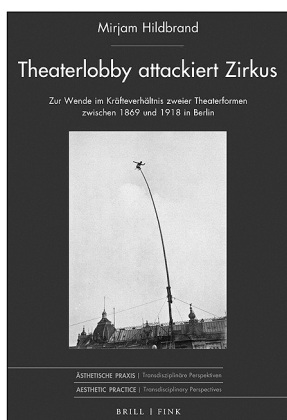


Hildbrand M.
**Theaterlobby attackiert
Zirkus: zur Wende im
Kräfteverhältnis zweier
Theaterformen zwischen
1869 und 1918 in Berlin.**



Paderborn: Brill; Fink, 2023. — (Ästhetische Praxis: Transdisziplinäre Perspektiven).

Уже из названия книги Мирьям Хильдбранд «Театральное лобби атакует цирк: о переломе в соперничестве двух форм театра между 1869 и 1918 гг. в Берлине» видно, что автор стремится проблематизировать понимание театра только как «высокого» литературного театра, обращаясь к исключению из истории театральных представлений разного рода «низких» форм, в том числе цирковых. Такое исключение, по мнению Хильдбранд, связано с историей театроведения, его напряженной борьбой за самоутверждение в качестве научной дисциплины: историки театра стремились показать, что занимаются исключительно серьезными вещами. По этой причине история немецкого цирка мало изучена — в отличие, на-

пример, от истории цирка в России, к которой исследовательница то и дело обращается для сравнений.

Противопоставление театров и цирков характерно и в целом для немецкой культуры XX в. Театр рассматривается как важное учреждение, заслуживающее государственной поддержки, цирк же — как сугубо коммерческое развлечение, к тому же морально сомнительное, связанное с эксплуатацией подвергаемых дрессуре животных, а в недалеком прошлом еще и с демонстрацией «этнических типов», «уродцев», а также сильно обнаженных танцовщиц, гимнасток, атлетов и пр. Впрочем, как отмечает автор, цирки в те времена были одним из немногих возможных мест работы для людей с телесными особенностями или сложной гендерной идентичностью. При этом цирки не всегда имели дурную репутацию: она — результат их поражения в происходившей на рубеже XIX—XX вв. борьбе за статус самостоятельной культурно значимой институции наряду с литературным театром. В книге предпринята попытка проследить на примере берлинских цирков основные этапы этого соперничества, которое повлияло на обе стороны, включая литературный театр. Автор использует архивные фонды отвечавшего за цензуру театров полицейского управления, материалы прессы, слушаний в рейхстаге, воспоминания и обнаруженный в архивах ценный иллюстративный материал.

Как отмечает Хильдбранд, в середине XIX в. цирки вовсе не воспринимались как маргинальные институции. Большие и пышно оформленные здания цирков располагались в центре городов, в частности в центре Берлина:

Цирк Буша — в четырехстах метрах от королевского дворца на берегу Шпрее, а Цирк Ренца (позднее — Шумана) — чуть ниже по течению, где реку пересекает главная торгово-развлекательная улица Фридрихштрассе. Еще немного дальше по течению, почти напротив строившегося здания рейхстага, в 1886—1896 гг. располагался Цирк Крембсера. Исследовательница замечает, что созданный романтическим воображением образ бедных бродячих цирков не соответствует действительности; циркишапито получают распространение лишь в самом конце XIX в. под влиянием американских образцов. В целом же цирковые представления требовали больших финансовых вложений, а потому предполагали эффективно организованный менеджмент, обеспечивающий получение прибыли. В отличие от многих литературных театров, испытывавших денежные трудности, цирки в начале рассматриваемого периода были финансово успешны.

Цирки могли обеспечить заполнение залов, вмещавших от трех до пяти тысяч человек, причем публика была разнообразной. На представления ходили не только городские обыватели, но и представители высшего общества, в том числе правящего дома (в берлинских цирках имелись королевские ложи), и это притом что, как и в России, посещение почти всех драматических театров для людей этого круга считалось предосудительным. Приемлемость и привлекательность цирковых представлений для высшего общества была связана, в частности, с тем, что там демонстрировались навыки верховой езды; впрочем, с 1860-х гг. интерес к ней уменьшается, и под влиянием набиравшего популярность гимнастического движения, повсеместно возникавших гимнастических ассоциаций больше внимания уделяется акробатическим номерам. Для обывателей посещение цирка было важно среди прочего и как момент сопричаст-

ности высшим сферам общества, хотя в зрительном зале разные категории людей строго разделялись.

Вопреки расхожим стереотипам, со времени своего появления в конце XVIII в. цирковые представления не были эклектичным нагромождением отдельных номеров, состояли из нарративно упорядоченных сцен с музыкой и танцами, и именно опасная близость цирковых представлений к драматическим и возникающая отсюда конкуренция станут причиной борьбы двух форм театра на рубеже XIX—XX вв. Цирки стремились выглядеть не только художественно ценными, но и научно значимыми учреждениями. Так, они претендовали на распространение историко-культурного знания: в них устраивались реконструкции сцен из прошлого и важных событий современности, демонстрировалась жизнь экзотических народов. Например, пантомима «Вавилон» в Цирке Шумана (1903) откликалась на современные дискуссии вокруг достижений ассириологии и их значения для интерпретации Библии. Интерес к Месопотамии был связан и с начавшимся в том же году при немецком участии строительством Багдадской железной дороги. Цирки наряду с зоологическими музеями и садами были также местом демонстрации редких животных. Наконец, они экспериментировали с новейшими техническими изобретениями, в том числе с электричеством. Первое такое представление было устроено еще в 1878 г. Цирком Саламонского (который на следующий год переехал в Москву, передав свое здание Цирку Ренца), причем в то время в Берлине не было городской электрической сети, а Эдисон еще только работал над изобретением своей лампы, поэтому Саламонский задействовал собственные генераторы и угольные дуговые лампы. В театральных же постановках электричество стало использоваться только в 1880-х гг. Именно в цирках впервые появились враща-

ющиеся и поднимающиеся на разные уровни сцены, а также сцены, наполняющиеся водой. Хотя многие критики того времени сомневались в том, что из цирковых постановок о дворе Людовика XIV, Сарданапале и т.п. можно узнать что-то достоверно историческое, тем не менее цирки претендовали на важную педагогическую роль в обществе.

Как показывает Хильдбранд, такие художественные и научные устремления были не вполне бескорыстны. Со времени принятия в 1869 г. нового закона о предпринимательской деятельности, либерализовавшего в том числе деятельность театров и других зрелищных заведений, существовали налоговые льготы для учреждений, служивших «высоким целям искусства и науки». Закон, однако, не определял, что именно следует считать искусством. Этот вопрос был оставлен на усмотрение полиции, что, во-первых, оставляло место для произвола, а во-вторых, заставляло чиновников ориентироваться на понятные внешние критерии. Так, было недостаточно поставить пьесу признанного драматурга, нужно было еще обеспечить надлежащие условия ее исполнения. Пьеса не могла восприниматься как высокое искусство, если в зале курили, громко разговаривали или ходили. На основании этих критериев спектакли на ярмарках, в ресторанах, на стрелковых праздниках и т.п. не признавались имеющими художественную ценность. К этой нехудожественной категории зрелищ чиновники относили и цирковые представления, с чем директора цирков пытались бороться. Уже это ставило цирки и театры в неравное положение.

После биржевого краха 1873 г. и последующего отхода от либеральной внутренней политики правительство озабочилось широким распространением низких театральных форм, способствующих падению общественной нравственности. После многолетних обсужде-

ний в 1883 г. в закон о предпринимательской деятельности были внесены поправки, предусматривающие отдельные лицензии для представлений с художественной ценностью и без нее. Эти поправки еще больше закрепляли разделение «высоких» и «низких» видов театральных представлений. Для получения лицензии на «низкие» зрелища вводились строгие ограничения, связанные с репутацией заявителя, его уровнем образования и финансовым положением. Поводом для отказа могло быть наличие внебрачных связей или даже просто решение чиновника, что зрелищ в данной местности и без того хватает. Для постановок «высоких» драматических произведений цирки должны были получать вторую лицензию, но в ней могли отказать, если чиновник считал труппу цирка или его здание непригодными для этого. За стремлением цирков служить высокому искусству и науке чиновники видели желание уклониться от налогов, а потому искусственно ограничивали их деятельность.

В дискуссиях о поправках 1883 г. не учитывалось мнение театральных деятелей, но ситуация изменится в 1880—1890-е гг., когда ассоциация директоров театров будет успешно добиваться ограничений на выдачу лицензий «низким» зрелищным предприятиям, поскольку появление в каком-либо городе цирка резко ухудшало финансовое положение местного театра. К тому же цирки переманивали к себе лучших актеров и танцовщиц, так как были способны платить им в среднем в десять раз больше, чем театры. В связи с этим директора театров настаивали в своих петициях на запрещении циркам всего, что было похоже на драматические постановки. Театральные деятели были гораздо более успешны в создании профессиональных ассоциаций и профильных печатных изданий, чем их цирковые коллеги, а потому более успешно отстаивали свои интересы, притом что, согласно данным

1905 г., цирки в Берлине посещало втрое больше людей, чем литературные театры. Основой цирковых представлений оставались тем не менее театрализованные пантомимы. Сохранившиеся в архиве театральной полиции сценарии показывают, что они не были совсем лишены диалогов. Однако их избыточное, по мнению чиновников, количество, сближающее цирковую постановку с драматической, приводило к отказу в получении разрешения. В частности, это оказалось проблемой в связи с постановкой «Царя Эдипа» М. Рейнхардтом в здании Цирка Шумана в 1911 г. (во время гастролей в Петербурге в том же году Рейнхардт использовал здание Цирка Чинизелли на набережной Фонтанки). Как отмечает Хильбранд, цирковые здания не только лучше подходили для концепции массового театра Рейнхардта; их пригодность для современных театральных постановок была дополнительным аргументом в продолжающихся попытках изменить постепенно утверждавшееся отношение к цирку как к «низкому» зрелищу, в частности в связи с обсуждением в рейхстаге нового закона о театрах накануне Первой мировой войны. Директора цирков сумели добиться участия в слушаниях, но с началом войны рассмотрение закона было отложено, и он так и не был принят.

Произошедшие изменения повлияли и на литературный театр, который, чтобы обосновать свои претензии на статус высокого искусства, стремился избавиться от всего, что напоминало цирковые номера. Для театральных постановок теперь были важны не столько телесные навыки актера, его красивая внешность, яркость костюмов и декораций, зрелищность спецэффектов, сколько способность передать духовное содержание драматического произведения. После революции 1918 г. театры официально станут учреждениями культуры, получающими государственные дота-

ции и более не подпадающими под закон о предпринимательской деятельности, что делает размежевание с цирками еще более глубоким.

Выражением изменившегося в начале XX в. отношения к циркам станет также то, что их присутствие в центре города перестанет восприниматься как нормальное. Обанкротившийся Цирк Шумана будет закрыт и переоборудован в театр в 1918 г., а решение о сносе величественного здания Цирка Буша будет принято в рамках благоустройства Берлина к Олимпиаде 1936 г. (правда, здание простоят еще до 1937 г.).

Свое исследование Хильбранд видит как вклад в постепенную переоценку цирка в конце XX — начале XXI в., снятие границ между различными видами представлений, налаживание диалога между театральной и цирковой культурами. Судьба огосударственного советского цирка, ставшего наряду с балетом воплощением высоких художественных достижений коммунистического строя, оказалось иной, чем у немецкого, но реконструированная в книге Хильбранд история рубежа XIX—XX вв., во многом общая для цирков России и Германии, позволяет увидеть, как столь разные модели будущего вызревали в оживленных дискуссиях того времени.

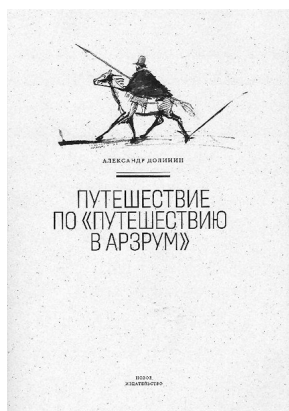
Евгений Савицкий

Долинин А.А.
Путешествие по «Путешествию в Арзрум».

М.: Новое издательство, 2023. — 308 с. — Тираж не указан.

В 1995 г. в серии «Литературные памятники» вышел том «Дневники. Записки» Пушкина, включивший в себя «Путешествие в Арзрум во время похода 1829 года». Я.Л. Левкович, подготовившая книгу, отметила в сопроводитель-

ной статье, что «Путешествие» писалось на основе дневниковых записей и является по существу обработанными для печати (в традиционном жанре «путешествия») Записками» (Пушкин А.С. Дневники. Записки. СПб., 1995. С. 185). Записками Левкович называла мемуары. Пушкин ценил в них «документальную, фактическую основу для будущих исторических исследований» (Там же. С. 165) и в своих воспоминаниях стремился достоверно описать события, свидетелем которых был.



«Дневники. Записки» — наиболее современное академическое издание произведения, которому известный пушкинист А.А. Долинин посвятил свою монографию. Исследователь попытался переосмыслить многолетний подход к рассмотрению текста, опубликованного в первом томе «Современника» за 1836 г.: «В книге, которая предлагается читателю, я рассматриваю *“Путешествие в Арзрум”* прежде всего как художественный текст. В главе I реконструируется история самого путешествия, предпринятого в 1829 г., в главе II исследуются причины, побудившие Пушкина обратиться к рассказу о путешествии шесть лет спустя, в главе III выявляются многочисленные источники, на которые он опирался, в главе IV речь идет об изданиях и редакторских искажениях текста, в главе V описывается двойная позиция рассказчика, в главе VI путе-

шествие Пушкина на Восток сопоставляется со смертями на Востоке Байрона и Грибоедова, а в главе VII обсуждаются основные темы травелога» (с. 19; курсив наш). Поставленная здесь проблема — не только теоретико-литературная (определение жанра «Путешествия...»), эстетическая (описание его художественного своеобразия), историко-литературная и т.д.

Текст «Путешествия» для Большого академического собрания сочинений подготовил Ю.Н. Тынянов. В примечаниях он кратко охарактеризовал принципы издания: «Основной текст “Путешествия в Арзрум” печатается по ЛБ 83 [РО ИРЛИ. Ф. 244. Оп. 1. Д. 1028—1035] с поправками по “Современнику” и со вставками из беловой части “Путевых записок” 1829 г.: 1) отрывка о посещении А.П. Ермолова (в главе I), 2) отрывка о жалком положении черкесских аманатов (в гл. I), содержание глав — из “Современника”» (Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л., 1940. Т. 8, кн. 2. С. 1065).

Таким образом, Тынянов основывался не на «Современнике» (единственной прижизненной публикации, которую можно считать выражением последней авторской воли), а на беловом автографе «Путешествия», написанном Пушкиным в 1835 г., дополнив его двумя фрагментами из «путевых записок», составленных в 1829 г. (наиболее значительный по объему и значению — рассказ о поездке в Орел к опальному генералу А.П. Ермолову). При этом Тынянов совместил два текста (описывающих одно событие, но написанных в разное время), полагая, что их нужно рассматривать в качестве редакций одного произведения: «Рукописи “Путешествия в Арзрум” распадаются на две группы: к 1829 г. относится текст, который условно можно назвать “Путевыми записками”. <...> К группе текстов собственно “Путешествия” относится чистовая рукопись его <...>» (Тынянов Ю.Н. О «Путешествии в Арзрум» // Тынянов Ю.Н.

Пушкин и его современники. М., 1969. С. 196).

Примерно ли поступил Тынянов? Этот вопрос не решен окончательно. Я.Л. Левкович по рукописи издала «путевые записки» 1829 г. (см.: Пушкин: исследования и материалы. Л., 1983. Т. 11. С. 5—27), определив в заглавии своей публикации жанр подготовленного текста как «Кавказский дневник». Казалось бы, она не согласилась с концепцией Тынянова, но в «Литературных памятниках» опубликовала текст, предложенный Юрием Николаевичем. За год до тома «Дневников. Записок» В.Д. Рак (редактор 4-го тома пятитомного Собрания сочинений) опубликовал «Путешествие» по «Современнику» (см.: Пушкин А.С. Собр. соч. СПб., 1994. Т. 4. С. 203—237).

В.Д. Рак и Я.Л. Левкович ясно выразили свое отношение к этому (очень спорному!) решению Ю.Н. Тынянова, но уклонились от анализа его работы. А.А. Долинин выступает с развернутой критикой подхода Тынянова и его последователей: «...он [Тынянов] руководствовался не столько текстологическими соображениями, сколько своей концепцией “Путешествия в Арзрум” как “подрывной” книги, противостоящей официальному военно-патриотическому дискурсу, который незаслуженно восхвалял Паскевича и его военный гений, замалчивая решающую роль декабристов в одержанных победах. Эта концепция, по-видимому, сложилась у него еще в процессе работы над “Смертью Вазир-Мухтара”, где успехи любимца Николая, неумного, грубого, малограмотного солдафона и “плохого стратега”, объясняются двояко: его необычайной удачливостью и тем, что он беззастенчиво пользовался умом и талантами своих опальных подчиненных» (с. 105).

А.А. Долинин рассматривает «Путешествие в Арзрум» в качестве травелога: документальность, правдивость и злободневность не являются опреде-

ляющими качествами этого литературного жанра.

«Путешествие» было написано в 1835 г., спустя шесть лет после поездки, причем автор впервые посетил Кавказ еще в 1820 г. Уже эти обстоятельства определяют сложность образа рассказчика. С одной стороны, странник сопоставляет свои сегодняшние впечатления с теми, которые были описаны в «Кавказском пленнике» и «Бахчисарайском фонтане». С другой стороны, Пушкин воспользовался большим кругом ориентальных произведений, опубликованных ко времени работы над текстом. Эти особенности образуют полемическую структуру текста.

Трактую их, исследователь приходит к выводу: «С одной стороны, Пушкин предлагает нам читать его как спонтанные путевые записки человека, который не знает, чем закончится его опасное путешествие, и, рискуя жизнью, понимает, что он может повторить судьбу Грибоедова и Байрона. <...> С другой стороны, читатель в 1836 году отдает себе отчет, что путешествие в свое время закончилось вполне благополучно и оказалось не крутым поворотом в пушкинской биографии, а лишь интрелюдией, не имевшей никаких судьбоносных последствий» (с. 164). Пушкин написал «не фактически точный отчет о поездке <...>, а автобиографическую повесть о том, как и почему в его сознании начал совершаться медленный поворот от романтического “демона нетерпения” к уяснению простых истин осмысленного бытия» (с. 199), выразившегося в тихой семейной жизни на лоне природы. Свой подход А.А. Долинин противопоставляет лекалам, «выработанным постколониальной критикой», утверждая, что «для пушкинского травелога легко вычитываемая из него имперская и колониалистская составляющая — дело десятое...» (с. 13, 14).

Конечно, «Путешествие» наполнено разнообразными автобиографически-

ми аллюзиями. Однако их присутствие не опровергает того факта, что поездка состоялась во время войны (в которой участвовали многие знакомые Пушкина, причастные к декабристскому восстанию) — она также стала предметом изображения. По этой причине призыв исследователя решительно отказаться от «постколониальной критики» кажется справедливым лишь отчасти.

В 2020 г. в очередном томе «Пушкинской энциклопедии» А.А. Долинин опубликовал статью о «Путешествии в Арзрум» (см.: Пушкинская энциклопедия: Произведения. СПб., 2020. Вып. 4. С. 402—426). В ней он (в очень усеченном виде) высказал положения, подробно изложенные в обсуждаемой монографии. Эта работа была разобрана С.А. Фомичевым (см.: «Грибоедовский эпизод» во второй главе «Путешествия в Арзрум» // Временник пушкинской комиссии. СПб., 2023. Вып. 37. С. 106—118), не согласившимся с оппонентом в этом принципиальном положении.

Статья Фомичева, думается, будет не единственной: свежая концепция А.А. Долинина, высказанная в его новой книге, станет предметом обсуждения.

А.В. Кошелев

Криницын А.Б.

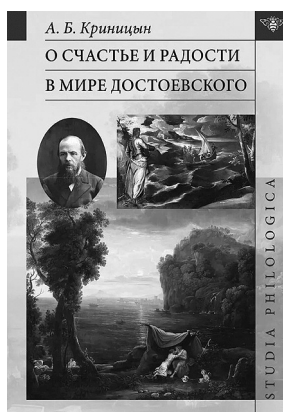
О счастье и радости в мире Достоевского.

М.: ЯСК, 2022. — 328 с. — 500 экз. — (Studia Philologica).

Заголовок книги А.Б. Криницына обманчив: на самом деле книга содержит, кроме ряда очерков, объединенных названием «Радость и счастье у Достоевского», монографию «Достоевский и Шиллер» и три уже опубликованные в журналах литературоведческие статьи («Сюжетно-мотивная структура повести Ф.М. Достоевского “Вечный муж”»,

«“Жан Сбогар” Ш. Нодье в русской литературе» и «Функция и идейный смысл образа Лебедева в романе “Идиот”»). Но часть, давшая название книге, вызывает больше всего вопросов.

Прежде всего, радость и тем более счастье могут пониматься и как социальная ценность, и как эмоциональный профиль героя, и как устойчивый мотив, который по ходу романа подвергается проверке. На наш взгляд, тема вроде «Радость в романах Х» может быть изложена последовательно в двух вариантах. Первый из них предполагает изучение радости как общего места риторики и рассмотрение крушения риторической системы внутри большого романа XIX в. с его новыми способами исследования человека. Второй подразумевает, что писатель, тем более такой, как Достоевский, ставит головокружительные эксперименты, в которых радость или счастье оказывается небывалым элементом, открытием, функцией, создающей новое действие речи в романе. Но кажется, что автор рецензируемой книги не следует ни тому, ни другому варианту, идя по пути статистического анализа. Именно отсюда и происходят, на наш взгляд, некоторые накладки.



Например, исследователь пишет: «В прозе Достоевского аксиология *счастья/несчастья* непрерывно растет в значимости» (с. 8). Но аксиология подразу-

мевают личный выбор, решение вопроса о том, что для героя представляет большую ценность. В книге же выясняется, что счастье — это «смысловое “завершение” радости» (с. 22), то есть определенная, не зависящая от личных предпочтений структура переживаний. И на той же странице утверждается: «...возможно сказать: “я понял, что был счастлив”, но нельзя сказать: “я понял, что радовался”». Итак, оказывается, что счастье — это столь же неотменимый опыт самосознания, как опыт совести или разочарования, — но это уже не аксиология, а антропология. Анализ «Преступления и наказания» показывает, по Криницину, что Достоевский «экзистенциально углубляет несчастье, чтобы затем сублимировать его до истинного же счастья» (с. 53, в книге эта формулировка еще и выделена). Здесь счастье уже неожиданно оборачивается особым режимом переживания катастрофического, обретением катастрофической развязки к лучшему, если «экзистенциальный» понимать как «относящийся к судьбе героя и самой возможности его бытия».

Использование термина «экзистенциальный» в современной гуманитарной литературе вызывает к предварительному словарю, который позволил бы соотнести его с привычным инструментариумом изучения Достоевского. Мы смогли бы понять, достаточно ли быть просто трагическим героем в романе, чтобы быть экзистенциальным, или такое экзистенциальное углубление возможно только в полифоническом романе с героями-идеологами. Иначе очень многие формулировки выглядят метафоричными: при желании экзистенциальную глубину можно найти в любом «вечном» образе мировой литературы, и Дон Кихот тогда ничем не будет отличаться от Мармеладова.

Конечно, Криницин — проницательный исследователь Достоевского. Но здесь перед нами тот редкий случай, когда инструментарий совсем не под-

ходит для изложения специфического конфликта романов Достоевского, где тема радости и счастья помогает лучше понять соотношение между мысленными и реальными конфликтами.

И некоторые другие термины требовали бы отдельного пояснения. Например, про сон Алеши в «Братьях Карамазовых» сказано, что он «по своей краткости и силе впечатления подобен *ауре*» (с. 97) — и мы недоумеваем, обращаться ли здесь к эзотерическим трактатам, Вальтеру Беньямину или чему-то еще? Во всяком случае, ни эзотерические сочинители, ни Беньямин (для которого аура — это изнанка светотени, направленная как бы внутрь воспринимающего) не требовали от ауры краткости, здесь лучше бы говорить о «фасцинации» или «инсайте».

Приведем еще два примера. Истолковывая слова князя Мышкина: «...всё понятие о Боге как о нашем родном отце и о радости Бога на человека как отца на свое родное дитя» (с. 78), — Криницин отмечает: «...в этом контексте *радость* резко возвышается по значимости над *счастьем*, оказываясь божественной эманацией». Но очевидно, что радость отца от возвращения блудного сына не эманация: это гостеприимство и восстановление всех привилегий родства одновременно. Гностическую и неоплатоническую теорию эманации очень трудно соединить с христианским персонализмом слов князя Мышкина.

Обратившись к рассказу «смешного человека» о райских песнях, слова которых невозможно было понять, Криницин комментирует: «Характерно признание, что самое важно <e> в райском мироощущении не может быть отрефлектировано умом и выражено словами» (с. 84). Но как раз представление о божественном языке как этимологически прозрачном, но при этом непонятном земному человеку, есть еще в древнейших эпосах, оно повлияло на репутацию «сакральных» языков (санскрита,

латыни, арабского) с их этимологической ясностью и было много раз обыграно романтизмом, сблизившим принципиальную невыразимость/темноту и вдохновение с ясностью его интуиций, вплоть до рассказа Бальзака «Неведомый шедевр». Поэтому здесь трудно говорить о «мироощущении», скорее стоит сказать о самих условиях райского бытия, райской экзистенции. Тогда как мироощущение «смешного человека», которым он пытается поделиться с райскими жителями, — это как раз вполне чувственная культура XIX в. с ее томлением и тоской, которую Достоевский и сталкивает в ходе мысленного эксперимента с райской открытостью бытию.

Лучшие страницы монографии о Шиллере посвящены «шиллеровщине» (с. 158—164), представляющей собой некоторый культурный комплекс. Невероятно интересны наблюдения о шиллеровском происхождении пары Верховенский — Ставрогин (с. 120), о влиянии Шиллера на топику «Пушкинской речи» Достоевского (с. 124), о том, как Шиллер предвосхитил любование злом и добром «в высших проявлениях» (с. 135), как Шиллер моделировал отказ от веры в загробное воздаяние (с. 141), дал примеры «экстремального психологизма» (с. 181—182), как в изображении мизантропии Шиллер предвосхитил образ Раскольникова (с. 186), даже как отразился у Достоевского шиллеровский культ закатов (с. 193). Здесь Шиллер оказывается не столько источником некоторых ярких формул или сюжетных решений, сколько антропологом. При этом немецкий писатель вписывает материал в готовые жанровые рамки, а Достоевский создает новый жанр. Лучшее наблюдение в этой монографии, как нам думается, заключено в сопоставлении способов изображения преступной души: Шиллер «охлаждает» чувства читателей путем использования привычных жанров, таких как классическая биография, а Достоевский, наоборот, «разо-

гревает» чувства читателя до возбужденного состояния преступника» (с. 183).

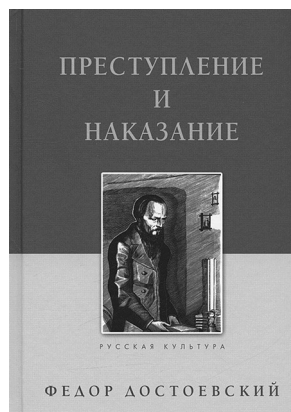
«Шиллеровскую» монографию завершает анализ «Братьев Карамазовых». По выводам Криницына, в этом романе есть не сам Шиллер в форме его идей, догадок или мотивов, но только читатели Шиллера или потенциальные читатели Шиллера. Биографические перипетии и идейные убеждения начинают определяться тем, кто как прочел Шиллера; анализ «Братьев Карамазовых» построен примерно так, как если бы мы анализировали роман «Евгений Онегин» с точки зрения того, кто как прочел или воспринял Байрона: непосредственно (Онегин и автор-герой), опосредованно (Татьяна) или опосредованно-фрагментарно в пределах отдельных жанров (Ленский как элегик). Это позволило бы сказать, какие модели мышления и поведения свойственны каждому герою и как они соотносятся с жанровой структурой «свободного романа».

Понятно, что анализ «Братьев Карамазовых» подробен, потому что героев там больше, чем у Пушкина, включая не-читателей Шиллера и персонажей, придуманных героями, но на которых Шиллер как бы обратил внимание. «Так или иначе, Инквизитор *был* причастен к великому кругу любящих и радостных из оды Шиллера (где объединены “все добрые, все злые” <...>). Причастен ли он к нему в финале поэмы — остается загадкой “реалиста в высшем смысле”» (с. 234). Несомненно, мы лучше будем после таких разборов понимать сложные открытые финалы романов Достоевского, но и природу радости нам разъяснят герои такого разбора гораздо лучше, чем статистическое исследование в первой части книги.

Александр Марков,
Светлана Мартынова

Достоевский Ф.М.
**Преступление
 и наказание** / Вступ.

статья, коммент. Л.И. Соболева.



М.: Дарь, 2022. — 696 с. — 1000 экз. —
 (Русская культура).

Ценность этого издания прежде всего в комментарии, детально и скрупулезно объясняющем реалии и идеологические и литературные аллюзии и переклички, содержащиеся в произведении. После опыта тщательного комментирования «Преступления и наказания», принадлежащего Г.Ф. Коган (Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1973. Т. 7) и написанных на его основе книг С.В. Белова (Белов С.В. Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание»: Комментарий: Книга для учителя. М., 1979) и Б.Н. Тихомирова (Тихомиров Б.Н. «Лазарь! Гряди вон!»: роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб., 2005) составить во многом принципиально новые примечания к самому известному роману Ф.М. Достоевского на первый взгляд представляется практически невозможным. Тем не менее комментарии Л.И. Соболева именно таковы.

Прежде всего, в рецензируемой книге исправлены некоторые неточности, закравшиеся в прежние комментарии. Так, Л.И. Соболев доказал, что невер-

но ставшее общепризнанным указание Г.Ф. Коган на статью Д.И. Писарева «Популяризаторы отрицательных доктрин» как на источник сравнения Ж.-Ж. Руссо с А.Н. Радищевым — уподобление, о котором иронически отзывается Разумихин (часть 2, глава II): статья появилась уже после издания этой главы романа (см. с. 627).

Существенны новые указания на современные Достоевскому публикации, в которых затрагивались темы, так или иначе пересекающиеся с проблематикой романа: например, комментатор назвал две газетные статьи начала 1866 г., в которых «появились сообщения о трихинах, вызывающих тяжелые болезни» (с. 674). Информация важна для понимания актуального контекста, на который ориентировался писатель и на фоне которого должны были первые читатели воспринимать апокалиптический сон Раскольникова с болезнетворными метафорическими «трихинами» — идеями, заразившими человечество.

Не менее ценны подробнейшие разъяснения, относящиеся к повседневной жизни, отраженной в романе. Для современников писателя все это было данностью, для читателей нашего времени — нет.

Раскольников резко реагирует на поступок жадного Лужина, вынудившего невесту и ее мать ехать в третьем классе. Описание различий вагонов первых классов и третьего-четвертого класса и сравнение цен на билеты в них позволяет хорошо понять эту реакцию (с. 515). Мать главного героя упоминает о своих «ста двадцати рублях в год пенсионера». Много это или мало? Кем был по чину умерший супруг Пульхерии Александровны, за которого вдова получала пенсию? Комментатор дает на это четкий ответ: «Если покойный муж Пульхерии Александровны дослужился до пенсии (за 35 лет беспорочной службы), то вдова должна получать половину пенсии мужа: 245 рублей пенсии в год получал

подпоручик, 214 рублей — отставной чиновник 5-го разряда...» (с. 613—614). О девочке на бульваре, преследуемой сластолюбивым господином, в романе сказано: «...шла по такому зною простоволосая, без зонтика и без перчаток...» Для нынешнего читателя это не говорит ни о чем, для современника Достоевского все это значимые детали, «знак экстраординарности ситуации: вероятно, девушка оставила все это там, где с ней приключилась неприятность» (с. 617). Высказывание Мармеладова «За ничету даже и не палкой выгоняют, а метлой выметают...» сейчас воспринимается как гипербола, может быть как старинный фразеологизм. Комментарий, цитируя книгу В.О. Михневича «Язвы Петербурга: очерк историко-статистического исследования нравственности столичного населения» (СПб., 1886), демонстрирует, что это отнюдь не так: «Михневич <...> писал: “Как известно, нищенствовать в Петербурге строго воспрещается <...>. Никому не возбранено бедствовать, переносить всевозможные лишения, <...> но доводить об этом до сведения общества — строго воспрещается. <...> Все заботы полиции <...> сводятся к непрерывной ловле бездомных пролетариев и уличных попрошайек, ‘задержанию’ их в полицейских домах <...> и затем — высылке из столицы на ‘местожительства’» (с. 607). За как будто бы малозначимым вопросом несчастного пропойцы «...изволили вы ночевать на Неве, на сенных барках?» скрывается, как оказывается, целый мир, населенный нищими, уже запечатленный современным Достоевскому романистом: барки с сеном — «место ночлега нищих и бродяг, упоминаемое также в романе В.В. Крестовского “Петербургские трущобы” (часть IV, гл. VIII “Ночлежники в пустой барке”). Михневич <...> писал: “Происшедший несколько лет тому назад большой пожар складов сена на Неве обнаружил для непосвященных столичных жителей но-

вое своеобразное гнездо петербургских бесприютных бродяг. Когда сенные барки окончательно сгорели, то в них найдено было несколько обгоревших трупов”. Судя по роману Крестовского и книге Михневича, барки не охранялись» (там же).

Ни в одном из более ранних комментариев таких обстоятельных разъяснений не было. Между тем для адекватного восприятия романа они совершенно необходимы.

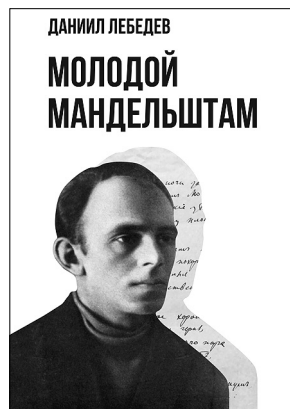
Единственным явным недостатком комментария является отсутствие интерпретации символических мотивов и деталей, соседствующее тем не менее с указанием на их символическую природу: Л.И. Соболев неоднократно упоминает о символическом значении чисел 3 и 4 в романе (см. с. 606, 611, 672), но не пишет об их смысле, ограничиваясь глухими ссылками на комментарий С.В. Белова и на книгу П. Торопа «Достоевский: история и идеология» (Тарту, 1997). Читатели — не профессиональные филологи, которым в первую очередь адресована книга, они не обязаны искать эти работы для выяснения того, что же все-таки хотел сказать Достоевский.

Предисловие Л.И. Соболева под названием «Найти в человеке человека» содержит прекрасную характеристику психологизма Достоевского, двойничества в романе и образа Порфирия Петровича; в последнем случае автор предисловия следует за Ю.Ф. Карякиным, на которого ссылается (с. 14, в сноске дважды ошибка в инициале отчества: «В.» вместо «Ф.»). Однако в нем явно не хватает рассказа о творческой истории романа: автор предисловия ограничивается на сей счет лишь парой слов. Не раскрыты место «Преступления и наказания» в творчестве Достоевского, путь к нему. Между тем это произведение, как справедливо сказано в аннотации, «первый из пятикнижия великих романов Достоевского», воплощает принци-

пы поэтики, характерные для созданного писателем романа нового типа, именуемого критиками и филологами «романом-трагедией», «идеологическим», «диалогическим» и «полифоническим» романом.

А.М. Ранчин

Лебедев Д.
Молодой Мандельштам.



М.: Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2022. — 176 с. — 800 экз.

Перед нами весьма полемичная концепция раннего периода творчества Осипа Мандельштама, противопоставленная, по выражению автора книги, литературоведческому мифу о символизме раннего Мандельштама. В Предисловии, призванном разъяснить авторский замысел, Даниил Лебедев заявляет, что философия творчества Мандельштама, рано принявшая определенное направление, принципиально не менялась: разница между статьями «Утро акмеизма» (1913) и «Разговор о Данте» (1933) состоит лишь в оформлении и степени проработки одних и тех же идей. Лебедев пытается восстановить контекст появления этих идей в художественной мысли раннего Мандельштама и «очертить те философские основания, на которых он будет выстраивать свое поэти-

ческое высказывание на протяжении всего периода творчества» (с. 5). Основания эти, с точки зрения автора монографии, связаны с тремя ключевыми для раннего Мандельштама именами — А. Бергсона, Ф. Тютчева и Ф. Сологуба. Причем, как указано в Предисловии, Бергсон первичен, поскольку является важнейшим источником философии творчества Мандельштама еще в так называемый дотворческий период (1907—1908), а Тютчев и Сологуб «суть те ориентиры, которые позволили на раннем этапе ассимилировать идеи Бергсона в поэтической плоскости и которые лежат у истоков становления Мандельштама поэтом» (там же).

В монографии две главы: «Антисимволизм» и «Акмеизм». Первая посвящена формированию философии творчества и теории слова Мандельштама под влиянием Бергсона. Во второй главе этот процесс «продлен» в плоскость творческой практики и раскрыт на материале стихов 1909—1911 гг. Книга не проста для восприятия, особенно ее первая глава. Подобно тому как ее герой любил «непонятный язык», так же ее автор погружает читателя в сложный контекст споров поэта с эстетикой русского символизма. Важнейшим элементом аргументации автора, позволяющим прояснить противоречия мистической философии Соловьева как основы теургической эстетики символистов, оказывается концептуальный фон философии Бергсона. Центральные положения его «Творческой эволюции» служат одновременно источником и фоном антисимволистских идей молодого Мандельштама. Лебедев показывает, что понимание человека как, во-первых, необратимо материального существа и, во-вторых, существа живого, по своей природе сопричастного некоему независимому от материи движению, являлось «основанием глубокой близости его [Мандельштама] философии творчества к “творческой” философии Бергсона» (с. 27).

Эту концепцию человека Мандельштам и противопоставлял нематериальным и мертвым, с его точки зрения, символам русских символистов.

Нельзя сказать, что предмет исследования нов: тема «Мандельштам и символизм» имеет прочную традицию в мандельштамоведении. Однако известная проблема обретает в книге углубленное рассмотрение. В результате становится понятно, например, к какому источнику восходят знаменитые слова в «Утре акмеизма» о творчестве как о необходимости «поднять упавший камень»: это почти дословная цитата из Бергсона («Жизнь — это как бы усилие, направленное к тому, чтобы поднять тяжесть, которая падает»). Так же и акмеистский тезис о возвращении к словам «как таковым» восходит корнями к бергсоновскому пониманию материальности.

Для объяснения своей аргументации автор использует «жизненные» примеры, такие, скажем, как эмоциональная цитата из неотправленного письма Л.Д. Менделеевой к А. Блоку («Ведь вы смотрите на меня как на какую-то отвлеченную идею; <...> вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели»). Другой удачный пример, проясняющий и мысль автора, и суть акмеистской программы, — цитата из «Открытия Америки» Гумилева: «Ах, в одном божественном движеньи, / Косным, нам дано преображенье, / В нем и мы — не только отраженье, / В нем живым становится, кто жил...» Это, замечает Лебедев, «очень бергсоновская фраза» (с. 29).

С принципами Бергсона связана, по Лебедеву, и мандельштамовская теория поэтического языка. Это, пожалуй, самая интересная часть исследования. Весьма любопытны рассуждения автора о том, что борьба Мандельштама с автоматизацией восприятия слова, его поэтические опыты с фразеологией, со словесной сочетаемостью — не что иное,

как возвращение словам их «материального» облика. И в целом книга содержит в себе немало свежих наблюдений — о поэтике Мандельштама и ее связях с наследием Тютчева и Сологуба, о различии методов Мандельштама и футуристов («различие в степени обновления языка», с. 40), о его собственной теории остранения, о переосмыслении им «сочетаемости слов вообще» (с. 45). Все это служит автору свидетельствами того, что в 1909—1911 гг. Мандельштам переходит не от символизма к акмеизму, как часто утверждается, а «от анти-символизма как акмеизма “прикровенного” — к акмеизму декларативному, близкому по тону [к] манифесту “Утро акмеизма”» (с. 173).

Предложенная альтернативная концепция раннего Мандельштама, показывающая тотально-акмеистский характер его творческих исканий, все же не исчерпывает проблемы историко-литературных влияний и генезиса его поэтики. Как быть с существующей в мандельштамоведении традицией? Напомним, что самые авторитетные исследователи творческого пути поэта (М.Л. Гаспаров, С. Голдберг, В.С. Баевский, Л.Г. Панова) выделяют в нем символистский этап. Они признают, что в символистских стихах Мандельштама господствовало многомирие, а «мир сей» явно проигрывал по сравнению с другими, недоступными человеку мирами. Гаспаров, анализируя мандельштамовские сонеты 1912 г., подчеркивал, что в сквозных мотивах его символистских стихов был протест, а «в акмеистических стихах это было *остранение*: о несказанном следует помнить, но молчать».

Между тем по неясным причинам автор не дает хоть какой-то «истории вопроса», и кто входит в число авторов «мифа» о символизме раннего Мандельштама — остается неясным. Библиографический список в конце монографии содержит немало пробелов. Один из них касается традиции изучения берг-

соновского влияния на Мандельштама (В. Террас, А. Фэвр-Дюпэгр, Л.Г. Панова). Трудно поспорить с тем, что мандельштамовское переживание времени сложилось под влиянием философа, однако говорить о тотальном принятии им бергсоновских идей нельзя. Согласно лингвопоэтическим исследованиям, «главную концепцию Бергсона — время как длительность и необратимость, время как изобретение новых биологических форм — Мандельштам все же не принял. В его поэзии звучит отрицание времени, зато есть место для «вневременности» (Панова).

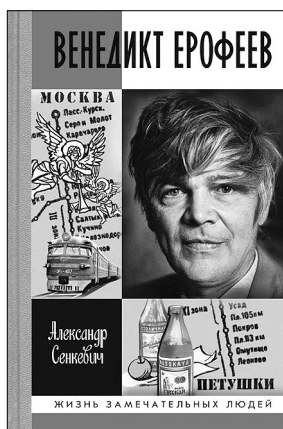
При обсуждении соотношения индивидуальной поэтики и литературного направления (или течения) следует помнить почти аксиоматичные принципы, сформулированные З.Г. Минц. Есть, с одной стороны, общегрупповые принципы направления, выделяемые из совокупности произведений (и не всегда совпадающие с теоретическими декларациями), а с другой — индивидуальные особенности творчества, в котором каждый автор одновременно и шире, и уже того или иного направления. Польский литературовед Г. Маркевич отмечал, что содержание литературного направления всегда является идеализацией по отношению к конкретным литературным фактам: не существует произведения, в котором были бы представлены все черты литературного течения и только они. Наконец, еще А. Песков в давней статье «Зачем нам нужны “-измы”?» (Заметки о литературных направлениях) остроумно писал о том, как энергия литературоведов нередко тратится на доказательство того, что творчество писателя может быть охарактеризовано через признаки того или иного «-изма»... В общем, более реалистичным представляется иной взгляд на раннего Мандельштама, выраженный С.С. Аверинцевым в статье 1990 г.: «...[мандельштамовские] стихи 1908—1910 гг. представляют собой едва ли не уникальное явление во

всей истории мировой поэзии: очень трудно отыскать где-нибудь еще сочетание незрелой психологии юноши, чуть ли не подростка, с такой совершенной зрелостью интеллектуального наблюдения и поэтического описания именно этой психологии» (Аверинцев и Мандельштам: Статьи и материалы. М., 2011. С. 55).

В конце концов, подлинная поэзия произрастает не столько из опыта прочтения книг, в том числе философских, сколько из пережитого душевного опыта, ощущения хрупкости земной жизни, человеческого страха, трепета и неизбежной печали жизни.

В.Н. Крылов

Сенкевич А.Н.
**Венедикт Ерофеев:
человек нездешний.**



М.: Молодая гвардия, 2020. — 751 с. — 4000 экз. — (Жизнь замечательных людей. Вып. 2063).

Книга популяризаторская, в том числе для тех, кому надо объяснить, что такое классицизм и кто такой Матисс (что автор книги и делает). Используется много источников, от воспоминаний друзей до работ филологов. Суммарный объем цитат (некоторые длиннее страницы)

составляет более половины текста. Автор книги имел доступ и к архиву Ерофеева, сохранившимся записным книжкам и письмам. Книга почти втрое больше первой биографии Ерофеева (Лекманов О., Свердлов М., Симановский И. Венедикт Ерофеев: Посторонний. М.: АСТ, 2018. 272 с.).

Биография предполагает описание ситуации, в которой протекала жизнь Ерофеева. Когда Ерофееву было четыре года, был арестован по доносу и умер в тюрьме его дед, когда семь лет — отец (в 1953 г. отца арестовали вторично), когда девять — старший брат Юрий. Жене врага народа нечем было кормить детей, и Венедикт вместе с братом Борисом попали на шесть лет в детский дом. Обычные люди были вынуждены тогда делать мерзости из страха или ради карьеры, с чем Ерофееву неоднократно пришлось сталкиваться. Грубое вмешательство в личную жизнь считалось само собой разумеющимся. А.Н. Сенкевич не исключает, что среди тех, кому попадет его книга, будут не читавшие Ерофеева. Им он советует начать с повести «Москва — Петушки». А потом прочесть «Архипелаг ГУЛАГ». «Тогда будет понятно, о ком и о чем повествует поэма Венедикта Ерофеева и другие его произведения» (с. 107), — пишет Сенкевич.

Ответ Ерофеева — уход. Стремление сохранить свободу и собственное достоинство ценой бездомности, жизни физическим трудом, безразличия к материальному благополучию. Ирония неучастия. Но и пьянство от безысходности и невозможности что-то изменить в окружающем. Сенкевич — индолог, он не без оснований сопоставляет Ерофеева с буддистским монахом, уходящим из сансары, неподлинного мира страданий и лжи, и с даосом, следующим Дао по пути недеяния. Притом что и буддизм, и даосизм — именно не чисто интеллектуальные, а духовно-телесные практики (и вино играло немалую роль в даосизме). «Людам моего поко-

ления чуть ли не с первых их шагов на земле внушалась мысль, что они опекаемы и защищаемы властью. Большинству из них при отсутствии патернализма жизнь показалась бы кошмаром» (с. 114), — пишет автор. Ерофеев сумел от этого кошмара освободиться.

Повесть «Москва — Петушки» написана в 1968—1969 гг., но сильно отличается от литературы своего времени. «Среди студенческой молодежи конца 1950-х и 1960-х годов изначально криминальный характер власти большевиков не осознавался» (с. 195). Массовый террор начал не Сталин, а «ленинская гвардия», и не было смысла говорить о возврате к ленинским нормам. Наивной была надежда писателей-шестидесятников на то, что получится вести игру с властью по своим правилам. Ко многим диссидентам Ерофеев относился скептически, считая их новыми большевиками, уделяющими внимание коллективу, а не личности. Но причина произошедшей в XX в. в России трагедии — не только Сталин и не только большевики. «Москва — Петушки» показывает народ, который создал эту трагедию — и оказался сам ей сформирован. Поэма — сочетание любви к русскому народу и способности саркастически высказываться о нем. Но где критика запрещена, любви нет, есть только палка. И пока нет расчета с прошлым, оно «пытается протиснуться в современную жизнь и занять в ней прежнее доминирующее место» (с. 71), превращая жизнь в вечное повторение. Сенкевич напоминает, что в России до сих пор 1107 улиц названы в честь Дзержинского.

Ерофеев многообразен и противоречив. В его поэме слиты трагедия и игра. Он одиночка — и любитель быть в центре внимания большой компании. Одним из его любимых авторов был Игорь Северянин, весьма настроенный на позу и театральность. Сенкевич говорит об иронии Ерофеева и одновременно приводит высказывание С. Жижика о том,

что ирония не подрывает систему (с. 144). При всем внимании к России Ерофеев был более обращен к Европе, автор приводит слова О. Седаковой, что и христианство для него — это скорее Данте, Паскаль или Фома Аквинский. За три года до смерти Ерофеев крестился как католик.

Книга Сенкевича актуализирует многие дилеммы этики. Отказ от устоявшейся жизни, от пути по накатанной колее замечателен, но не делает ли он человека порой ненадежным? Ерофеев исчезал на годы от жены и сына, оставляя их не то что без помощи, даже без вестей о себе. «Выплеснув свою любовь к сыну на страницы поэмы “Москва — Петушки”, ее Венчик убил эту любовь в самом себе. Как только он поставил последнюю точку в этом своем детище, его отцовская любовь превратилась в гражданский долг, столь ему ненавистный» (с. 467). Ерофеев был добр, деликатен, но... «платить добром за добро намного проще, чем постоянно сохранять чувство ответственности за судьбы своих близких» (с. 459). Да, Ерофеев своим образом жизни показывал, что свобода возможна, несмотря на политический строй, обстоятельства, общепринятые мнения. Но всегда ли эта свобода признавалась им за другими? «В его втором браке была одна особенность. По договоренности с новой женой за ним (но не за ней) оставалось право на вольную сексуальную жизнь» (с. 510). И вместо заботы, по своей любви к театральности, Ерофеев порой намеренно сталкивал любящих его женщин.

Видимо, Ерофеев принадлежал к тем, кто «культивировали в себе не-взрослость как образ жизни, предоставляющий возможность находиться в ладу со своими убеждениями» (с. 42). Это хорошая защита и от фанатизма, и от конформизма. Но не оборачивается ли инфантилизм безответственностью и неспособностью что-либо изменить? Не ведет ли восприятие жизни как нескон-

чаемого страдания (что действительно близко к буддизму) к обесцениванию жизни и отсутствию желания и способности в ней что-либо менять? Способствует ли личной ответственности идея иллюзорности личности в буддизме или растворение личности в заповедях и воле Бога в христианстве? С другой стороны, насколько вообще можно быть ответственным при таком давлении власти, разрушающем все, что человек строит? Но и сама власть тоже живет на авось, гребет под себя, порой убивает, но тоже не может ничего толком спланировать.

И взаимоотношения Ерофеева с религией вызывают много вопросов. Он знал Библию наизусть и еще молодым пропагандировал ее среди знакомых, но насколько это было религиозностью, а насколько одним из многих жестов эпатажа и стремления что-то противопоставить советской идеологии? Отношение к религии у Ерофеева тоже не без иронии. И его безответственность, и запой назвать христианскими едва ли можно.

Ерофеев все больше смещался к жизни за счет почитательниц и почитателей — не оплачивается ли это неспособностью довести до завершения дело и в писательстве? Очень многое у него так и осталось в намерениях и набросках. «Венедикт Ерофеев поэмой “Москва — Петушки” и позднее трагедией “Вальпургиева ночь, или Шаги Командора” откровенно сказал об очевидном» (с. 675). Но это констатация того, что Ерофеев не открывает, а скорее подтверждает ожидания читателя. Отсюда популярность — но отсюда же и недостаточность такой литературы. «Жизнь во всей ее полноте ускользала от него» (с. 668). Если человеку, располагающему писательством как средством взгляда на мир, настолько плохо, что не могут помочь и четыре бутылки имбирной водки за ночь, неизбежен вопрос о том, насколько большую часть мира этот человек видит.

«Беды отечества приходят не только извне, а чаще всего зарождаются на родной земле» (с. 552), — насколько люди смогут быть критичными к себе, чтобы это понять, и деятельными, чтобы это

исправить? Иначе, как горько заметил Ерофеев, придется «лишить нашу Родину-мать ее материнских прав» (с. 570).

Александр Уланов

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

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