Однако Авилов ошибался, говоря о том, что Арабов оставил в сценарии только гриновские имена. Как раз имена сценарист изменил совершенно, как и место действия. Сюжетная линия тоже претерпела значительные, даже радикальные изменения – но при этом суть конфликта осталась неизменной.

⁶⁰⁵ Шведов, С. «Виктор Авилов», *ТВ-Парк*, 1998, №29.

⁶⁰⁶ См. http://www.avilov.ru/index_bio.html, дата доступа 12/08/2005.

⁶⁰⁷ См. http://www.avilov.ru/interview/tv-park_98-29.html, дата доступа 11/01/2006.

11.2. Действие фильма: Эпоха, эстетика, стиль.

Действие гриновского рассказа разворачивается в экзотическом Аламбо. Судя по многим знакам эпохи (сосуществование конных экипажей и автомобилей, новшество кинематографа и так далее), действие происходит в начале XX века, хотя Грин нигде не дает прямой хронологической ссылки. Имена героев звучат так же экзотически, как и сам локус: героя зовут Эбenezир Сидней, а героиню – Коррида Эль-Бассо.

Сидней одержим страхом автомобиля и технического прогресса как такового. В его глазах все новинки техники – выходцы из другого мира, фантастические уроды, желающие завладеть человеческими душами и господствовать в мире людей. Психика героя не выдерживает противостояния с новым технократизированным миром машин и культурой потребления. Возлюбленная Сиднея Коррида, напротив, одержима потреблением – Сиднею представляется, что на самом деле она манекен, сбежавший из магазина, потому что женщина этого нового, неодушевленного мира не может быть ничем или никем иным, как холодной восковой куклой:

Она не любила растений, птиц и животных [...] предпочитала [...] романы детективные, где по самому ходу действия оно неизбежно отстаивается на предметах неодушевленных. Ее день был великолепным образцом пущенной в ход машины [...] Легче всего было представить ее манекеном, со спокойной улыбкой блистающим под стеклом⁶⁰⁸.

Благодаря фактам, недавно опубликованным в статье Марины Мелкой, открылась реальная история, повлиявшая на замысел «Серого автомобиля». По воспоминаниям жительницы Петербурга Ольги Емельяновой, которой в 1923 году было тринадцать лет, произошло следующее. Когда она нищим подростком приехала в голодный Петроград, ее поразила витрина магазина, за которой стояла девочка-манекен в прекрасном пальто и шарфе:

- Вы представить себе не можете, как я этой кукле завидовала! Сколько же должно быть у нее вещей! Свой выходной я около той витрины простаивала [...] Так и длилось до 24 декабря [...] я взяла из дому горбушку хлеба и, несмотря на мороз, бегом побежала к своему пальто. Простояла уже порядочно, когда на мое

⁶⁰⁸ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.5, с.198.

сокровище усталился еще один зритель! [...] Глядит на манекен и не шевелится.
[...]

- Это мой манекен, - сказала Оля совершенно серьезно [...].

- Как тебя зовут? – хриплым от мороза голосом спросил неизвестный.

- Оля, - ответила Оля.

- А меня Грин.⁶⁰⁹

Дальше, по рассказу Ольги Ивановны, человек, представившийся Грином, напоил ее чаем и угостил сайкой с изюмом. Потом задал внезапный вопрос: «Ты хочешь пальто?». Я просто ответила: «Да!».

Он помолчал, потом говорит: «А по-моему, ты хочешь совсем другого...»

Я очень удивилась и сказала: «Это чего же?»

Он опять помолчал и вдруг таинственным таким шепотом, как волшебник или как сумасшедший, сказал: «Ты хочешь превратиться в шикарный манекен с кудрями и капризными губками, стоять в витрине и не обращать внимания на тех, кто сходит с ума от твоей красоты. Ты хочешь быть красивой вещью, да, Оля?»

«Вы кто?» - спросила Оля [...].

«Я – писатель, - ответил Грин. – Я напишу о тебе рассказ. В рассказе ты будешь жить в витрине»⁶¹⁰.

После этого диалога Грин отвел девочку к магазину и купил ей шарф, который был надет на манекене – на пальто у него не хватило пайка. Этот шарф, по словам Ольги Ивановны, она сохранила до военных лет.

Случилось ли это в действительности, или стало одной из многочисленных «легенд о Грине», сказать трудно. По крайней мере, никакие другие источники и воспоминания не указывают на это происшествие. Но, судя по странному сюжету «Серого автомобиля», эта история вполне могла произойти, дав Грину сюжет о манекене – красивой вещи, равнодушно взирающей на тех, кто гибнет от ее красоты, как главный герой рассказа Эбенезир Сидней.

Коррида в буквальном смысле сводит Сиднея с ума. Герой Грина наполнен одним маниакальным желанием – вложить в эту прекрасную безупречную оболочку

⁶⁰⁹ Мелкая, М. «Девочка мечтала стать манекеном», *Смена*, 2004, 8 февраля.

⁶¹⁰ Там же.

живую душу. Чтобы оживить восковую куклу, Сидней решает ее убить, чтобы поставить «Мертвую Жизнь» лицом к «Живой Смерти». В этом заключается его «изобретение», результатом которого должно стать чудо – оживление автомата. Попытка не удастся, и герой «Серого автомобиля», которому мнится, что его постоянно преследует автомобиль с номером С77.7, окончательно сходит с ума.

Арабов переносит место действия в Санкт-Петербург и этим – если верить рассказу Ольги Емельяновой – возвращает историю о манекене к исходной географической точке. Первая часть фильма происходит в 1908 году, вторая – в 1914. Выбор времени и места концептуален, как будет показано ниже. Соответственно, сценарист превращает Эбенезира Сиднея в «Платона Андреевича» (фамилия так и не будет названа, что тоже неслучайно), а Корриду Эль-Бассо – в загадочное существо. В 1908 году это – 14-летняя натурщица Анна из нищего квартала, умирающая от чахотки. В 1914 году женщина, как две капли воды похожая на Анну, снова появляется в Петербурге под именем Марии – на этот раз жены богатого дельца. Платон Андреевич как никто другой осознает, что эти две женщины – одно и то же лицо, потому что он лепил с Анны манекен для фешенебельного ювелирного магазина. Он помнит каждую черту ее лица, каждую линию ее тела. Потому что он – знаменитый художник, «господин оформитель». Это не просто профессия, это – характер, мировоззрение и судьба. Именно так видится Арабову главный герой Грина, в оригинале – наследник состояния, богатый путешественник, подобный Гарвею из *Бегущей по волнам*, которого Галич в своем сценарии тоже наделил творческой профессией пианиста.

Платон Андреевич не просто художник – он неотъемлемая часть эпохи, которая называется Серебряным веком русской культуры. Всеобщий интерес к этому оригинальному периоду возродился во время «перестройки», когда были сняты многие идеологические установки, делающие эту тему запретной. Вновь возникли слова «декаданс» и «модерн» – не в качестве синонимов негативного общественного строя и буржуазного направления в искусстве – а в качестве искусствоведческих и культурологических терминов. Возрождение интереса к Серебряному веку на гребне волны «перестройки» можно отчасти объяснить схожестью культурно-социальных условий. Если применить остроумное выражение Светланы Бойм (Svetlana Boym), в СССР начала и середины 1980-х годов господствовал «тоталитарный декаданс»⁶¹¹ – угасание, разложение культуры, сформированной за многие десятилетия советской

⁶¹¹ См. Boym, S. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1994, p.118.

власти, корни которой своими переплетениями уходили глубоко в эпоху сталинизма и «оттепели». Ранний период «перестройки» – расцвет всех видов искусств, возвращение запрещенных ранее религиозно-философских тем, возникновение новых форм и течений в искусстве и литературе – все это напоминает культурный взлет России начала века. Возможно, именно поэтому период Серебряного века был так привлекателен для поколения молодых советских интеллигентов 1980-х годов.

Фильм *Господин оформитель* открывается своеобразным прологом: символической пантомимой. Под нервную и, в то же время, механическую музыку, по черной сцене-коробке движутся фигуры в белых балахонах – они без лиц. Ветер развивает ткань их одежд, и они размахивают рукавами, как огромные мотыльки – все это мы видим в замедленной съемке. Вот среди безликих фигур возникает Пьеро – его лицо появляется в кадре крупным планом, и мы его безошибочно узнаем: он в шапочке, с длинными рукавами и нарисованной черной слезой на белом лице. Общий танец продолжается совсем недолго: налетает сильный порыв ветра, и белые фигуры разлетаются – внезапно они теряют объемность, и только бесформенные балахоны раскачиваются на ветру. Зрелище превращается в кошмар. Пьеро тоже напуган, он остается один в черном вакууме сцены. Все возрастающее напряжение музыки предвещает появление чего-то ужасного. Вот оно – на сцене появляется высокая красная фигура без лица, без головы: точно в насмешку, она держит маску в руках. Что это – смерть? Мы видим лицо Пьеро и понимаем его ужас. На секунду показывается фигура Арлекина: он выпрыгивает, разрывая картон окошка, за которым качается грубо вырезанный месяц. Музыка рассыпается металлическими аккордами, и видение исчезает.

Эта пантомима, использованная Тепцовым в качестве пролога, вызывает яркие ассоциации с *Балаганчиком* Блока в постановке Всеволода Мейерхольда. Именно Блок и Мейерхольд вывели на русскую сцену XX века образы итальянской комедии масок: Пьеро, Арлекина и Коломбины, вдохновившие впоследствии многих русских поэтов, художников, режиссеров. Мейерхольд настолько увлекся экспериментальной поэтической формой и образами *Балаганчика*, что ставил пьесу трижды – в 1907, 1908 и 1914 годах. Блок, в свою очередь, признал сценическую интерпретацию драмы настолько удачной, что посвятил *Балаганчик* Мейерхольду.

Сам Мейерхольд долго не мог расстаться с образами блоковской пьесы, и в 1910 году поставил свой знаменитый экспериментальный спектакль-пантомиму

Шарф Колумбины (по пьесе Артура Шницлера), которой восторгался Станиславский. Как отмечал Константин Рудницкий,

Пантомима «Шарф Колумбины» произвела сильнейшее впечатление не только на петербургскую публику и критику. Спустя много лет Анна Ахматова в «Поэме без героя» с волнением и нежностью писала о «Колумбине десятых годов». Конкретно Ахматова имела в виду артистку О.А. Глебову-Судейкину, еще конкретнее – ее игру в роли Путаницы в одноименной пьесе Ю. Беляева. Но то обстоятельство, что ветреная Путаница ассоциировалась с ветреной Колумбиной, было отнюдь не случайным. Властью Блока и Мейерхольда имена Колумбины, Пьеро, Арлекина были надолго введены в обиходный петербургский лексикон⁶¹².

Описание *Шарфа Колумбины*, в которой Мейерхольд развивал художественную форму и идеи *Балаганчика*, имеет нечто общее с пантомимой Тепцова. По воспоминаниям зрителей, в спектакле Мейерхольда движения белых рукавов Пьеро тоже напоминали крылья огромной бабочки, контрастная музыка (то нежная, то дикая) задавала спектаклю неповторимый ритм, а общая атмосфера породила мрачные предчувствия⁶¹³.

Безусловно, в своем кинематографическом вступлении к фильму Тепцов цитирует спектакли Мейерхольда. Более того, цитата закрепляется в сознании зрителей небрежно промелькнувшей фотографией в одной из первых сцен фильма: на снимке главный герой сфотографирован вместе с Блоком. Однако, в то же время попытка найти конкретный прототип истории *Господина оформителя* обречена на неудачу. Символическая пантомима не обещает рассказа о Блоке, Мейерхольде или театральном художнике Николае Сапунове, оформлявшем *Шарф Колумбины* и *Балаганчик*. Посредством ссылки на Блока и Мейерхольда как наиболее ярких деятелей русской культуры начала века, кино-эпиграф Тепцова дает как бы общий срез эпохи с ее художественными экспериментами, поэтической утонченностью и предчувствием ужасной катастрофы.

Следующие кадры знакомят зрителя с главным героем – художником Платоном Андреевичем: элегантно белоснежный костюм, белоснежный шейный платок, белоснежная шляпа, светлые локоны и – демоническое, асимметричное лицо с

⁶¹² Рудницкий, К. *Русское режиссерское искусство: 1908-1917*, Наука, Москва, 1990, с.42. Тема и образы *Балаганчика* прочно вошли в русскую культуру. Интерес к ним возродился в 1980-х годах – в пример можно привести спектакли Романа Виктюка (в частности, *Священные чудовища*, 1988, по пьесе Жана Кокто в Киевском театре русской драмы) и фильм Марка Захарова *Дом, который построил Свифт* (1987, сценарий Григория Горина).

⁶¹³ См. там же, с. 32-36.

огромными воспаленными глазами. Внешность героя вызывает смешанное чувство: эстетического наслаждения и эстетического шока. Похожую реакцию вызывают и его манеры: этот человек, вызывающий откровенное преклонение окружающих, кажется скучающим, самоуверенным, одновременно пресыщенным и неудовлетворенным.

Платон Андреевич, как многие художники начала XX века⁶¹⁴, является художником-постановщиком только что виденного нами спектакля. Фамилии Платона Андреевича мы никогда не узнаем – видимо, по замыслу Арабова, герой *Господина оформителя* представляет собой обобщенный образ русского художника-модерниста. Из дальнейшего повествования мы узнаем, что Платон Андреевич обладает европейской известностью, что его работы публиковались в отдельных изданиях (в одной из сцен он показывает героине портрет из альбома своих работ, изданного в 1910 году). Как уже упоминалось выше, в его мастерской обнаруживается фотография, на которой Платон Андреевич запечатлен с Блоком. Однако реальный прототип художника обнаружить невозможно: все художественные работы, которые показаны в фильме (живописные, графические, скульптурные, ювелирные – они играют такую же концептуальную роль, как и музыка) принадлежат современникам режиссера Тепцова⁶¹⁵. Красота их болезненна, от нее веет странной жутью – они как бы обобщают поэзию предчувствий и мрачных прорицаний Серебряного века. И, одновременно, объясняют необыкновенную популярность Платона Андреевича.

Платон Андреевич не только издает альбомы, участвует в выставках и оформляет нашумевшие спектакли. В одной из первых сцен фильма мы становимся свидетелями его разговора с владельцем ювелирного салона, который предлагает уважаемому маэстро заказ по оформлению витрины. Художник отвергает обилие украшений, предложенное ювелиром – он останавливает выбор только на одном браслете удивительной формы, который должен будет украшать черную перчатку будущего манекена. С этого момента начинается история о противостоянии художника и его творения.

11.3. Художник и его творение.

В 1920 году Грин произнес весьма примечательную речь на банкете литераторов в честь приезда в СССР Герберта Уэллса (Herbert Wells). Он вспомнил

⁶¹⁴ В русском театре начала века работали многие художники, преимущественно связанные с объединением «Мир искусства»: Дягилев, Бакст, Бенуа, Головин и другие.

⁶¹⁵ Художники А. Годин, В. Сконников, А. Павлюченко, Н. Варфоломеева, Н. Хейкинен, С. Еремина, С. Кочаровский.

рассказ Уэллса «Остров эпиорниса», в котором рассказывалось о том, как человек, попавший на пустынный остров, нашел странное яйцо неизвестной птицы. Он стал заботиться о нем, греть его своим теплом и, в конце концов, вырастил птенца. Однако птица оказалась чудовищем-убийцей, открывшем охоту на героя рассказа.

По воспоминаниям Слонимского, Грин трактовал этот рассказ как историю взаимоотношений творца и его творения:

В человеке, вырастившем необычайную птицу, Грин усмотрел художника, а в птице, гонящейся за ним – плод его художественного воображения, мечту его. Эта мечта, по Грину, была способна убить ее носителя. [...] Искусство казалось Грину подчас недобрый, злым, способным убить человека. Как часто случается с писателями, Грин, говоря о другом писателе – в данном случае об Уэллсе, - говорил, конечно, о самом себе⁶¹⁶.

Тема, так волновавшая Грина, была заявлена в европейской литературе еще в девятнадцатом веке в популярном (в том числе – и в России) романе Мери Шелли *Франкенштейн*. Как известно, ее герой – гениальный ученый Франкенштейн – создал человекоподобное существо, которое в конце концов привело его к гибели. Шелли взяла за основу известный средневековый сюжет о попытках чернокнижников произвести на свет искусственного человека – гомункулуса. Однако в романе сотворенный Франкенштейном гомункулус был именно плодом творческого гения его создателя, а не результатом долгих каббалистических опытов чернокнижника. Сюжет Шелли стал противоположностью древней легенды о Пигмалионе и Галатее, представив темную сторону творчества.

Идея темной стороны, темной силы искусства проходит лейтмотивом сквозь все творчество Грина. Плод гениальных творческих прозрений часто становится синонимом запретного плода. В рассказе «Белый огонь» (1922) случайный путник, заблудившийся в глубине девственного леса, обнаруживает изумительное произведение искусства – мраморную скульптурную группу. Она изображает девушек, спускающихся по лестнице к бегущему внизу ручью. Их фигуры настолько прекрасны, их движения настолько естественны и правдивы, что вся композиция глубоко потрясает героя рассказа Лейтера – профессионального аукционера, торгующего произведениями искусства.

⁶¹⁶ Слонимский, М. «Александр Грин реальный и фантастический», *Воспоминания об Александре Грине*, с.260.

Он обернулся шагах в двадцати от зрелища, которое, раскрывшись теперь вполне, исторгло у него крик изумления. Не бред, не галлюцинация поразили его. Перед ним блистало подлинное произведение чистого и высокого искусства, брошенное, подобно аэролиту, - телу непостижимой звезды, - в стомильные дебри лесной пустыни.

[...] Центром чуда была легкая фигура девственной чистоты линий, стоявшая наверху, с лицом, поднятым к небу, и руками, застывший жест которых следовало приписать инстинкту тела, ощущающего себя прекрасным.

[...] Лейтер заметил, что земля в вазах и дикий вид старых ветвей, почти высохших, помечены рядом лет. Но ничто не говорило о древности самих ваяний, в них чувствовалась нервная гибкость и сложность новых воззрений, мрамор был бел и чист, на медной доске, врезанной под ногами верхней прекрасной женщины, чернел крупный курсив: *«Я существую – в силе, равной открытию»*⁶¹⁷.

Лейтер неподвижно смотрит на фигуры в течении двух часов, пытаясь понять и не понимая, что заставило гениального скульптора скрыть это великое произведение искусства от людей – ведь никто, кроме редкого бродяги, никогда не увидит его.

Возвратившись в город, Лейтер рассказывает знакомым о том, что видел, но никто не верит ему – у него нет доказательств. В конце концов, он замолкает и сохраняет в своей душе только воспоминание о мраморной группе: как величайшее потрясение и величайшую загадку. То гениально прекрасное, что открылось ему в лесу, останется закрытым и запретным для глаз людей. Искусство таит в себе мистический запрет; немногим смертным дано увидеть совершенство. Однако оно существует – как заявляет загадочная надпись под прекрасным изваянием.

В другом рассказе, «Сила непостижимого» (1918) Грин также затрагивает тему запретности искусства, но в более мрачном тоне. Главный герой рассказа – скрипач Дюпле – приходит к известному гипнотизеру Румиеру с необычной просьбой. Он уверяет, что видит один и тот же сон, во время которого ему является некая неизъяснимо прекрасная мелодия. Он никогда не может вспомнить ее наяву, мучительно стараясь приподнять занавес, скрывающий от него эти звуки: «мелодия эта переходит всякие границы выражения ее силы и свойств обычным путем слов»⁶¹⁸. Он просит ввести его в гипнотический транс, чтобы он мог вспомнить свой сон и обрести наконец-то музыку, которую смутно чувствует, но не может угадать.

⁶¹⁷ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.4, с.279-281.

⁶¹⁸ Там же, с. 232.

Гипнотизер соглашается. Он погружает Дюпле в сон, испытывая чувство любопытства и недоверия. Когда Дюпле впадает в транс, Румиер приказывает ему взять скрипку и играть ту мелодию, которую он слышит. Далее происходит невероятное:

Дюпле встал, резко взмахнул смычком, и сердце гипнотизера, силой мгновенно прихлынувшей крови, болезненно застучало. При первых же звуках, слетевших со струн скрипки Дюпле, Румиер понял, что слушать дальше *нельзя*. Эти звуки ослепляли и низвергали. Никто не смог бы *рассказать* их. Румиер лишь почувствовал, [...] что под воздействием такой музыки человек [...] совершит все с одинаковой яростью упоения – величайшее злодейство и величайшую жертву. Тоскливый страх овладел им [...]⁶¹⁹.

Румиер, совершив над собой невероятное усилие, прекращает игру Дюпле. Он глубоко потрясен и испуган нечеловеческой силой запредельной музыки – потрясение пробуждает в нем инстинкт самосохранения. Он заставляет Дюпле забыть все. Скрипач просыпается, и гипнотизер сообщает ему, что, как и следовало ожидать, ничего чудесного не произошло. Дюпле, по словам Румиера, сыграл только несколько отрывков из опереточных арий, перемешанных с серенадой Шуберта. Говоря это, доктор стоит к скрипачу спиной, пытаясь скрыть свое волнение.

Скрипач уходит, но его догоняет человек, случайно слышавший мелодию с улицы. Он умоляет объяснить, что это было – и Дюпле понимает, что обманут доктором, и что тревожащие его душу звуки уже никогда не вернуться. Он сходит с ума и проводит остаток дней в психиатрической лечебнице. В тихом состоянии он подолгу и с тоской играет на скрипке, но гениальная музыка только дразнит его воображение, никогда не являясь полностью.

Иногда, среди вариаций на одну, особенно грустную тему, из-под смычка слетали странные такты, заставляющие бледнеть, – вспышки обессиленной красоты, намеки на нечто большее... но это повторялось все реже и кончилось с его смертью, пришедшей в бреду, полном горячих просьб поднять безжалостный занавес, скрывающий таинственное, прекрасное зрелище⁶²⁰.

Запредельность совершенства делает его запретным для смертных. Гениальное произведение искусства, разрывая узы человека с землей и перенося его в другие сферы, нарушает человеческую природу. Идеально прекрасную музыку слушать

⁶¹⁹ Там же, с.234.

⁶²⁰ Там же, с. 235.

нельзя, как нельзя человеку вынести явления Бога. Божественный свет нестерпим для глаз, он ослепляет и сводит с ума непосвященных и неподготовленных к этому зрелищу.

Рассказ «Искатель приключений» (1915) Грин посвятил теме опасной силы искусства, показывая его темную сторону. Сюжет рассказа довольно прост: некий путешественник и искатель приключений Аммон Кут, своеобразный коллекционер человеческих характеров и всего необычного, возвращается на родину. От друга он узнает о совершенно поразительном, с его точки зрения, человеке – уникальность заключается в том, что этот человек ведет идеально здоровую и гармоничную жизнь на лоне природы. Его счастье безупречно. Кут немедленно едет в имение Доггера – так зовут счастливого человека – чтобы лично наблюдать такую «аномалию».

Гостя у Доггера, Кут случайно проникает в его тайну: на самом деле Доггер – гениальный художник, который пытается спрятаться от мучающих его чудовищных образов. Трагедия Доггера в том, что его неудержимо влечет к темной стороне искусства. Его собственный гений увлекает его в бездну. Когда Кут впервые попадает в дом Доггера, он удивлен тем, что на стенах нет ни одной картины или гравюры. Хозяин заявляет, что он не любит искусства и музыки, мотивируя это следующим образом:

Искусство – большое зло; я говорю про искусство, разумеется, настоящее.

Тема искусства – красота, но ничто не причиняет столько страданий, как красота. Представьте себе совершеннейшее произведение искусства. В нем таится жестокости более, чем вынес бы человек⁶²¹.

Дальше выясняется, что в доме есть потайная комната – мастерская Доггера. Пробравшись туда ночью, Кут делает потрясающее открытие: Доггер – великий художник. Даже не просто великий, а величайший – первая картина, представшая глазам Кута, глубоко ранит душу своей красотой. Она – «торжество гениальной кисти» ослепляет зрителя как «внезапно блеснувший день»⁶²², наполняя его восторгом и страхом. На полотне изображена пленительная молодая женщина, идущая по извилистой узкой тропинке, спиной к зрителю. Она запечатлена в момент, когда готова вот-вот обернуться. Вторая картина, изображает ту же женщину секунду спустя: женщина обернулась, сверкая «молодой силой жизни и волнующей, как сон в

⁶²¹ Там же, т. 3, с. 257.

⁶²² Там же, с. 263-264.

страстных слезах радости», вызывая в Куте радость и тоску. Но есть еще и третья картина.

Тот же пейзаж, та же женщина, то же лицо. Черты его по-прежнему прекрасны, но теперь они порождают глубокий, омерзительный ужас. Художник, подарив и отняв божественное, ставит зрителя лицом к лицу с дьявольским отродьем. Взгляд его полон мрака и безумия. Гениальная кисть сделала это изображение настолько живым, что Куту мерещится, будто бы страшное лицо с гнусной улыбкой подмигивает ему даже из-под складок занавеса, который Кут накидывает на полотно.

Подавленный впечатлением, Кут бездумно открывает огромную папку с рисунками. То, что он видит, оказывается продолжением болезненного кошмара третьей картины Доггера и, одновременно, напоминает читателю некоторые картины Иеронима Босха и Сальвадора Дали. Доггер с той же гениальностью и исключительным вниманием к деталям, любовно изображает следующие сюжеты: «[...] холмы, усеянные, как травой, зажженными электрическими лампочками; реку, запруженную зелеными трупами [...] кабачок, битком набитый пьяными рыбами и омарами; сад, где росли, пуская могучие корни, виселицы с казненными, огромные языки казненных висели до земли, и на них раскачивались, хохоча, дети [...]»⁶²³.

Это и есть та бездна, которая затягивала в себя Доггера – темная сторона искусства, зло творчества, о котором он говорил Куту. Историю падения и гибели гения Доггера можно трактовать как результат его первоначального замысла: написать три картины, которые были бы самыми совершенными из всех произведений искусств, созданного человечеством – и которые могли бы поспорить с творениями самого Бога. Возвысив себя до положения единого Творца, Доггер создает свои три картины: первая – Жизнь, вторая и третья – Ложь и Зло. Написав третью картину, прочувствовав и передав Зло во всем его могуществе, Доггер осознал, что *тьма* безраздельно овладела его телом, мыслями и снами. Из этой тьмы родились те уродливые видения, которые он заботливо собирал в папку в заветной мастерской.

Он старался спастись: но красота и гармония природы, на которую он возлагал надежды, пытаясь сбежать от преследующих его кошмаров, не помогла Доггеру. Чтобы спастись от духовной и творческой *тьмы*, ему надо было спастись от собственной гениальности – а это оказалось невозможно. Он стал Творцом – творцом облика зла. Ценой оказалось вечное мучение и вынужденное заточение. Над его картинами тяготело проклятье и запрет:

⁶²³ Там же, с.265.

Я не мог показать людям своих ужасных картин, так как они превознесли бы меня, и я, понукаемый тщеславием, употребил бы свое искусство согласно наклону души – в сторону зла, а это несло гибель мне первому; все темные инстинкты души толкали меня к злему искусству и злой жизни [...] я запирался и уходил в свои фантазии – рисунки, пьянея от кошмарного бреда; той папки нет больше».⁶²⁴

Сопrotивляясь злу, художник нашел в себе силы пойти на самую огромную жертву: он скрыл свои картины от людей. Перед смертью он уничтожил все созданное, кроме самой первой картины: женщины, готовой обернуться, «Жизни». Она никогда не выполнит свою угрозу и не покажет лица – потому что видеть его *нельзя*.

Тема конфликта художника и его творения в произведениях Грина параллельна теме противостояния человека и машины. Произведение искусства – применяя терминологию «Искателя приключений», *темного* искусства – можно сопоставить с детищем научно-технического прогресса: в обоих случаях речь идет о наивысших достижениях человеческого гения. Изобретая разнообразные механизмы – особенно человекообразные механизмы, как робот Ксаверий, о котором было сказано выше в разделе, посвященном *Золотой цепи* – человек нарушает некий запрет, наложенный природой или Богом. Таким образом, картина Доггера, изображающая Зло и, например, автомобиль, становятся синонимами в художественно-философской системе Грина.

В рассказе «Серый автомобиль», который лег в основу сценария *Господина оформителя*, описание машины напоминает описание inferнального монстра:

Он выкатился с холма издали, серым наростом среди живописных картин дороги [...] Это был металлический урод обычного типа, с выползающей шестигранной мордой, напоминающей поставленную на катушки калошу, носок которой обращен вперед [...] Все мои чувства испытывали насилие; не говоря о внешности этих, словно приснившихся машин, я должен был резко останавливать свою тайную, внутреннюю жизнь всякий раз, как иступленный, нечеловеческий окрик или визг автомобиля хлестал по моим нервам⁶²⁵.

Машина – это, пользуясь словами героя «Серого автомобиля», вырождение культуры, ее ужасный гротеск. Футуристические формы живописи – это искусство для

⁶²⁴ Там же, с. 270-271.

⁶²⁵ Там же, т.5, с. 186, 190.

автомобиля, причем нагромождение геометрических линий означает ни что иное, как видение мира с точки зрения проезжающей машины. Музыка автомобиля – это «некоторые новые композиции, старательно передающие диссонанс уличного движения»⁶²⁶. Грамофон и синематограф тоже обслуживают автомобиль, будучи его малым подобием и как бы светским развлечением. В фантазиях главного героя «Серого автомобиля» функцию любовниц автомобиля выполняют манекены, стоящие в витринах модных магазинов. И его возлюбленная Коррида – это одна из этих красивых восковых кукол.

В сценарии Арабова соединены две ключевые гриновские концепции: противостояние художника и его творения; противостояние человека и машины/манекена. Однако если в рассказе Грина главную опасность представлял автомобиль, который и являлся воплощением кошмара, преследующего героя, то в фильме Тепцова главным соперником и мучителем героя предстает его художественное творение – манекен. Сделав своего героя художником, создатели фильма совершили концептуальный выбор, результатом которого стала рефокусировка всего сюжета фильма. Тема искусства занимает значительно более важное место, чем тема антигуманистической технократизации.

Герой фильма *Господин оформитель*, как и герои рассказов Грина об искусстве, оказывается «по ту сторону» искусства. Его притягивает темная сторона, и он не противится ее зову. Рисунки его отчасти напоминают мрачные творения Доггера: странные и дикие лица, люди, звери. Красота работ Платона Андреевича – это красота зла и смерти: за гармоничными чертами кроется уродливое, потустороннее, бредовое. Возможно, отчасти это можно объяснить пристрастием Платона Андреевича к морфию, о чем зритель узнает во второй части фильма, действие которой происходит летом 1914 года.

Однако пристрастие маэстро к «темной стороне» мы замечаем намного раньше, почти с первых сцен картины, происходящих в 1908 году. После получения заказа на оформление витрины Платон Андреевич отправляется на поиски модели для своего манекена, причем зона поисков включает в себя даже морг, на что нам намекает режиссер картины. Это – часть искусства господина оформителя, которого затягивает именно в ту бездну, из которой так отчаянно пытался выкарабкаться Доггер.

Наконец Платон Андреевич находит ее – неизлечимо больную четырнадцатилетнюю Анну из нищего петербургского квартала. Впоследствии она

⁶²⁶ Там же, с. 203.

становится вдохновительницей и центром многих его произведений. Он – гениально и ужасно – сочетает несочетаемое: полудетскую прелесть и увядание; нежность и жестокость смерти. В одной из сцен он любовно кладет красную краску – кровь – на маску, слепленную с лица Анны. В его движениях много нежности, в его творении – жестокости.

Но главным произведением маэстро оказывается именно манекен, который он лепит с Анны. Манекен – это последний аргумент в тайном и ожесточенном споре, который художник ведет уже давно. Его соперник – это Бог. Жизнь Платона Андреевича сведена только к одной цели – доказать «этому, с нимбом», что он тоже может творить – только еще лучше. По собственному выражению Платона Андреевича, он доделывает то, что сделал Бог. Он не просто творит, но творит совершенство, увековечивая его на холсте, в мраморе... и в воске.

Этим совершенством и оказывается манекен – восковая фигура может пережить века, она неподвластна страданию, болезни и смерти. А вот оригинал – нищая девушка – скоро умрет от чахотки. И не блистать ей в витрине, поражая красотой прохожих, в элегантном вечернем платье с драгоценным браслетом на черной перчатке.

Проходит шесть лет. Действие переносится в 1914 год. Мы обнаруживаем Платона Андреевича на краю долговой ямы, почти не выходящим из наркотического состояния. Однако впервые за долгое время к нему является богатый заказчик. Заказ может спасти художника от финансового краха – ему предлагают оформить особняк на одном из петербургских островов. Имя заказчика – Гриньо⁶²⁷, он приезжает к Платону Андреевичу на сером автомобиле.

Так в ткань кинематографического повествования вводятся прямые ссылки на первоисточник – рассказ Грина «Серый автомобиль». Однако сценарист трансформирует образы гриновского произведения, превращая мулата Гриньо в богатого бизнесмена. В рассказе мулат Гриньо был знаменитым карточным игроком, которого обыгрывал герой рассказа Сидней. Не выдержав потрясения, Гриньо умирал от сердечного приступа и завещал отдать свой серый автомобиль Сиднею как часть выигрыша. С этого момента начиналась цепь полубредовых, полуреальных событий, в которых серый автомобиль играл главную роль.

⁶²⁷ Эту роль блестяще исполняет Михаил Козаков.

В фильме Гриньо – высокомерный и холодный делец, которого направила к Платону Андреевичу молодая жена. Жену зовут Мария, и от нее Гриньо узнал, что у Платона Андреевича европейская известность, и что он – подходящий кандидат для дизайна интерьеров нового дома. Однако кроме этого супруга рассказала Гриньо и нечто другое. В частности – о давнем соперничестве Платона Андреевича с Богом, на которое делец иронически намекает.

Художник отправляется посмотреть на дом и неожиданно обнаруживает в одной из комнат свою музу Анну. Однако молодая женщина спокойно заявляет, что ее зовут Мария, и что в 1908 году ее не было в Петербурге. Даже в разговоре наедине она упрямо отказывается признавать свое прошлое и свое настоящее имя. Постепенно отношения Платона Андреевича и Анны-Марии выходят за рамки игры – загадка воскрешения и полного преобразования нищей петербургской девушки мучает художника. Вместе с образом его модели воскресает и давно зародившееся чувство – и Платон Андреевич оказывается связан со странной женщиной неразрывными узами.

Вскоре выясняется, что и Гриньо давно уже мучается над загадкой прошлого своей жены. Он знает и чувствует, что художник владеет какой-то тайной и умоляет его рассказать, при каких обстоятельствах, где и когда он встречался с этой женщиной. В этой сцене Гриньо-Козаков впервые изменяет своей презрительно-снисходительной манере – что-то уже давно беспокоит и даже страшит его в Марии. Но художник отказывается отвечать – он ненавидит дельца Гриньо, считая, что он превратил Анну (Марию?) в вещь, купив ее на свое богатство. Дальнейшие события показывают, что это образное выражение гораздо ближе к действительности, чем предполагал Платон Андреевич.

Между Гриньо и художником происходит поединок за карточным столом – еще одна прямая ссылка на первоисточник. В гриновских произведениях тема игры – в особенности, игры в карты – занимает концептуально важное место. Грин воспринимает карточную игру как мистическое действие, которым руководит иррациональная разрушительно-хаотическая сила – Случай.

Иррациональная стихия, так волновавшая самого писателя, повелевает судьбами и душами героев его произведений. Фейерверк событий и сюжетных коллизий, присущие художественному стилю Грина, основываются отнюдь не на стремлении туго закрутить фабулу (как утверждали некоторые критики 20-х - 30-х годов) – нет, череда гриновских закономерных случайностей в действительности является проявлением его жизненной философии и мировоззрения.

Грин воспринимал мир как некую амбивалентную среду, где цепь случайностей оказывается проявлением своеобразной мистической взаимосвязи между всеми вещами. Вероятно, здесь мы можем говорить о некоторых точках соприкосновения между мировосприятием Грина и более поздними философскими формулировками Хьюго вон Гофмансталь (Hugo von Hofmannsthal):

A sense of total relatedness of things, altogether different from those tightly drawn causal links by which the positivist world had held together, stimulated a search for that mystic “world of relationship”⁶²⁸.

Мы можем допустить, что Грин в своей мировоззренческой философии интуитивно принимал за точку отсчета существование того самого мистического мира взаимозависимости, который управляет неведомыми, но определенными законами человеческой жизни. По Грину, ею руководят неожиданные, но закономерные *совпадения и случайности*. Мы проиллюстрируем наше утверждение цитатой из повести *Алые паруса*:

Так, *случайно* [курсив автора – Н.О.], как говорят люди, умеющие читать и писать, Грэй и Ассоль нашли друг друга утром летнего дня, полного неизбежности⁶²⁹.

Ироничное упоминание о «людях, умеющих читать и писать» вызвано, скорее всего, желанием подчеркнуть самонадеянность так называемых просвещенных и постигших законы природы субъектов, которые на самом деле не догадываются о существовании мистической иррациональной силы, незримо управляющей миром. Грин не был сторонником какого-либо конкретного религиозно-мистического течения, которыми было так богато начало XX века, однако он остро и нервно чувствовал странное пограничье человеческого существования, признавая за миром право на необъяснимое. Посланцем этого необъяснимого в произведениях Грина и является Случай.

По природе своей карточная игра дуальна: с одной стороны она функционирует как *игра*, то есть как модель конфликтной ситуации⁶³⁰. С другой стороны, карты используются не только для игры, но и для *гадания* – то есть предсказания и

⁶²⁸ Цит. по MacFarlane, J. “The mind of modernism”, Bradbury, M. and MacFarlane, J. (editors) *Modernism: 1890-1930*, Penguin, 1976, p.83.

⁶²⁹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.3, с.47.

⁶³⁰ Наиболее подробно модели карточной игры проанализирована Юрием Лотманом, см. Lotman, Yu. “The Theme of Cards and the Card Game in Russian Literature of the Nineteenth Century”, впервые опубликовано в журнале Труды по знаковым системам, VII, Тарту, 1975. Здесь цитируется по переводу C.R. Pike в издании *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory*, №3, 1978.

определенного программирования судьбы. Как инструмент гадания карты применялись с древнейших времен: Случай, руководивший их движением, считался знаком изъявления воли богов⁶³¹. Таким образом, карточная игра превращается в модель сражения человека с могущественной и иррациональной силой. Имя этой силе можно дать, исходя из традиционных христианско-церковных понятий. Поскольку карты являются древним инструментом гадания – способом сношения с потусторонней силой для предсказания судьбы (искушением, которому должен противостоять истинный христианин) – сила, управляющая картами, ассоциируется с инфернальным, демоническим миром. Именно древним коварством и разрушающей сущностью силы, руководящей картами, можно объяснить традиционный финал литературных сюжетов, посвященных карточной игре: смерть, безумие, катастрофа⁶³².

В «Сером автомобиле» карточный поединок представлен как игральное поле темных сил. Игра-дуэль оканчивается трагедией – роковую роль здесь играет зловещий джокер: он убивает одного игрока и преподносит другому дьявольский дар – пресловутый серый автомобиль, символ бездушия и мертвой материи.

Символическое значение джокера было, по-видимому, хорошо известно Грину: изображение шута заключало в себе особый смысл в ритуале гадания на картах таро:

The joker carried on its status from the tarot. Having no suit or number it existed in a class of its own, and symbolised fate and chance; the unforeseen, the unexpected, uncertainty and uncontrollable fate and the destiny that presides over every walk of life⁶³³.

В «Сером автомобиле» изображение мистического шута носит явно инфернальный характер. Игрой здесь управляют темные потусторонние силы, о чем автор говорит напрямик: «Как известно, «джокер» есть карта с изображением дьявола – пятьдесят третья в колоде»⁶³⁴. Покер приобретает характер дьявольского розыгрыша: герой получает своего джокера в процессе вдохновенной игры и как бы случайно путает свои собственные карты, принимая семерку червей за десятку. Когда он обнаруживает свою ошибку, то понимает, что ему выпала необычайно счастливая карта. Однако «улыбающийся черт» (гриновское определение джокера) не

⁶³¹ Reith, G. *The Age of Chance: Gambling in Western Culture*, Routledge, New York, 1999, p.15.

⁶³² Наиболее ярким примером этой схемы является пушкинская *Пиковая дама*. С другой стороны, ассоциация карт с нечистой силой продемонстрирована в цикле рассказов и повестей Николая Гоголя *Вечера на хуторе близ Диканьки* (рассказ «Пропавшая грамота», сцена игры в карты героя-козака с нечистой силой).

⁶³³ Reith, G. *The Age of Chance: Gambling in Western Culture*, p.52.

⁶³⁴ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.5, с.195.

преподносит бескорыстных подарков – и удачливый игрок поплатится рассудком за это неожиданное могущество в игре. Серый автомобиль, предмет навязчивого страха героя рассказа, здесь обретает прямое значение подарка дьявола.

Сцена карточного поединка в интерпретации Арабова и Тепцова максимально приближается к гриновскому оригиналу. Сценарист и режиссер еще больше накаляют ситуацию, сводя за игровым столом двух соперников: Гриньо и Платона Андреевича, чьи отношения напряжены (в гриновском рассказе Гриньо и Эбenezир Сидней никогда раньше не встречались). Пытаясь выяснить правду о прошлом своей жены, Гриньо столкнулся с презрительным отказом художника открыть тайну. Вслед за диалогом последовало немедленно увольнение «господина оформителя», который опять оказался в отчаянном положении, на краю долговой ямы. И вот Платон Андреевич является для игры с Гриньо, чтобы испытать судьбу в последний раз. Диалог начинается с того, что Платон Андреевич ссылается на «оглушительный успех» Гриньо-Козакова – успех, который сопутствовал и гриновскому Гриньо.

- Ваш оглушительный успех вселяет надежды.

- Что, решили сменить партнера? Тот, с нимбом на голове, вас больше не устраивает?⁶³⁵

Гриньо язвительно намекает на идею соперничества с Богом, которой одержим художник. Он не советует Платону Андреевичу играть по причине высоких ставок. Однако герой фильма снимает с пальца перстень и ставит его на кон.

Игроки оказываются в центре всеобщего внимания – игра их напоминает дуэль. Ситуация расклада карт в точности повторяет гриновскую ситуацию: у героя оказывается каре из семерок, и он сомневается в своей игре до тех пор, пока случайно не обнаруживает на столе еще одну дополнительную карту – того самого джокера. Как и герою «Серого автомобиля», эта карта дает герою *Господина оформителя* «предел могущества в покере». В ту секунду, когда он поднимает джокера со стола, взгляд его встречается со взглядом Марии (Анны?), наблюдающей за карточным поединком сквозь стеклянные двери. Ее взгляд загадочен, и у зрителя складывается впечатление, что эта женщина и джокер находятся в какой-то странной, необъяснимой связи. Это впечатление подчеркнуто музыкальной интонацией.

⁶³⁵ *Господин оформитель*, реж. Тепцов.

С момента появления джокера ставки начинают стремительно расти. Вместо гриновских 300 тысяч сумма доходит до 700 тысяч. Напряжение сцены нагнетается: замирают зрители у игрового стола, замирают и зрители у экранов – музыка все больше подхлестывает темп, создавая эмоционально-взрывную атмосферу. Наконец, приходит время открыть карты. Врывается ритм барабанов. Гриньо, держась с прежней холодной презрительностью, сообщает: «У меня, с вашего позволения, флэш-рояль... А теперь выкладывайте ваше чахлое каре!». Платон Андреевич открывает свои пять карт и, показывая на джокера, точно повторяет слова героя «Серого автомобиля»: «Ну как, Гриньо, нравится вам этот джентльмен?»⁶³⁶.

Гриньо вне себя – он медленно выходит из комнаты, встречаясь взглядом с женой. Будто прочитав в ее холодном взгляде что-то ужасное, он неверной походкой покидает комнату.

Платон Андреевич выиграл не просто деньги – он выиграл Марию. Вместо серого автомобиля в фильме выступает нечто еще более страшное: оживленный человеческим гением манекен. Потому что Анна умерла. Мария – это ее противоположность, порождение кошмарных снов ее создателя, исчадие ада. Она – не существо, а «нечто», воплощение «темной стороны» и мрака, которые так пугали художника Доггера из рассказа Грина «Искатель приключений». Ее явная связь с джокером указывает на ее связь с потусторонними силами.

Мария едет с Платоном Андреевичем к нему в дом. Она в черном – ее мертвенно-бледное, даже белое, лицо обрамлено замысловатым головным убором, и застывшее выражение делает ее невероятно похожей на восковую куклу. Герой фильма счастлив – он получил состояние и любимую женщину. Но его продолжает мучить загадка Марии, не дают покоя воспоминания об Анне. В момент, когда Мария стоит к нему спиной, он кладет руки ей на плечи и делает чуть заметное движение – словно скульптор, лепящий из глины или воска. Ее плечи и шея – это его творение, он узнает каждую линию, каждый изгиб. Он тихо окликает: «Аня!», но получает резкий ответ: «Забудь об Анне. Ее больше нет».

После этих слов Мария исчезает из квартиры Платона Андреевича. Он пытается догнать ее, но не может. Возвратившись в мастерскую, он видит забытую Марией вещь – черную перчатку с драгоценным браслетом. Осененный внезапной, но ужасной догадкой, художник бросается к папкам со старыми эскизами – и находит подробный рисунок, изображающий ту же перчатку и тот же браслет. Эскиз был

⁶³⁶ Там же.

необходим, потому что уникальный браслет нельзя было вынести из магазина – он был надет на руку манекена перед тем, как его выставили на витрину ювелирного магазина.

Так собираются воедино черты и факты из жизни Марии, которые главный герой фильма узнавал и видел на протяжении многих сцен: ее необъяснимая неприязнь к огню и, в особенности, к каминам (воск не терпит тепла, он расплавляется); ее холодная практичность; ее *овеществленность*. Несколько раз на протяжении фильма подчеркивается аналогия Марии с вещью: по выражению художника, ее «купил Гриньо», она предмет шикарной обстановки дома, часть богатства. Как в случае с Корридой Эль-Бассо из «Серого автомобиля», Мария принадлежит тому, кто богат – кто обладает многими *вещами*. Однако в отличие от героини «Серого автомобиля», которая была манекеном только в расстроенном воображении героя, Мария из *Господина оформителя* – это материализация кошмаров художника, точнее сказать – плод его преступного соперничества с Богом.

Не в силах поверить в эту чудовищную догадку, герой фильма обходит петербургские кладбища, надеясь ошибиться. Он ищет и боится найти могилу своей натурщицы Анны. После нескольких безуспешных попыток, архивариус одного из кладбищ находит точные сведения: Анна умерла в 1908 году. И показывает Платону Андреевичу могилу с соответствующей надписью.

Явление ходячего манекена – этого «нечто», напоминающего ходячего мертвеца – выглядит ужасной насмешкой над художником. Продолжая тему гриновских рассказов об искусстве, Арабов вводит в сценарий мотив нарушения запрета, человеческой гордыни, посягнувшей на божественное. В этом создателям фильма видится механизм саморазрушения творчества: художник достигает совершенства в искусстве, но в результате получает противоположное первоначальному замыслу. Вместо того, чтобы оживить мертвую материю, увековечить смертную красоту, он только наделяет человеческой личиной мертвую субстанцию. Манекен – это автомат, вещь, неодушевленный предмет. Гриновский ужас перед машиной сливается с темой запретности «темной стороны» искусства и воплощается в образе манекена из *Господина оформителя*, который «уподобился внешности человеческой жизни силой всех механизмов, гремящих вокруг нас»⁶³⁷.

⁶³⁷ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т. 5, с. 213.

Платон Андреевич действительно уподобился великому творцу: но создал не жизнь, а смерть. С того момента, как он открыл тайну Марии, смерть начинает преследовать художника.

11.4. Ужас прозрения: «Первый советский фильм ужасов»

Завершающая часть фильма оказалась еще одним компонентом стилистического и жанрового новаторства, которое представлял собой *Господин оформитель* в контексте советского кино. После того, как главный герой картины проникает в тайну манекена, в тайну *жизни вещей*, фильм приобретает разительное сходство с западным фантастическим жанром «фильма ужасов».

Теперь состояние героя сходно с состоянием Эбенезира Сиднея после неудачной попытки «оживить» восковую куклу Корриду Эль-Бассо или просто «Восковую», как называет ее про себя герой рассказа. В полубреду Сидней вспоминает, как впервые увидел Корриду в городе Глен-Арроле:

Да, - там, на возвышении, в белом широком ящике под стеклом лежала она, вытянув и скрестив ноги, под газом, среди пыльных цветов. Ее ресницы вздрагивали и опускались; легкая, как лепестки, грудь дышала тихим и нежным выражением. Чудилось, вот откроются эти разливающие улыбку глаза; стан изогнется в лукавой миловидности трепетного движения, и, поднявшись, скажет она великое слово, которое заключено в молчании. Теперь, с молчаливого попуска некоторых, она – среди нас, обещая так много, и убивая так верно, так медленно, так безнадежно⁶³⁸.

Вероятно, так же думал Платон Андреевич, вспоминая свои первые встречи с Анной – когда она лежала в болезни, и когда он лепил с ее лица маску. Очарование Анны не было так же легко и безоблачно, как впечатление, произведенное куклой на Сиднея, однако оба героя были очарованы в равной степени. Теперь, с попуска не «некоторых», а по воле самого Платона Андреевича, господина оформителя, Мария, убив и пережив Анну, принялась ходить среди людей, убивая и верно, и медленно, и безнадежно.

После сцены на кладбище герой возвращается к себе в мастерскую. В наступающей темноте все работы художника как бы начинают жить своей собственной мистической жизнью. Платон Андреевич поспешно зажигает свечи и

⁶³⁸ Там же, с. 215.

начинает осторожно обследовать все закоулки мастерской, полной незаконченными бюстами, портретами, масками. Музыка нагнетает все возрастающее чувство ожидания, напряжения, ужаса. И зрители, и герои чувствуют, что где-то затаилась опасность – нечеловеческая, и оттого особенно страшная. Звуковая партитура сцены включает и зловещий лязг проехавшего автомобиля, – явную ссылку на гриновский первоисточник – и тоскливый вой собаки во тьме за окном. В конце концов, ведомый инстинктом Платон Андреевич замирает возле одной из портьер – доводя напряжение до максимума, он медлит несколько секунд. И поднимает занавес.

Далее точка зрения камеры перемещается на место героя, и зритель видит показывая происходящее глазами Платона Андреевича. В открывшемся пространстве зритель видит куклу, стоящую спиной. Затем, будто на вращающемся колесе, кукла постепенно поворачивается лицом к зрителю. У нее отвратительное лицо мертвеца.

Дальше события, напоминающие кошмарный сон, развиваются очень быстро. Платон Андреевич бежит из своей мастерской на улицу. Его чуть не сбивает серый автомобиль – тот самый, давший название гриновскому рассказу. Машина, состоящая в явной связи с манекеном, начинает преследовать героя, но ему на этот раз удается спастись.

Художник попадает в дом Гриньо. Теперь он готов рассказать ему правду о Марии, но это невозможно. В одном из залов Платон Андреевич видит гроб, в котором лежит муж Марии. Пока художник всматривается в лицо своего бывшего соперника и примиряется с ним, касаясь рукой лба, за его спиной появляется Мария. Теперь она выглядит, движется и говорит, как заведенный автомат. Искаженный голос произносит: «Ужасно рада, что ты пришел попрощаться. Смерть наступила внезапно», на что Платон Андреевич задает всего один мучающий его вопрос: «Скажите, почему, с какой целью ушли вы из магазина?». Этот вопрос сливает воедино образ героя *Господина оформителя* с образом Эбенезира Сиднея из «Серого автомобиля».

- Скажите мне, - начал я (и это останется между нами), - почему, с какой целью ушли вы из... магазина?

Сказав это я чувствовал, что бледнею. [...] у вещей есть инстинкт, отлично помогающий им падать, например, так, что поднять их страшно мешает какой-нибудь посторонний предмет. [...] Я внимательно смотрел на нее.

- Из-ма-га-зи-на?! – медленно сказала Коррида, отвечая мне таким пристальным, глубоким и хитрым взглядом, что я вздрогнул. Сомнений не могло

быть. К тому же, цвет ее лица внезапно стал белым, не бледным, а того матового белого цвета, какой присущ восковым фигурам. Этого было довольно для меня⁶³⁹.

Но если герой «Серого автомобиля» лишь испытывает Корриду в последний раз, то герой *Господина оформителя* уже слишком хорошо знает, кто перед ним находится. В ответ на вопрос Платона Андреевича Мария совершенно механически, без всякой интонации повторяет его последние слова «Из магазина». Ее глаза пусты, они не выражают ни хитрости, ни настороженности. Из всех инстинктов у нее теперь остался только один инстинкт вещи – убивать, как жаждет убийства серый автомобиль. Смерть Гриньо – прямое следствие этого инстинкта.

В зале, которую когда-то оформлял Платон Андреевич, горит камин. Выхватывая из огня головню⁶⁴⁰, художник пытается уничтожить свое творение – растопить воск. Это – еще одна ссылка на текст Грина: «Да, воск капает с прекрасного лица вашего. Оно растопилось. Стоило гневу и страху отразиться в нем, как воск вспомнил свою прежнюю жизнь в цветах»⁶⁴¹. Страх и гнев действительно отражаются на лице куклы-Марии, воск растапливается, делая черты безобразными. Но создатели фильма решают сцену в ключе физического, а не психологического действия: все карты уже открыты, и зритель теперь следит только за развитием внешнего сюжета.

В момент, когда горящая головня касается воскового лица, манекен-чудовище издает пронзительный вой. С этим воем сливается звук выстрела: Мария не одна, с ней еще целая группа людей в черном,двигающихся точно и резко, как механизмы. Один из них стреляет в голову художника.

Далее мы наблюдаем действие в замедленной съемке, с точки зрения героя фильма, как бы становясь на его место. Плывет потолок, пол, стены. Скрежещет механизмами музыка Курехина. Лицо Марии медленно приобретает свои прежние очертания, с той же скоростью, с какой остывает воск. Ее нельзя уничтожить. Попытка Платона Андреевича проваливается так же, как и покушение Сиднея на Корриду. В гриновском рассказе стреляла сама Коррида – и потом возвращалась за раненым героем на сером автомобиле, в сопровождении четырех мужчин. Но, вопреки бреду Сиднея, они не убивали его – увозили в психиатрическую лечебницу.

В случае *Господина оформителя* все происходит *взаправду* – это не бред главного героя (хотя, с некоторой натяжкой, можно объяснить все происходящие

⁶³⁹ Там же, с. 210-211.

⁶⁴⁰ Эта сцена имеет общие черты со сценой в повести Гоголя *Вий*, когда Хома Брут, окружив себя защитным кругом, пытается спастись от Панночки, ходячего мертвеца.

⁶⁴¹ Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.5, с.212-123.

события морфинизмом героя). Упавшего художника уносят четверо в черных костюмах – с такой торжественностью, с какой выносят покойника. Его лицо залито кровью – настоящей кровью, а не краской, которой было залито лицо создаваемой им маски. Придуманная художником кровь воплощается, материализуется – еще одно художественное видение из темного мира искусства, из фантазии Платона Андреевича становится явью. Точнее говоря – кошмаром.

Однако Платон Андреевич еще жив, и пытается спастись. Он выпрыгивает из окна, и бежит через сад к дороге. Но кошмар продолжается. Под звуки странной музыки в сопровождении колоратурного сопрано, повторяющего один и тот же прекрасный и, одновременно, жуткий мотив, герой бежит по темной дороге. Кажется, что музыка пульсирует в такт его крови. Внезапно дорога освещается электрическим светом приближающихся автомобильных фар.

Совершенно аналогичная сцена описана Грином в финале «Серого автомобиля». Раненный герой спасается от преследования *Восковой*, но на дороге его настигает серый автомобиль. Видя приближение механического чудовища, герой не в состоянии даже пошевелиться.

Я был так иступленно, бесконечно слаб, что не ощущал даже страха. Твердой воображаемой улыбкой встречал я приближение свистящих колес. Смерть – вместо солнечной, живой пропасти ликующего бессмертия – уже тронула мое лицо светлой косой луча, протянутого наползающим фонарем, - как вдруг эта железная кошка, несущаяся наперерез моего тела, застучала глухим громом, свернула и остановилась.⁶⁴²

События в рассказе Грина отталкиваются в первую очередь от болезненного бреда главного героя, *представляющего* себе действия, мотивировки и образы, которые в реальности могут выглядеть совершенно по-другому. Именно поэтому ожидаемой катастрофы - смерти, мести со стороны разоблаченного манекена – не происходит. Автомобиль останавливается.

Создатели фильма *Господин оформитель* пошли по другому пути. Исходной точкой является именно *реальность* происходящих событий. Поэтому сцена – в которой изображенное действие, казалось бы, совершенно совпадает с гриновским описанием – приобретает совершенно другой смысл.

⁶⁴² Там же, с. 217.

В свете электрических фар фигура Платона Андреевича-Авилова на несколько мгновений замирает, как бы подчеркивая обреченность всех попыток к спасению. Дальнейшее зритель наблюдает в режиме замедленной съемки. Герой пробегает еще несколько шагов, но поскользывается и падает. Этот момент неверного шага и падения повторен несколько раз в замедленной съемке, режиссер как бы рассматривает его под увеличительным стеклом. В то же время музыка нагнетает ощущение трагедии и обреченности. Судя по тому значению, которое создатели фильма уделили этой очень короткой заключительной сцене, мы наблюдаем момент действительной гибели героя.

Упав, Платон Андреевич не пытается подняться – но не от раны, как герой гриновского рассказа, а от явного сознания собственной обреченности. Камера приближается к лицу художника, на котором появляется та самая улыбка, которой Сидней улыбался лишь воображаемо. В фильме Тепцова, как уже было отмечено выше, события перенесены из воображаемой плоскости в плоскость реальную. Улыбка на лице Авилова, все более озаряемая светом приближающихся фар – светом смерти – в контексте атмосферы этой финальной сцены производит неизгладимое впечатление на зрителя. Кажется, что этой сценой создатели фильма суммировали все величие творческого гения и трагическую обреченность Серебряного века.

Хотя финал картины остается по-гриновски открытым – момент физической гибели Платона Андреевича не показан – у зрителя остается почти полная уверенность в том, что автомобиль не остановился. Да и само существование художника уже потеряло всякий смысл для него самого. Механизм саморазрушения, заложенный в главном герое, предопределил его гибель. И даже если предположить, что фантастические события явились лишь галлюцинацией под воздействием морфия, они все равно оказываются предвестниками распада личности героя – духовной гибели, затягивания в черную бездну собственного гения.

Последние кадры *Господина оформителя* придают фильму трехчастную форму. За ночной сценой с автомобилем следует своеобразный «эпилог» картины. Все звуки замирают – на экране возникает панорама заброшенного, поросшего травой дома, когда-то принадлежавшего Гриньо – того самого рокового дома, который оформлял «господин оформитель», и в котором происходили последние ужасные сцены с восковым манекеном. Теперь все тихо, ветер колышет старые гардины и шарф, когда-то принадлежащий Марии. Тишина сменяется тихой нежной мелодией, которую можно условно назвать темой «Мастерская художника» – она возникала

несколько раз в сценах, изображающих Платона Андреевича за работой. Создатели сцены создают еще один визуальный символ эпохи Серебряного века – на этот раз лирический.

Таким виделся образ Серебряного века в середине 80-х годов советской интеллигенции: старый, когда-то прекрасный, а ныне заброшенный дом. Огромный пласт русской литературы и искусства эпохи модернизма многие десятилетия был под идеологическим запретом. Советских людей заставили забыть о том, что было – и по прошествии времени общественное забвение пришло естественно, само собой. Возродившийся в начале «перестройки» интерес к богатой традиции искусства и философии Серебряного века напоминал позицию создателей фильма *Господин оформитель*: они смотрели в прошлое с ностальгией по ушедшему времени, с которым многие начали идентифицировать свою эпоху (очередного политического и культурно-социального перелома) и творческое мировоззрение.

Последним штрихом к этому портрету эпохи служит фонограф, с которого звучит голос Блока. Образ поэта проходит своеобразным лейтмотивом через весь фильм: *Господин оформитель* начинается фантазией на тему блоковского *Балаганчика*, затем в одной из сцен фигурирует фотография Блока и Платона Андреевича. По замыслу Тепцова, Блок служит символом Серебряного века: его иллюзий, прозрений, гения и трагизма. В финале звучит блоковский голос: поэт читает собственное стихотворение «Шаги командора» (1910-1912). Его слова, особенно многократно повторяющееся имя «Анна», удивительно созвучны мистической истории Анны и ее двойника Марии из *Господина оформителя*:

Тяжкий, плотный занавес у входа,
За ночным окном - туман.
Что теперь твоя постылая свобода,
Страх познавший Дон-Жуан?

Холодно и пусто в пышной спальне,
Слуги спят, и ночь глуха.
Из страны блаженной, незнакомой, дальней
Слышно пенье петуха.

Что изменнику блаженства звуки?
Миги жизни сочтены.
Донна Анна спит, скрестив на сердце руки,
Донна Анна видит сны...

Чьи черты жестокие застыли,
В зеркалах отражены?
Анна, Анна, сладко ль спать в могиле?

Сладко ль видеть неземные сны?

Жизнь пуста, безумна и бездонна!
Выходи на битву, старый рок!
И в ответ - победно и влюбленно -
В снежной мгле поет рожок...

Пролетает, брызнув в ночь огнями,
Черный, тихий, как сова, мотор,
Тихими, тяжелыми шагами
В дом вступает Командор...

Настежь дверь. Из непомерной стужи,
Словно хриплый бой ночных часов -
Бой часов: "Ты звал меня на ужин.
Я пришел. А ты готов?.."

На вопрос жестокий нет ответа,
Нет ответа - тишина.
В пышной спальне страшно в час рассвета,
Слуги спят, и ночь бледна.

В час рассвета холодно и странно,
В час рассвета - ночь мутна.
Дева Света! Где ты, донна Анна?
Анна! Анна! - Тишина.

Только в грозном утреннем тумане
Бьют часы в последний раз:
Донна Анна в смертный час твой встанет.
Анна встанет в смертный час.⁶⁴³

Стихотворение становится квинтэссенцией всего фильма: герой, вызывающий на битву рок и жаждущий свободы становится блоковским Дон Жуаном, его любовь к умирающей девушке – любовью к Анне (Донне Анне). В стихотворении присутствует и мотив смерти Анны («Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, донна Анна видит сны», «Анна, Анна, сладко ль спать в могиле? Сладко ль видеть неземные сны?»). Явление Командора, сопровождающееся (совершенно по-гриновски!) звуками мотора символизирует явление манекена (Марии). У Блока образ Командора несет в себе явные черты механической, мертвой и умерщвляющей субстанции («Пролетает, брызнув в ночь огнями, черный, тихий как сова мотор»). Здесь – явное созвучие с образом серого автомобиля из рассказа Грина и с образом манекена. В сущности, статуя и манекен идентичны по своей природе. Таким образом, «Дон Жуан» Тепцова и Арабова (Платон Андреевич) в результате своего богоборчества и поиска свободы

⁶⁴³ Гаспаров, М. (редактор) *Чудное мгновение: Любовная лирика русских поэтов*, Художественная литература, Москва, 1988.

встречает «Командора» (Марию) в образе донны Анны, в которую был влюблен. Создатели фильма совмещают образы блоковского стихотворения с гриновским рассказом, придавая сюжету более обобщенное и полифоническое философское звучание.

Однако, массовый успех картине, вышедшей на широкий экран в 1988 году, принесла не эстетически-философская утонченность, а необычный для советского кинематографа жанр. Картина была отрекомендована зрителю как «первый советский фильм ужасов» и как «первый советский мистический триллер». Именно так расценили дипломную работу выпускника ВГИКа чиновники из Госкино. Какой бы странной не казалась эта оценка, именно ей Тепцов был обязан возможностью сделать полнометражный фильм и показать его зрителям. Как отмечал киновед Андрей Щербак-Жуков в статье «Новое поколение выбирает...»,

Иногда фильмы, снятые студентами в процессе обучения, выходили на большой экран. Когда-то была такая форма кинопроката - киноальманах. Короткометражные фильмы собирались по три и запускались по клубам. Были и совсем уникальные случаи. Так студент Высших курсов Олег Тепцов умудрился вместо трех коротких фильмов снять по сценарию Юрия Арабова одну сорокаминутную картину «Господин оформитель». Как это ни удивительно, чиновникам в Госкино эта стильная и эстетская картина понравилась. Возможно, потому, что в основу сценария был положен мотив рассказа Александра Грина. Решено было доснять ее до положенного прокатного стандарта, назвать "первым советским фильмом ужасов" и выпустить на экраны⁶⁴⁴.

Интересно, что в качестве поруки благонадежности «эстетской картины» автор статьи называет литературную основу фильма – рассказ Грина. Этим невольно подчеркивается тот факт, что Грин для чиновников советской поры представлялся вполне идеологически благонадежным автором. Не исключено, что у Тепцова – несмотря на снятие многих идеологических запретов – могли бы возникнуть более серьезные проблемы, если бы фильм был снят по оригинальному сценарию. Это доказывает, что идеологический миф о Грине в восьмидесятые годы настолько прочно вошел в советскую культуру, что само имя Грина стало синонимом идеологической благонадежности. Факт сам по себе парадоксальный, если вчитаться в любое из гриновских произведений.

⁶⁴⁴ Щербак-Жуков, А. «Новое поколение выбирает...: Короткометражная фантастика», <http://www.rusf.ru/esli/rubr/videdr/es1000sh.htm>, дата доступа 18/06/2005.

Отголоски советского мифа о Грине можно обнаружить и в высказывании другого критика:

Тепцов дебютировал достаточно вольным изложением рассказа Александра Грина «Серый автомобиль». Правда, здесь нет и следа гриновской романтики, светлой грусти, солнца, бьющего в просветы туч. Получился эдакий русский «Пигмалион», разыгранный в мрачных образах Брюсова и Федора Сологуба⁶⁴⁵.

Над автором этих строк в большей степени тяготеет советский стереотип Грина, нежели литературный первоисточник. Ощущение «светлой грусти, солнца, бьющего в просветы туч» можно отнести к *Бегущей по волнам* или *Золотой цепи*, но не к «Серому автомобилю», одному из самых мрачных и болезненных гриновских произведений. Многие рассказы и романы Грина по своей атмосфере действительно оказываются намного ближе к произведениям таких классиков Серебряного века, как Брюсов и Сологуб. Однако долгие годы советской литературной пропаганды отучили читателей видеть эти черты в гриновских произведениях. Даже в годы, когда словосочетание «модернистская литература» перестало быть синонимом «враждебной литературы», стереотип Грина как автора, совершенно обособленного от эпохи Серебряного века, продолжал довлеть над массовым сознанием.

В девяностых годах образ Грина устойчиво дистанцировался критиками от системы образов и представлений о Серебряном веке. Так, в одной из рецензий на фильм можно прочесть следующее:

Нейтрально звучащий заголовок рассказа «Серый автомобиль» Александра Грина не случайно модифицировался в проникнутый едкой иронией «Господин оформитель», улавливающий перерождение искусства в декадентское (напомним, что «декаданс» — есть разрушение) оформительство, уже лишенное человеческой души. Натура подменяется искусным муляжом, фантомом, своего рода «живым мертвецом». Этот фильм, появившийся в перестроечные годы, подавался как «первый советский мистический триллер» (с чем могли поспорить и «День гнева» Суламбека Мамилова, и «Десять негрятят» Станислава Говорухина, все-таки вышедшие раньше)⁶⁴⁶.

⁶⁴⁵ Галкин, И. «Господин Оформитель», http://www.kino.orc.ru/js/elita/elita_oformitel.htm, дата доступа 11/01/2006.

⁶⁴⁶ Кудрявцев, С. «Господин оформитель», <http://www.megakm.ru/cinema/encyclop.asp?TopicNumber=1057>, дата доступа 10/11/1005.

В изменении названия критик усматривает прежде всего едкую иронию, не замечая в то же время блоковской грусти и самого образа Блока, которым пронизан весь фильм. Уже один этот символ может рассматриваться как достаточно мощный противовес пониманию фильма исключительно как иронического пассажа по отношению к «декадентским» принципам искусства.

Фильм заинтересовал многих в первую очередь как представитель экзотического, запрещенного ранее в советском искусстве жанра – «фильм ужасов», «мистика», «триллер»⁶⁴⁷. Господин оформитель завоевал популярность именно своим сюжетом. Зрители с восхищением следили за развитием событий, воспринимая прежде всего внешний слой картины. Таким образом, картину Тепцова постигла судьба, схожая с судьбой произведений самого Грина – ведь и писатель долгое время рассматривался только как «мастер увлекательного сюжета». Примечательна и дальнейшая судьба создателей фильма, в чем-то роднящая их с представителями эпохи Серебряного века.

Как уже было сказано, успех *Господина оформителя* предшествовал эпохе распада СССР. В результате образовавшегося затяжного экономического кризиса, начавшегося в 1990 году, кинематограф позднего советского и раннего постсоветского времени вошел в состояние комы. Один за другим закрывались кинотеатры, а отечественное кинопроизводство практически остановилось. Фильм Тепцова через некоторое время перекочевал на видео, а затем – на DVD носители, сохраняя за собой звание «фильма ужасов». Однако после вторжения на постсоветский видео рынок многочисленных американских представителей этого жанра, *Господин оформитель* потерял свою былую популярность.

Режиссер Олег Тепцов после своего блестящего дебюта снял всего один художественный фильм – *Посвященный* (1989), над которым работала та же команда: сценарист Юрий Арабов и композитор Сергей Курехин. Эта картина не имела успеха, который можно было бы сравнить с *Господином оформителем* – возможно отчасти потому, что фильм был основан на оригинальном сценарии Арабова, в котором отсутствовала такая четкая сюжетная канва, как в экранизации Грина. Фильм был откровенно элитарным, и потому широкого успеха иметь не мог. Начавшийся экономический кризис довершил дело – Тепцов так и не сделал дальнейшей карьеры в кино. Его постоянный творческий партнер Сергей Курехин успел создать еще много

⁶⁴⁷ В настоящее время фильм распространяется на видео и DVD носителях, в жанровой категории «Ужасы. Мистика».

музыкальных проектов, но после *Господина оформителя* ему было отмеряно всего семь лет жизни. После его смерти, вспоминая его совместную работу с Тепцовым, один из критиков писал:

Олег Тепцов мог бы стать русским Питером Гринуэем, а Курёхин - русским Майклом Найманом (не по стилистике, разумеется, а по месту в общественном сознании). Но этого по субъективным и объективным причинам не произошло. Курёхин остался в памяти как сумасшедший и гениальный заводила футуристической «Поп-механики»⁶⁴⁸.

Рассматривая *Господина оформителя* в историческом контексте, нельзя не обратить внимание на схожесть эпох «межвременья» 1980-х и 1910-х годов. Кажется, эту схожесть и пытаются подчеркнуть создатели фильма. Их собственные судьбы чем-то напоминают судьбы поколения Серебряного века, с которым «восьмидесятники» чувствовали духовное родство. Фильм является как бы художественным гимном эпохе. Тот факт, что в основу его было положено именно произведение Грина, а не одного из признанных классиков русского модернизма (Блока, Белого, Брюсова, Мережковского и так далее), весьма красноречив. По сути, Тепцов, Арабов и Курехин одними из первых вписали Грина в контекст русского модернизма, разрушив старый советский миф о Грине как представителе литературы социалистического реализма.

⁶⁴⁸ Визель, М. «Господин Композитор Сергей Курехин», <http://dk.compulenta.ru/offline/2001/65/14357>, дата доступа 14/01/2006.

Вместо заключения:

Советский миф о Грине в XXI веке

- Но пойми, дорогой, ты уже себе не принадлежишь!

Ты – миф, легенда!

Тот самый Мюнхгаузен

По закону трехчастной формы, мы опять возвращаемся к исходному пункту нашей дискуссии. Обратившись к аналогии с гориновским/захаровским фильмом *Тот самый Мюнхгаузен*, можно утверждать, что и последние полвека Грин тоже не принадлежал себе, превратившись в миф, легенду. Он был превращен в канонического советского писателя. Издание его шеститомного собрания сочинений в 1965 году послужило одним из прототипов ситуации, обыгранной Гориным в сценарии 1979 года. В *Том самом Мюнхгаузене* вдова барона гордится изданием полного собрания сочинений мужа, которого она добилась после его смерти. Хатчингс, анализируя фильм Захарова, определил эту ситуацию как типичную для советской идеологии «стерилизацию» художника, очистки от всего, что не соответствовало государственному канону:

The sanitization of artists via their absorption into the canon was a standard Soviet ploy [...] The splitting of the hero into mythic cult and concrete image is doubled in the differentiation of an original Munchausen from a secondary re-incarnation of “that very same” figure⁶⁴⁹.

Падение Советского Союза в 1991 году освободило бывших граждан бывшей коммунистической империи от многих идеологических ограничений. В то же время, крах СССР еще не означал мгновенной смены огромной системы политических, культурных и социальных ценностей. Советская система была уничтожена – она больше не генерировала новые мифы. Но это не означает, что старые мифы, создававшиеся на протяжении многих лет и пустившие глубокие корни в сознании советских людей, исчезли в одночасье. Колоссальная мифологическая система советской культуры не разрушилась одновременно с крахом государственного аппарата. Многие идеологические мифы продолжают жить и в пост-советскую эпоху.

⁶⁴⁹ Hutchings, S. *Russian Literary Image in the Camera Age: The Word as Image*, p.131.

После недолгого перерыва Грин опять оказался в центре внимания российской массовой культуры. Выходят новые и новые тиражи гриновских произведений. На Ялтинской киностудии идут съемки музыкального фильма по роману *Бегущая по волнам*. 2004 год ознаменовался многими событиями, свидетельствующими о новом витке гриновской популярности: на сцене театра Тольятти состоялась премьера мюзикла *Алые паруса*, пользующийся популярностью по сей день, в чем можно убедиться, посетив Интернет-страницу театра⁶⁵⁰. В том же 2004 году творческая группа московского детского театра им. Наталии Сац вернула на сцену балет *Алые паруса*⁶⁵¹, премьера которого состоялась в 1943 году в Большом театре⁶⁵². В том же году на экраны вышла авторская программа знаменитого советского режиссера Эльдара Рязанова *Поговорим о странностях любви*, посвященная жизни Грина. И, наконец, была издан роман Дмитрия Быкова *Орфография: Ъ*, где в одном из эпизодических персонажей (Грэме) угадывается Александр Грин⁶⁵³. Таким образом, остро встает вопрос о том, насколько новая волна гриновской популярности способствует воскрешению/разрушению системы советских мифов о Грине.

За последние два года (2004-2005) работы над этой диссертацией появились настолько яркие примеры циркуляции советских мифов о Грине в современном обществе, что замена традиционного заключения анализом пост-советской репрезентации Грина кажется достаточно продуктивной идеей.

Итак, в заключительной части работы будут проанализированы некоторые показательные примеры современной репрезентации Грина. В их число войдут (1) литературная биография Грина, изданная в серии *Жизнь замечательных людей* в 2005 году; (2) Интернет-сайт «Гринландия» как пример виртуальной репрезентации Грина; (3) приключенческий роман Леонида Острцова *Все золото мира или Отпуск в Зурбагане*, изданный в 2004 году.

⁶⁵⁰ См. <http://scarlet-sails.narod.ru/>, дата доступа 12/02/2006.

⁶⁵¹ Подробная информация о балете театра им. Сац находится на сайте <http://www.teatr-sats.ru/performance/scarletsails/>, дата доступа 12/02/2006.

⁶⁵² Балет *Алые паруса*, либретто А. Таланова, музыка В. Юровского. Дмитрий Шостакович на страницах газеты *Правда* (февраль 1943 года) высоко оценил эту постановку. В 1950 году, после официального обвинения Грина в космополитизме, спектакль был снят с репертуара.

⁶⁵³ Быков, Д. *Орфография: Ъ*, Вагриус, Москва, 2004.

1. Пример современной критической репрезентации: *Жизнь замечательных людей*

В 2005 году состоялось значительное событие: учрежденная в 1890 году и возобновленная Горьким в 1934 году серия литературных биографий *Жизнь замечательных людей* пополнилась новым томом *Александр Грин*.

Как уже отмечалось в Части 2 этой работы, серия *Жизнь замечательных людей* играла существенную роль в формировании канона сталинской культуры. Она предлагала своеобразный иконостас деятелей искусства, науки и литературы, утверждая тип так называемого «синтетического героя» (Петер Кенез)⁶⁵⁴. В советское время Грин так и не удостоился стать одним из героев этой серии - вероятно, вследствие своего маргинального идеологического статуса и неопределенной политической позиции.

Сам по себе факт включения Грина в современную российскую серию ЖЗЛ достаточно красноречив. Во-первых, он говорит новом витке популярности Грина. Во-вторых, о том, что в обществе назрела необходимость пересмотра канонов советского времени – в частности, биографий известных людей. Автор литературной биографии Грина Алексей Варламов действительно предпринимает попытку объективной оценки событий жизни Грина и обзора его творчества. Однако, как показывает анализ текста, Варламов по-прежнему находится в поле притяжения некоторых советских мифов о Грине.

Автор книги провел большую работу с документальными материалами, однако наша цель – не развернутая рецензия новой книги, а оценка интерпретации советских мифов о Грине в современном обществе.

Время советского «синтетического героя» прошло - наступило время другого типа героя и другого стиля общения с аудиторией. Эпоха новых экономических отношений и рождение потребительской культуры в России привели к формированию специфического стиля, сфокусированного на личной жизни знаменитостей. Это явление мы можем обозначить как «дискурс интимности». По этой причине современную ЖЗЛ следует воспринимать не как пространство «синтетического

⁶⁵⁴ Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, p. 242.

героя», а как пространство «интимного героя», потому что интерес автора и читателей сконцентрирован прежде всего на подробностях личной жизни героя.

В этом контексте особенно интересно наблюдать, как перекрещиваются и сосуществуют дискурсы старой и новой социо-культурной эпохи. Варламов начинает свою книгу заявлением о том, что пришла пора разоблачить мифы, созданные советской идеологией. Варламов не дает их полной классификации, однако из текста следует, что главным мифом о Грине автор считает преданность Грина революции. Поэтому взаимоотношениям Грина с революционерами уделено самое пристальное внимание, причем необходимо заметить, что тема «Грин и терроризм» еще не была освещена настолько полно в гриноведческой литературе.

Автор последовательно разоблачает миф о революционной настроенности Грина, противопоставляя ему идею о принципиальной аполитичности писателя. Это утверждение подкреплено рядом доказательств, причем большая их часть основывается на текстовом анализе ранней прозы Грина и на фактах его личной биографии. Парадокс ситуации заключается в том, что Варламов использует те же тексты и факты, что и многие советские гриноведы (во главе с Россельсом и Вихровым), однако с совершенно противоположными выводами. Там, где советские критики ставили знак «плюс» (приверженность социалистической революции), современный критик ставит знак «минус» (отрицание любой революции). В своей системе доводов Варламов также ссылается на политическое устройство Гринландии, зеркально отражая логику советской критики. Напомним, что Вихров в 1965 году трактовал *Блестящий мир* как социальный плакат, основываясь на следующих доводах:

Оказывается, что в Лиссе есть тюрьмы, чугунолицые полицейские. А на главной улице Лисса, в роскошном особняке, притаилась красавица Руна. Она пытается очаровать, обворожить летающего человека... заставить служить своим миллионам [...] Так некогда идиллический Лисс [...] оборачивается в романе перед читателями своей черной, капиталистической изнанкой [...] Его [романа – Н.О.] символика насквозь социальна и это аллегорический социальный роман⁶⁵⁵

⁶⁵⁵ Вихров, В. «Рыцарь мечты», с.33-34.

Варламов в 2005 году почти дословно повторяет слова Вихрова, но делает совершенно иной вывод:

В Гринландии есть богатые и бедные, добрые и хорошие, бесчестные и благородные, есть продажные газеты, игорные дома, отвратительные капиталисты, тюрьмы, полицейские, театры, бесчеловечная техника – все. И только революционный рабочий класс, возглавляемый своим передовым отрядом, красноречиво отсутствует⁶⁵⁶.

Варламов подчеркивает качества Гринландии как капиталистического государства, делая ударение прежде всего на *консерватизме* Гринландии и отсутствии каких-либо революционных событий или аллегорий. Он неоднократно отмечает настойчивую попытку «революционизировать» писателя советскими критиками и кинематографистами:

Социалистической революцией, этим главным событием в истории XX века, в Гринландии и не пахнет. Ее нет настолько, что когда уже в 60-е годы снимался фильм по «Алым парусам», сценаристы буквально впяли туда сцены рабочих волнений в Зурбагане, что смотрелось весьма неправдоподобно. Впрочем, это была не первая попытка революционизировать Грина⁶⁵⁷.

Автор прилагает активные усилия к тому, чтобы читатели по-новому посмотрели на отношение Грина к революции, утверждая, что Грин «сам ушел из революции и с отвращением писал впоследствии обо всем, что было с нею и с ее идеями связано»⁶⁵⁸. Однако при этом он с таким же энтузиазмом поддерживает другой советский миф, который был тесно связан с так называемой «преданностью Грина революции». Это – миф о переходе Грина к реализму, который наметился в последние годы его жизни, но не осуществился из-за преждевременной смерти.

Варламов несколько раз выражает сожаление, что Грин отклонился от реалистического пути в литературе. Традиционно для советской критики, он приводит в пример ранние реалистические рассказы Грина (такие, как анти-армейская «История одного убийства») утверждая, что настоящее призвание писателя – реализм. При этом

⁶⁵⁶ Варламов, А. *Александр Грин*, Жизнь замечательных людей: Серия биографий, Молодая гвардия, Москва, 2005, с. 191-192.

⁶⁵⁷ Там же, с. 191.

⁶⁵⁸ Там же, с. 48.

возникает ощущение, что под противоположностью реализма – «романтизмом» - Варламов подразумевает некий «несерьезный», второсортный вид литературы. В этом отношении к не-реалистическим жанрам ярко проступает традиция советского литературоведения, о которой писалось в Главе 3 этой работы. Получается, что Варламов, вместе с идеологами шестидесятых и семидесятых годов, неудовлетворен особенностями гриновского стиля – совокупностью черт, которые делали и делают Грина непонятым для многих читателей и критиков.

И что бы ни говорили и ни писали о будущих достижениях Грина-романтика, жаль, что он с этого пути свернул. Из Грина вышел бы первоклассный писатель-реалист. Он мог пойти по традиционному пути психологической русской прозы, мог оказаться в ее – как теперь говорят – «мейнстриме», с Куприным, Буниным, Горьким, Андреевым – но не захотел и выбрал путь, где его ждали непонимание, насмешки, упреки в подражательности [...] ⁶⁵⁹

Интересно, что при этом Варламов не решается приступить к обсуждению вопроса о жанровой принадлежности Грина, предпочитая употреблять лишь довольно размытое определение «писателя-романтика». Точно такой же неясной остается и его позиция в оценке *Алых парусов*. Варламов признает, что это произведение сыграло ключевую роль в формировании образа Грина в Советском Союзе. В то же время, критическая оценка *Алых парусов* у Варламова колеблется от «плакатности и помпезности» до «кульминации гриновского романтизма, мечты, сказки, победы над грубостью и скептицизмом». Однозначность советской репрезентации *Алых парусов* как верха гриновского творчества заставляет автора в буквальном смысле бросаться из стороны в сторону, делая совершенно нелогичные заявления. Возможно, говоря о «плакатности и помпезности» автор подсознательно распространил стереотип советской эпохи на само гриновское произведение. Этот стереотип настолько силен, что не позволяет современному критику непредвзято оценить феерию – над ней по-прежнему лежит отпечаток назойливого внимания советских идеологов.

Так, о недостатках *Алых парусов* автор говорит в тоне, который обычно использовался советскими критиками, когда речь заходила о литературе модернизма. Традиционными обвинениями того времени были «эстетство» и «красивость». Послушаем теперь оценку *Алых парусов* образца 2005 года.

⁶⁵⁹ Там же, с.30.

«Алые паруса», несмотря на все очевидные недостатки этой вещи – откровенный эстетизм, надуманность, красавица, - все равно победа Грина. И раньше и позднее Александр Степанович написал много качественных, профессиональных текстов, стоящих гораздо выше сказки про хорошую девочку и ее доброго принца, даже если видеть в ней глубокий евангельский подтекст [...], - но в историю литературы он вошел прежде всего «Алыми парусами», и в этом есть своя логика и справедливость: в конце концов читатель всегда прав.⁶⁶⁰

В Главе 2 данной работы проводится довольно подробный анализ феномена репрезентации Грина как «моно-автора» *Алых парусов*. Кажется, что современный автор художественной монографии о Грине не видит весьма существенной разницы между «Грином» и «советским Грином», до сих пор находясь под влиянием идеологически сконструированного «знака Грина» - знака советского писателя, который вошел в литературу именно *Алыми парусами*. По сути, *Алыми парусами* Грин вошел в *советскую* литературу – то есть стал частью крупнейшего пласта советской культуры, который играл главную роль в процессе идеологического конструирования сознания советских людей. Грин стал частью советского идеологического ритуала, если воспользоваться определением Катерины Кларк⁶⁶¹.

Как уже отмечалось в Главе 7 этой работы, на формирование образа Грина как моно-автора *Алых парусов* огромное влияние оказал одноименный фильм Птушко, выпущенный на экраны в 1961 году и послуживший основой «культы Грина» шестидесятых годов. Фильм Птушко посмотрели 22 миллиона советских зрителей, очень малая часть которых была знакома с литературным первоисточником – таким образом, до сих пор под *Алыми парусами* многие подразумевают советский канон, сформированный кинематографом сталинского образца и многочисленными статьями критиков.

Книга Варламова представляет собой интереснейший пример скрещения двух культурных парадигм: с одной стороны, автор не может полностью уйти из-под влияния стереотипов мышления советской эпохи, а с другой – активно пытается противостоять стереотипам. В результате в большинстве случаев он просто «меняет знаки», если так можно выразиться.

⁶⁶⁰ Там же, с.165.

⁶⁶¹ Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, p. 9.

Раздвоенность критериев чувствуется в непоследовательности оценки *Алых парусов*, романтического направления в целом, в безоговорочном приоритете реализма. Однако во многом Варламов следует новым культурно-социальным установкам. Например, автор по-новому оценивает биографию Грина, со свойственным современности пристрастием описывая подробности (часто – нелицеприятные) личной жизни писателя. Таким образом, он вторгается в область, запретную для советского времени и культуры. В оценке темы взаимоотношений Грина и революции Варламов также исходит из современной ему культурной парадигмы: он отрицает любые социально-политические устремления писателя, идя вразрез со стереотипом советского времени.

[...] Грин честно пытался войти в человеческое сообщество и не смог. Революция похоронила эти попытки и расставила все по местам. Она не просветлила его творчества, как наперебой писали современники, а затем почтенные литературоведы [...], но освободила Грина от обязанности в этом обществе жить: со строящим социализм народом ничего общего у него быть не могло⁶⁶².

В заключении монографии Варламов подчеркивает свое намерение создать объективный, непредвзятый образ личности и творчества Грина. Однако эта задача по-прежнему относится к разряду трудновыполнимых, как будет видно из анализа других «артефактов» современной культуры в литературном и виртуальном пространстве.

2. Виртуальный Грин: Grinlandia. Ru

Российский Web-сайт Grinlandia.narod.ru представляет замечательный культурный «срез» репрезентации Грина в современных средствах массовой информации. Сайт можно назвать наследником всенародного «культа Грина» шестидесятых годов – но теперь уже в виртуальном формате новых технологий. Казалось бы, новаторская форма должна диктовать соответствующее содержание, - и Интернет, не знающий ограничений и идеологических рамок, должен был предложить «странникам Сети» качественно новый взгляд на Грина. На деле же Гринландия.ру

⁶⁶² Варламов, А. *Александр Грин*, с. 173.

является носителем едва ли не самого консервативного взгляда на жизнь и творчество Грина. Парадокс заключается в том, что сайт, вокруг которого сформировалась специфическая фан-группа русскоязычной молодежи (включая людей, родившихся уже после падения СССР) неосознанно поддерживает и распространяет советские мифы о Грине.

Особый интерес в этом смысле представляет собой раздел «Жизнь», посвященный биографии писателя. Он состоит из трех солидных статей. В первую очередь обращает на себя внимание статья Вихрова «Рыцарь мечты», которая анализировалась в Главе 2 этой работы как классический пример советского идеологического мифотворчества. Эта статья предвзяла знаменитое шеститомное издание сочинений, выпущенное полумиллионным тиражом на пике «культа Грина» в 1965 году. Теперь она предвзят первый и единственный Web-сайт, посвященный Грину. По иронии судьбы или по строгой закономерности развития общества, критический инструмент советской идеологии продолжает формировать представление о жизни и творчестве Грина в XXI веке.

Появление статьи Вихрова нельзя назвать случайностью: две другие статьи подтверждают тот факт, что советский взгляд на Грина пока является доминирующим в современной культуре. Вторая статья - «Александр Грин» - написана якобы Натальей Тендорой, но на самом деле от первого до последнего слова принадлежит Константину Паустовскому. В 2002 году Наталья Тендора, готовя материал для Web-сайта «Тинейджер.ру»⁶⁶³, сократила и перекомпоновала известное эссе Паустовского «Жизнь Александра Грина»⁶⁶⁴ (1939-1956). Таким образом, возник материал под названием «Александр Грин», размещенный теперь на сайте «Гринландия»⁶⁶⁵. Однако об авторстве Паустовского, как и факте перекомпоновки его эссе, к сожалению, нигде не сообщается, - и потому многим читателям, незнакомым с гриноведческой библиографией, статья может показаться оригинальной работой Тендоры. Впрочем, в данном случае, нарушение авторских прав представляет собой очередной культурный парадокс. Как упоминалось в Главе 4 данной работы, существует мнение, что именно Паустовский должен нести ответственность за идеологическое искажение облика

⁶⁶³ <http://teen.fio.ru/news.php?n=1391&c=825>, дата доступа 19/02/2006.

⁶⁶⁴ Впервые опубликовано после реабилитации Грина в 1956 году в качестве предисловия к изданию Грин, А. *Избранное*, Художественная литература, Москва, 1956. Впоследствии не раз перепечатывалось в других сборниках Грина.

⁶⁶⁵ <http://www.grinlandia.narod.ru/bio/bio2.htm>, дата доступа 19/02/2006.

Грина и за формирование тех советских мифов о писателе, которые нам известны⁶⁶⁶. Значит, попытка выдать его эссе за современную работу свидетельствует о том, что идеи Паустовского до сих пор воспринимаются современной аудиторией как актуальные.

Чтобы «освежить» статью, журналистке понадобилось всего-навсего заменить некоторые откровенно устаревшие слова и словосочетания. Для сравнения приведем фрагмент из оригинального эссе и из версии Тендоры. В обеих версиях взаимозаменяемые слова и выражения будут выделены курсивом. Вот версия Паустовского (1956):

Если бы *социалистический строй* расцвел как в сказке, за одну ночь, то Грин пришел бы в восторг. Но ждать он не умел и не хотел. Ожидание нагоняло на него скуку и разрушало поэтический строй его ощущений.

Может быть, в этом и заключалась причина малопонятной для окружающих отчужденности Грина от времени.

Грин умер на пороге социалистического общества, не зная, в какое время умирает. Он умер слишком рано.

Смерть застала его в самом начале душевного перелома. Грин начал прислушиваться и пристально присматриваться к действительности. Если бы не смерть, то, может быть, он *вошел бы в ряды нашей литературы* как один из наиболее своеобразных писателей, органически сливших *реализм* со свободным и смелым воображением⁶⁶⁷.

А вот так этот фрагмент выглядит в переработке Тендоры (2002). Изменения мы выделим курсивом:

Если бы *жизнь* расцвела за одну ночь, как в сказке, - Грин пришел бы в восторг. Но ждать он не умел и не хотел. Ожидание нагоняло на него скуку и разрушало поэтический строй его ощущений. Может быть, в этом и заключалась причина малопонятной для окружающих отчужденности Грина от времени.

⁶⁶⁶ См. Luker, N. "Gold? A Transient Shining Trouble", p.75.

⁶⁶⁷ Паустовский, К. *Собрание сочинений в шести томах*, Художественная литература, Москва, 1958, т. 5, с.554.

Он умер слишком рано. Смерть застала его в самом начале душевного перелома. Грин начал прислушиваться и пристально присматриваться к действительности. Если бы не смерть, то, может быть, он *стал бы* одним из наиболее своеобразных писателей, органически соединивших в своем творчестве *действительность* со свободным и смелым воображением⁶⁶⁸.

«Редакторская правка 2002 года», как мы назовем работу Тендоры, весьма показательна. Как видно из выделенных курсивом фрагментов, все устаревшие с политической точки зрения термины заменены более нейтральными словами: например, «социалистический строй» замен «жизнью», а фраза о том, что Грин умер на пороге социалистического общества, вообще снята – по-видимому, из соображений политической корректности. Удивительно и то, что слово «реализм» также подверглось замене как политически одиозное: оно заменено словом «действительность». Не исключено, что сыграло роль стереотипное словосочетание «социалистический реализм», навевающее политически нежелательные ассоциации.

Однако, после «косметической обработки» статья Паустовского оказалось вполне пригодной для повторных публикаций. В XXI веке она уже дважды появилась в виртуальном пространстве, и оба раза – в изданиях, полностью или частично рассчитанных на подростковую или молодежную аудиторию. И дело здесь не только в бесспорном художественном мастерстве Паустовского – дело, по-видимому, в убедительности его слов, которым с энтузиазмом внимает молодое поколение.

Факт притягательности старых мифов подтверждает статья Александра Довбни «Капитан сочиненных морей». Пожалуй, это единственный представитель современного популярного гриноведения, опубликованный в биографическом разделе «Гринландии». В традициях современной «интимной публицистики», о которой мы писали выше, автор, основываясь на *Автобиографической повести*, описывает трудную гриновскую биографию, нагнетая при этом некоторую скандальность.

В этой статье наибольшего внимания заслуживает следующая деталь: описывая комнату Грина в Феодосии, Довбня почти дословно повторяет очередной советский миф о Грине, авторство которого принадлежит Юрию Олеше:

⁶⁶⁸ <http://www.grinlandia.narod.ru/bio/bio2.htm>, дата доступа 19/02/2006.

Его комната была выбелена известью, и в ней не было ничего, кроме кровати и стола. Был только еще один предмет... На стене комнаты - на той стене, которую, лежа в кровати, видел перед собой хозяин, был укреплен кусок корабля. Слушайте, он украсил свою комнату той деревянной статуей, которая иногда подпирает бушприт! [...] На стену, где у других висит зеркало или фотографии, этот человек плеснул морем⁶⁶⁹.

Это – отрывок из повести Олеши *Ни дня без строчки*, впервые опубликованный в 1956 году в альманахе *Литературная Москва*. Впоследствии информация о корабельной статуе повторялась в некоторых других статьях о Грине, но самую широкую популярность этой истории придал Вихров. Он упомянул деревянную фигуру в известной статье «Рыцарь мечты»:

Рассказывают, что комната в маленьком глинобитном домике на окраинной улице Старого Крыма, где Грин прожил свои последние годы, была лишена всяких украшений, Стол, стулья да белые, ослепительно сияющие на южном солнце стены. Ни ковров на них, ни картин. И только над кроватью, на которой лежал смертельно больной писатель, перед его глазами висел у притолоки потемневший от времени, изъеденный солью обломок корабля. Грин сам прибил к стене этот обломок парусника – голову деревянной статуи, что подпирает бушприт, разрезающий волны...⁶⁷⁰

Эту информацию никто не подвергал сомнению до 1972 года, когда отрывки из повести Олеши были объединены в одну статью и опубликованы в сборнике *Воспоминания об Александре Грине*, неоднократно цитируемом в первой части данной работы. Составитель сборника Владимир Сандлер, основываясь на воспоминаниях Нины Грин, снабдил пассаж Олеши комментарием: «Ничего подобного в комнате Грина не было»⁶⁷¹.

Однако мифотворческий импульс Олеши был сильнее фактов – возможно также, что статья Вихрова, изданная полумиллионным тиражом и неоднократно публикуемая впоследствии, осталась более известна широкой аудитории, чем комментарий Сандлера. В любом случае, этот миф жив, что подтверждает статья

⁶⁶⁹ Олеша, Ю. «Писатель-уник», *Воспоминания об Александре Грине*, с. 318.

⁶⁷⁰ Вихров, В. «Рыцарь мечты», с. 29.

⁶⁷¹ Сандлер, В. *Воспоминания об Александре Грине*, с. 586.

Довбни. Миф о корабельной фигуре возвращается к читателям и пользователям Всемирной Сети в новом веке. На сайте «Гринландия» можно прочитать следующее: «Его комнату занимали только стол, стул и кровать. А на стене, против изголовья красовалась просоленная деревянная скульптура из-под бушприта некоего парусника. Корабельная дева провожала писателя ко сну и встречала на рассвете»⁶⁷².

Все три статьи раздела «Жизнь» неуклонно следуют советскому канону репрезентации Грина. Сам раздел предваряется небольшим предисловием и служит прекрасным эпиграфом к представленным вариантам биографии Грина: «Писатель, автор знаменитой повести «Алые паруса», классик отечественной литературы». Имя Грина и название самого растиражированного в советское время, «знакового» для советской репрезентации Грина произведения по-прежнему находятся в прямой ассоциативной связи.

3. Роман о Гринландии: *Отпуск в Зурбагане*

В 2004 году московское издательство «Вагриус» выпустило роман Леонида Острецова *Все золото мира или Отпуск в Зурбагане*. Есть основания полагать, что рукопись романа привлекла внимание известного издательства не своими литературными достоинствами (которые можно поставить под серьезное сомнение), а ассоциацией с гриновской темой. Именно эта ассоциация подсказала и альтернативный способ рекламы книги: издательство объявило конкурс на лучшее знание произведений Грина среди читателей⁶⁷³. Призом победителю должна была стать книга Острецова, которая, не имея ничего общего с Грином, успешно эксплуатировала экзотический фон Гринландии.

В контексте данной работы интересно проанализировать, каким образом молодому автору XXI века представляется Гринландия, и в чем именно он видит ее привлекательные стороны.

Прежде всего, необходимо отметить, что Острецов дал Гринландии имя – «Лиλιана», по названию реки, описанной Грином. Действие рассказа разворачивается в Зурбагане, столице Лицианы, куда прилетает в отпуск русский турист-художник. С

⁶⁷² <http://www.grinlandia.narod.ru/bio/bio1.htm>, дата доступа 19/02/2006.

⁶⁷³ Конкурс был также прорекламирован на сайте «Гринландия»:

первых страниц романа читатель узнает интересные исторические данные: например то, что в 1601 году Лилиана вошла в состав Франции, где и находилась до XVIII века. Или то, что в старые времена Зурбаган был захвачен Ричардом Львиное Сердце, вследствие чего часть населения говорит на английском языке. Вообще, Гринландия (или, идя за Острцовым, Лилиана) представляется маленьким государством на юге Европы, которое говорит на специфическом диалекте: «на французском языке с англо-итальянскими примесями»⁶⁷⁴. На современном этапе Лилиана – это развитое капиталистическое государство, чрезвычайно популярное как мировой курорт.

И здесь мы подходим к констатации удивительного факта: с точки зрения современного россиянина (по крайней мере, автора романа), Гринландия представляет собой типичный «заграничный рай» в том стереотипном значении, которое сформировалось в советской культуре с началом холодной войны в конце сороковых годов⁶⁷⁵. Главный пункт обвинения Грина в космополитизме в 1950 году – изображение нерусского/иностранного/капиталистического мира – повторен Острцовым в 2004 году, однако с совершенно противоположным значением.

Как писал в журнале *Новый мир* один из главных обвинителей Грина, «гриновская страна «Мечты» на поверку оказывается идеализированным капиталистическим строем»⁶⁷⁶. Именно такой идеализированный капиталистический строй описывает Острцов. Главный герой романа поражен всем, что отличает стереотипную «Россию» от стереотипного «Запада»: Зурбаган впечатляет его широкой компьютеризацией, высокими зарплатами научных сотрудников, налоговыми льготами, сексуальной свободой, законопослушностью граждан, и, конечно, сверкающими огнями и старинными улицами города:

Огромный город потускнел, но тьма не сокрыла его. В одночасье он вспыхнул многочисленными огнями и засветился сам собою так, что границы его стали еще более различимы, чем днем. [...] Подсвеченные прожекторами замки и храмы, огни уличных фонарей и городских окон, летящие светляки автомобильных фар – все это мерцало и сливалось в единый организм [...] было

⁶⁷⁴ Острцов, Л. *Все золото мира или Отпуск в Зурбагане*, Вагриус, Москва, 2004, с. 41.

⁶⁷⁵ На эту тему см. Turovskaya, M. "Soviet Films of the Cold War", *Stalinism and Soviet Cinema*. Эта тема уже затрагивалась в Главе 9 данной работы применительно к изображению Гринландии в фильме *Блестящий мир*.

⁶⁷⁶ Важаев, В. «Проповедник космополитизма: Нечистый смысл «чистого искусства» А. Грина», *Новый мир*, 1950, №1.

видно, как живет и дышит огромный европейский мегаполис. [...] Фасады домов, остроконечные крыши, уходившие в перспективу улицы, подсвеченные пальмы и свисающий по стенам зданий виноград – все это напоминало город из старинной средневековой сказки⁶⁷⁷.

Гринландия Острецова вобрала в себя все идеальные черты капиталистического общества, каким оно представляется среднему россиянину. Даже совершенно обычный (по западным меркам) гостиничный номер заслуживает, с точки зрения автора, особого упоминания как символ заграничного комфорта: «Гостиничный номер был небольшой, но довольно уютный, с душем, кондиционером, двуспальной кроватью, телевизором и телефоном»⁶⁷⁸. Отправляясь на прогулку, герой наслаждается светящимися вывесками ресторанов, где «сидели люди, поглощая изысканную пищу и прохладительные напитки». Автор неоднократно подчеркивает разнообразие и экзотичность блюд, повторяя, что все они «засыпаны зеленью». Эти кулинарно-гостиничные описания Зурбагана напоминают рекламные буклеты зарубежных курортов, популярных в странах бывшего СССР (например, Болгария, Турция, Испания). От этого название *Отпуск в Зурбагане* приобретает несколько утилитарный оттенок. Интересно, что многие кафе в острецовском Зурбагане носят название «Бегущая по волнам», придавая роману еще более яркий отпечаток постсоветской фантазии: автор (по-видимому, подсознательно) применяет к своему «капиталистическому раю» советскую традицию превращать названия гриновских произведений в вывески заведений общественного питания. Замена «Алых парусов» на «Бегущую по волнам» не слишком меняет положение вещей.

Кажется, что перед читателем разворачивается панорама «суррогатного курорта», каким представлена Гринландия в фильме *Бегущая по волнам* (1967), который анализировался в Главе 8. Однако в романе Острецова образ «Несбывшегося в мраморе, круглосуточно вместе с горячей водой» совершенно лишен какой-либо иронии. Наиболее пессимистичный исследователь может предположить, что сам факт появления романа, подобного *Отпуску в Зурбагане* является сбывшимся мрачным предсказанием разочаровавшихся романтиков шестидесятых годов. Автору нового века, изображающему гриновскую «Лилиану» несколько не свойственна грусть или

⁶⁷⁷ Острецов, Л. *Все золото мира или Отпуск в Зурбагане*, с. 83.

⁶⁷⁸ Там же, с. 23.

поиск Несбывшегося – он слишком сосредоточен на потребительских радостях. Если можно так выразиться, *Отпуск в Зурбагане* – это пример вульгарного туризма в гриновскую страну, представление о которой сформировано скорее общественным стереотипом, чем художественным творчеством. И появление памятника Грину на площади Зурбагана-курорта опять напоминает официальный памятник барону Мюнхгаузену из упоминавшегося выше фильма Марка Захарова.

Герой повести, проводящий отпуск в Зурбагане, путешествует по курортному городу, изучая местную кухню, любуясь местными женщинами и осматривая памятники архитектуры. В конце концов, посреди старинных замков и современных кафе он находит памятник Александру Грину, воздвигнутый на главной площади:

В центре, напротив здания ратуши, возвышался памятник Александру Грину, именем которого именовалась сама площадь. Грина лилианцы бесконечно уважают за то, что он воспел их страну в своих бессмертных произведениях. Писатель стоял во весь рост, почему-то в старинном распахнутом камзоле, с книгой в руке, и взгляд его был устремлен вдаль на морской горизонт⁶⁷⁹.

Вот такого иконографического изображения, напоминающего каноническую советскую архитектуру⁶⁸⁰, удостоился Грин в стране, напоминающей суррогатную туристическую Гринландию. Этот памятник воздвигнут современным российским писателем, поместившим гранитного Грина среди огней европейского мегаполиса и ресторанов под названием «Бегущая по волнам» – в некоем смещенном утопическом пространстве очередной культурной парадигмы, основанной на взаимодействии старых и новых общественных стереотипов.

4. Послесловие

Безусловно, тема репрезентации Грина в современном пост-советском обществе достойна отдельного исследования. Эта тема представляется особенно перспективной в свете новых явлений, происходящих в современной пост-советской культуре – неувядающая популярность Грина опять становится массовым явлением.

⁶⁷⁹ Там же, с. 25.

⁶⁸⁰ Подробнее на эту тему см. Groys, B. *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992.

Вероятно, сейчас можно говорить о существовании феномена Грина не только в советской, но и в пост-советской популярной культуре – причем исследование этого феномена невозможно без осознания и анализа исторических корней «культа Грина» советской эпохи.

Однако нашей главной целью здесь было уяснить, насколько старые стереотипы, сформированные советской идеологической системой, влияют на современное изображение жизни и творчества Грина.

Результаты исследования некоторых, наиболее характерных аспектов современной репрезентации, свидетельствуют о том, что советская «модель Грина» до сих пор влияет на восприятие творчества писателя. Современная культура продолжает либо дословно цитировать советские мифы – как в случае со статьями Вихрова и Паустовского на сайте «Гринландия» – так и использовать те же доводы, что и советская критика, интерпретируя их, так сказать, в «зазеркальном» варианте (то есть делая противоположные выводы). Авторы и читателей по-прежнему волнуют те же вопросы, что становились в центре внимания советской идеологии – отношение Грина к революции, проблема его жанровой ориентации, значения *Алых парусов* в его творчестве, и, конечно, феномен литературного пространства Гринландии.

Утопический мир Гринландии опять оказался в центре внимания массовой культуры. На новом витке развития общества очевидные (с точки зрения советской идеологии) «пороки» гриновской прозы стали ее достоинствами. То, что привело к конфликту культурных парадигм в сталинское время, способствует теперь интеграции Грина в современную пост-советскую культуру. На данном этапе пространство Гринландии идентифицируется с утопическим пространством капиталистического общества, которое с падением СССР не только перестало быть запретным плодом, но стало в некоторой степени образцом и недостижимым идеалом пост-советского общества.

Таким образом, совершается возврат к социальной трактовке гриновских произведений. Острцов в романе *Все золото мира или Отпуск в Зурбагане*, используя декорации гриновской страны для конструкции воображаемого капиталистического рая, подсознательно использует тот же прием, что и советские критики: он придает творчеству Грина (пусть неосознанно, посредством собственного творчества) социальный подтекст. *Отпуск в Зурбагане* предстает своеобразным

зеркальным отражением советской идеологической репрезентации Грина и, одновременно, слепком культурно-социальных стереотипов советского и пост-советского общества.

Реабилитация гриновских произведений в 1956 году стала одновременно радостным и роковым событием, определив судьбу творческого наследия писателя. Породив массовый культ, гриновские произведения прочно вошли в советскую культуру, став знаком и атрибутом советской общественно-идеологической системы. Несмотря на попытки отдельных современных исследователей рассматривать творчество Грина в отрыве от глобальной идеологической «модели Грина», сформированной в шестидесятые годы, массовая культура по-прежнему склонна рассматривать Грина в рамках советского стереотипа.

По-видимому, должен пройти не один десяток лет, чтобы изменить представление массового читателя и зрителя о Грине. Данная работа – один из первых шагов на пути к тому, чтобы осознать разницу между «Грином» и «тем самым Грином» и восстановить, насколько это возможно, процесс формирования мифа о Грине и его интерпретацию в СССР.

Библиография

Художественные произведения, использованные в работе:

Беляев, А. *Избранное: Научно-фантастические романы*, Молодь, Киев, 1987.

Блок, А. *Театр*, Советский писатель, Ленинград, 1981.

Борисов, Л. *Вошебник из Гель-Гью*, Лениздат, Ленинград, 1945.

Булгаков, М. *Избранные произведения в двух томах*, Днипро, Киев, 1988.

Быков, Д. *Орфография: Ъ*, Вагриус, Москва, 2004.

Гоголь, Н. *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Издательство Академии наук СССР, Москва, 1960.

Гофман, Э.Т.А. *Сератионовы братья: Сочинения в двух томах*, перевод с немецкого А. Соколовского, Navia Morigonum, Минск, 1994.

Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, под общей редакцией Вл. Россельса, Правда, Москва, 1965.

Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, под общей редакцией Вл. Россельса, составление В. Ковского, Вл. Россельса, Е. Прохорова, Правда, Москва, 1980.

Грин, А. *Фантастические новеллы*, Советский писатель, Москва, 1934.

Достоевский, Ф. *Собрание сочинений в двенадцати томах*, Правда, Москва, 1982.

Зорин, В. *Повелитель случайностей*, Калининградское городское издательство, Калининград, 1980.

Куприн, А. *Повести и рассказы в двух томах*, Художественная литература, Москва, 1981.

Острцов, Л. *Все золото мира или Отпуск в Зурбагане*, Вагриус, Москва, 2004.

Паустовский, К. *Золотая роза*, Советский писатель, Москва, 1983.

Паустовский, К. *Собрание сочинений в шести томах*, Государственное издательство художественной литературы, Москва, 1958.

Пушкин, А. *Собрание сочинений в десяти томах*, Правда, Москва, 1981.

Работы, посвященные творчеству и жизни Грина

На английском языке:

Luker, N. *Alexander Grin*, Bradda Books, Letchworth, 1973.

Luker, N. "Alexander Grin: A Survey", *Russian Literature Triquarterly*, №8, 1974, p. 341-361.

Luker, N. "Alexander Grin's *Grinlandia*", *Russian and Slavic Literature*, Cambridge, Slavica, 1976, p.190-212.

Luker, N. *Alexander Grin: The Forgotten Visionary*, Oriental Research Partners, Newtonville, Massachusetts, 1980.

Luker, N. "A Note on Names in Alexander Grin", *New Zealand Slavonic Journal*, №1, 1979, p. 29-33.

Luker, N. "*Grinlandia* in Embryo: Aleksandr Grin's Tale 'Ostrov Reno' ('Reno Island', 1909)", *New Zealand Slavonic Journal*, 2003, p. 195-208.

Luker, N. "Gold? A Transient Shining Trouble", in Luker, N. (editor) *Out of the Shadows: Neglected Works in Soviet Prose (Selected Essays)*, Astra Press, Nottingham, 2003.

Luker, N. "Flight of Fancy: Aleksandr Grin's Novel "The Shining World (Blistaiushchii mir, 1923)", *Russian Literature and Criticism*, Berkeley Slavic Specialties, 1982, p. 111-129.

Luker, N. "The Triumph of Conviction: Alexander Grin's "Alyye parusa" (Scarlet Sails)", *New Zealand Slavonic Journal*, 1987, p. 93-105.

Moody, F. (editor) "A Selected Bibliography of Works by and about Alexander Grin (1880-1932)", *10 Bibliographies of 20th Century Russian Literature*, Ann Arbor, Ardis, 1977, p. 103-18.

Naumann, M. "Grin's *Grinlandia* and Nabokov's *Zoorlandia*", *Germano-Slavica: A Canadian Journal of Germanic and Slavic Comparative Studies*, №2, 1977.

Rotsel, W. R. *A.S. Grin: Thematic Development in his Short Stories and Tales*, Ph.D. thesis, University of Pittsburgh, 1981.

Scherr, B. "Aleksandr Grin's 'Scarlet Sails' and the Fairy-tale", *Slavic and East European Journal*, vol.20, №4, 1976, p. 387-399.

Scherr, B. "From *Grinlandia* to Petrograd: Aleksandr Grin's "Fandango" and "The Ratcatcher" in Luker, N. (ed.) *After the Watershed: Russian Prose 1917-1927. Selected Essays*, Astra Press, Nottingham, 1996.

Shklovsky, V. "Three Meetings with Grin: On the Hundredth Anniversary of the Birth of Aleksandr Grin", *Soviet Studies in Literature: A Journal of Translations*, №7, 1981, p.97-101.

На русском языке:

Антонов, С. «От первого лица... (рассказы о писателях, книгах и словах). Статья вторая: Александр Грин. Рассказ «Возвращенный ад», *Новый мир*, №11, 1972, с.251-270.

- Бааль, В. «Мой Грин: Заметки, размышления», *Даугава*, №8, 1980, с.77-79.
- Варламов, А. *Александр Грин. Жизнь замечательных людей: Серия биографий*, Молодая гвардия, Москва, 2005.
- Вихров, В. «Рыцарь мечты», предисловие к Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.1, 1965, с.3-36.
- Галанов, В. «Беру волны и корабль с алым парусом», *Книжка про книжки*, Детская литература, Москва, 1985, с. 114-122.
- Грин, Н. *Воспоминания об Александре Грине*, Крымский архив, Симферополь, 1994.
- Зелинский, К. «Жизнь и творчество А. С. Грина» в Грин, А. *Фантастические новеллы*, Художественная литература, Москва, 1934, с.3-35.
- Иваницкая, Е. *Мир и человек в творчестве Грина*, Издательство Ростовского университета, Ростов-на-Дону, 1993.
- Изергина, Н. «Неизвестный Александр Грин», публикация в газете *Вятский край*, здесь цитируется по электронному изданию *Grinlandia* <http://www.grinlandia.narod.ru/articles/article01.htm>, дата доступа 18/04/2002.
- Каверин, В. «Грин и его «Крысолов», *Счастье таланта: Воспоминания и встречи, портреты и размышления*, Современник, Москва, 1989, с. 32-39.
- Казарин, В. и др. (редколлегия) *Александр Грин: Человек и художник*, материалы Четырнадцатой Международной научной конференции, Крымский центр гуманитарных исследований, Крымский архив, Симферополь, 2000.
- Карпов, И. «Финал романа А. Грина «Блистающий мир» в аспекте читательской репрезентации» в книге Карпов, И. *Автор в русской прозе: Очерки в типологии авторства: Сборник статей*, Литературное творческое объединение «Слово», Москва-Йошкар-Ола, 1997, с.59-69.
- Кобзев, Н. *Роман Александра Грина*, Штиинца, Кишинев, 1983.
- Ковский, В. «Возвращение к Александру Грину», *Вопросы литературы*, №10, 1981.
- Ковский, В. *Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики: Валерий Брюсов, Владимир Маяковский, Алексей Толстой, Александр Грин, Константин Паустовский*, Художественная литература, Москва, 1990.
- Ковский, В. *Романтический мир Александра Грина*, Наука, Москва, 1969.
- Михайлова, Л. *Александр Грин: Жизнь, личность, творчество*, Художественная литература, Москва, 1972.
- Олливе, С. «Александр Грин и приключенческий жанр в англосаксонской литературе», *Серия литературы и языка*, Известия Академии Наук СССР, т. 49, №1, 1990, с.70-74.

Oryshchuk, N. *Socialist Realist by Circumstance: Alexander Grin's Writings in the Context of Intellectual and Aesthetic Trends of Russian Modernism*, M. A. thesis, University of Canterbury, 2003.

Паустовский, К. «Александр Грин» в Грин, А. *Алые паруса*, Военмориздат, Москва-Ленинград, 1944, с.3-6.

Паустовский, К. «Жизнь Александра Грина» в Грин, А. *Избранное*, Правда, Москва, 1957, с.3-18.

Первова, Ю. «Алые паруса в сером тумане», *Грани: Журнал литературы, искусства, науки и общественно-политической мысли*, №147-148, 1988, с.143-186, 65-128.

Прохоров, Е. *Александр Грин*, Просвещение, Москва, 1970.

Россельс, Вл. «Дореволюционная проза Грина», послесловие к Грин, А. *Собрание сочинений в шести томах*, т.1, 1965, с.445-454.

Рынкевич, В. «Тайна прибрежного замка», *Вопросы литературы*, №5, 1996.

Сандлер, В. (составление, вступление, примечания) *Воспоминания об Александре Грине*, Лениздат, Ленинград, 1972.

Харчев, В. «О стиле «Алых парусов» А.С. Грина», *Русская литература*, №2, 1972.

Харчев, В. *Поэзия и проза Александра Грина*, Волго-Вятское книжное издательство, Горький, 1975.

Харчев, В. «Человек, умевший придумывать удивительное» в Зорин, В. *Повелитель случайностей*, Книжное городское издательство, Калининград, 1980.

Царькова, Ю. «В уме своем я создал мир иной... (Об особенностях «фантастического» мира А.Грина)», *Парадигмы: Сборник работ молодых ученых*, под общей редакцией И.Фоменко, Тверской государственный университет, Тверь, 2000, с.45-54.

Царькова, Ю. «Дорога к алым парусам», статья опубликована в приложении к газете *Первое сентября - Литература*, №3, 2002 (16-22 августа), здесь цитируется по электронному изданию "Grinlandia" <http://www.grinlandia.narod.ru/articles/articles.htm>, дата доступа 26/01/03.

Царькова, Ю. «Испытание чудом: Роман А. Грина «Блистающий мир», *Вопросы литературы*, №5, 2003, с.303-316.

Чудакова, М. «Присутствует Александр Грин», *Сельская молодежь*, №6, 1976, с.31-37.

Щеглов, М. «Корабли Александра Грина» в Щеглов, М. *Литературно-критические статьи*, Советский писатель, Москва, 1958, с.233-241.

Яблоков, Е. «Александр Грин и Михаил Булгаков», *Филологические науки*, №4, 1991, с.33-42.

На других языках:

Litwinow, J. *Proza Aleksandra Grina*, Uniwersytet A. Mickiewicza, Poznan, 1986.

Malej, I. "Tradycje impresjonizmu w pejzazu Aleksandra Grina", *Slavia Orientalis*, №44 (1), 1995, p. 39-56.

Vocas, Z. "Skrivnosti svet Aleksandra Grina in Franza Kafke", *Dialogi: Revija za Kulturo*, № 24 (10-11, 12), 1988, с. 96-101, 55-59.

Конева, А. "Анализ на някои состояния в разказите на А.С. Грин", *Език и литература*, №30 (5), 1975, с.57-60.

Сукиасова, И. "Текстологическая работа над варианте на романа «Бегущая по волнам» от А.С. Грин», *Език и литература*, София, №25 (5), 1970, с.33-44.

Работы, посвященные русской/советской литературе и культуре XX века:

На английском языке:

Argunskiy, M. "An Occult Source of Socialist Realism: Gorky and Theories of Thought Transference", *The Occult in Russian and Soviet Culture*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1997, p.247-272.

Boym, S. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard University Press, Cambridge-London, 1994.

Carlson, M. "Armchair Anarchists and Salon Supermen: Russian Occultists Read Nietzsche", *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p.107-124.

Clark, K. *The Soviet Novel: History as Ritual*, University of Chicago Press, Chicago, 1981.

Condee, N. (ed.) *Soviet Hieroglyphics: Visual Culture in late Twentieth-century Russia*, Indiana University Press, Bloomington, 1995.

Dobrenko, E., Eric Naiman (ed.) *The Landscape of Stalinism: The Art and Ideology of Soviet Space*, University of Washington Press, Seattle and London, 2003.

Erlich, V. *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition*, Cambridge, Harvard University Press, 1994.

Fitzpatrick, S. *The Russian Revolution: 1917-1932*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1985.

Geifman, A. *Thou Shall Kill: Revolutionary Terrorism in Russia, 1894-1917*, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1993.

Gillespie, D. *Russian Cinema*, Pearson Education, Longman, 2003.

Gibian, G. and Tjalsma, H.W. (editors) *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1976.

- Golovskoy, V., Rimberg, J. *Behind the Soviet Screen: The Motion-Picture Industry in the USSR: 1972-1982*, Ann Arbor, Michigan, 1986.
- Groys, B. *The Total Art of Stalinism: Avant-garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1992.
- Hayward, M., Labeledz, L. (editors) *Literature and Revolution in Soviet Russia: 1917-1962*, Oxford University Press, London, 1963.
- Hodgson, K. "Kitezh and the Commune: Recurrent Themes in the Works of Ol'ga Bergol'ts", *Slavonic and East European Review*, №1 (71), January 1996, p. 3-18.
- Hosking, G. *The First Socialist Society: A History of Soviet Union from Within*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.
- Hutchings, S. *Russian Literary Image in the Camera Age: The Word as Image*, Routledge Curzon, London and New York, 2004.
- Kenez, P. *Cinema and Soviet Society: 1917-1953*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Lahusen, T. and Dobrenko, E. (eds) *Socialist Realism without Shores*, Duke University Press, Durham, 1997.
- Lahusen, T. *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Cornell University Press, Ithaca, 1997.
- Paperno, I. and Grossman, J.D. (eds) *Creating life: Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford University Press, Stanford, 1994.
- Rimberg, J.D. *The Motion Picture in the Soviet Union: 1918-1952*, Arno Press, New York, 1973.
- Robin, R. *Socialist Realism: an Impossible Aesthetic*, translated by C. Porter; foreword by L. Robel, Stanford University Press, California, 1992.
- Rosenthal, B.G. *New Myth, New World: From Nietzsche to Stalinism*, Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 2002.
- Smith, A. "The enigma of Mikhail Prishvin: Prishvin's Pre-Soviet and Soviet Diaries", *New Zealand Slavonic Journal*, 2001.
- Slonim, M. *Soviet Russian Literature: Writers and Problems, 1917-1977*, Second Revised Edition, Oxford University Press, New York, 1977.
- Stites, R. "Fantasy and Revolution", *Red Star: the First Bolshevik Utopia*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- Stites, R. *Russian Popular Culture: Entertainment and Society Since 1900*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Taylor, R., Spring, D. (eds) *Stalinism and Soviet Cinema*, Routledge, London and New

York, 1993.

Vorontsov, Y., Rachuk, I. *The Phenomenon of the Soviet Cinema*, Progress Publishers, Moscow, 1980.

Woll, J. *Real Images: Soviet Cinema and the Thaw*, I.B. Tauris Publishers, London-New York, 2000.

Yershov, P. *Science Fiction and Utopian Fantasy in Soviet Literature*, Research Program on the U.S.S.R., New York, 1959.

Zorkaya, N. *The Illustrated History of the Soviet Cinema*, Hippocrene Books, New York, 1989.

На русском языке:

Бритиков, А. *Русский советский научно-фантастический роман*, Наука, Ленинград, 1970.

Бузник, В. *Русская советская проза 20-х годов*, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Наука, Ленинград, 1975.

Булывчев, К. *Падчерица эпохи: Избранные работы о фантастике*, ЛК-Пресс, Международный центр фантастики, Москва, 2004.

Вайль, П., Генис, А. *60-е – Мир советского человека*, Новое литературное обозрение, Москва, 2001.

Гинзбург, Л. *О психологической прозе*, Советский писатель, Ленинградское отделение, Ленинград, 1971.

Горький, М. *О литературе: Сборник*, Советский Писатель, Москва, 1955.

Гуревич, Г. *Карта страны фантазии*, Искусство, Москва, 1967.

Дубин, Б. «Быт, фантастика и литература в прозе и литературной мысли 20-х годов», *Тыняновский сборник*, Четвертые Тыняновские чтения, Зинанте, Рига, 1990, с.159-172.

Егорова, Л. *О романтическом течении в советской прозе*, Ставропольский государственный университет, Ставрополь, 1966.

Зеркалов, А. «Мефистофель, Воланд и другие: Заметки о «теологии» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», *Наука и религия*, №8, 1987, с.49-51

Ефремов, И. «Наука и научная фантастика», *Фантастика*, Молодая Гвардия, Москва, 1962.

Ковский, В. «Искусство видеть мир... (Константин Паустовский)», *Реалисты и романтики. Из творческого опыта русской советской классики: Валерий Брюсов, Владимир Маяковский, Алексей Толстой, Александр Грин, Константин Паустовский*, Художественная литература, Москва, 1990.

Костов, Х. *Мифопоэтика Андрея Платонова в романе Счастливая Москва*, Slavica Helsingiensia, Helsinki, 2000.

Липовецкий, М. *Поэтика литературной сказки (на материале литературы 1920-х – 1980-х годов)*, Издательство Уральского университета, Свердловск, 1992.

Марков, Д. *Проблемы теории социалистического реализма*, Художественная литература, Москва, 1978.

Минц, З. «О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов», *Творчество А.А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник III. Ученые записки Тартуского государственного университета*, Тартуский государственный университет, Тарту, 1978.

Овчинникова, Л. *Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика*, Наука, Москва, 2003.

Скорospelова, Е. «К характеристике некоторых идейно-стилевых течений в советской прозе первой половины 20-х годов», *Филологические науки*, №6, 1968, с.50-61.

Штейнер, Е. *Авангард и построение нового человека: Искусство советской детской книги 1920-х годов*, Новое литературное обозрение, Москва, 2002.

Работы, посвященные вопросам литературы, философии, и искусства

На английском языке:

Bradbury, M. and MacFarlane, J. (eds) *Modernism: 1890-1930*, Penguin, New York, 1976.

Brown, W. E. *A History of Russian Literature of the Romantic Period*, Ann Arbor, Ardis, 1986.

Campbell, J. *The Hero with a Thousand Faces*, Pantheon Books, New York, 1961.

Cartmell, D. (ed.) *Pulping Fictions: Consuming Culture across the Literature/Media Divide*, Pluto Press, London, Chicago, 1996.

Chanady, C. *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, Garland, New York, 1985.

Cornwell, N. *The Literary Fantastic: From Gothic to Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1990.

Elliott, K. *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.

Helfant, J. *The High Stakes of Identity: Gambling in the Life and Literature of Nineteenth-Century Russia*, Northwestern University Press, Evanston, 2002.

Feder, L. *Madness in Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1980.

Ferguson, H. "Gambling, Chance and the Suspension of Reality: Preface" in Reith, G. *The Age of Chance: Gambling in Western Culture*, Routledge, New York, 1999.

Ferguson, G. *Signs and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, London, 1961.

Ingham, N. *E.T.A. Hoffmann's Reception in Russia*, Jal-Verlag, Wurzburg, 1974.

Kroeber, K. *Romantic Fantasy and Science Fiction*, Yale University Press, New Haven, 1988.

Markova, O. "When Philology Becomes Ideology: The Russian Perspective of J.R.R. Tolkien", *Tolkien Studies: An Annual Scholarly Review*, vol. 1, 2004.

Lotman, Yu. "The Theme of Cards and the Card Game in Russian Literature of the Nineteenth Century", translated by C.R.Pike, *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory*, №3, 1978, p.455-489.

Mandelker, A. and Reeder, R. (editors) *The Supernatural in Slavic and Baltic Literature: Essays in Honor of Victor Terras*, Slavica Publishers, Columbus, Ohio, 1988.

Mathews, R. *Fantasy: the Liberation of Imagination*, Routledge, New York, 2002.

Moore, A. *Iconography of Religions: An Introduction*, SCM Press, London, 1977.

Passage, C. *The Russian Hoffmannists*, The Hague, Mouton, 1963.

Petro, N. (ed) *Christianity and Russian Culture in Soviet Society*, Series on Change in Contemporary Soviet Society, Westview Press, Boulder, San Francisco and London, 1990.

Rabkin, E. *The Fantastic in Literature*, Princeton University Press, Princeton, 1976.

Reid, R. *Problems of Russian Romanticism*, Aldershot, Hants, Brookfield, 1986.

Reith, G. *The Age of Chance: Gambling in Western Culture*, Routledge, New York, 1999.

Simpson, M. S. *The Russian Gothic Novel and its British Antecedents*, Slavica Publishers, Columbus, Ohio, 1986.

Tolkien, J.R.R. *The Monsters and the Critics, and Other Essays*, Houghton Mifflin, Boston, 1984.

На русском языке:

Бердяев, Н. *Философия свободного духа*, Республика, Москва, 1994.

Вацуро, В. «Из истории «Готического романа» в России», *Russian Literature*, №38, 1995, p.207-226.

Вейдле, В. *О поэтах и поэзии*, YMCA-Press, Paris, 1973.

Гардин, В. *Воспоминания*, Госкиноиздат, Москва, 1949.

Гардин, В. *Воспоминания*, Госкиноиздат, Москва, 1952.

Клитко, А. «О методе и традициях романтизма», *Филологические науки*, №1, 1965.

Мотрошилова, Н., Синеокая, Ю. (ред.) *Фридрих Ницше и философия в России: Сборник статей*, Русский Христианский гуманитарный институт, Санкт-Петербург, 1999.

Пропп, В. *Морфология сказки*, 2-е издание, Главная редакция восточной литературы, Москва, 1969.

Рудницкий, К. *Русское режиссерское искусство: 1908-1917*, Наука, Москва, 1990.

Тынянов, Ю. *Поэтика, история литературы, кино*, Наука, Москва, 1977.

Шкловский, В. *Литература и кинематограф*, Русское универсальное издательство, Берлин, 1923.

Эйзенштейн, С. *Избранные произведения*, Искусство, Москва, 1964.

Эпштейн, М. *Постмодерн в России: Литература и теория*, Издательство Елинина, Москва, 2000.

Ямпольский, М. *Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла*, Новое литературное обозрение, Москва, 2004.

Энциклопедии, словари, антологии и справочная литература:

На английском языке:

Cornwell, N. (ed) *Reference Guide to Russian Literature*, Fitzroy Dearborn, London, 1998.

Cornwell, N. (ed) *The Gothic-Fantastic in Nineteenth-Century Russian Literature*, Rodopi, Amsterdam, 1999.

Mulvey-Roberts, M. (ed) *The Handbook to Gothic Literature*, McMillan Press, London, 1998.

Shipley, J. (ed) *Dictionary of World Literary Terms: Criticism, Forms, Technique*, Allen and Unwin, London, 1955.

Thompson, G.R. (ed) *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*, Washington State University Press, 1974.

На русском языке:

Арзаманцева, И. и др. (ред.) *Русские детские писатели XX века: Библиографический словарь*, 3-е издание, Издательство Флинта, Наука, Москва, 2001.

Банк, Н., Захаренко, Н., Шнейдерман, Е. (составление, подготовка текста и

примечания) *Стихотворная сатира первой русской революции: 1905-1907*, вступ. статья А. Нинова, Советский писатель, Ленинградское отделение, Ленинград, 1969.

Вильчинский, В. *Русские писатели-маринисты*, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Наука, Москва-Ленинград, 1966.

Витман, А., Оскина, Л. (ред.) *Советские детские писатели: Библиографический словарь (1917-1957)*, Государственное издательство детской литературы Министерства Просвещения РСФСР, Москва, 1961.

Волков, А. *Русская литература XX века: Учебное пособие для вузов*, Издательство Министерства просвещения РСФСР, Москва, 1960.

Гаспаров, М. (ред.) *Чудное мгновение: Любовная лирика русских поэтов*, Художественная литература, Москва, 1988.

Ежегодник кино: 1961, Академия Наук СССР, Институт Истории Искусств, Издательство Искусство, Москва, 1963.

Емельянов, Б., Ермичев, А. (сост.) *Русская философия: Конец XIX - начало XX века: Антология*, Издательство Санкт-Петербургского университета, Санкт-Петербург, 1993.

История кино, Наука, Москва, 1969.

Киркин, Ю. (ред.) *Александр Грин: Библиографический указатель*, Наука, Москва, 1980.

Кожевников, В., Николаев, П. и др. (ред.) *Литературный энциклопедический словарь*, Советская энциклопедия, Москва, 1987.

Морачевский, Н. (ред.) *Русские советские писатели-прозаики: Библиографический указатель*, составители Б. Акимов и др., Публичная Библиотека им. М. Салтыкова-Щедрина, Ленинград, 1959.

Подольный, Р. (сост.) *Фантастика 1967: Сборник*, Издательство ЦК ВЛКСМ Молодая Гвардия, Москва, 1968.

Робертсон, П. *Новая книга рекордов Гиннеса по кино*, Москва, Издательство Флинта, 1993.

Сурков, А. и др. (ред.) *Краткая литературная энциклопедия*, Советская Энциклопедия, Москва, 1962-1978

Тимофеев, Л., Тураев, С. (сост., ред.) *Краткий словарь литературоведческих терминов: Книга для Учащихся*, Просвещение, Москва, 1985.

Тимофеев, Л. (ред.) *Словарь литературоведческих терминов*, Просвещение, Москва, 1974.

Толковая литературная энциклопедия, Просвещение, Москва, 1964.

Фомина, И. (сост.) *Сильфида: Фантастические повести русских романтиков*, Современник, Москва, 1988.

Фролов, И. (ред.) *Философский словарь*, Республика, Москва, 2001.

Шестаков, В. (ред.) *Русская литературная утопия*, Издательство Московского университета, Москва, 1986.

Избранные электронные издания и статьи в периодической прессе:

Отдельные Интернет-проекты:

Интернет-проект «Виктор Авилов» <http://www.avilov.ru/>, дата доступа 12/08/2005.

Интернет-проект «Гринландия. Ру» <http://www.grinlandia.narod.ru/bio/bio2.htm>, дата доступа 19/02/2006.

Интернет-проект мюзикла «Алые паруса» <http://scarlet-sails.narod.ru/>, дата доступа 12/02/2006.

Интернет-проект «Русское кино» <http://www.kinoh.ru/>, дата доступа 28/11/2004.

Интернет-проект театра им. Наталии Сац, балет «Алые паруса», <http://www.teatr-sats.ru/performance/scarletsails/>, дата доступа 12/02/2006.

Интернет-проект «Тинейджер. Ру» <http://teen.fio.ru/news.php?n=1391&c=825>, дата доступа 19/02/2006.

Статьи в периодических и электронных изданиях:

Анчаров, М. «Добрые чудеса», *Советский экран*, №15, 1961, с.8-9.

Бережной, С. «В ожидании Бегущей по волнам», критический очерк в электронном издании Ozon.ru: <http://www.ozon.ru/?context=detail&id=193397>. Дата доступа 06/01/03.

Визель, М. «Господин Композитор Сергей Курехин», *Домашний компьютер*, №11, 2001, 1 ноября.

Галкин, И. «Господин Оформитель», http://www.kino.orc.ru/js/elita/elita_oformitel.htm. Дата доступа 11/01/2006.

Доронин, Г. Интервью с Булатом Мансуровым: «Достоинство прямого взгляда», *Общественная ежедневная газета республики Казахстан*, 2002, 3 декабря.

Иванов, М. Отзыв о фильме *Алые паруса* <http://www.mpeg4.com.ru/4897.shtml>. Дата доступа 28/11/2004.

Капков, С., Интервью с Александром Птушко: «Я – обыкновенный гений», *Газета. Ру*, <http://www.peoples.ru/art/cinema/producer/ptushko/history.html>. Дата доступа - 24/12/2005.

Кудрявцев, С. «Господин оформитель», <http://www.megakm.ru/cinema/encyclop.asp?TopicNumber=1057>. Дата доступа 10/11/1005.

Куковякин, В. «Фрези Грант скоро запоет», *Сельская жизнь*, №36, 2002.

Лордкипанидзе, Н. «Другими глазами», *Искусство кино*, №12, 1965.

Мелкая, М. «Девочка мечтала стать манекеном», *Смена*, 2004, 8 февраля.

Орлова, Н. «Глазами Александра Грина», *Советский экран*, №13, 1966.

Птушко, Н. Интервью на радио «Эхо Москвы», программа «25-й кадр», 2001, 23 апреля, см. <http://www.echo.msk.ru/guests/2946/>. Дата доступа 25/12/2005.

Руденко, И. «Алые паруса ждут попутного ветра», *Комсомольская правда*, 2002, 23 ноября.

Семенов, Б. «Алые паруса», *Советский экран*, №4, 1961, с.13.

Смирнов, А. «Посвященный», <http://www.horosheekino.ru/posvyaschennyi.htm>. Дата доступа 10/01/2006.

Сухаревич, В. «Сказка и жизнь», *Известия*, 1961, 14 июня.

Ханютин, Ю. «И не зацвела ивовая корзина», *Литературная газета*, 1961, 22 августа.

Шведов, С. «Виктор Авилов», *ТВ-Парк*, №29, 1998.

Шимырбаева, Г. Интервью с Булатом Мансуровым: «В кино все зависит от политической конъюнктуры», *Казахстанская Правда*, 2005, 7 октября.

Шкловский, В. «Заря на парусах», *Литература и жизнь*, 1961, 13 сентября.

Щербак-Жуков, А. «Новое поколение выбирает...: Короткометражная фантастика», <http://www.rusf.ru/esli/rubr/videodr/es1000sh.htm>, дата доступа 18/06/2005.

Фильмография

Алые паруса, реж. А. Птушко, сцен. А. Юровский и А. Нагорный, Мосфильм, 1961.

Бегущая по волнам, реж. П. Любимов, сцен. А. Галич и С. Цанев, Киностудия им. Горького и Софийская киностудия Художественных фильмов, 1967.

Блестящий мир, реж. и сцен. Б. Мансуров, Мосфильм, 1984.

Дом, который построил Свифт, реж. М. Захаров, сцен. Г. Горин, Творческое объединение «Экран», 1983.

Здравствуй, это я!, реж. Ф. Довлатян, Арменфильм, 1965.

Золотая цепь, реж. А. Муратов, сцен. А. Муратов и В. Сосюра, киностудия им. Довженко, 1986.

Илья Муромец, реж. А. Птушко, сцен. М. Кочнев, Мосфильм, 1956.

Каменный цветок, реж. А. Птушко, сцен. П. Бажов, И. Келлер, Мосфильм, 1946.

Обыкновенный фашизм, реж. М. Ромм, сцен. М. Туровская, Ю. Ханютин, 1965.

Отель «У погибшего альпиниста», реж. Г. Кроманов, сцен. А. и Б. Стругацкие, Таллинфильм, 1979.

Павел Корчагин, реж. В. Алов и А. Наумов, сцен. К. Исаев, 1956.

Падение Берлина, реж. М. Чиаурели, сцен. П. Павленко, М. Чиаурели, Мосфильм, 1950.

Садко, реж. А. Птушко, сцен. К. Исаев, Мосфильм, 1953.

Тот самый Мюнхгаузен, реж. М. Захаров, сцен. Г. Горин, Мосфильм, 1979.

Тризна (Кулагер), реж. Б. Мансуров, сцен. Б. Мансуров, А. Сулейманов, Казахфильм, 1982.

Убить дракона, реж. М. Захаров, сцен. М. Захаров, Г. Горин, Мосфильм, Бавария-фильм, 1988.

Цирк, реж. и сцен. Г. Александров, Мосфильм, 1936.

The Lord of The Rings, реж. Питер Джексон (Peter Jackson), New Line Cinema, 2002-2004.