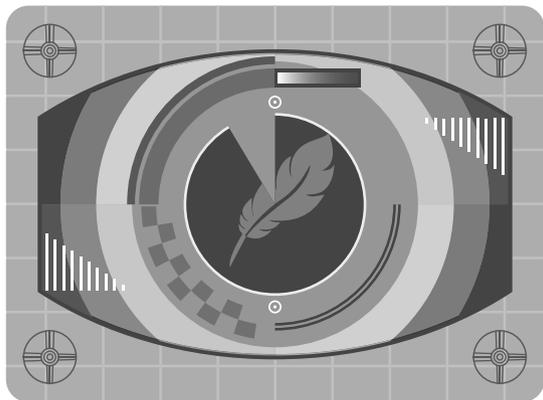


АНДРЕЙ ЧЕРНЫШЕВ

ОТКРЫВАЯ НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

СПОРЫ Ч ИСТОКОВ РУССКОГО КИНО
ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО МАРКА АЛДАНОВА



МОСКВА
ПАБЛИТ
2017

УДК 791.43+82

ББК 85.37:83

Ч49

Редактор-составитель *Артем Лысенко*

Дизайн *Ильи Гурьянова*

*Книга выходит при поддержке
Германской службы академических обменов (DAAD)*

Чернышев А.А.

Ч49 Открывая новые горизонты. Споры у истоков русского кино. Жизнь и творчество Марка Алданова / А.А. Чернышев. — М., 2017. — 358 с.

ISBN 978-5-9500307-8-9

В новую книгу доктора филологических наук, профессора Андрея Александровича Чернышева (1936 г.р.) вошли две работы. Одна из них, «Рядом с “чудесным кинемо...”», посвящена спорам у истоков русского кино, связанным с именами А. Ханжонкова, А. Куприна, В. Маяковского, К. Чуковского, В. Шкловского, и выходит вторым, переработанным изданием. Другая часть книги, «Материк по имени “Марк Алданов”», обобщает многочисленные печатные выступления автора об одном из крупнейших писателей первой волны русской эмиграции. Создается творческий портрет, анализируются романы, рассказы, очерки писателя, его переписка с В. Набоковым, И. Буниным, неоднократно представлявшим М. Алданова к Нобелевской премии, рассказывается об активной общественной деятельности писателя и публициста во Франции, Германии, США.

Книга адресована читателям, интересующимся проблемами истории киножурналистики, а также литературы и публицистики в эмиграции.

УДК 791.43+82

ББК 85.37:83

© Чернышев А.А., 2017

© Лысенко А., составление, 2017

© Гурьянов И., дизайн, 2017

ISBN 978-5-9500307-8-9

Содержание

| | |
|---|-----|
| От автора | 4 |
| Рядом с «чудесным кинемо...» | 7 |
| Русская киножурналистика начала XX века..... | 8 |
| Часть I. «Я укажу вам правильный путь» (1907-1914 годы) | 17 |
| Часть II. «Пегас», «Проектор» и другие (1914-1917 годы) | 93 |
| Материк по имени «Марк Алданов» | 201 |

От автора



«Открывая новые горизонты» — эти слова лет 30–35 назад не раз повторял мой любимый университетский учитель, профессор Александр Васильевич Западов. Он подыскивал заголовок для своей новой большой проблемной статьи. Статья в конце концов получила другое название. Но его первоначальный вариант «Открывая новые горизонты» стал для меня постоянно работающим девизом: об этом должен помнить ученый, задумывая новый труд. Мало быть эрудитом, знатоком новой научной проблемы. Нужно еще наметить направление, пути для тех, кто придет позже тебя. И вспоминая Западова, я беру его мудрые слова как заголовок своей итоговой поздней книги.

Моя жизнь на всех ее этапах была связана с факультетом журналистики МГУ. Сначала пять студенческих лет, потом, после аспирантуры, тридцать лет преподавательских. Читал курсы «Литература эпохи Пушкина», «Литература эпохи Гоголя», «Литература эпохи Великой Отечественной войны», обзорный курс для иностранных студентов «Русская литература 1920–1940-х годов». Среди разработанных мною спецкурсов — «Драматургия, театр, кино начала XX века», «Автор “Детей Ванюшина” Найденов», «Полемика: “Кто победит: театр или сценарист? От манифестов к научному исследованию кино”». Руководил спецсеминарами: «Осознание кинематографа как нового вида искусства», «Первые русские журналы и газеты и кино», «Писатели о будущем кино (Андрей Белый, Чуковский, Серафимович)», «Становление системы кинозвезд», «Эпоха Пушкина: писатели и публицисты “второго ряда”».

Мои главные научные работы 1970–2000-х годов связаны с ранней русской киножурналистикой и творчеством Марка Алданова в эмиграции: сначала во Франции, Германии, затем в США. Все эти годы я считал важным отыскивать неопубликованные тексты крупных авторов, в первую очередь Алданова, и знакомить с ними читателей. Идеальной формой представить результаты исследований, подготовить читателя к серьезной работе вижу предисловие к собранию сочинений, книге или статью в серьезном журнале. Так я работаю последние десятилетия.

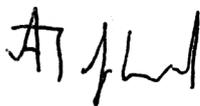
В результате статьи многих лет, вызывавшие отклик у читателей и исследователей, оказались разбросанными по многочисленным изданиям. В этой книге материалы собраны вместе, заново отредактированы и введены в контекст современности. Они и составляют содержание книги. На первый взгляд может показаться, что тексты обоих разделов разнородны. Однако связь между ними есть. Она не бросается в глаза, но подчиняет себе повествование. В книге читатель знакомится с двумя гранями двух эпох, лицами которых стали В. Маяковский, А. Куприн, В. Набоков, И. Бунин, К. Чуковский, публицист Василевский (Не-Буква), А. Ханжонков и многие другие. В одном разделе книги речь идет о судьбе и творчестве и по сей день недооцененного крупного русского писателя эмиграции Марка Алданова, в другом — о ранней русской киножурналистике, спутнике нового искусства, ворвавшегося в жизнь массового зрителя в начале двадцатого века. В обоих случаях горизонты для читателей, литературоведов, критиков, искусствоведов и в самом деле несколько раздвигаются. Ранняя русская киножурналистика по свежим следам появления на экране первых русских фильмов распахнула двери к осмыслению ярчайшего нового явления в искусстве. А Марк Алданов, его творчество, стали открытием одной из граней замечательной литературы русского зарубежья, кроме Бунина и Набокова почти не известной нашему читателю.

Считаю важным помянуть ученика, моего друга на протяжении последних двадцати с лишним лет, Артема Валерьевича Лысенко. Он много и вдохновенно сделал для того, чтобы эта

книга могла выйти в свет. Артем Лысенко своим энтузиазмом заразил меня, вливал в меня бодрость и силу для завершения работы, внимательнейшим образом готовил каждую страницу текста к печати, провел всю организационную работу. По справедливости я бы говорил «мы» применительно к этой книге.

В рукопись в разные годы было вложено много труда и любви не только автора, но и замечательных людей, встретившихся на его пути.

Москва, май 2017 г.

Handwritten signature in black ink, consisting of stylized Cyrillic letters.



**рядом
с «ЧУДЕСНЫМ
КИНЕМО...»**



Русская киножурналистика начала XX века

Ранний русский фильм, немой, невыразительный, бесконечно устаревший. Сегодня он может представлять интерес главным образом для историка. Нужно ли изучать сопутствовавшую ему журналистику?

Нужно.

Для нас важно и значительно все, связанное с прошлым кино, в том числе и ранняя киножурналистика. «Даже самая неудачная картина может взывать к чувству и воображению, она приводит их в движение»¹.

Журналисты начала XX в., современники выдающихся свершений в литературе, театре, музыке, живописи, отдавали себе отчет в том, что фильм несовершенен, зачастую наивен, и вместе с тем понимали, что кино открывает новую возможность приобщить к искусству три четверти неграмотного и полуграмотного населения царской России. Кино развивалось в десятилетие перед первой мировой войной исключительно быстрыми темпами, год от года обогащался арсенал его выразительных средств, из технического аттракциона оно превращалось в искусство. Журналистика не только отражала этот процесс, она активно участвовала в нем, была его своеобразным катализатором. Накопленный ею опыт поучителен и сегодня, в свете непрекращающихся споров вокруг выразительных средств еще более молодого искусства — телевидения.

Киножурналистика знакомит нас с тем, как воспринимали люди начала XX столетия происходившее на их глазах чудо — рождение нового искусства:

¹ Гёте И.В. Введение в «Пропилеи» // Гёте И.В. Об искусстве. — М.: Искусство, 1975. — С. 121. Эти слова Гёте относятся к живописи, но с полным правом их можно распространить и на другие искусства.

*Кинематограф — чудо века,
Кинематограф — чародей,
Печать культуры человека
На манускрипте наших дней².*

Первое, что поражало на киносеансе, это массовость аудитории. Она воспринималась как живое отрицание эстетизма, всяческих «башен из слоновой кости».

Уже в создании первого русского игрового фильма участвовал выдающийся деятель искусства: «Стенька Разин, или Понизовая вольница» (1908) шел в сопровождении музыки, специально для него написанной директором Московской консерватории М.М. Ипполитовым-Ивановым. Статьи о кино писателей, актеров порою были необычайно восторженны, рационально мыслящие их авторы внезапно становились романтиками. «Чудесный Кино! — восклицает в 1912 г. Леонид Андреев. — Что рядом с ним — воздухоплавание, телеграф и телефон, сама печать?»³

Однако увлеченность кино у деятелей культуры сменялась разочарованием — они видели, что фильм вульгарен и примитивен, что он портит зрителю вкус, и задавались вопросом: почему это происходит?

История раннего русского кино в целом изучена. Вслед за капитальным трудом С.С. Гинзбурга, энциклопедической по охвату материала «Кинематографией дореволюционной России» (М., 1963), стали появляться работы, посвященные отдельным сторонам тогдашнего кинопроцесса. Этапы формирования киноязыка в различных аспектах проанализировали Ю.М. Лотман, К.Э. Разлогов, Ю.Г. Цивьян. Н.М. Зоркая включает кинематограф в систему создававшейся в те годы в России «массовой культуры». Н.А. Хренов анализирует взаимодействие фильма и его аудитории, Н.В. Крючечников систематизирует данные о киносценаристах⁴ довоенных лет.

² Вестник кинематографии. — М., 1914. — № 7. — С. 18.

³ Маски. — М., 1912. — № 3. — С. 13.

⁴ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноискусства. — Таллин, 1973; Разлогов К.Э. Искусство экрана: проблемы выразительности. — М., 1982; ➔

Многие исследователи цитируют кинопериодику, но используют ее лишь как один из источников к своей теме. Постепенно происходит расширение круга рассматриваемых журналов. Н.А. Лебедев считал, что в предреволюционные годы «издавалось до десятка печатных журналов»⁵. С.С. Гинзбург указывал, что их «более двадцати»⁶, в статье «Пресса кинематографическая» Кинословаря сообщалось: «В 1910–1917 гг. издается около 30 журналов»⁷. Нами выявлены 44 журнала и 24 газеты, полностью или частично посвященных кино.

Дело, однако, не только и не столько в выявлении максимально достоверной картины круга киноизданий. Они должны быть предметом комплексного исследования.

Киножурналистика — самостоятельный живой организм. Ранняя русская киножурналистика использовала те же жанры, прибегала к тем же формам обработки общественного мнения, что и любая отраслевая печать. Со второй половины XIX в. важной формой финансирования прессы и способом воздействовать на издателя были рекламные объявления. Киножурналистика поставила телегу впереди коня: в ней текст стал дополнением к рекламе. Историк уральской культуры Е. Бирюков приводит любопытное свидетельство, касающееся подлинных причин интереса коммерсантов к кино. Перед первой мировой войной владелец посессионного округа заявлял репортеру газеты «Уральская жизнь», что собирается для поправки дел открыть кинематограф: «Здесь, по крайней мере, нет ни кризисов, ни забастовок»⁸.

☞ Цивьян Ю.Г. Становление понятия монтажа в русской киномысли 1896–1917 гг. Автореф. канд. дис. — Л., 1983; Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 годов. — М., 1976; Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. — М., 1981; Крючников Н.В. Сценарии и сценаристы дореволюционного кино. — М., 1971.

⁵ Лебедев Н.А. Очерк истории кино СССР. Немое кино. — Изд. 2-е. — М., 1965. — С. 85.

⁶ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. — М., 1963. — С. 14.

⁷ Кинословарь // В 2 т. — т. 2. — М., 1970. — С. 361. См. также: Кино. Энциклопедический словарь. — М., 1986. — С. 333.

⁸ Урал. — 1977. — № 10. — С. 153.

Изучение дореволюционной киножурналистики проливает новый свет на историю раннего русского кино и расширяет сложившиеся представления о печати по искусству. Ее быстрое развитие должно быть соотнесено с общим подъемом отраслевой печати в начале XX в., когда энциклопедический журнал стал уступать ведущее положение специализированным. Толстый журнал, посвященный сразу всем искусствам, но в первую очередь литературе, начал отступать перед натиском тонких журналов, связанных исключительно с театром или исключительно с живописью и скульптурой. Специализация в периодической печати по искусству отражала процесс движения от литературоцентризма XIX в. к установлению новой иерархии искусств: словесный образ отеснялся зрительным, более соответствовавшим быстрому ритму городской жизни⁹. Журналы вели между собой непрерывающуюся полемику, и в итоге происходило лучшее общественное осознание выразительных средств каждого из искусств.

Особенность кинопечати состояла в том, что в момент ее возникновения ни один человек в мире не воспринимал кино как искусство. Она начиналась как отрасль печати, обслуживавшая индустрию зрелища с постоянно сменяющейся программой. Однако вскоре происходит процесс постепенного осознания кино в качестве нового искусства, и киножурналистика играет в нем ведущую роль. Эта перемена ведет к коренному изменению типов изданий.

⁹ Любопытно сопоставить два суждения: В.Г. Белинского и И.Е. Репина — о сравнительной ценности искусств. Для Белинского «поэзия есть высший род искусства. Поэзия выражается в свободном человеческом слове, которое есть и звук, и картина, и определенное, ясно выговоренное представление. Посему поэзия заключает в себе все элементы других искусств, как бы пользуется вдруг и нераздельно всеми средствами, которые даны порознь каждому из прочих искусств. Поэзия представляет собою всю целостность искусства» (*Белинский В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Собр. соч. в 9 т. — Т. 3. — М., 1978. — С. 296*). Репин констатирует, что положение за истекшие полвека изменилось: «Наши современники все больше проявляют склонность воспринимать разного рода идеи глазами, через посредство изобразительных искусств, и вместо прежнего интереса к книгам в наши дни замечается возрастающий интерес к картинам». (*Репин И.Е. Воспоминания, статьи и письма из-за границы. — СПб., 1901. — С. 247*).

Здесь, отметив важный вклад в разработку проблемы типологического анализа печати исследователей 1970–1980-х гг.¹⁰, все же подчеркнем, что единой системы типообразующих элементов для журналистики в целом не выработано и киножурналистика вносит новые оттенки в чрезвычайно пеструю, с трудом поддающуюся классификации общую картину периодической печати начала XX в.

К моменту возникновения кинопериодики установились определенные закономерности в профилях изданий по искусству. Журналы, посвященные тем искусствам, где число творческих работников сравнительно невелико и зрительская аудитория также ограничена, например издания по живописи и скульптуре, адресовались почти исключительно ценителям этих искусств, хотя и профессионал мог найти в них интересующий его материал. Журналы по архитектуре, напротив, предназначались исключительно специалистам, как и журналы по фотографии, но в последних характер изложения был более популярным: каждый, кто увлекался фотографией, мог считать себя профессионалом. Театр и исполнительские искусства, где к творческому процессу причастны большие коллективы и аудитория также велика, вызвали к жизни два разряда отраслевой печати — малотиражную, предназначенную профессионалам, и массовую, предназначенную широкой публике.

Киноиздания пошли по пути театральных. Однако предназначенная широкой публике киножурналистика на раннем этапе своего существования, до 1914 г., как это ни парадоксально,

¹⁰ См.: Бочаров А.Г. Основные принципы типологии современных советских журналов. — Вестн. Моск. ун-та. — Серия 11. Журналистика. — 1975. — № 3; Западов А.В., Соколова Е.П. Тип издания как научная проблема и практическое понятие. — Там же — 1976. — № 2; Черняк А.Я. О типологии произведений литературы // Книговедение и его задачи в свете актуальных проблем советского книжного дела. — М., 1974; Акопов А.И. Типология советских научно-технических журналов. Автореф. канд. дис. — М., 1979; Вопросы типологии русской журналистики в связи с развитием газетного дела // Есин Б.И. Русская газета и газетное дело в России. Задачи и теоретико-методологические принципы изучения. — М., 1981.

не писала о кино! Киногазеты содержали рекламно-информационный киноматериал, но статей, заметок, очерков о текущем репертуаре, об актерах, о съемках в них нет — кино еще не признавали искусством, издатели исходили из убеждения, что писать о нем нечего и зрительской любознательности в отношении фильма не существует.

Специальная (предназначенная профессионалам) киножурналистика сперва адресовалась коммерсанту — владельцу кинотеатра, прокатчику, отсюда ее преобладающий интерес к коммерческим и техническим темам. С осознанием кино как нового искусства перед первой мировой войной в киножурналистике происходит перестройка, специальные журналы становятся богато иллюстрированными, расширяются круг тем и жанровая палитра, а также читательская группа: к читателям присоединяются творческие работники кино. В печати для публики, для зрителей перестройка была еще более капитальной: устранившиеся от кинопросветительства газеты одна за другой закрываются, взамен возникает «журнал искусств», призванный формировать общественное мнение вокруг экрана.

Казалось бы, происшедшие перемены только обогатили киножурналистику. На деле же это был процесс не только приобретений, но и существенных потерь. Пришло понимание, что кино — это искусство, значит над ним надо усилить контроль. Больше того — вообще значительно пристальнее стали следить за кинопечатью. Специальный журнал раздваивается между совершенно разнородными группами читателей, бизнесменами и творческими работниками, нарастает обострение их интересов. В прессе для зрителей имеет место переориентация в сторону читателя-интеллигента, она утрачивает массовость. Нестабильность основных параметров газет и журналов сама по себе является типологической чертой неустоявшегося нового отряда отраслевой печати.

Значительна роль ранней киножурналистики в формировании русской киномысли. Здесь кинопечать проявляет себя как важный фактор национальной культуры.

Наука «киноведение», изучающая теорию и историю кино, появилась лишь в 20-е гг., до этого все писавшие о нем не изучали его природу систематически, а делали отдельные разрозненные, порою интереснейшие наблюдения — из них состояла киномысль. История кино еще только начиналась, и авторы статей и единичных книг были лишены в своем подходе историзма. Постоянно перегруппировывая разнородные накапливавшиеся сведения, устанавливая между ними причинно-следственные связи, они осмыслили его место в обществе, вводили его в большую культурную традицию, выявляли особенности его языка. Они еще не создали науку — теоретическую систематизацию объективных знаний, но подготовили почву для ее возникновения.

Киномысль возникла в России на целое десятилетие раньше, чем киножурналистика. Для создания отраслевой печати требовалось некоторое первоначальное развитие отрасли, хотя самые первые киносеансы на Нижегородской выставке 1896 г. вызвали к жизни известные очерки М. Горького¹¹. На рубеже 1890–1900-х годов русская киномысль представлена отдельными наблюдениями, частными соображениями в статьях, посвященных другим темам, в переписке деятелей искусств. Периодическая печать длительное время свысока игнорирует кино: оно уже перестало быть любопытной новинкой, но еще не стало фактором культурной жизни.

К моменту возникновения киножурналистики положение меняется. В общей прессе с 1907 г. начинают появляться статьи чутких к новому зрелищу писателей, обсуждающих его особенности. Они вписывают «живую фотографию» в контекст русской культуры начала XX столетия, пытаются наметить ее перспективы. Однако для общей печати эти статьи были исключением. Преобладали в ней нападки на новое зрелище — его

¹¹ «Беглые заметки» (Нижегородский листок, 1896, 4 июля) и «Синематограф Люмьера» (Одесские новости, 1896, 6 июля). См.: Горький М. Собр. соч. в 30 т. — Т. 23. — М., 1953.

обвиняли в пошлости, вульгарности, безграмотности. Педагоги доказывали, что фильмы портят вкус учащихся, юристы — что кино содействует росту преступности. Но особенно яростную борьбу против кино развернула театральная печать. Она увидела в кино конкурента театра, и в некоторых ее выступлениях даже звучал призыв к законодательному запрещению кино.

Киножурналистика на раннем этапе своего существования, в годы, предшествующие первой мировой войне, выступает единым фронтом. Она берет кино под защиту, утверждает, что фильмы расширяют кругозор, укрепляют мораль, вызывая презрение к пороку и сочувствие к добродетели. Главный аргумент в пользу нового зрелища состоял в том, что оно дешево, общедоступно, дает возможность ознакомиться с творчеством лучших артистов самые отдаленные города и деревни. Приблизительно в 1910–1912 гг. разгорается острая полемика между киножурналистикой и театральной прессой, в ходе полемики киножурналистика систематически исследует выразительные средства экрана и приходит к принципиально важному заключению: кино — это новое искусство. Логическим его следствием было требование к фильму правдиво изображать действительность.

Первую попытку изучения ранней русской киномысли предприняла в 30-е гг. В. Росоловская. Она утверждала: «Последовательно-хронологический разбор их (статей разных авторов. — А. Ч.) невозможен, так как никакой преемственности и логической связи между ними нет. Они возникали почти всегда независимо друг от друга»¹². Этот вывод резко контрастировал с наблюдением историков кино: фильмы, скажем, 1913, 1915, 1917 гг. нельзя спутать, они резко различаются по стилистике. Более поздние исследования подтвердили, что и довоенная киномысль развивалась с исключительной быстротой и интенсивностью. Начало эстетической мысли, посвященной театру, живописи, музыке,

¹² Росоловская В. Из истории кино // Искусство кино. — 1936. — № 6. — С. 55. См. также: Росоловская В. Кинематография в 1917 г // Материалы к истории. — М. — Л., 1937.

литературе, затерялось, как однажды выразился венгерский теоретик искусства Бела Балаш, в тумане предысторического времени. Кино дало уникальную возможность проследить с самых первых дней развитие новой ветви эстетических представлений, соотнести их с эпохой, с уровнем развития искусства и вместе с тем по-новому рассмотреть вопрос об общих закономерностях формирования эстетической мысли.

Как правило, искусство обгоняет эстетическую мысль. Известная их автономность удачно выявлена в парадоксе литературоведов Веллека и Уоррена о Шекспире: если погрузиться в мир эстетических представлений конца XVI — начала XVII в., ничто не укажет, что в эту эпоху творил Шекспир. Напротив, ранняя русская киномысль, у истоков которой стоят такие деятели культуры, как А.М. Горький, Л.Н. Толстой, В.В. Стасов, А.С. Серафимович, К.И. Чуковский, В.В. Маяковский, Андрей Белый, Леонид Андреев, обгоняла в своей значимости те наивные, несовершенные фильмы, которые ее вызвали к жизни.

* * *

Если читатель, закрывая эту работу, составит себе представление об истории раннего русского кино по газетам и журналам того времени, вникнет в суть споров, протекавших на их страницах, увидит в этих спорах зерно будущего расцвета кино, автор будет считать свою задачу выполненной.

Часть I.

«Я УКАЖУ ВАМ ПРАВИЛЬНЫЙ ПУТЬ» (1907–1914 ГОДЫ)

Известно множество исторических анекдотов о первых шагах кинематографа в России. Рассказывают, например, что зрители в страхе прятались под кресла, когда впервые видели на экране поезд. Подобное случалось в провинции и в 1910 г., т.е. через полтора десятилетия после первых сеансов, устроенных братьями Люмьерами. Кино входило в русскую жизнь медленно, причинами тому были техническая отсталость страны, ее огромные пространства и неповоротливость властей. Россия начала производство игровых картин намного позднее других европейских стран, только в 1908 г. Киножурналистика тоже появилась у нас позже, чем во Франции, Англии, Германии.

На нее возник спрос, когда регулярно стали выходить новые фильмы и потребовалось их рекламировать. Долгое время фильмов было наперечет, по дорогам страны кочевали бродячие «иллюзионщики». Вместо экрана вешали простыню, зрители рассаживались на скамейках, механик крутил ручку проектора — представление «живая фотография» начиналось. В перерывах между короткими фильмами выступали циркачи, певцы, танцовщицы. На рубеже XIX и XX вв. кино считали аттракционом, который смотрят только один раз. Опубликовав отчеты о первых сеансах в России в 1896 г., русская пресса на протяжении целого десятилетия упоминает о кино крайне редко, обычно в связи со скандалами. Сообщается, например, что от владельца проекционного аппарата сбежал механик с запасом лент, или о пожарах во время сеанса. Пожары были настоящим бичом: пленку изготавливали на горючей основе, она нагревалась в проекторах, сеансы устраивали в непригодных помещениях.

Накануне первой русской революции в крупных городах появляются стационарные кинотеатры. Выяснилось, что зритель охотно придет сюда снова, если будет демонстрироваться новый фильм. «Театровладельцам» пришлось заботиться о постоянном обновлении репертуара. Покупать копию фильма и дорого, и бессмысленно: очень быстро картина перестает делать сборы. Но она с успехом может идти где-нибудь в другом месте. Создается система проката.

Зрители еще не замечали разницы между игровыми лентами и хроникально-документальными. Первый русский историк кино в конце 1911 — начале 1912 г. так характеризовал эволюцию фильма: вначале неподвижной камерой снимали движение: прибытие поезда на вокзал, волны, бьющиеся о скалы. Затем пришла пора увлечения съемками движущейся камерой, в первую очередь пейзажей вдоль железнодорожных путей. Далее последовало «воспроизведение исторических сцен, исполненных с помощью жалких остатков костюмерных магазинов при старых, каких ни попало декорациях». В 1903 г. началась мода на трюковые съемки, прежде всего на пропуск ленты в обратном направлении. С 1906–1907 гг. ставят мелодрамы, «погоны», «спасения»¹³.

Сам того не замечая, кинолетописец выделил два этапа раннего фильмопроизводства: сначала поиск новых форм передачи движения, затем интерес к сюжету, имитацию театральных сцен. На втором этапе производство игровых лент быстро возрастает.

Владельцы кинотеатров должны узнать, какие новинки предлагают им прокатные конторы. Для этой цели особенно подходит журнал: он сможет объединить объявления десятков мелких прокатных контор и вдобавок будет публиковать статьи на важные для читателя темы: о конъюнктуре рынка, о технике показа фильмов. Получал распространение взгляд, что кино можно применять в науке, для нужд образования, делались по-

¹³ Краткий исторический очерк сценической постановки в кинематографе // Кинезурнал. — 1911. — № 22, 24; 1912. — № 1.

пытки снимать сцены из спектаклей. Журналу предстояло определить перспективы дальнейшего развития кино. Очень характерно, что русская киножурналистика начиналась с журнала: ему в большей степени, чем газете, присуща способность формировать общественное мнение¹⁴.

С 1907 г. интерес к кино проявляют люди разных политических взглядов, разных художественных вкусов. Летом 1907 г. в Финляндии, в Куоккале, происходит знаменательный разговор о роли кино в общественной жизни, в нем участвует В.И. Ленин. Он впервые связывает фильм с буржуазной пропагандой. В июльской книжке «Весов» печатается статья Андрея Белого о кино, своего рода «объяснение в любви» новому зрелищу.

Почти одновременно два журнала открывают на своих страницах разделы, посвященные кино. С апреля 1907 г. в Петербурге под редакцией известного изобретателя и журналиста И. Зарубина начинает выходить ежемесячный журнал «Новости граммофона». В его программе «говорящие машины» (граммофон, фонограф) и «живая фотография». В № 1 кинематограф назван «одним из величайших изобретений конца XIX в.», и редакция обещает в ближайшем будущем дать «полное описание кинематографа с иллюстрациями», но вместо этого в последующих номерах публикует либретто и рекламные объявления французской фирмы братьев Пате.

В августе 1907 г. появляется приложение «Кино», вклейка в журнале «Светопись», посвященном фотографии и вышедшем в Москве под редакцией известного фотографа И.Д. Перепелкина. В приложении печатались статьи о технических проблемах: о применении светофильтров, съемке на цветную пленку, ремонте киноаппаратуры.

Таким образом, одновременно были предприняты две сходные попытки установить место кино в ряду изобретений

¹⁴ Сравнение типов периодических изданий см. в кн.: *Есин Б.И.* Русская газета и газетное дело в России // *Задачи и теоретико-методологические принципы изучения.* — М., 1981.

XIX в. — «Новости граммофона» уподобляли «движущуюся фотографию» звукозаписи, «Светопись» видела в кино новый шаг в развитии фотографии.

Московский издатель Самуил Викторович Лурье (1872–1944) первоначально рассчитывал пойти тем же путем, что и Зарубин: он задумал журнал, посвященный не только кино, но и «говорящим машинам», и выбрал для него соответствующее название — «Сине-фоно». Однако кино оказалось более широким полем деятельности, чем предполагал издатель, и с первого же номера журнал стал специализированным кинематографическим.

День выхода первого номера «Сине-фоно», 1 октября 1907 г., можно считать днем рождения русской киножурналистики.

* * *

«Сине-фоно» просуществовал более десяти лет, оказавшись самым долговечным из киноизданий начала XX в. Он начал выходить за год до появления первого русского игрового фильма, а прекратил свое существование летом 1918 г. Кино за эти годы изменилось до неузнаваемости. В одном из первых номеров «Сине-фоно» помещено объявление, предлагавшее театровладельцам для демонстрации в антрактах между короткими фильмами лилипута, двенадцатипудового великана и даже удава — боа-констриктора. А в последнем его номере (№ 5–6, 1918) сообщалось о выходе едва ли не лучшей картины русского буржуазного кино — «Отец Сергей» Я.А. Протазанова.

Сам журнал, вначале 10-страничный, без единой иллюстрации, увеличил свой объем за эти годы в 10–15 раз. Расширился круг тем. Статьи на узкоспециальные технические темы сменились статьями о роли кино в современном мире, об особенностях фильма в сравнении со спектаклем. Обогнав на целых два года западную киномысль, «Сине-фоно» осенью 1912 г. стал доказывать: кино — это новое искусство. В «Сине-фоно» выдвинулись первые в нашей стране киножурналисты-профессионалы. Отлично оформленный, журнал был удостоен золотых медалей на Брюссельской выставке 1912 г. и на Лондонской

1913 г. О том, как журнал понимал свое предназначение, говорит претенциозный эпиграф, долгое время открывавший его номера: «Я укажу вам правильный путь». В эти слова Лурье вкладывал прежде всего коммерческую саморекламу: подписчик будет лучше ориентироваться в новой технике и конъюнктуре рынка, получит возможность увеличить сборы. Однако эпиграф можно было прочесть и иначе: журнал укажет путь молодому, утверждавшемуся в жизни кинематографу, поможет ему быстрее овладеть умами и сердцами людей.

Вторая задача оказалась намного сложнее первой. Решив не связывать себя ни с одной из конкурировавших прокатных контор, Лурье поставил себе целью получать рекламные объявления о новых фильмах от всех сразу. Поскольку его журнал был первым, этого добиться поначалу было легко. Труднее было сохранить со всеми рекламодателями хорошие отношения — они отчаянно враждовали между собой. Лурье, рассыпаясь в комплиментах всем и каждому, хвалил без исключения все фильмы. А если журнал его и затрагивал болевые точки кинематографа, то всегда в крайне осторожных выражениях, не называя фамилий. Результат — неизбежная беззубость, комплиментарность. В годы, когда решались исторические судьбы России, по экрану шествовали «графья и князья», благородные разбойники, элгантные дамы полусвета. Народной жизни, народных героев экран не знал. А «Сине-фоно», обещавший указать правильный путь, безмолвствовал.

И все же «Сине-фоно» оставался, по верному определению современника, «лейб-журналом русского дореволюционного кино». Кто был первый русский киноиздатель?

До и после «Сине-фоно» Лурье переменял множество профессий: математик по образованию (окончил Киевский университет), он преподавал, занимался репетиторством, в послеоктябрьские годы был чтецом, театральным актером на комические роли, директором кинокартины, снабженцем. В 1930-е гг. выступил с крупной статьей «Л. Толстой и кино» в «Литера-

турном наследстве». Но «Сине-фоно» стал главным делом его жизни.

Мысль заняться издательской деятельностью пришла к Лурье, когда в кино, как в любое новое дело, сулившее доходы и не требовавшее крупных вложений, устремились коммерсанты: одни открывали кинотеатры, другие мечтали начать производство фильмов.

Лурье решил зарабатывать деньги не в кино, а рядом с ним, в киножурналистике. Прокатные фирмы тратят крупные суммы на рекламу. Почему бы не воспользоваться сложившейся ситуацией? С самого начала выяснилось, что журнал находится фактически под полным контролем фирм-рекламодателей, и его мнимая независимость стала темой нередких язвительных нападков со стороны менее удачливых конкурентов.

Журналы, посвященные литературе, театру, музыке, живописи, фотографии, существовали за счет подписки и розничной продажи, а также благодаря поддержке меценатов. Лурье первым понял, какие новые возможности обогащения таит в себе киножурналистика.

В семейном архиве покойного профессора ВГИКа Николая Дмитриевича Анощенко хранится неопубликованная рукопись его воспоминаний «Те, кто летали». В начале века Анощенко связал свою судьбу с двумя его «чудесами», кино и авиацией. В 1910 г. 16-летним подростком он выпустил первую свою книгу «Практическое руководство в постройке летательных моделей». Тремя годами позднее о нем широко писали газеты: он состязался с военным летчиком Дыбовским, кто быстрее преодолеет расстояние между Москвой и Севастополем — Дыбовский на самолете или Анощенко пешком. Победил Анощенко, обогнав соперника на полтора дня. В дальнейшем Н.Д. Анощенко — первый начальник МВО Красной гвардии.

Нашей темы непосредственно касается один эпизод деятельности этого талантливого человека. Осенью 1913 г. он возглавил отдел в новом «независимом» журнале «Кинотеатр и жизнь». Этот журнал выпускал его старший брат Александр,

впоследствии тоже видный деятель советского кино, сценарист и режиссер. В рукописной книге Н.Д. Анощенко одна из глав названа «Дела кинематографические». В ней содержится единственное в своем роде свидетельство современника о финансовой стороне выпуска «независимых» предоктябрьских киноизданий, в частности «Сине-фоно».

Автор приводит следующее характерное рассуждение своего брата Александра:

— Сейчас нужно издавать независимый журнал, который дипломатически будет хвалить продукцию то одной фирмы, то другой, не продаваясь целиком ни одной из них. Такая позиция позволит стричь их всех, а не довольствоваться мздой только с одной фирмы. Предположим, что сначала не все крупнейшие фирмы и агентства дадут нам свои объявления, хотя, откровенно говоря, я не вижу к этому причины. Наш журнал должен издаваться на хорошей бумаге, с прекрасными рисунками, в обложке. К сотрудничеству мы привлечем самые лучшие силы, это стоит сравнительно дешево. Я уже прикидывал, что себестоимость выпуска каждого номера такого журнала нам будет обходиться рублей в 500. Заметьте, что это я брал на самый худой случай, когда ни типография, ни цинкография не будут делать нам даже обычных скидок с цен их прейскуранта.

Итак, тираж каждого номера нашего журнала в количестве полутора тысяч экземпляров нам будет обходиться максимум-максимум в 500 руб. Ну, допустим, что даже не в 500, а в 600 руб. Или даже в 800! Все равно! Видите, как я осторожен в своих коммерческих расчетах. Итак, записываю на правую фолию: кредит — 800 руб.!

И Александр на лежавшем перед ним листе бумаги справа крупно написал: расход 800 руб.

— Так. Теперь подсчитаем приход. Заметьте, что я совершенно не учитываю поступлений от продажи журнала и от подписки на него. Цену на него нам выгодно назначить небывало низкую, чтобы поднять тираж и побить наших конкурентов.

Я думаю, что гривенника будет достаточно. Дадим газетчикам вместо 30% скидки 50. Это заставит их наш журнал вывешивать на видное место и навязывать его своим посетителям. Значит, мы продаем каждый экземпляр по пятаку. С общего тиража в 1500 экземпляров я скидываю 500 экземпляров на «возврат» и на бесплатную рассылку. Остается тысяча. Тысяча экземпляров по 5 коп. может дать приход всего в 50 руб. Зачеркиваем эту нищенскую сумму и будем считать ее вне наших расчетов. Итак, мы имеем: стоимость выпуска каждого номера 800 руб. и приход от продажи его — ноль рублей. Спрашивается, из-за чего же тут стараться?

Вот видите этот журнал? Это «Сине-фоно». Я подсчитал: в нем имеется всего 64 страницы, из которых редакционным текстом занято всего 12, а 52 — фирменными объявлениями.

Цена на объявления: перед текстом и среди него — 150 руб. за страницу и позади 100 рублей. Тираж у этого журнала такой же, как и у нашего, но я учитываю, что нам нужно просто снизить плату за объявления. Я осторожно считаю, что мы будем брать по 100 руб. за страницу перед текстом и по 90 — после него. При годовых заказах будем делать скидку так, что я в своих расчетах принимаю в среднем прихода с каждой страницы объявлений в нашем журнале всего 80 руб. Другими словами, для того чтобы нам окупить все расходы по изданию, нам надо, чтобы в каждом номере имелось всего 8–10 страниц объявлений.

Ведь для этого же нужны всего две-три крупные фирмы. Не забывайте, что мы будем иметь огромное преимущество перед конкурентами в том, что мы будем выпускать журнал вдвое чаще, чем они. Другими словами, реклама фирм будет вдвое быстрее доходить до потребителя. Это ведь тоже что-нибудь да значит! Но будем в наших расчетах перестраховываться осторожностью в цифрах. Итак, допустим, что у нас в каждом номере журнала количество объявлений будет даже вдвое меньше, чем в «Сине-фоно», т.е. не 52 страницы, а всего 26. Множим 26 на 80, получаем 2080, или, закругляя, — 2 тыс. Записываем эту цифру прихода на левую линию.

И Александр с удовольствием записал на бумажке крупными цифрами: «2000 р.».

— Проводим черту. Итого, сальдо от каждого номера журнала в нашу пользу не меньше 1200 руб. Будем еще осторожнее и исчислим чистую прибыль от выпуска (понимаете, не от продажи, а только от выпуска) каждого номера журнала всего в 1000 руб. В год мы выпускаем 52 номера, следовательно, при самых неблагоприятных условиях расчетов выходит то, что в год наша чистая прибыль будет никак не меньше 50 тыс!.. Понимаете, дело гарантированное. Я все обдумал до мельчайших деталей. Все учтено¹⁵.

Приведенные Н.Д. Анощенко расчеты показывают, что любой «независимый» журнал мог существовать исключительно за счет рекламных объявлений. То же подтверждал сам Лурье, который, прощаясь с читателями, в последнем номере «Синефоно», перед его закрытием, признавался: «Мы никогда не считывали на нашего подписчика как на материальное подспорье для нашего издания»¹⁶. Он ставил себе в заслугу, что давал в течение долгих лет подписчикам за ту же цену журнал в 10 раз большего объема, чем популярные «Огонек» и «Нива». На деле же подписчики получали своеобразный «толстый тонкий журнал», где объем подготовленного редакцией текста был меньше, чем в тонких «Огоньке» и «Ниве», а главную часть каждого номера составляли рекламные объявления, списки новых фильмов и либретто, которые оплачивали фирмы.

В первые годы нового века рекламные объявления стали главным средством субсидирования прессы, а печатный орган киножурналистики создавался исключительно ради объявлений¹⁷.

¹⁵ Цит. по: Анощенко Н.Д. Те, кто летали. — Гл. 46. — С. 3–5. — Рукопись (с разрешения его сына Н.Н. Анощенко, у которого рукопись ныне хранится).

¹⁶ Синефоно. — 1918. — № 5–6. — С. 14.

¹⁷ В период 1900–1915 гг. сумма рекламных доходов газеты «Русское слово» выросла с 49 700 до 1 249 200 руб. См.: Фединский Ю.И. Материальные условия издания русской буржуазной газеты // Вестн. Моск. ун-та. — Серия 10. Журналистика. — 1980. — № 2. — С. 31.

В 1913 г. «Сине-фоно» приносил своему издателю свыше 50 тыс. руб. прибыли. В 1907 г., когда Лурье только начинал дело, доход был значительно меньше, но уже был твердым, гарантированным. Фирмы, привлеченные скидкой, договаривались с издателем, что предоставят объявления из номера в номер на протяжении целого года. Единственное их требование — достаточно крупный тираж. Для этого Лурье в течение года бесплатно рассылал «Сине-фоно» всем желающим. Как сообщалось в № 19 (1907–1908), таковых набралось полторы тысячи. Среди них преобладали случайные лица.

Когда бесплатная рассылка журнала прекратилась, тираж упал, со временем его удалось снова поднять, но и в 1913 г., когда кинось в России значительно расширилась, тираж «Сине-фоно» был по-прежнему 1500 экз. Поскольку число кинотеатров в предвоенной России равнялось 1000–1500, а число прокатных контор не достигало 100, этот тираж следует признать максимально возможным. В дальнейшем расширении читательской аудитории, в превращении кинозрителя в читателя издатель не был заинтересован.

В программной статье первого номера «Сине-фоно» перечислены категории читателей, которым адресовался журнал: «театральные директора со своими веселыми сценами, фабриканты аппаратов и лент и торговцы ими, хозяева зданий, в которых происходят представления световых картин». В 1907 г. только на такой круг постоянных читателей и можно было рассчитывать. Характерно, что в этом перечне не нашлось места для творческих работников кино: их поначалу мало, они бедны, кино для многих из них только средство побочного заработка, они пытаются повторять в кино технические приемы старых искусств и психологически еще не готовы стать постоянными подписчиками посвященного кино журнала»¹⁸.

¹⁸ Перед началом первой мировой войны профессионализация закрепляется, однако порою и современные историки безосновательно, на наш взгляд, отказываются выделять творческих работников кино начала XX в. в самостоятельную группу. См.: *Лейкина-Сквирская В.Р.* Русская интеллигенция в 1900–1917 гг. — М., 1981.

Опыт Лурье многим не давал покоя, но никому не удалось его повторить. Прогорел, в частности, «Кинотеатр и жизнь» А.Д. Анощенко. Он не получил объявлений от кинематографических фирм и был остановлен издателем на шестом номере. Анализ содержания «Кинотеатра и жизни» открывает причину общей враждебности клана кинопромышленников к новому журналу. Они ждали похвал в свой адрес, а «Кинотеатр и жизнь» начал выступать со статьями о неблагоприятных нравах киносреды, печатать отрицательные рецензии на фильмы, называя «драмоделов» по именам. Естественно, дельцы были единокорны в желании покончить с возмутителем спокойствия.

Н.Д. Анощенко рассказывает, что его брат отправился на поклон ко всемогущему главе кинофирмы Ханжонкову и услышал: «Никто вам объявлений не даст. Незачем. Мы поговорили между собой и решили, что еще один лишний журнал, да еще «независимый», как вы пишете на нем, никому из нас не нужен».

Это принципиально важное свидетельство мемуариста. Помимо находившейся на виду у публики конкуренции-вражды существовал еще тайный сговор коммерсантов, осуществлявших корпоративную негласную цензуру над отраслевой печатью. Все они были кровно заинтересованы в том, чтобы никогда не появился отраслевой журнал, действительно независимый. Очень характерно, что Ханжонков в неопубликованной части своих воспоминаний «Возникновение и развитие русской кинопромышленности» (1934) отметил: с Лурье «... у меня были, несмотря на конкуренцию между издаваемыми нами киножурналами, всегда прекрасные отношения»¹⁹.

Любой новый «независимый» журнал должен был чем-нибудь привлекать внимание подписчиков, но издателям приходилось думать прежде всего о том, как поддержать хорошие отношения со всеми рекламодателями, прокатчиками и фабрикантами. «Сине-фоно» выпускался в Москве — столице кино-

¹⁹ ЦГАЛИ, ф. 987, оп. 1, № 18, л. 119.

проката, позднее и кинопроизводства, издатель мог оперативно откликаться на требования дня.

В Ревеле прокатчик Р.Я. Кергема предпринял в 1913 г. издание небольшого, по четыре страницы в номере, журнала «Курьер синематографии», однако на 3-м номере прекратил. В Эстонии не было развитой киносети, и объявления в журнале, с точки зрения фирм, оказывались нерентабельными.

В Петербурге, городе наибольшего числа кинотеатров в России, идея создать конкурирующий с «Сине-фоно» журнал казалась особенно привлекательной. Но трем петербургским журналам — «Вестнику кинематографов в Санкт-Петербурге» (1908), «Вестнику живой фотографии» (1909) и «Кинокурьеру» (1913) — приходилось ограничиваться лишь хроникой текущего репертуара петербургских кинотеатров, которые столь же отчаянно враждовали между собой, как фирмы, денег же на рекламу имели значительно меньше. «В Петербурге до сих пор специального кинематографического органа не было. Мы берем на себя нелегкую задачу восполнить, по возможности, этот пробел», — сообщал в программной статье «Кинокурьера» (№ 1) его редактор-издатель А.Ф. Пономарев, не желая, разумеется, вспоминать своих незадачливых предшественников²⁰. Однако «нелегкую задачу» и ему выполнить не удалось. «Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге» просуществовал два месяца, «Вестник живой фотографии» — полтора, «Кинокурьер», сразу же рассорившийся с театровладельцами, закрылся на 3-м номере.

Между тем до начала широкого фильмопроизводства, в условиях малоразвитой киносети, иного журнала чем «независимый», для предпринимателей быть не могло. Еще не создалось условий, позволявших отдельной фирме открыть собственное издательское дело, и журнал мог существовать только при совокупной поддержке ряда мелких кинопредприятий.

²⁰ Кинокурьер. — 1913. — № 1. — С. 5.

Казалось бы, поле деятельности такого журнала предельно сужено. Но между издателем и читателем находился посредник — журналист, лицо, не заинтересованное в прибыли. Издатели, пристально следившие, чтобы журнал не портил отношений с рекламодателями, были почти безразличны к содержанию статей о роли кино в современном мире, о приобщении к искусству громадной аудитории. Были безразличны к таким темам и читатели, в большинстве своем малообразованные. Редкое исключение среди театровладельцев — интеллигентный С.М. Никольский из Белгорода, который рассказывал: «В ответ на то, почему господа театровладельцы не борются с тлетворным репертуаром, слышались взрывы хохота: “Деньги нам нужны, а не идеи”»²¹.

Киножурналисту нужно было иметь много мужества, чтобы в такой атмосфере работать, не зная дороги к массовому кинозрителю. Серьезные проблемные статьи занимали в «Синефоно» лишь малую часть объема и казались чужеродными на фоне многостраничной крикливой рекламы. Неудивительно, что постоянный круг авторов сформировался лишь на третьем-четвертом году существования журнала. Это были энтузиасты кино, верившие в его великое будущее, мечтавшие это будущее приблизить.

* * *

Театровладельцам-читателям статьи «Синефоно» казались слишком серьезными, сложными и по форме, и по содержанию. Их жажду развлекательных, сенсационных материалов решил удовлетворить Роберт Давидович Перский, энергичный, неразборчивый в средствах прокатчик, бросивший вызов Лурье.

Своеобразен был его путь к успеху. В начале 1909 г. московский помощник присяжного поверенного С.Я. Зоммерфельд, прельстившись легким успехом «Синефоно», начал вы-

²¹ Перас. — М., 1916. — № 9—10. — С. 131.

пускать конкурирующий с ним журнал «Кинемо»²². Он не смог заручиться рекламой новых фильмов, но получил объявления от фирм, изготавливавших съемочную аппаратуру и кинопроекторное оборудование. Так как техника кино обновлялась сравнительно редко, число объявлений неминуемо вскоре должно было сократиться, и Зоммерфельд продал Перскому права на издание (с № 14) прогоравшего журнала.

Личность Перского выразительно характеризует эпизод, относящийся к 1911 г., когда он приступил к собственному фильмопроизводству. В ту пору нередким явлением в кинематографической среде были «срывы»: когда одна фирма сделает фильм, разрекламирует его, а другая кое-как, всего за несколько дней снимет одноименный и, воспользовавшись чужой рекламой, «сорвет» успех. Перский же попытался «сорвать» премьеру в Московском Художественном театре.

Наследники Л.Н. Толстого передали театру для первой постановки еще не опубликованную пьесу «Живой труп», с тем чтобы ее текст был издан одновременно с премьерой. Перский, разузнав сюжет пьесы, за несколько дней смастерил получасовой фильм «Живой труп», чтобы выпустить его на экран до театральной премьеры. Разразился скандал, общественное негодование заставило дельца отсрочить кинопремьеру²³.

Известно и несколько других сходных историй, свидетельствующих о том, что Перский не брезговал плагиатом. В начале 1910 г. «Сине-фоно» (№ 8, 1909–1910) поместил редакционную статью, доказавшую, что он в «Кинемо» напечатал большую чужую статью под собственным именем. Репутация «Кинемо» оказалась испорченной, издание было прекращено.

Однако Перский был, по определению его современника Ханжонкова, «человеком со стальными нервами и крепким

²² Цензурное разрешение от 9 февраля 1909 г. См.: ЦГИА, ф. 776, оп. 16, ч. 2, № 477.

²³ См.: *Толстая Александра*. Письмо в редакцию // Театр и жизнь. — Спб., 1911. — № 6. — С. 3–4.

характером»²⁴, и его почти невыносимо было заставить отступить. Зная, что «Сине-фоно» печется не столько о нравственности прессы, сколько о том, чтобы отделаться от конкурента, он немедленно откупил у Н.И. Кагана только что открытый им «Кине-журнал» (его название — аналог названия крупного парижского издания «Cine-journal»).

«Кинемо» при Перском и «Кине-журнал» на протяжении всего его существования отмечены жадной сенсацией, скандала. В 1909 г. в отраслевой печати еще не появлялось критических разборов отдельных лент, но Перский, чтобы привлечь к «Кинемо» внимание читателей, публикует в № 20 под видом письма в редакцию разгромную издательскую рецензию на фильм фирмы Пате «Отелло». Сам он представлял в России другую французскую фирму «Гомон», последовательно ее продукцию расхваливал. Прошедший незамеченным, забытый даже историками кино, «Отелло»²⁵, несомненно, был плох (даже мавр был в нем белым), но в 1909 г. художественный уровень всех картин был крайне низок. Однако балаганный тон рецензии, где предлагалось переименовать «Отелло» в «Таинственное убийство в спальне молодой девушки», оказался для русской киножурналистики внове: Перский, в отличие от Лурье, не стремился сохранить хорошие отношения со всеми кинодеятелями, он рвался в бой, он хотел во что бы то ни стало заставить говорить о себе читателей-подписчиков.

В части погони за сенсацией не было разницы между Перским-кинопромышленником и Перским-издателем. Среди картин, которые его фирма выпустила в прокат и рекламировала, были, например, драмы и комедии под следующими характерными названиями: «На стезе греха», «Заблуждение любви», «В лапах рока», «Петля измены», «Три отца одной дочери», «Человек-аквариум» («Кине-журнал», 1913, № 1). В жур-

²⁴ ЦГАЛИ, ф. 987, оп. 1, № 18, л. 78 (об.).

²⁵ В учебнике «Краткая история советского кино» (М., 1969. — С. 435) ошибочно утверждается, что первая экранизация «Отелло» была осуществлена в 1923 г.

нале давались наивно-сенсационные аннотации на каждую картину, о фильме «Человек-аквариум» говорилось: «Человек с феноменальным двойным желудком — проглатывает двадцать живых жаб, двадцать золотых рыбок, сто бокалов пива, через некоторое время все возвращается обратно — рыбки и жабы живыми». В № 2 (1913) читатель «Кине-журнала» мог узнать, как для опыта звукового фильма снимали певицу, певшую арию в клетке со львом, в № 13 — о том, что во время съемок французскую артистку Мистингет ударили по голове не картонным молотком, как должны были, а настоящим: «Та упала с воплями ужаса, обливаясь кровью». Однако, став осторожнее, Перский уже не высмеивал в «Кине-журнале» потенциальных рекламодателей, старался, подобно Лурье, сохранить хорошие отношения со всеми.

Выбранная Перским маска простака-развлекателя понравилась театровладельцам, на его журналы растет спрос, и прокатчики, обнаружив это, начинают помещать в них рекламные объявления. «Кине-журнал» приносит прибыль, увеличивается в объеме, обгоняет «Сине-фоно». В 1913–1914 гг. в его номере нередко более 200 страниц, из которых редакционного текста может быть только 10. На его обложке значится: «Самый большой в мире, самый распространенный в России». Журнал приносит Перскому рекордный доход — более 100 тыс. руб. в год.

Если бы в статьях «Кине-журнала» последовательно проводилась скрытая реклама фирмы-издателя, конкуренты давали бы объявления крайне неохотно. Но журнал стал значить для Перского больше, чем фирма, приносить ему больший доход. Преуспевающий издатель, Перский остался по-прежнему мелким прокатчиком и кинофабрикантом. Такой журнал превращать в филиал кинофирмы было неразумно. Логика событий подсказала Перскому-издателю другой путь: по примеру «Сине-фоно» сохранять нейтралитет в борьбе фабрикантов, но, в отличие от «Сине-фоно», развлекать читателей. Порою за шуточками журнала скрывалась горечь. Отличалось, например, афористи-

ческой емкостью двустийше о нравах довоенной кинематографической среды:

*Мы все звери в дикой роце,
Все плюем друг другу во щу!*²⁶

Историк раннего русского кино С.С. Гинзбург аттестовал «Кине-журнал» как «откровенно «желтый» и безграмотный»²⁷. Точнее было бы сказать, что этот журнал характеризуется отсутствием позиции. В потоке пошлых и пустых статей попадаются интересные, серьезные. Заслуга журнала — публикация «Краткого исторического очерка сценической постановки в кинематографе», первой в русской прессе статьи, посвященной развитию кино на заре его существования. Среди авторов журнала — В.В. Маяковский и Д.Д. Бурлюк. Но редактор-издатель не пытался объединить материалы единым стержнем-замыслом, и поэтому статьи нередко одна другой противоречили.

* * *

После выхода на экраны осенью 1908 г. первого русского игрового фильма «Стенька Разин, или Понизовая вольница» производство фильмов в России растет быстрыми темпами. В 1909 г. было поставлено 23 картины, в 1911 г. — 76, в 1913 г. — 129²⁸. Хотя доля отечественных фильмов в русском прокате оставалась до первой мировой войны незначительной, не превышала 10%, иностранные фирмы почувствовали для себя угрозу. Первой всполошилась французская фирма «Пате», которая до 1908 г. почти монопольно контролировала русский экран²⁹. С августа 1910 г. она предприняла издание в России рекламного еженедельника «Синема-Пате». Примеру «Пате» последовали две другие французские фирмы — «Гомон» и «Эклер». Их небольшие журналы «Наша неделя» и «Эклер-журнал» (позднее был преобра-

²⁶ Кине-журнал. — 1915. — № 5–6. — С. 107.

²⁷ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. — М., 1963. — С. 14.

²⁸ См.: Художественные фильмы дореволюционной России // Сост. Вен. Вишневский. — М., 1946.

²⁹ См.: Садуль Ж. Всеобщая история кино // В 6 т. — Т. 2. — М., 1958. — С. 283.

зован в «Вестник Эклер») в основном ограничивались рекламными объявлениями фирмы-издателя и статьями, проникнутыми скрытой рекламой.

В «Вестнике Эклер» (№ 20, 1914) помещена рекламная шутка, раскрывающая смысл издания не только этого еженедельника, но и остальных подобных: владелец кинотеатра разочарованно смотрит на пустую кассу — это до показа картин фирмы Эклер. Во время показа — золото льется потоком к нему в руки. После показа — его не узнать — он стал богачом!

К 1914 г. развитие кино и в России и за границей привело к определенному изменению стилистики фильмов, повышению их художественного уровня. Но французские фирмы считали Россию отсталой страной, куда следует сбывать залежалый товар, и приемы рекламы во французских киноизданиях на русском языке отличались примитивной грубостью. Например, в «Нашей неделе» (№ 2, 1913) помещено притворное осуждение, видимость критики фильма фирмы «Гомон», где главный эпизод следующий: «Женщина борется с пантерой и, наконец, падает под ударами ее страшных лап, вся окровавленная». Журнал с деланным возмущением восклицает: «Как согласилась артистка на подобный ужас... Куда же мы идем?» На деле подобная «критика» — форма замаскированной рекламы, рассчитанной на незыскательный вкус.

Рекламность, проникшая в статьи, и дешевое шутовство присутствовали порой и в подобных журналах русских фирм. Но в них всегда можно было найти и серьезные проблемные и аналитические статьи, а в журналах французских фирм их не было.

С 1910 г. создаются и первые журналы русских кинофирм. К этому времени фирмы стали крупнее, их владельцы поняли, что на средства, требовавшиеся на публикацию пять–шесть страниц рекламных объявлений, можно выпустить номер собственного журнала. Для фирмы с годовым оборотом, превышающим миллион, расходы на издание журнала оказывались

незначительными, а между тем открывалась возможность более активно воздействовать на выбор театровладельцев.

Самые крупные кинопромышленники дореволюционной России, Ханжонков, Ермольев и Харитонов, выпускали собственные журналы. Тот, кто своих изданий не имел, неизбежно проигрывал в борьбе. Именно это произошло с пионером русского игрового кино Дранковым. Он публиковал свои объявления в «Сине-фоно», «Кине-журнале», позднее в «Театре и искусстве», и здесь его картины не бранили. Зато их прямо-таки мешали с грязью журналы фирм-конкурентов, а защищаться от нападков, не имея своего журнала, Дранков не мог.

Обусловленное обострением конкурентной борьбы за кинорынок появление журналов фирм косвенно вело к повышению качества картин. Утверждая свою фирму, новые журналы не только нападали на конкурентов, они пытались выработать положительную программу: определить, в каком направлении должно кино воздействовать на зрителя, как лучше использовать арсенал выразительных средств, накопленных старыми искусствами до появления кино. Теперь внимательнее читались журналы конкурентов, пресса начинала влиять на творческий процесс.

Однако «Сине-фоно» и отчасти «Кине-журнал» создали традицию «независимости» отраслевой прессы. Считалось хорошим тоном связь с фирмой маскировать. Только один журнал «Кинематографический театр» открыто с самого начала признавал, что его издателем является петербургский торговый дом «Продафильм». Остальные, особенно на первом этапе своего существования, пытались выдавать себя за «независимые».

Ханжонков, прежде чем предпринять в Москве издание крупного, поставленного на широкую ногу журнала своей фирмы «Вестник кинематографии», провел эксперимент. Он выпустил в мае 1910 г. в Ростове, где у него была прокатная контора, филиал московской, под видом «независимого» один номер журнала «Экран и сцена». Связь журнала с фирмой обнаружить легко: на 10 страницах текста три положительных упоминания

фирмы Ханжонкова — о ней анонимный автор пишет подобострастно, о других говорится лишь с презрением. В очерке «Синематограф в текущем моменте» о «первой в России фабрике Дранкова» сказано, что она «негигиенирует исполнением и побивает рекорд небрежности».

Ханжонков, по-видимому, хотел определить реакцию как общей, так и отраслевой печати на неприкрыто завербованный журнал. Он опасался нападков или, хуже того, насмешек. Но этого не произошло.

Тогда с конца 1910 г. формально не связанные с его фирмой сначала А.И. Иванов, затем Г.А. Леонов выпускают «Вестник кинематографии», «журнал беспристрастный и независимый». Примерно в течение года, стремясь завоевать новому изданию авторитет, Ханжонков действительно избегает в нем саморекламы. Но затем с 1912 г. в «Вестнике кинематографии» появляется та же самореклама фирмы, что и в его ростовском собрате.

По любому поводу печатаются фотографии Ханжонкова. «Вестник» усердствовал, превознося даже самые заурядные фильмы фирмы. Лента «В морской пучине» охарактеризована как производящая «потрясающее впечатление как замыслом, так и выполнением задачи», а другая, «Сердце не выдержало», названа «великолепной картиной большой внутренней силы» (№ 28, 1912). Как важную новость журнал сообщал, что Ханжонков «имел счастье» поднести великой княгине снимки финансируемых им богоугодных заведений (№ 1, 1914) и т.д.

Когда и фирма и журнал упрочили свое положение, секрет полишинеля раскрылся. № 41 (1912) подзаголовок «журнал беспристрастный и независимый» исчез, и через несколько номеров появился новый гриф: «Издатель — правление акционерного общества «А. Ханжонков и К^о»».

Ханжонков рассказывает в воспоминаниях: «С декабря 1910 г. к двум кинематографическим журналам присоединился еще один. Это был двухнедельный журнал «Вестник кинематографии», в рождении которого повинен я. К мысли издать свой журнал я пришел, видя, что обороты фирмы «А. Ханжонков

и К^о» возрастают, функции ее расширяются до всероссийских масштабов, а существующие журналы «Сине-фоно» и «Кинезурнал» недооценивают значения фирмы»³⁰.

Вскоре главный конкурент Ханжонкова в Ростове — прокатное объединение «Ермольев, Зархин и Сегель» — также под видом «независимого» журнала начинает выпускать «Живой экран». Ростов становится центром кинопроката юга России, включая Кавказ. Ханжонков, чтобы укрепить свои позиции на юге, также открывает в Ростове — снова якобы «независимый» — журнал «Синема». Через несколько месяцев он переименовывает его в «Кинема» и, подсказывая читателю, что этот журнал и «Вестник кинематографии» тесно связаны, вводит одинаковое шрифтовое оформление их обложек.

«Кинема» откровенно бесцветен и отражает бездарность своего редактора А.М. Барлинского, выступавшего с графоманскими стихами. Совсем иное дело — «Вестник кинематографии», им фирма не без основания гордилась.

О яркой, противоречивой личности Александра Алексеевича Ханжонкова написано немало. Историки кино сравнивают его с такими магнатами-самородками, как Мамонтов, Морозов, Третьяков. Расчетливый фабрикант, ворочавший миллионами, безжалостный к конкурентам и в то же время человек широкого кругозора, одним из первых в России увидевший огромные возможности кино, не жалевший средств для поднятия его художественного уровня, — таким стал этот отставной есаул.

Его фирма создала первый в мире полнометражный фильм «Оборона Севастополя» (1911), добилась крупных успехов в области объемной мультипликации, проводила многочисленные эксперименты по внедрению в кино цвета и звука. Ханжонков

³⁰ Ханжонков А.А. Первые годы русской кинематографии. — М., 1937. — С. 46. В Кинословаре ошибочно утверждается независимость журнала на первом этапе его существования: «Вначале издание принадлежало частному лицу...» См.: Кинословарь. — Т. 1. — М., 1966. — С. 288.

проявил себя и как одаренный творческий работник, режиссер, позднее сценарист.

Его серьезное любовное отношение к кино было в среде кинопромышленников явлением исключительным. К нему тянулись лучшие творческие кадры — автор «сценариуса» «Понизовой вольницы» В. Гончаров, режиссеры Е. Бауэр и П. Чардынин, пионер русской мультипликации В. Старевич, «звезда» дооктябрьского кино И. Мозжухин. Некоторые позднее покинули фирму, перешли к конкурентам, но Ханжонков продолжал находить таланты.

В журналистике противоречивость личности Ханжонкова проявилась с особой наглядностью: он требовал от «Вестника кинематографии» аляповатой, примитивной рекламы подряд всех своих картин (возможно, такая реклама соответствовала неразвитому вкусу читателей). Одновременно его журнал печатал глубокие теоретические статьи, взял курс на создание русского национального кинорепертуара, стал требовать не только уважительного отношения к кинозрителю, но и воспитания зрительского вкуса, наконец, первым в России начал уделять регулярное внимание неприбыльным научному и учебному кино.

Косвенное признание заслуг журнала подтверждается единственным в своем роде фактом: с начала 1913 г. «Вестник кинематографии» и «Сине-фоно» по договоренности редакций чередуют свои двухнедельные выпуски. Тем самым журнал фирмы приравнялся по значению к «независимому» старшему собрату.

* * *

Крупный петербургский кинотеатр перед первой мировой войной в течение только одного вечера вмещал вдвое больше зрителей, чем было подписчиков у любого из специальных журналов, например у «Сине-фоно». Как превратить зрителя в читателя кинопрессы? Зритель, безусловно, нуждался в либретто: без него содержание несовершенного фильма могло остаться

непонятным. Кинотеатрам, в свою очередь, требовались рекламные объявления, анонсы предстоящих программ.

Киножурналистика для зрителей появилась почти одновременно со специальной, адресованной фабрикантам, и сразу же оказалась стесненной предельно узкими рамками: фирмы не проявляли к ней интереса и не давали субсидий, а кинотеатры были бедны. Издания постоянно прогорали.

В октябре 1908 г. посетителям нижегородских кинотеатров начали бесплатно вручать у входа крохотную газетку «Театральное либретто». Она выходила 2 раза в неделю и публиковала исключительно рекламные объявления кинотеатров и либретто фильмов.

В январе 1909 г. вышел один номер киногазеты в Москве. «Электру» выпустил 15-летний гимназист, в будущем видный кинодеятель В. Чайковский. В брошюре «Младенческие годы русского кино» (Л., 1928) он подробно описал этот свой первый издательский опыт, сообщив, что газета была отпечатана тысячным тиражом и продавалась в фойе нескольких кинотеатров в течение месяца. Покупали ее, по-видимому, из любопытства, как новинку: либретто в ней относились к уже сошедшей программе. В номер были включены юмористическая сценка и крохотная рецензия: эти материалы свидетельствовали, что кино может стать темой газетных выступлений.

Между тем и издатель нижегородского «Театрального либретто» Вяч. Успенский решает свое издание реорганизовать: с января 1909 г. начинает публиковать серию фельетонов под общим названием «Записки театрала», а затем делает издание платным и переименовывает его в «Театрал».

Программа одного сеанса состояла в эту пору, как правило, из пяти-шести короткометражных картин и менялась дважды в неделю. Чтобы издания не превращались в скучные гроссбухи либретто, их нужно было адресовать зрителям одного или нескольких близрасположенных кинотеатров, желательно бы одного, поскольку остальные — его конкуренты. Но издавать собственную газету или журнал владелец кинотеатра решался

редко. Зафиксированы лишь три подобных опыта, и все они окончились быстрой неудачей: с конца октября 1910 г. до января 1911 г. выходил журнальчик «Кинемаколор» при петербургском «шикарном» кинотеатре «Казино де Пари», вышло 12 номеров; в августе 1913 г. в Гатчине, месте отдыха состоятельных петербуржцев, издавалась при местном кинотеатре газета «Наш кинематограф», вышли четыре номера; дольше всех просуществовало «Либретто электротейатра «Палас» в Нижнем Новгороде.

Владельцы нескольких кинотеатров попробовали объединиться для совместного издания. Но и эта форма оказалась нежизнеспособной: каждый старался завлечь публику к себе. Московский журнал «Новости экрана» (1913–1914) вначале объединял четыре кинотеатра, а закончил как орган двух.

Наиболее подходящей для крупного города с развитой киносетью оказалась киногазета — четырехполосная, выходящая 2 раза в неделю со сменной первой полосой. На первой полосе программа только одного кинотеатра, его реклама, анонсы и либретто. Зрителю внушалось, будто данный кинотеатр так заботится о нем, что для него, не скупясь на расходы, выпускает периодическое издание. Конечно, поверить такому было трудно: в соседнем кинотеатре тот же зритель мог, скажем, на следующий день получить как две капли воды похожую газету с другой первой полосой. Тем не менее в предвоенные годы газета стала своеобразной визитной карточкой любого крупного кинотеатра. На 2-й и 3-й полосе чаще всего печатался развлекательный материал, на 4-й — торговая реклама.

Подобные газеты выходили в 1911–1913 гг. в Москве, Киеве, Одессе. «Киевский кинематограф» в 1911 г. имел от четырех до семи сменных первых полос. Особенно распространены были они в Петербурге, городе наибольшего количества кинотеатров (на январь 1914 г. их насчитывалось 171)³¹. Здесь одновременно постоянно печатались крупными тиражами две-три газеты,

³¹ См.: Кинема-омниум. — Спб., 1914. — № 14.

имевшие порой до 40 сменных первых полос. Самые большие тиражи отмечены в 1911 г., когда увлечение киногазетами только началось и почти сразу же достигло апогея: петербургское «Обозрение кинематографов» в № 4 сообщило, что его тираж равен 45 тыс. экз., а начавшая выходить несколькими месяцами ранее и в ту пору единственная киногазета города «Петербургский кинематограф» в № 16 извещала, что ее тираж — 60 тыс. экз.

В высокоразрядных кинотеатрах с ценой билета до 1 руб. 50 коп. газеты раздавались бесплатно, порой постоянным посетителям они даже рассылались на дом; в обычных, где билет стоил около 30 коп., — продавались. Всего между 1908 и 1914 гг. выходило 24 киногазеты, и многие из них даже названиями были схожи. В Петербурге издавались, например, «Петербургский кинематограф», «Обозрение кинематографов», «Обозрение кинематографов, скетинг-рингов, увеселений и спорта», «Обозрение Санкт-Петербургских кинематографов, скетинг-рингов и театров», «Петербургское обозрение театров, кинематографов и скетинг-рингов».

В подавляющем большинстве материал газет никак не был связан с текущими событиями, и поэтому определить, в каком году вышел номер, порою удается только по выходным данным. Анекдоты, курьезные случаи, рассказы о преступниках и сыщиках, роковой безответной любви, загробном мире, о вампирах, ребусы и шарады, советы по домоводству, советы врача, кулинарные рецепты. Завлекая читателя-зрителя прийти вновь в тот же кинотеатр, печатали роман-фельетон с продолжениями. Иногда появлялись заметки на актуальные политические темы, они вытеснили, в частности, развлекательные публикации в № 23 и 24 (1914) газеты «Обозрение кинемо-театров Санкт-Петербурга», вышедших в первые дни после объявления войны.

Отсутствие аналитических материалов о кино в предвоенных киногазетах отражало переходный этап в общественном мнении: узкий круг профессионалов-искусствоведов убежден в огромных творческих возможностях кино, все чаще эта мысль становится достоянием широких кругов интеллигенции,

но к массовому зрителю она еще не успела проникнуть. Регулярный посетитель кинотеатра еще психологически не готов сделаться регулярным читателем статей о кино.

В театральных программах тоже не было статей о сценическом искусстве, но такие статьи, рецензии на новые спектакли, творческие портреты актеров зритель находил в общей печати и в распространенных журналах «Театр и искусство», «Рампа и жизнь», «Театральная газета». Театральные программы часто были приложениями к журналам³² и порою продавались в розничной продаже в комплекте.

В предвоенные годы уже остро ощущалась необходимость в кинопросветительстве. Появлялись первые кинознаменитости, публика уже специально ходила на фильмы с участием Асты Нильсен и Макса Линдера. Хороший журналист мог бы повести сначала разговор об особенностях работы актера в кино, потом шире — о кинорепертуаре. Однако киногазеты таких журналистов не выдвинули — они поддерживали устойчивый стереотип, что кино внимания не заслуживает.

Подобного рода массовая кинопечатать длительный срок не могла просуществовать, и к началу войны одна за другой газеты закрываются. С удивительной быстротой они завоевали крупные города, с такой же — прекратили свое существование. Во-первых, этому способствовал интенсивный переход к «длинным», полнометражным картинам — потребность в либретто сократилась, уменьшилось число фильмов, возросла подробность изображения поступков и психологии действующих лиц. Во-вторых, приобрел распространение печатный киноплакат: он сделался главным средством рекламы фильма. В-третьих, киногазета, устранявшаяся от серьезного разговора со зрителем о кино, перестала отвечать требованиям времени, возникла необходимость в издании нового типа, учитывающем перелом в общественном отношении к кино. В-четвертых, с на-

³² См.: Театральная периодика. Сост. В. Вишневецкий. — Часть I. 1774–1917. — М. — Л., 1941.

чалом войны появляется бумажный дефицит, растут издательские и типографские расходы.

Между тем поиски нового типа массового киноиздания продолжались. С декабря 1913 г. маленький журнальчик «Кинематомиум» первым стал печатать программы всех кинотеатров Петербурга, вместо либретто, анекдотов и шарад в нем публиковались аннотации фильмов размером в несколько строк и небольшие развлекательные статейки о кино. Любопытно, что первоначально он выходил с подзаголовком «ежедневная газета», а позднее именовал себя «журналом кинематографии». Издатели массовых киноизданий между журналом и газетой не видели существенной разницы.

Массовые киноиздания, не давшие ничего для развития киномысли, представляют, однако, интерес как определенный социальный феномен. Раннее русское кино тесно связано с начальным этапом становления «массовой культуры» в России³³. «Массовая культура» активно вторгалась и в массовые киноиздания. Издатели периодики, забыв о долге сеять «разумное, доброе, вечное», ставили перед собой только коммерческие задачи. В те годы еще не говорили о манипуляции сознанием, но она уже широко применялась, и киногазеты, схожие между собой, как бы выпускавшиеся на конвейере, должны были не только удовлетворять возникший спрос на информацию, на либретто, но и создавать новый, в первую очередь на фильмы. Газеты, порожденные конъюнктурой рынка, имели определенный трафарет. Трафаретность при видимом многообразии — характерная черта «массовой культуры».

Исторически сложилось расхождение двух параллельных терминов: термин «массовая журналистика», возникший первым, лишен пренебрежительного оттенка, эпитет «массовая» обозначает в нем адресата издания, его тираж и низкую цену.

³³ См.: Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900–1910 гг. — М., 1976.

«Массовая культура» в довоенной России не успела пустить глубокие корни. Среди анекдотов о ветреных мужьях и глупых женах почти в каждой киногазете, просуществовавшей сколько-нибудь длительное время, непременно встретишь злые, полные горечи анекдоты, связанные с темой народного бесправия или высмеивающие чиновника-взяточника, офицера-солдафона, болтуна-либерала — думского депутата. Но никогда массовые издания не смеялись над бедными, обездоленными, попавшими в беду. Среди издателей массовой киножурналистики преобладали мещане³⁴.

Царские власти, по-видимому, не обращали внимания на массовую киножурналистику, подобно тому, как они вначале упустили из виду, не оценили по достоинству кино. О недалековидности последнего русского монарха свидетельствует опубликованная И.С. Зильберштейном резолюция Николая II на официальном документе: «Я считаю, что кинематография — пустое, никому не нужное и даже вредное развлечение. Только ненормальный человек может ставить этот балаганный промысел в уровень с искусством. Все это вздор, и никакого значения таким пустякам придавать не следует»³⁵.

Однако очень скоро отношение к массовой кинопечати изменилось. Поняв, что она оказывает влияние на простонародье в либерально-оппозиционном духе, власти приняли негласные меры.

Например, у «Петербургского кинематографа», дававшего много обличительных публикаций, появились один за другим два сильных конкурента, занимавших умеренные позиции. Выходившее с октября 1911 г. «Обозрение кинематографов» с гневом отзывалось об «одной» газете, монополизировавшей распространение программ, но потерявшей «благодаря своему

³⁴ См. цензурные разрешения на новые издания, напр.: ЦГИА, ф. 776, оп. 17, 1911, № 382.

³⁵ См.: *Зильберштейн И.С. Николай II о кино. — Советский экран. — 1927. — № 15.*

ведению и внешнему виду это преимущество»³⁶. Относительно внешнего вида упрек явно несправедлив, «Обозрение кинематографов» не лучше «Петербургского кинематографа», но претензии по поводу ведения газеты представляются многозначительными. На рубеже 1911 и 1912 гг. в «Петербургском кинематографе» меняется редактор-издатель, и газета становится заурядной.

Затем в конце 1912 г. в Петербурге создается новое «Обозрение Санкт-Петербургских кинематографов, скетчинг-рингов и театров». В массовой киножурналистике его издатель И. Генералов — фигура в своем роде одиозная: монархист-черносотенец, видевший свою задачу в распространении монархической идеи в массах. В годы реакции, наступившей после поражения первой русской революции, он издавал в Петербурге «для простого читателя» газетку «Искры» под девизом: «Царь и бог, царь и народ, царь и печать»; в ней регулярно помещались славословия Николаю и проклятия «дерзкой крамоле». В годы нового революционного подъема, растеряв читателей, Генералов решил переключиться на издание газеты для кинозрителей. В ней, как и в остальных, преобладали развлекательные стихи, рассказы, никак не связанные с кино, но, в отличие от остальных, к ним добавлялись монархические, антисемитские и антикадетские статьи. В годы первой мировой войны здесь печатались обронческие материалы. Пропаганда велась примитивными лубочными средствами. Например, в № 229 (1915) математические выкладки призваны подтвердить, что кайзер Вильгельм — антихрист и его «число» соответствует апокалиптическому 666.

В связи с ярко выраженной проправительственной ориентацией может находиться странная на первый взгляд живучесть «Обозрения...» Генералова: только оно одно из всех киногазет уцелело на протяжении первой мировой войны, последний его номер вышел в феврале 1917 г. перед свержением самодержавия.

³⁶ Обозрение кинематографов. — Спб., 1911. — № 17. — С. 2.

Почти полностью лишившись в ходе войны рекламных объявлений, оно продолжало выпускаться, хотя и значительно реже, чем прежде.

* * *

Почти все предвоенные годы, несмотря на полемику между приверженцами старого искусства — театра и нового — кино, отдельные издатели в Петербурге, Москве и в некоторых провинциальных городах выпускают небольшие журнальчики, предназначенные для чтения в антрактах посетителями театра-варьете, цирка, драматического театра, а также кинематографа. В них появляются статьи о первых кинозвездах, о кинотрюках и т.п. В петербургском двухнедельном иллюстрированном журнале «Артист и сцена» появляются пересказы статей из «Синефоно». В провинции кино играло более заметную роль в культурной жизни, журналы регулярнее писали о нем, но в большинстве случаев ограничивались рекламой репертуара местных кинотеатров. Так, в екатеринославском «Вестнике театров» (№ 9, 1914) многословная лесть расточается в адрес картины «Дети капитана Гранта», демонстрировавшейся в кинотеатре «Палас», и краткие похвалы в адрес фильмов, шедших в трех других кинотеатрах. В следующих номерах порядок адресатов меняется. Тщательно соблюдавшееся равновесие похвал — свидетельство полной связанности рук «независимых» киноиздателей.

* * *

По мере того как выявлялось общественное недовольство ничтожным репертуаром игрового кино, возрастал интерес к фильмам научным и видовым³⁷. В середине 1913 г. в Екатеринбурге Н.П. Тихонов, «музеевед, фотограф, писатель и типо-

³⁷ Профессор ВГИКа В.К. Туркин, сам в юности киножурналист, в лекции «Проблемы историографии дореволюционного кино» (1951) доказывал, что лучшей частью репертуара предвоенной эпохи действительно были научные и видовые фильмы. См.: ЦГАЛИ, ф. 2384, оп. 1, № 7.

графщик, вообще, мастер на всякие художества», как аттестует его современник³⁸, предпринял издание единственного в России на тот момент просветительского, а не коммерческого журнала, посвященного кино, «Разумный кинематограф и наглядные пособия». Журнал предназначался учителям гимназий и реальных училищ.

«Разумный кинематограф» — синоним просветительского кинематографа, он как бы противопоставлялся неразумному развлекательному — основе репертуара. Его задачей было нести знания в различных областях науки и техники взрослым и детям.

Использование кино для популяризации научных знаний началось в конце XIX в., однако сравнительно широкое распространение получило перед первой мировой войной. В Москве были предприняты попытки создания кинолекториев в Политехническом музее, во Введенском народном доме. Дрессировщик В. Дуров показывал детям фильмы о животных, меценат и владелец оперы С. Зимин открыл «разумный кинематограф» на Театральной площади.

Но все подобные начинания быстро угасали. Печать констатировала, что фильмы, посвященные порой узкоспециальным вопросам, не были адресованы определенной группе зрителей, в результате одним были непонятны, другим неинтересны.

В 1912 и 1914 гг. М.Н. Алейников выпустил два каталога «Разумный кинематограф», в них около 1600 названий, однако темы случайны, фильмы плохо вписывались в учебную программу, педагоги не были привлечены к их созданию. Зарубежные ленты, а они в прокате преобладали, зачастую по разным причинам не удовлетворяли русского зрителя.

Журнал Н.П. Тихонова возник как отклик на многочисленные призывы передовых педагогов использовать кино в учебном процессе. В частности, видная деятельница женского движения Е. Самуйленко доказывала в 1911 г., что ни-

³⁸ Черданцев А. Из истории екатеринбургской журналистики. — Северная Азия. — 1929. — № 4. — С. 83. Указано Л.С. Бамбуровой.

чтожество текущего репертуара отражает ничтожество самого капиталистического общества; «Зеркало само по себе чисто, чем же оно виновато, если ему приходится отражать не красоту, а безобразия..»³⁹. Е. Музовская в журнале «Вестник воспитания» (№ 5, 1909) утверждала, что фильм необходим в изучении зоологии, ботаники, географии и даже истории. И. Воскобойников в журнале «Для народного учителя» (№ 16 и 17, 1911) рассуждал о применении кино в обучении взрослых, в частности в пропаганде передовой агротехники зрителям-крестьянам.

По-своему знаменательно, что журнал «Разумный кинематограф и наглядные пособия» выходил не в Москве или Петербурге, а в провинциальном Екатеринбурге. Порою духовная жизнь старой провинции незаслуженно недооценивается. Но у журнала Тихонова не было аналогов в столицах. Объем номера 16 страниц, для большей солидности пагинация шла не по страницам, а по столбцам, журнал выходил в разном, но всегда небольшом формате. Из-за трудностей издательского и коммерческого порядка он не мог просуществовать долго: хотя подписная цена была умеренной, он остановился на № 4–5, не прожив и полугодия.

В программной передовой статье первого номера заявлено, что широкое применение в обучении наглядных средств осталось для России тех лет неосуществимой мечтой, и приведены следующие данные, относившиеся к 1903 г., но, по словам журнала, за 10 лет существенных изменений не произошло: в относительно передовой Московской губернии карты Европы были только в 95 школах из 718, компас — в 12, магнит — в восьми. Результатом этого, читаем в статье, является низкий уровень подготовки, которую получает молодежь. Отметив прямую зависимость между качеством образования и народным благосостоянием, автор подчеркивал, что существует порочный круг: бедная страна выделяет мало средств на цели образования,

³⁹ Самуйленко Е. Кинематограф и его просветительная роль. — Спб., 1911. — С. 3. Эта книга была переиздана в 1919 г.

получившие плохое образование молодые ее граждане оказываются бессильны поднять народное образование. Разорвать порочный круг Тихонов надеялся с помощью кино и мечтал, что в будущем по всей стране по учебным заведениям будут рассылаться фильмы, помогающие учителю в преподавании почти всех предметов. Пока что педагогам предлагалось шире использовать текущий прокатный материал.

Среди рубрик журнала: изготовление диапозитивов, новости проекционного дела, кинематографические установки для школы и дома, хроника «разумного кинематографа» в разных городах. Новые научные и учебные картины по таким разделам, как «технология и производства», «естественная история», «геология и минералогия», получали краткую аннотацию, причем журнал рассматривал их с точки зрения научной ценности и практической применимости. В № 4–5 затронут важный вопрос, который обходили коммерческие издания: просветительный кинематограф должен быть непременно дешев. Между тем фирма, поставившая нужный фильм «Пьянство и его последствия», за прокат требовала от владельца кинотеатра очень крупную сумму, в результате билеты не могли продаваться по низким ценам.

Об игровом кино журнал «Разумный кинематограф и наглядные пособия» писал только раз, но тоже поставил в статье важную проблему, которая привлечет внимание всей кинопериодики через несколько лет. Обсуждая экранизацию романа А. Вербицкой «Ключи счастья», екатеринбургский журнал утверждает, что не всякое литературное произведение заслуживает воплощения на экране. В 1913 г. этот тезис, кажущийся очевидным в наши дни, был внове. «Сине-фоно», «Вестник кинематографии», приветствуя обращение кино к литературе, трактовали литературу как единый поток, видели в ней высокое искусство с многовековой историей, способное указать путь молодому собрату. Но в это же время появилось и множество мещанско-обывательских произведений. Производители кино активно их экранизировали. Пошлость, присутствовавшая

в книге, переходила и в фильм. Автор статьи, подписавшийся «Любитель кинематографа», цитатами из «Ключей счастья» доказывал вредность этой книги. Нельзя не отметить важность выступления екатеринбургского журнала, который первым заговорил о безнравственности экранизации, «бьющей на низкие инстинкты толпы» (№ 2). Вместе с тем автор выражал крайнюю позицию, считая, что любая экранизация самостоятельной художественной ценности не имеет.

* * *

Сложившаяся в 1907–1914 гг. система кинопечати отличалась стихийностью, неупорядоченностью. На каждого театровладельца приходилось по нескольку экземпляров разных журналов, массовая киножурналистика находилась в зачаточном состоянии. В десятках небольших городов, где событием становился редкий случайный визит трупп-гастролеров, кино сделалось важнейшим средством проведения досуга, но в печати почти не было материалов об особенностях этого нового зрелища. Не лучше дело обстояло и в Петербурге, Москве, Киеве, где предназначенные зрителям киноиздания были откровенно примитивны. Пропагандируя текущий репертуар, они не пытались выработать уважения и требовательности к фильму, гнались за сиюминутной выгодой. Характерный документ, свидетельствующий о неразвитости кинопериодики, — упомянутое выше соглашение о чередовании выпусков между «Вестником кинематографии» и «Сине-фоно»; оно свидетельствовало, что журналы, выпускавшиеся в рекламных целях, еще не осознали неизбежности розни. Газеты и журналы, преследовавшие коммерческие цели, решительно преобладали: их было в предвоенные годы более 50, и только одно издание ставило перед собой просветительскую цель.

Многочисленность изданий, посвященных кино, находит параллель в многочисленности шедших на экране короткометражных картин; общий низкий уровень и тех и других также

соответствовали. У кинопечати, как и у кино, не было традиций, не хватало квалифицированных творческих кадров.

Многие журналисты выступали одновременно в нескольких конкурировавших между собой изданиях. Поскольку специализация их творческого труда еще только начиналась, выступали и по коммерческим, и по техническим вопросам, а непосредственно перед войной все чаще по вопросам эстетики кино. Они работали в самых разных жанрах, порою даже писали стихи и рисовали шаржи.

Признак начального этапа кинопечати, показывающий, как издатели стремились скрыть, что круг авторов узок, — система публикации статей без подписи («Живой экран») и под очевидными псевдонимами. Некоторые из псевдонимов встречаются от случая к случаю, другие регулярно⁴⁰. В «Кине-журнале» псевдонимы постоянно трансформировались, и это было формой своеобразного заигрывания с читателем. Так, если одна из статей подписана «Князь Сенегамбий» (он упоминается в незадолго перед тем появившемся цикле Н.С. Гумилева «Капитаны»), то вскоре можно было ждать подписи «Князь Сенегальский»; если в печати говорили о книге скончавшегося эсера-террориста Г.А. Гершуни, то журнал по-своему откликался на этот интерес, подписывая статьи Г. Герсони или Г. А. Г-ни.

Трансформация псевдонимов ставит порою перед читателями трудные загадки. В 1970 г. душанбинский исследователь Б. Миялевский и москвичи Р. Дуганов и В. Радзишевский⁴¹ одновременно пришли к выводу, что в 1913–1915 гг. в «Кине-журнале» был напечатан ряд статей Маяковского под различными модификациями псевдонима А. Владимиров. Московские ученые, в отличие от их душанбинского коллеги, считают подпись А.

⁴⁰ Словарь псевдонимов» И.Ф. Масанова (т. I–IV. — М., 1956–1960) не содержит их расшифровки.

⁴¹ См.: Неизвестные статьи Владимира Маяковского. — *Вопр. литературы.* — 1970. — № 8. См. также отклик на эту публикацию: *Эвентов И.* Необходима осторожность. — Там же. — 1971. — № 3.

В-д под статьей в № 20 (1913) также трансформацией основного псевдонима. Но, во-первых, она появилась в журнале до того, как появился основной псевдоним: она достаточно от него далека, в отличие, скажем, от подписи Вл-в в № 23–24 (1914); во-вторых, за месяц до подписи А. В-д в № 18 (1913) мы находим в журнале подпись Д-в, и хотя Дуганов и Радзишевский считают статью «Кинематограф и оскорбленная мораль», появившуюся за этой подписью, также принадлежащей перу Маяковского, вызывает недоумение ситуация: сначала автор берет предельно дальние трансформации своего будущего псевдонима и лишь постепенно приближается к нему. Быть может, эти две подписи скрывают соавторство Маяковского и его старшего товарища Давида Бурлюка, также выступавшего в журнале?

«Вестник кинематографии», стремившийся повысить культуру фильма путем привлечения в кино творческих работников театра и литературы, своих постоянных авторов в предвоенные годы не имел. На страницах журнала порою выступали известные театровед С. Волконский, журналист И. Василевский (Не-Буква), чаще, однако, второстепенные деятели искусств. К созданию постоянного авторского актива Ханжонков приступил лишь в 1914 г.

В «Сине-фоно» круг постоянных авторов сложился раньше — в 1911–1912 гг. Среди них М. Браиловский, которого С.С. Гинзбург считает лучшим из киножурналистов того времени, и талантливый публицист И. Мавич, выступавший и как художник. В 1914 г. под статьями часто появляется подпись: Федор Машков (осенью 1913 г. она встречалась в журнале «Кинотеатр и жизнь»). Это псевдоним 19-летнего Ф.А. Оцепа, только начинавшего свою деятельность в кино, а в будущем — одного из авторов сценариев «Пиковой дамы», «Поликушки», «Аэлиты», режиссера популярной «Мисс Менд»⁴². Секретарем редакции был М. Алейников.

⁴² Псевдоним раскрыт Н.Д. Анощенко в неопубликованной рукописи «Пятьдесят лет в кино».

От раннего периода киножурналистики не сохранилось свидетельств противоречий, розни издателей и авторов. Авторам, в большинстве случаев молодым, был свойствен романтический подход к кино, им казалось, что и кинофабриканты разделяют их увлеченность новым искусством.

Первое свидетельство начала нового этапа, когда наступает осознание унижительной зависимости журналиста от издателя, отчетливо проявилось в известном, но недостаточно осмысленном, на наш взгляд, факте: В.В. Маяковский в июле-сентябре 1913 г. выступил с тремя статьями в «Кине-журнале» за собственной подписью⁴³, а затем на протяжении двух лет печатался в нем только под псевдонимом.

Б. Милявский объясняет это тем, что более поздние статьи Маяковского — «статьи без футуризма». Р. Дуганов и В. Радзишевский полагают, что псевдоним избавлял Маяковского от связи его имени с «миром приобретателей», а редакцию — от неудобной ситуации, когда одним из ее постоянных сотрудников является футурист⁴⁴. Однако Бурлюк продолжал печататься в «Кине-журнале» за своей подписью.

По нашему убеждению, причиной перехода Маяковского на положение автора, выступающего под псевдонимом, стала история с плагиатом. Много лет спустя поэт вспоминал о своем дебюте в качестве киносценариста: ««Погоня за славой» написан в 13-м году. Для Перского. Один из фирмы внимательнейше прослушал сценарий и безнадежно сказал:

— Ерунда.

Я ушел домой. Пристыженный. Сценарий порвал. Потом картину с этим сценарием видели ходящей по Волге. Очевидно, сценарий был прослушан еще внимательнее, чем я думал»⁴⁵.

⁴³ «Театр, кинематограф, футуризм» (№ 13); «Уничтожение кинематографом «театра» как признак возрождения театрального искусства» (№ 16); «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» (№ 17).

⁴⁴ Неизвестные статьи Владимира Маяковского. — *Вопр. литературы.* — 1970. — № 8. — С. 151, 171.

⁴⁵ *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. в 12 т. — Т. II. — М., 1947. — С. 409.

В 1913 г. отраслевые журналы заполнены сообщениями о том, что сценариев не хватает и даже графоманские сценарии служат основой для фильмов. Неудивительно, что фирма Перского поставила фильм по «Погоне за славой». Обыкновенный плагиат, литературное воровство никогда не казались Перскому предосудительными.

Драматично положение писателя, продолжающего работать у обокравшего его кинофабриканта. Маяковский никому и никогда не рассказывал о своих статьях, опубликованных в «Кинезурнале» под псевдонимом. Он, как стало теперь известно, пытался наладить сотрудничество с другими фирмами, но безуспешно. Можно расценивать как достоверное свидетельство Бенедикта Лившица о том, как он вместе с Маяковским ездил к Ханжонкову⁴⁶. Маяковский стремился расстаться с Перским, но уходить из киножурналистики не хотел. Молодость поэта совпала с молодостью кино, он видел в нем воплощение своего взгляда на связь современного искусства с техникой, своей мечты об искусстве «для улицы», для миллионов.

Между тем Перский наживает себе нравственный капитал на сотрудничестве футуристов в «Кинезурнале». После первого выступления Маяковского в журнале он печатает, явно, чтобы привлечь внимание читателей к сотрудничеству нового автора, злой «Ответ футуристу Маяковскому», подписанный «Не-футурист» (1913, № 15). Автор ответа отрицал футуризм как таковой, называя его «искусством губить, рвать, уничтожать». В кокетливом редакционном примечании говорилось, что редакция принципиально не согласна с обеими статьями, но, уважая свободу мысли в вопросах искусства, дает место на своих страницах авторам, стоящим на полярных позициях.

* * *

Растущее понимание розни между издателем-коммерсантом и журналистом — характерное, но далеко не единственное сви-

⁴⁶ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. — Л., 1933. — С. 162.

детельство зрелости новой отраслевой печати. За семь предвоенных лет претерпели существенные изменения рубрики специальных журналов, расширилась система жанров. Первые номера «Сине-фоно» разделялись на три равных по объему отдела: статьи, либретто, списки и реклама новых фильмов. С развитием кинодела два последних отдела начинают быстро обгонять в своем росте первый, но и первый также увеличивается в объеме, расширяется его тематика. Из отдела статей он к 1912 г. становится синтетическим отделом, где печатаются стихи, рассказы, очерки, фельетоны, интервью, переписка с читателями. Уже ранее, в 1910 г., примерно половину его объема в «Сине-фоно» и «Кине-журнале» занимают заметки и корреспонденции. Они сгруппированы по отдельным темам: действия и распоряжения администрации; по кинотеатрам (новые кинотеатры, коммерческая жизнь); зарубежная информация; новости кинематографического рынка. Журналы вводят практику перепечатки статей о кино из общественно-политических и литературно-художественных изданий, это помогает киножурналистике быстрее ассимилировать новые идеи, выдвигаемые извне кинематографической среды. Публикуются переводы из зарубежных изданий, что также расширяет кругозор читателей-профессионалов. Вводится отдел «Почтовый ящик». Хотя рубрики порой называются по-разному, по существу они совпадают и в журналах фирм, и в «независимых» журналах.

Важную роль приобретает хроника новых фильмов. В «Сине-фоно» расхваливает все фильмы подряд сам Лурье, как бы придавая замаскированной рекламе больший вес своей подписью. «Кине-журнал» лишь изредка упоминает отдельные картины. «Вестник кинематографии» не только рекламирует продукцию фирмы Ханжонкова, но и бранит его конкурентов: например, в № 1 (1914) высмеивает Дранкова и Талдыкина, выпустивших якобы к 100-летию со дня рождения Гончарова экранизацию «Обрыва» — на деле юбилей писателя был годом раньше. «Кинотеатр и жизнь» разносит все фильмы. Характерно, что высокая требовательность к экрану возникла впервые в журнале, печа-

тавшем отзывы о спектаклях лучших театров страны. На этом фоне опереточная борьба страстей, свойственная большинству предвоенных картин, становилась еще нагляднее.

Расширение жанровой палитры может рассматриваться как попытка издателей откликнуться на происходившие в кино перемены. Возросшая роль информации была связана с ростом киносети и числа новых кинолент. Заметки о новых фильмах отражали не только усилившуюся конкуренцию фирм, но и начало осознания ценности отдельного фильма как произведения искусства.

Люди предвоенной эпохи с удивлением следили за быстротой развития кинематографа. А.С. Серафимович писал в конце 1911 г.: «Как могучий завоеватель надвигается кинематограф»⁴⁷. Леонид Андреев задумал в 1913 г. перепечатать написанную им годом ранее статью о кино и неожиданно обнаружил, что она уже устарела: «Кинематограф отчаянно скакнул вперед. Вот быстрота! Он не идет приличной поступью, как другие изобретения, — он несется; он плывет по воздуху, он расплзается неудержимо»⁴⁸.

В области техники кино быстрых изменений не было, попытки создать звуковое и цветное кино кончались постоянными неудачами⁴⁹. Но все компоненты фильма постоянно улучшались: выразительнее становились декорации, более умелым — монтаж, актеры постигали особенности игры для экрана. Перестав быть аттракционной диковинкой, фильм начинал привлекать зрителя художественными особенностями.

Менялось общественное осознание кино, и определяющую роль в этом процессе играла отраслевая печать.

⁴⁷ Серафимович А.С. Машинное надвигается // Сине-фоно. — 1911–1912. — № 8. — С. 9.

⁴⁸ Андреев Л.Н. Письма о театре // Шиповник. — 1914. — Кн. 22. — С. 245.

⁴⁹ О различных системах цветного и звукового кино см.: Сине-фоно. — 1909–1910. — № 13, 23; Кинемаколор. — 1910. — № 1; Наша неделя. — 1913. — № 2; и др.

Уже имелся ценный исторический прецедент: в 1839 г. была изобретена фотография, а в 1864 г. в журнале «Фотограф» (№ 13–14) впервые утверждалось, что фотография — не только подсобный инструмент для нужд полиграфии и для размножения произведений живописи, это новое искусство. Автором статьи, характерно названной «Искусство фотографии», выступил молодой Ф.Ф. Павленков, впоследствии видный книгоиздатель. Четверть века разделяло изобретение и статью, но процесс всеобщего признания фотографии искусством затянулся еще на долгие десятилетия: например, в журнале «Сине-фоно» (№ 15, 1907–1908) напечатано письмо, где доказывается, что ни фотоснимки, ни «кинематографические снимки с натуры» считать произведениями искусства нельзя, они-де всего лишь «копия природы».

Первые киносеансы и первые статьи в русской прессе, где о кино говорится как о новом искусстве, разделяет более короткий срок, и это говорит об ускорении развития техники и общественного сознания на рубеже XIX и XX столетий. Отрицательная рецензия на французскую экранизацию романа Л.Н. Толстого «Воскресение» была в журнале «Кинемо» (№ 17, 1909) озаглавлена «Искусство без искусства». В тексте рецензии мысль о кино как об искусстве не получала развития, но название представлялось неслучайным. В ней говорилось, что только русское кино может успешно воплотить на экране произведения русской классической литературы. Автором был, по-видимому, начинавший собственное производство фильмов А.А. Ханжонков, она подписана его инициалами. В январе 1911 г. в передовой статье только что открывшегося журнала фирмы Ханжонкова «Вестник кинематографии» после критики картин, выпущенных, как пишет автор, «с ярко выраженной целью наживы», следует знаменательное рассуждение:

«А вместе с тем кинематография ведь может быть и должна быть искусством (подчеркнуто нами. — А.Ч.), учителем на-

родным, выразителем его нужд и желаний»⁵⁰. Традиционная для русской эстетики мысль об учительской функции искусства впервые в этой статье прилагалась к кино. Но ее автор еще не считал кино искусством, он лишь рассуждал о возможности и необходимости его превращения в искусство.

Проходит менее двух лет, и в октябре 1912 г. в «Сине-фоно» печатается статья М. Браиловского «Наболевший вопрос», в которой впервые декларативно заявлено, что кино не только может стать искусством, оно уже им является: «Кинематограф — это особый род искусства, зародившегося в начале нашего века и находящегося еще в процессе своего самоопределения». Главная задача, стоящая перед кинематографом, говорится в статье, та же, что и у других искусств, — «облагораживать и возвышать зрителя, делать его современным в эстетическом, культурном и моральном смысле»⁵¹. Признание кино искусством, залог его будущих великих свершений, прозвучало в нашей стране раньше, чем на Западе. Французский историк кино Жорж Садуль сообщает, что в западноевропейских странах «до 1915 г. никто не считал кино искусством»⁵².

Вскоре новый взгляд на кино стал достоянием не только узкой среды специалистов, но завоевал признание в общественном мнении. В апреле 1913 г. в Москве в Политехническом музее был организован диспут «Кто победит — синемаграф или театр?», и хотя в нем участвовали главным образом театральные критики, в отчетах о диспуте печать впервые заговорила о кино как о большом и своеобразном художественном явлении, подобном другим родам искусств.

Историки кино обычно выделяют два этапа общественного осознания кино — начальный аттракционный и этап, когда его признают искусством. Однако старые отраслевые журналы свидетельствуют, что в начале периода 1907–1914 гг. отношение

⁵⁰ Вестник кинематографии. — 1911. — № 2. — С. 9.

⁵¹ Сине-фоно. — 1912–1913. — № 2. — С. 16, 17.

⁵² Садуль Ж. Всеобщая история кино в 6 т. — Т 2. — М., 1958. — С. 7.

к кино как к техническому аттракциону уже заканчивается, а в конце периода понимание кино как искусства только утверждается. Большая часть периода в рамках принятой периодизации — своеобразная *terra incognita*. Между тем для предвоенных киножурналистов это самостоятельный этап развития кино: они видят в нем зрелище, уже не аттракцион и еще не искусство⁵³. Зрелище — преимущественно игровой фильм.

Одновременно расширяется круг читателей специального журнала. О том, что кинематограф можно облагородить, если привлечь к сотрудничеству в нем крупных деятелей старых искусств, начинают задумываться еще в 1908 г.⁵⁴, однако широкое распространение этот взгляд получает через три-четыре года, когда Ханжонков, а следом за ним и другие коммерсанты украшают титры фильма перечнем знаменитостей. В свою очередь, актеры, писатели, художники вдруг «открывают» кино, начинают рассуждать о нем в многочисленных интервью. К.Д. Бальмонт и И.А. Бунин, О.Л. Книппер и В.Н. Пашенная, К.С. Станиславский и Л.С. Бакст⁵⁵ пытаются осмыслить процесс становления нового искусства. Драматурги пробуют писать сценарии, театральные актеры снимаются в фильмах. Поскольку общая пресса о специфике творчества в кино не пишет, а в «Синефоно», «Вестнике кинематографии» и других изданиях эта тема начинает занимать все большее место, деятели старых искусств порою обращаются к отраслевым кинематографическим журналам, выступают на их страницах. Новому кругу читателей адресовано большое количество иллюстраций (кадры из фильмов,

⁵³ Слово «зрелище» удачно приложимо к кино, поскольку объединяет и «случай, событие, происшествие, видимое глазами», и «театральное представление, театр» (Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка в 4 т. — Изд. 2-е. — Т. 1. — Спб. — М., 1880. — С. 694).

⁵⁴ В передовой статье «Синефоно» (№ 20, 1907–1908) перечислены видные деятели искусства Франции и Германии, работающие в кино.

⁵⁵ 56 См.: Синефоно. — 1912–1913. — № 20; Вестник кинематографии. — 1914. — № 2, 8, 9; также: Вечерняя Москва. — 1913. — № 172, 4 мая.

портреты актеров и т.п.). Журнал для коммерсантов становится журналом для специалистов.

Эта важная перемена в специальной киножурналистике перед первой мировой войной совпала с оживлением общественной жизни. В 1911–1912 гг. «Московские ведомости», «Земщина», «Гроза» выступают с необыкновенно резкими нападками на кино, видят в нем средство подрыва патриархальных общественных устоев. «Гроза», например, пыталась установить зависимость между упадком нравов юношества и даже духовенства и растлевающим, по ее словам, воздействием фильмов⁵⁶. По сообщению «Вестника кинематографии», митрополит Владимир предложил столичному духовенству обратиться к молящимся в церквях с разъяснением вреда кинематографа (№ 4, 1914).

«Кине-журнал», напротив, свидетельствовал: «Кинематографические картины проходят такой цензурный фильтр до появления перед зрителями, что даже самый неприличный фарс, заставляющий в театре краснеть взрослых, превращается на экране в безобидную комедию, которую самый строгий воспитатель не побоится показать воспитаннику»⁵⁷. Отраслевая печать выступает в защиту «театра демократии» единым фронтом, в каждом из журналов появляются статьи и фельетоны, направленные против черносотенцев.

В первые годы своего существования киножурналистика редко и робко обращается к теме бесправия и тяжелых условий труда служащих кинотеатров. В № 22 (1908–1909) «Сине-фоно» отмечается, что киномеханикам оплачиваются как рабочее время только киносеансы. Между тем налаживание аппаратуры и подготовка пленки занимают у них почти столько же времени. В 1910 г. в Петербурге умерла во время сеанса молодая пианистка О. Беспалова — она аккомпанировала фильмам 12 ч подряд. Тогда «Сине-фоно» (№ 5, 1910–1911) и «Вестник кинематографии» (№ 1, 1910) впервые ставят вопрос об охране труда

⁵⁶ См.: Наша неделя. — 1911. — № 5. — С. 19.

⁵⁷ Кине-журнал. — 1914. — № 11. — С. 43.

в кинематографии, о необходимости специального законодательства. Число подобных материалов в предвоенные годы резко возрастает, однако призывы журналов остаются гласом вопиющего в пустыне.

Постепенно намечается расширение диапазона социально-политических тем, рассматривавшихся журналами сквозь призму кино. Показательно своего рода самоосознание киножурналистики: ростовский «Живой экран» в 1913 г. заявляет, что кинопечать «должна иметь определенное направление, какое-нибудь руководящее начало. Она не должна быть в этом отношении обособленною от общей прогрессивной печати»⁵⁸. Журналы ведут борьбу против невежественных чиновников, вершивших судьбы, в особенности против цензоров. Каждый цензор подходил к картинам со своей меркой, и от его прихоти зависело, будет ли выпущена картина на экраны города. Единой фильмовой цензуры не существовало.

В «Вестнике кинематографии» сообщено, например, о конфискации в Петербурге документальной ленты «Похороны Вяльцевой» за то, что в ней были показаны «слишком энергичные действия полицейских чинов относительно публики» (№ 5, 1913). В «Живом экране» (№ 13, 1913–1914) была помещена следующая заметка: «Николаевскому полицмейстеру была представлена для подписи афиша кинематографа. В афише сообщалось, что на экране будет демонстрироваться инсценированный чеховский рассказ “Хирургия”. Как известно, в этом рассказе выведен в виде пациента дьячок. Полицейстер написал на афише: “В интересах православия — запрещаю”».

Политическая оппозиционность специальных журналов достигла своего апогея в 1913 г. после издания правительственной директивы, предлагавшей местным полицейским властям «обращать особое внимание на картины из рабочей жизни и ни в коем случае не разрешать демонстрацию тех из них,

⁵⁸ Живой экран. — 1913–1914. — № 6. — С. 14.

в которых изображены тяжелые условия труда, а также сцены, могущие возбудить рабочих против хозяев». Отмечая усиление социальной направленности в кинопечати, все же не будем переоценивать оппозиционность киноизданий: в большинстве случаев она лишь отражала усилившееся недовольство русской буржуазии царизмом. Однако в каждом журнале время от времени появляются материалы, далеко выходящие за рамки умеренно-либеральной позиции его издателей. Объяснить это можно сравнительной свободой действий, которой пользовались в предвоенные годы авторы и сотрудники кинематографических изданий.

В предвоенные годы киножурналистика находится в изоляции: либерально-буржуазная печать старается не замечать кино, проявляет к нему пренебрежительное безразличие. В равной мере, хотя и по разным причинам неприкрыто враждебны к кино монархическая печать и театральные журналы.

Киножурналисты остро ощущали свою отчужденность от большинства коллег по профессии. В начале 1911 г. С. Никольский с сожалением констатировал в «Сине-фоно»: «Посмотрите, теперь почти любой орган ежедневной печати — газеты, и если что встретится про синемотограф, то обязательно приправленное таким едким сарказмом и насмешкой, что неловко становится за неглупых людей, изрекающих такие скороспелые выпады: «Пошлость, ерундистика, иллюзионщина, крикливость, визгливое приплясывание...»⁵⁹. Несколько позднее «Кинотеатр и жизнь» утверждал, что не только печать, вся русская интеллигенция «... по отношению к кинематографу оказалась во власти странных предрассудков. Она не поняла и не оценила кинематографа в момент его появления... с непозволительным легкомыслием отнесла кинемо к разряду балаганных зрелищ». Откликаясь на статью в газете «Южный край», отмечавшую, что воздействие вредного примера в кино более сильное, чем в литературе, преступления и пороки на экране наглядны, порою

⁵⁹ Сине-фоно. — 1910—1911. — № 8. — С. 6.

даже привлекательны, «Кинотеатр и жизнь» заявлял: «Все это — совершенно справедливо. Но почему автор не пытается указать на возможность устранения вредных сторон кинемо? Почему не зовет культурную часть общества на служение кинемо — ведь в этом единственное средство обезвредить его?» Авторам журнала казалось, что существует простой рецепт повышения художественного уровня картин: «Задача интеллигенции — освободить кинематограф от исключительной власти коммерсантов и людей наживы, привить ему художественные цели и возвышенные стремления»⁶⁰.

Сейчас, спустя десятилетия, можно с уверенностью заключить, что все попытки интеллигентов освободить экран от фильмов, насаждающих жестокость и насилие, потерпели неудачу. Русская интеллигенция по достоинству оценила возможности кино с первых же его шагов: общеизвестен интерес к нему В. Стасова и Л. Толстого. Перед первой мировой войной многие выдающиеся деятели русской культуры рассуждают о возможностях кино, выражают желание в нем работать. Но кинопроизводство требует крупных материальных затрат, интеллигенты неизбежно должны были идти на поклон к капиталисту. Весь последующий опыт западного кино убедительно свидетельствует, что коммерсанты всегда сохраняли контроль за экраном.

Осмыслить вопиющее противоречие между огромными творческими возможностями нового искусства и низким уровнем почти всех его произведений ранней русской киножурналистике помогала социология искусства.

* * *

М. Браиловский в статье «Камень вместо хлеба» подверг статистической обработке кинорепертуар 1912 г. и пришел к следующим выводам:

«На каждые 100 картин в 76 роль завязки играет преступление... Мотивы и психология преступления крайне несложны

⁶⁰ Кинотеатр и жизнь. — 1913. — № 1. — С. 4–5; № 4. — С. 5.

в кинематографических пьесах; они сводятся к следующим категориям: алчность, корыстолюбие, жажда наживы, стремление к богатству, роскоши, комфорту дают наибольшее число преступников кинематографа. Затем: муки неразделенной любви, месть обманутого мужа, покинутой жены, соблазненной девушки и ревность — вот что делает героев кинематографа преступниками...

Частое появление воров, грабителей, целых преступных шайк — 32%. Такое большое количество преступного элемента вызывает также применение героями жестоких, кровавых средств: пытки, мучения, страшная по своей мучительности и жестокости смерть фигурирует в 40 пьесах из 100... Любовная интрига фигурирует в 50–70 драмах, но лишь в 10 случаях на 100 эта любовь возвышенная, способная к благородным чувствам и самопожертвованию... О свободном чувстве, основанном на взаимном уважении любящих, нет речи...

Каково же общественное положение кинематографических героев? Больше половины пьес (55%) приходится на долю высших слоев общества — графы, бароны, маркизы, банкиры, — словом, богатые классы общества, внешний блеск и комфорт их жизни — вот что привлекает внимание кинематографического репертуара.

Общественные отношения разных классов трактуются довольно примитивно. В большинстве случаев бедняки мечтают о богатстве, о комфорте и роскоши «верхов», когда у всех понятия «богатства» и «счастья» равнозначны. «Верхи» общества рисуются, в общем, в заманчивом виде: они красивы, умны, талантливы и обаятельны даже в своей преступности и развращенности.

Такова общественная характеристика кинематографических сюжетов, — заключает Браиловский. — Я не останавливаюсь на некоторых довольно интересных деталях, как, например, участие цирка, кафешантана или кабаре в сюжете пьесы (12%), введение опасных трюков, диких животных, пожаров, взрывов

и разного рода катастроф в качестве аксессуаров пьесы (около 27%)»⁶¹.

Систематизация киносюжетов, проведенная в этой статье «Сине-фоно», представляется актуальной для коммерческого фильма и сегодня. Технический антураж кинематографа неузнаваемо изменился, в нем появились новые персонажи вроде подсказанных научно-технической революцией гостей из будущих эпох. Но «дома новы, а предрассудки стары». За внешней изобретательностью цветных широкоформатных лент часто просматриваются шаблоны и трафареты из далекого прошлого: изображаются привлекательные герои преступного мира, кинозолушки по-прежнему находят принцев, а удачливые авантюристы заглаживают клады.

* * *

Едва ли не самая интересная сторона предвоенных киноизданий — разработка на их страницах вопросов эстетики кино. Художественные произведения, которые стали появляться в журналах перед первой мировой войной, были откровенно слабыми; заметки и корреспонденции, посвященные коммерческим вопросам, представляют ценность, главным образом, для узких специалистов. Но некоторые статьи по киноэстетике сохранили свою ценность. Их совокупность дает возможность увидеть такое быстрое развитие эстетической мысли, которой не знала журналистика, посвященная старым искусствам.

Кино и киномысль принадлежат к разным рядам, самостоятельным, но сближающимся, и быстрота развития киномысли определялась быстротой развития кинематографа. Казалось бы, первым киножурналистам должно было быть легко: они могли опираться на опыт исследователей старых искусств, и каждое их суждение оказывалось внове. На деле освоение нового эстетического пласта сопряжено со значительными трудностями: нужно было выработать критерии оценки произведений, а для этого

⁶¹ Сине-фоно. — 1912—1913. — № 5. — С. 18—19.

осмыслить своеобразие нового искусства, вписать его в ряд старых искусств.

Киножурналисты начинали с простодушных откровений. В «Сине-фоно» (№ 2, 1907–1908) доказывалось: нет ничего плохого в том, «что одни и те же лица появляются в разных картинах и в измененных только костюмах, типах и положениях — кто это может заметить? Масса, наверное, нет». На сцене актер тысячелетиями появлялся в разном облике в разных ролях, более широкий взгляд на вещи избавил бы анонимного автора от наивности. Но журналы на своем раннем этапе не умели сопоставить кино с другими искусствами, не осознавали его как искусство.

Не только зрителями, но и киножурналистами кинематограф воспринимался нерасчлененно, и неслучайно ни один журнал не отозвался на событие, имеющее решающее значение для истории кино, — выход на экраны первого русского игрового фильма. Отличий игрового фильма от всех прочих не видели. Кино оставалось технической новинкой, по-прежнему восхищались движением теней на безмолвном экране, но жизнь уже подсказывала журналам новые темы: фильм может быть использован в обучении, камеру можно установить на самолете, можно снять спортивные состязания...

До 1910 г. главными темами статей в отраслевых журналах были «кино и...» и «кино как...». Даже заголовки отличала однородность: «Синематограф как развлечение» (Сине-фоно, № 2, 1907–1908), «Синематограф и школа» (№ 9), «Синематограф как средство воспитания» (№ 14), «Искусство и синематограф» (№ 15). Эти статьи отражают первоначальный этап киномысли, когда она обнаруживает, что кинематограф способен вторгаться во многие сферы деятельности человека, всюду может быть приложим, со всем сопоставлен. Журналисты отмечают, что фильмы прочно вошли в жизнь больших городов, выражают уверенность, что «живая фотография» завоеует и малые города, затем деревню. Порою они опьянены открывающимися горизонтами, и петербургский журнальчик в начале 1909 г. восхищенно провозглашает: «Исчезнут газеты и журналы, погибнут книги,

но живая фотография будет расти и завоевывать великое будущее мирового искусства»⁶².

Особое воздействие на русскую киножурналистику довоенного периода оказали статьи о кино, написанные для литературно-художественных изданий писателями. В общей печати эти статьи стояли особняком: писатели раньше других разглядели, что на их глазах происходит чудо, чудо рождения нового искусства. Об эстетическом наслаждении, которое мог доставлять ранний несовершенный фильм, за несколько месяцев до открытия «Сине-фоно» заговорил Андрей Белый, статья которого «Синематограф» была напечатана в журнале символистов «Весы». Журнал этот выходил тиражом 300 экз., примерно столько же зрителей в 1907 г. смотрело фильмы в одном только петербургском или московском кинотеатре в течение одного вечера. Массовость киноаудитории заставляет даже писателей, тяготевших к модернизму, отнестись к наивному фильму всерьез, и Андрей Белый, а через пять лет и его друг Леонид Андреев в статьях о кино далеко отходят от собственной творческой практики, видят в нем новую силу, народ.

Та же массовость кино привлекает и писателей демократического направления: К.И. Чуковского, Скитальца, А.С. Серафимовича. Однако их статьи, начавшие появляться с конца 1908 г., уже сложнее: здесь и первые попытки анализа киноаудитории и даже прогнозы развития кино⁶³.

Киножурналистика быстро усваивает идеи признанных писателей. Она берет на вооружение их идею о массовости кино как его главной отличительной особенности, и, положенная в основу многих статей, она становится своеобразной вакциной, предохраняющей киножурналистику от влияния декаданса.

В одном из первых номеров «Сине-фоно» под заголовком «Мысли и афоризмы» помещён адаптированный пересказ статьи

⁶² Вестник живой фотографии. — 1909. — № 2. — С. 2.

⁶³ См.: Чернышев А.А. Из ранней русской киномысли, 1907–1914 // Из истории кино. — Сб. 12. — М., 1987.

Андрея Белого, в нем есть даже прямые цитаты. Впервые в киножурналистике здесь заявлена мысль, которая неоднократно будет повторяться и варьироваться долгие годы, наложит отпечаток на ее эстетические искания: «Синематограф — демократический театр будущего» (№ 7, 1907–1908). Однако — одно из первых свидетельств нечистоплотности нравов довоенной киножурналистики — имя Андрея Белого в статье не упомянуто. В дальнейшем также без упоминания первоисточника в ряде статей на протяжении нескольких лет варьируется заимствованная из его статьи тема радостной встречи с «чистым, невинным развлечением на сон грядущий после трудового дня».

Отношения киножурналистов с Чуковским были не менее потаенными. Острота его слога, воинствующая непримиримость к пошлости, в какие бы одежды она ни рядилась, обеспечили ему в годы реакции репутацию критика блестящего, но злого. Отрывок из брошюры Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература», высмеивающий низкопробный кинорепертуар, перепечатал журнал «Театр и искусство», положив этой публикацией начало своей многолетней борьбе против кино⁶⁴. Однако киножурналисты расценили статью иначе, не как антикинематографическую, ее пафос оказался им близок. «Синефоно» с 1910 г. регулярно упрекает фирмы за то, что они «забрасывают рынок самыми глупыми, совершенно непродуманными картинами» (№ 6, 1910–1911), «Вестник кинематографии» констатирует с горечью, что в кинематографической среде «нет почвы для развития идей; есть, наоборот, все данные для пошлости» (№ 4, 1911) — и это, по существу, повторение взгляда Чуковского. На начальном своем этапе киножурналистика внешне обособляется от общей печати, пытаясь тем самым утвердить свою самостоятельность.

⁶⁴ См.: Театр и искусство. — Спб., 1908. — № 49. В следующем номере журнала напечатан фельетон «Живая лента», в котором дан образ захоластного города Пропойска, модификации щедринского Глупова, где жители пьют горькую да ходят в кино.

Справедливости ради нужно признать, что из двух упомянутых статей киноиздания заимствуют лишь верхний слой. Мысль Андрея Белого о том, что старые искусства окрашены интеллигентским надрывом, а кино духовно здоровее, оказывается для ранней киножурналистики слишком сложной, и она, не готовая еще сравнивать кино с другими искусствами, проходит мимо нее. Игнорирует она и тезис Чуковского о связи раннего фильма с мещанскими вкусами: для нее еще не существует отдельных групп зрителей, поэтому тезис писателя трансформируется, звучит как аксиома, что фильм должен соответствовать вкусам аудитории.

Из двух источников черпали не только киножурналисты. В первом «Письме о театре» (1912) Леонид Андреев из всего написанного ранее о кино счел заслуживающей внимания одну только «превосходную, но мало оцененную и замеченную статью г. Чуковского» (Маски, 1912, № 3)⁶⁵, в то же время романтический энтузиазм в отношении к кино он фактически заимствовал у Андрея Белого. Даже слово «Кинемо» он писал с заглавной буквы, подчеркивая тем самым свое глубочайшее уважение новому зрелищу, подобно тому, как пятью годами ранее Андрей Белый писал с заглавной буквы «Синематограф».

Начальный этап киножурналистики отмечен не столько поисками в области эстетики кино, сколько поисками организационных норм, упорядочивающих кинопредставление. Для периода, когда в кино еще не видят искусства, такой подход закономерен. В театре сложилась практика, когда билеты в первые ряды продаются по самым высоким ценам: зритель может лучше рассмотреть лица актеров. Но в кино места в первых рядах наименее удобны. Обсуждается новый порядок расценки мест. В театре обязателен гардероб, в кино с самого начала от него отказываются (но не так-то просто приучить публику снимать головные уборы, чтобы не мешать позади сидящим) и т.п.

⁶⁵ См. также положительный отзыв А. Толстого о статье К. Чуковского: Грызова И. Толстой и кино. — Коммунар. — Тула, 1968, 11 февраля.

Первоначальное представление о фильмах выражено в следующей формуле журнала «Сине-фоно»: «Не следует называть их орудием культуры, но так следует их понимать и, как одну из эксцентричностей нашей цивилизации, извинить»⁶⁶. Внутренняя противоречивость этой формулы («не следует называть, но следует понимать») обусловлена переходным характером отношения к кино — оно уже перестает восприниматься как аттракцион и еще только начинает осваиваться как зрелище. Авторы журнальных статей замечают сходство игрового фильма со спектаклем, даже обнаруживают, что в фильме смена декораций происходит мгновенно, следовательно, фильм имеет какие-то преимущества перед спектаклем. Но в целом они видят в кино только подготовительную школу для театра⁶⁷. Общий взгляд наиболее точно выражает в театральном журнале «Рампа и жизнь» в 1910 г. прокатчик С. Френкель: «Тот, кто никогда не был в театре, но сегодня попал в кинематограф, завтра пойдет в театр, но кто бывает в театре, никогда не изменит ему для кинематографа»⁶⁸.

Однако в преобладающий простодушный мотив врываются устремленные в будущее обертоны: журналы констатируют, что не только вкусы зрителей неоднородны, неоднородны и сами фильмы. В ноябре 1908 г. «Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге» свидетельствует, что еще в прошлом сезоне публика шла в кино посмотреть «самый факт демонстрирования», прежде ею не виданный, и к фильму никаких требований не предъявляла, а теперь положение в корне изменилось: «Одни идут со специальной целью посмотреть путешествия и дремлют, пока идут картины с драматическим сюжетом, другие хотят посмотреть фабричные и заводские производства и т.п.»⁶⁹.

⁶⁶ Сине-фоно. — 1907–1908. — № 2.

⁶⁷ См.: Друзья и враги // Вестник кинематографии. — 1911. — № 20.

⁶⁸ Рампа и жизнь. — М., 1910. — № 39. — С. 635.

⁶⁹ Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге. — 1908. — № 3. — С. 3.

В этом признании основа будущего разделения кинематографа на роды и виды. Но в целом русская киномысль на начальном этапе своего существования повторяет ранний этап литературной мысли, когда и та признавала ценным только общее, а личное и индивидуальное отождествляла с побочным и случайным.

Этап, который в литературном сознании затянулся на десятилетия, киномысль прошла за три-четыре года.

* * *

Осенью 1910 г. газеты и журналы опубликовали статистические данные об общем количестве проданных билетов в кино в России. За истекший год оно составило 108 млн. Эту цифру «Сине-фоно» (№ 1, 1910–1911) привел со следующей расшифровкой: в стране 120 кинотеатров, в среднем в каждом из них 250 посетителей в день. В других изданиях пользовались несколько иными исходными данными, но получали тот же результат. По-видимому, цифру кинопосещений устанавливали по налогу на билеты⁷⁰. Простой подсчет показывал: число кинозрителей превысило примерно в 7 раз число зрителей театральных. Впервые кинематограф заявлял о себе как о крупной социальной силе.

Театральная пресса бурно реагировала на это сообщение. «Театр и искусство» и «Рампа и жизнь», адресованные в первую очередь провинциальным актерам, отражали страх актеров перед распространением нового зрелища, угрожавшим им безработицей⁷¹. В те годы преобладал наивный взгляд, что каждый кинозритель — это зритель, «украденный» у театра. Харак-

⁷⁰ По данным журнала «Рампа и жизнь» (№ 39, 1910), кинотеатров было 1500, зрителей в день в каждом 200; по данным журнала «Современный мир» (№ 1, 1912), соответствующие цифры — 1000 и 300. Эти цифры условны, число кинотеатров не было постоянным, сеансы зачастую устраивались в непригодных помещениях.

⁷¹ Об эволюции отношения театральных журналов к кино см.: Чернышев А.А. От признания к признанию // Искусство кино. — 1984. — № 2.

терна, например, заметка, присланная в редакцию московского театрального журнала «Маски» в 1912 г. из Нижнего Новгорода: «Главную причину небольшой посещаемости городского театра видим в кинематографе. Каждый вечер кинематографы переполнены, а театр собирает незначительное количество зрителей»⁷². Театральные журналисты еще не осознали, что кинематограф создал свою публику, более широкую, чем театральная, привлеченную дешевизной нового зрелища⁷³, отсутствием надобности в парадной одежде, возможностью всего за полтора часа получить множество информации и разнообразных впечатлений.

Но кинематографическая пресса чутко уловила, что публика в кино состоит не из тех, точнее не только из тех, кто прежде наполнял театральные залы. В киевской газете «Экран и рампа. Обзорение кинематографов» (№ 1, 1913) читаем: «Трудно даже представить себе, как заполняли мы свои вечера в то недавнее время, когда не было еще кинематографа. Бульвары и рестораны, пивные и бильярдные. Сплетни, шатанье по улицам, карты!.. А теперь? Старики и дети, принцы и нищие, ученые и едва грамотные — кто не бывает в кинематографе? Кто не следит за его жизнью и развитием?»

Постоянные провалы гастролей и премьер, банкротства антреприз, падение сборов в разных городах, о которых постоянно сообщали театральные журналы, объяснялись не конкуренцией кино, а неумелым ведением дел, низким художественным уровнем спектаклей. Но театральная пресса усмотрела корень зла в появлении «отвратительного конкурента», как она окрестила кино, и в необыкновенно резкой форме стала его «упразднять». Вскоре кинематографическая пресса перешла в ответное наступление, разгорелась полемика, достигшая наибольшей

⁷² Маски. — М., 1912. — № 2. — С. 95.

⁷³ В одном из выступлений на Первом всероссийском съезде сценических деятелей (1897) было заявлено, что посещение театра обходится зрителю около 5 руб. Средний оклад чиновника в губернском городе составлял 100 руб. См.: Петровская И. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. — Л., 1978. — С. 142.

остроты в 1911–1913 гг., где обе стороны исходили из представления, что два подобных зрелища сосуществовать не могут, что какое-нибудь из них должно победить. Между тем веками рядом уживались, например, живопись маслом и акварелью, сольные музыкальные произведения и произведения для оркестра...

Об аргументации сторон в этой полемике дает представление следующая тирада из бульварного «Синего журнала». Он не принадлежал к кинематографической печати, но охотно включился в полемику, обстановка скандала привлекала его. В одной из статей 1914 г., когда споры между приверженцами двух искусств уже затихали, «Синий журнал» заявлял, что театр — это «театр декораций, написанных на холсте, театр антрактов, суфлеров, клакеров, цветочных самоподношений, заученных, как у попугая, ролей, театр нищенских постановок и нищенских окладов артистам, театр дорогих мест в ложах и партере, театр, отнимающий у зрителей целый вечер... На смену ему идет кинемотеатр с его актерами, которые всегда в ударе, с его постановками, которые стоят сотни тысяч, с его живыми декорациями под открытым небом, с его моментальными сказочными превращениями...»⁷⁴. Маститый критик А.Р. Кугель, редактор журнала «Театр и искусство», отстаивал противоположную точку зрения: «Кинематограф — несомненно, «варвар». Его появление в ряду театральных зрелищ представляет ренессанс примитива, который не может на эстетов театра не производить удручающего впечатления»⁷⁵.

Наивность аргументации каждой из сторон, видевшей только плюсы у «своего» искусства и только минусы у «чужого», очевидна. Она резко контрастирует с общим высоким уровнем эстетической мысли периода раннего русского кино. Вместе с тем это свидетельство трудностей, встающих перед эстетикой всякий раз, когда к семье искусств присоединяется новое.

⁷⁴ Синий журнал. — Пг., 1914. — № 23. — С. 6.

⁷⁵ Театр и искусство. — Спб., 1912. — № 31. — С. 601.

Трижды на протяжении полутора веков разгорались подобные споры — в середине XIX в. вокруг фотографии, перед первой мировой войной в связи с «движущейся фотографией» — кино, после второй мировой войны, когда вошла в быт «движущаяся фотография, передаваемая на расстояние», — телевидение. Все три новых искусства — следствие технического прогресса и адресованы более широкой аудитории, чем их предшественники и собратья. Каждое в своем развитии прошло этап, когда массовость обгоняла его художественную ценность. Еще не освоены собственные выразительные средства, еще далеко до появления первых выдающихся произведений, а оно уже завоевало общественный интерес. Тогда одни критики увлеченно пишут о широких открывающихся перед ним перспективах, пытаются порой доказать, будто прежние искусства устарели, другие решительно бракуют его нынешние невыразительные произведения⁷⁶. Есть своя правота и у первых, условно назовем их «романтиками», и у вторых, которых можно было бы назвать «реалистами». Несмотря на крайности отдельных высказываний, такие споры содействуют более точному пониманию выразительных средств различных искусств. «Первый изобретатель искусств, — проницательно замечал один из первых русских эстетиков, учитель Лермонтова А.Ф. Мерзляков, — есть нужда, остроумнейший из всех учителей на свете»⁷⁷.

Факт сравнения в десятках статей фильма со спектаклем означал, что эстетическая мысль относится в те годы к фильмам в первую очередь как к игровым. Это заставляло видеть в фильме произведение искусства, и неслучайно впервые в ходе полемики театральной и кинематографической прессы звучит утверждение, что кино — это новое искусство. Однако материалы этой полемики свидетельствуют, что процесс осознания кино как нового искусства был драматический, сложный, что эстетиче-

⁷⁶ О полемике вокруг фотографии, предвосхитившей полемику вокруг кино, см.: Морозов С.А. Фотография среди искусств. — М., 1971.

⁷⁷ Русские эстетические трактаты первой трети XIX в. — М., 1974. — С. 29.

ская мысль словно находилась в лабиринте и в поисках выхода из него проверяла многочисленные тупиковые маршруты.

Театральные журналы повторяли, что кино нельзя считать искусством, поскольку фильм существует в ряде однозначных равноценных копий. Споря с этим взглядом, киноиздания выдвигали контраргумент, будто каждый последующий спектакль — механическое повторение премьеры⁷⁸. Оба этих подхода были неверны. Киножурналисты забывали опыт Белинского, многократно смотревшего спектакль «Гамлет» с Мочаловым в главной роли и каждый раз находившего новые оттенки в игре артиста. Театральные журналы упустили из виду, что, например, в ряду однозначных равноценных копий исстари существуют гравюра и скульптура, отлитая из бронзы. Им предшествует существующий в единственном экземпляре оригинал, но и фильм первоначально существует в одной копии.

Сравнительно малый опыт кино со времени Люмьеров еще не давал возможности установить некоторые его общие закономерности. Леонид Андреев предложил разделить «сферы влияния» театра и кино: театру отдать исследование глубин человеческой души, кино — внешнее действие⁷⁹. Однако появились экранизации романов «Дворянское гнездо», «Приваловские миллионы», в них не без успеха был раскрыт внутренний мир персонажей и казавшаяся стройной концепция была отменена развитием событий.

Поборником короткометражного фильма выступал А.С. Серафимович. Уподобляя его короткому рассказу, он связывал спрос на небольшие произведения с убыстрившимся ритмом жизни⁸⁰. На деле эпоха короткометражных игровых картин под-

⁷⁸ См напр., отчет о докладе М. Бонч-Томашевского на диспуте 5 апреля 1913 г. в Политехническом музее в Москве (Маски. — 1913. — № 6. — С. 109) и передовую статью «Сине-фоно» (1912–1913. — № 15), посвященную итогам того же диспута.

⁷⁹ Такое предложение содержится в первом «Письме о театре» Л. Андреева (1912). Но через год, во втором «Письме», он отказался от подобного разделения.

⁸⁰ Серафимович А.С. Машинное надвигается // Сине-фоно. — 1911–1912. — № 8. — С. 8–9. В собрания сочинений писателя не включалось. Последняя перепечатка — Искусство кино. — 1936. — № 12.

ходила к концу, и современники свидетельствовали, что такая картина стала восприниматься как мимолетное зрелище, мелькнувшее перед глазами зрителя, не затронув его души. В то же время полнометражный фильм заставлял зрителя более глубоко проникать в содержание, тоньше чувствовать, серьезнее задумываться⁸¹. Кроме того, читатель мог ограничиться одним рассказом и отложить книгу, кинозритель во время сеанса смотрел подряд пять–шесть короткометражных лент.

Но была польза для киномысли даже и в проверке тупиковых маршрутов. Авторы статей делали ряд наблюдений, действительно ценных, выдержавших испытание временем. Таковы, в частности, сравнение фильма с книгой, впервые предпринятое Серафимовичем, рассуждение Андреева о преимуществах кино, владеющего, по его словам, «всем пространством мира, способного к мгновенным перевоплощениям, властелина, могущего привлечь к своему действию тысячи людей, автомобиль, аэропланы, горы и моря»⁸².

В ходе полемики впервые заговорили, что природа актерского творчества в кино иная, нежели в театре. Критики еще не начали анализировать отдельные актерские работы в кино, но уже увидели, что киноартист должен обходиться без помощи зрительного зала. Зато реальная природа, улица, заменяющие декорацию, способствуют натуральности игры.

* * *

Особое место в дискуссии заняли две статьи, наметившие новые рубежи в развитии русской киномысли. В журнале «Театр и искусство» (№ 38, 1911) была опубликована статья А.И. Косоротова «Монументальность»⁸³. Ее значение состоит в том, что,

⁸¹ См.: Браиловский М. Итоги и перспективы // Сине-фоно — 1912–1913. — № 19. — С. 15.

⁸² Маски. — 1912. — № 3. — С. 12, 13.

⁸³ Косоротов Александр Иванович (1869–1912) — драматург и театральный публицист. В годы первой русской революции пользовалась успехом его пьеса «Весенний поток» (1904). «Монументальность» — лучшая из статей Косоротова.

сравнивая театр и кино, Косоротов впервые в русской критике обнаружил, что монтаж и крупный план являются специфическими выразительными средствами кино. «При каждом новом посещении кинематографа я со все более возрастающей завистью созерцаю одно его художественное преимущество перед живой театральной сценой. Заключается оно в том, что в любой момент действия есть возможность покрыть мраком все второстепенные части сцены, а главное действующее лицо увеличить во сколько угодно раз. По желанию, даже в этой единственной остающейся фигуре затемняются руки, ноги, торс: всю сцену вдруг заполняет одна голова, в мимике которой до потрясения видны малейшие движения жилок, мельчайших блестков в глазах, на губах»⁸⁴. При всей очевидности этого наблюдения для наших дней, для зрителя 1911 г. это было откровением. Изобретение крупного плана в киноведческой литературе традиционно связывалось с именем американского режиссера Д.У. Гриффита, и стал хрестоматийным рассказ о том, как в Голливуде Гриффит впервые показал кадры, снятые крупным планом, и когда огромная «отрубленная» голова заулыбалась публике, началась паника. Зрители еще не умели соединять в своем сознании отдельные кадры в единую непрерывно развивающуюся картину⁸⁵. Однако рассказ этот относится к началу первой мировой войны, а статья Косоротова появилась тремя годами ранее. Рассуждая о крупном плане, Косоротов вспоминал о театральном бинокле: с помощью бинокля зритель приближает к себе отдельные моменты спектакля, но он не знает пьесы и не выделяет сознательно главных ее мест. Иное дело — кино. Там «управляющий зрелищем имеет силу сознательно выхватить из пьесы любой главнейший момент и возвести его в перл изображения»⁸⁶.

Наблюдения Косоротова буквально через несколько недель были подтверждены этапным фильмом раннего русского кино

⁸⁴ Театр и искусство. — 1911. — № 38. — С. 702.

⁸⁵ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М., 1968. — С. 51.

⁸⁶ Театр и искусство. — 1911. — № 38. — С. 702.

«Оборона Севастополя» (премьера состоялась 15 октября 1911 г. в Большом зале Московской консерватории). Один из центральных эпизодов фильма, потопление черноморской эскадры, был решен монтажно. «При монтаже толпа севастопольцев, кадры изрыгающих дым и огонь пушечных жерл и падающего на бок корабля создали цельное, динамическое зрелище. Через детали, частности зритель мог мысленно воссоздать и представить себе всю картину гибели флота», — пишет современный исследователь раннего русского кино⁸⁷.

Киноведческая мысль и кинематографическая практика почти одновременно начали «осваивать» возможности монтажа, однако ни статья, ни фильм не были по достоинству оценены в момент их появления. На фильм, отступив от обычных правил, откликнулся критической статьей «Сине-фоно» (№ 5, 1911–1912). В ней был брошен упрек его постановщикам А. Ханжонкову и В. Гончарову за то, что они отказались от сквозного драматургического действия, ограничившись показом «отдельных, не связанных друг с другом батальных и бытовых сцен», а использование монтажа отмечено не было. Двумя месяцами раньше в том же журнале (№ 1, 1911–1912) обозреватель под псевдонимом Н.А. Стырный отметил статью Косоротова в «Театре и искусстве», но ее новаторства оценить по достоинству не сумел. А между тем все последующее развитие кино как искусства неотделимо от монтажа и крупного плана. Знаменательно, что первым о них заговорил не киножурналист, а театральный писатель: в кинематографической среде в ту пору монтажу и крупному плану значения не придавали. Лишь примерно через пять лет киножурналисты заново открывают эту тему, однако не вспоминают историю вопроса.

Между тем в статье Косоротова есть еще один интересный аспект, сохранивший актуальность до наших дней. Признав крупный план специфическим выразительным средством кино,

⁸⁷ Соболев Р. Люди и фильмы русского дореволюционного кино. — М., 1961. — С. 35.

Косоротов мечтает о том, что и театр сможет приблизить действие к зрителю. В начале XX в. наряду с прежними огромными сценическими площадками, где актер был затерян среди декораций, стали появляться маленькие сцены, где фигура артиста казалась крупнее из-за того, что декорации уменьшились в размерах. Автор статьи в «Театре и искусстве» не принимает ни «монументального пейзажа с фигурами», ни «монументальных фигур с пейзажем». Он ищет подвижного, изменяющегося соотношения этих двух компонентов, обусловливаемого режиссерской волей. Он надеется, что будет придумано какое-то техническое усовершенствование и станет обычной практика, когда «из общего ровного течения вдруг вырываются и возводятся в перл монументального изображения наиболее важные части».

Эту идею до сих пор осуществить не удалось, однако в наше время к ней возвращаются, хотя и здесь приоритет Косоротова прочно забыт. Шагом в подобном направлении являются попытки выделить лицо артиста пучком света, погружая сцену в темноту, или выносить действие на просцениум, в проходы между рядами кресел, приближая актера к публике. Но у Косоротова речь шла, по-видимому, об использовании в театре оптического или оптико-механического приспособления. О своеобразном театральном крупном плане задумывался и Н.П. Акимов, когда выдвигал перед театральными инженерами задачу, «не прерывая действия, показывать в сильном увеличении лица актеров действующих, а не снятых заранее»⁸⁸. Подобное изобретение, осуществленное в одном из научно-фантастических произведений польского писателя Ст. Лема, вытеснив и театр и кино, образовало новый вид зрелища. Современный эстетик. В.А. Сахновский-Панкеев полагает, что если «реал» Лема «когда-нибудь осуществится, то он отнюдь не объединит специфических достоинств театра и кино, но, напротив, взорвет

⁸⁸ Акимов Н.П. О театре. — Л. — М., 1962. — С. 181.

изнутри их эстетическую природу»⁸⁹. Мы, однако, считаем, что подобное усовершенствование не разрушило бы природу театра, поскольку осталась бы незыблемой ее основа: творческий процесс происходит одновременно с восприятием. Ни у Косоротова, ни у Акимова не вызывало опасений, что оптическое увеличение деталей спектакля разрушит природу театра. Тема эта приобретает живой, актуальный характер в связи с успехами лазерной техники, в частности голографии, которые дают основания полагать, что давняя мечта автора статьи в журнале «Театр и искусство» не так уж фантастична.

* * *

В отличие от статьи Косоротова, стоявшей в современной ей печати особняком, серьезная теоретическая статья в «Синезоно», «Синематограф и театр», подписанная Гейним (№ 23–25, 1912–1913), окружена шлейфом публикаций на ту же тему. Центральное место в статье занимает волновавший тогда многих вопрос о природе кинематографического гротеска.

В 1911–1912 гг. журналисты впервые обнаружили особую приверженность кино к показу экстремальных ситуаций и ярких, психологически однозначных персонажей. «Вестник кинематографии» в передовой статье (№ 4, 1911) отмечал обилие на экране злодеев, крови и преступлений и заявлял, что подобный крен аморален и отражает общественный аморализм. И сегодня актуально звучат гневные слова статьи: «Он уверяет, что вся кровь наших дней — самое обыкновенное, естественнейшее явление жизни». Через несколько номеров, вернувшись к той же теме, журнал называет еще одну аморальную наклонность кино, тяготение к эротике, даже к порнографии (№ 14, 1911). В чем причина популярности вульгарных, пошлых кинопроизведений? «Вестник кинематографии» лишь отмечал, что культурный уровень большинства зрителей низок.

⁸⁹ Сахновский-Панкеев В.А. Соперничество — содружество: театр и кино. Опыт сравнительного анализа. — Л., 1979. — С. 109.

А автор статьи «Кинематограф» в газете «Столичная молва» Н. Лопатин, защищая лубочный фильм, находил некую перво-данную прелесть в его примитивности: «Если кинематограф показывает вам злодея, так это уж настоящий злодей, и вы начинаете ненавидеть его с первого же взгляда за одну его шляпу, за одну его черную, зверскую бороду. Если же на экране появляется добродетель, то опять-таки сразу всем и каждому становится ясно, что даже ангелы не превосходят ее чистотою, добротой, непорочностью»⁹⁰.

В констатации факта — кинематограф тяготеет к контрастам и преувеличениям, причем преувеличивает, как правило, отрицательные стороны характера, пороки — Гейним повторяет своих современников. Он считает, что кино трансформировало заимствованные у театра жанры, доводя драму до трагедии, трагедию до мелодрамы, комедию превратив в фарс. Однако подобному гротеску Гейним дает новые объяснения:

Во-первых, он объясняет его самой природой немного кино. Статья, о которой идет речь, одна из первых в киножурналистике, где об отсутствии звука в фильме говорится не как о временном досадном недостатке, а как о его характерной черте, по крайней мере на определенном этапе развития. То, что можно было бы сказать одним словом, подчеркивает Гейним, актеру приходится изображать рядом мимических движений. Стремясь быть понятым всеми, актер неизбежно переигрывает⁹¹; «В синематографе нет не только нюансов, но и положительных степеней: все в превосходной». Недостаток углубленной разработки характеров постановщики возмещают экзотичностью обстановки действия, калейдоскопичностью картин-кадров. Это интересно, поскольку современные критики коммерческого фильма нередко упускают историю вопроса: рецепты и шаблоны сегодняшнего

⁹⁰ Статья Н. Лопатина перепечатана в «Сине-фоно» (1912–1913. — № 27).

⁹¹ Аналогичное рассуждение В. Мазуркевича из журнала «Кинематографический театр» (1911. — № 16) см.: Чернышев А.А. По страницам старых журналов // Советский экран. — 1982. — № 9. — С. 18.

дня восходят к рецептам и шаблонам раннего кино, обусловленным неразвитостью его выразительных средств.

Во-вторых, в статье в «Сине-фоно» кинематографический гротеск рассматривается как явление, отвечающее запросам массового городского зрителя, ищущего быстро сменяющихся сильных впечатлений.

О том, что ускорение ритма городской жизни внесло изменения в восприятие искусства публикой, специалисты начали задумываться в 90-е гг. Современный исследователь Н.А. Хренов приводит датированное 1891 г. любопытное свидетельство врача А. Яковлева, рассуждающего об эмоциональных перегрузках и о возросшей разобщенности людей: «Современный культурный человек возбужден, — писал Яковлев в медицинском журнале, — ибо он уже не довольствуется ни тихим характером своей трудовой деятельности, ни тихими удовольствиями и радостями; он всюду и везде ищет сильных впечатлений, и это потому, что чем раздраженнее наши нервы, тем все сильнее и сильнее впечатления требуются для того, чтобы вызвать то особенное состояние нашей нервной системы, которое называется чувством удовольствия... Он требует от театров раздирающих драм и комедий, изображающих прелюбодеяния, он требует от цирка — детей, висящих на трапеции, рискующих ежеминутно сорваться со страшной высоты и раздробить себе голову о камни; он требует от газет телеграмм о различных угрожающих политических событиях, описаний кровавых жизненных драм и подробной уголовной хроники; он требует от литературы описания наготы — и той же наготы требует и от живописи; он разлюбил тихую мелодическую музыку... И он находит все это, ибо все, за что платится щедро, в наше время может быть найдено»⁹².

Яковлев был неправ, утверждая, что такие новые запросы типичны для культурной части общества. Гораздо характернее они были для не имевших культурной традиции, впервые приоб-

⁹² Цит. по: Хренов Н.А. Социально-психологические аспекты взаимодействия искусства и публики. — М., 1981. — С. 209.

щавшихся к искусству городских низов. Гейним называл фильм «характерным продуктом современного города» и даже сравнивал его с гашишем. Зрительная галлюцинация обходится без слов, следовательно, и экрану слово не нужно, оно лишь помешало бы магии гротескного зрелища.

Эту мысль сразу же подхватила вся кинематографическая пресса. В десятках статей мы читаем, что слова лгут и лишь поступки выражают истину. Художественному театру будто бы наиболее удаются паузы, немые сцены. В очерке К. Зауральского «Кинематограф на Парнасе» (Сине-фоно, 15, 1912–1913) доказывалось, что своей немотой кино приобщает зрителей к сотворчеству: каждый вкладывает собственные мысли и чувства в жесты героев. М. Выгановский в «Вестнике кинематографии» (№ 2, 1914) напечатал статью «В безмолвии суть» о том, что приход звука погубил бы кино, лишив его собственного лица. Подобно тому, как несколькими годами раньше киножурналисты разрабатывали тему массовости кино, в 1913–1914 гг. они открыли для себя немое кино. Теперь они сравнивают фильм с балетом и пантомимой, тема эта становится центральной. Появляется крылатое выражение «Великий Немой», переиначенное из андреевского «Великий Кино».

Небольшие журналы «Кинематографический театр» и «Кинотеатр и жизнь» вынужденную немоту фильма считают его органическим пороком, констатируя, что набор жестов у актера ограничен, что существует противоречие между в высшей степени реальным фоном действия (улица с домами и автомобилями) и условным поведением персонажей, объясняющихся жестами, подобно глухонемым.

Нет оснований видеть здесь полемику. Речь идет о «романтическом» и «реалистическом» подходах к фильму, о которых говорилось выше.

Однако перед первой мировой войной в киножурналистике происходит первая серьезная полемика, и сам факт ее возникновения — свидетельство начинавшейся зрелости новой отраслевой периодической печати. Спор разгорелся вокруг вопроса,

что является первоочередной задачей кино — служить развлечением или «сеять разумное, доброе, вечное». Внешне этот спор был облечен в несколько неожиданную форму: является ли более предпочтительной экранизация или развлекательный фильм?

* * *

В тогдашнем репертуаре имел место своеобразный водораздел: фильмы по оригинальным сценариям чаще всего были развлекательными, экранизации — более серьезными. Можно вспомнить многочисленные исключения из этого правила: например, популярный «Фантомас», откровенно развлекательный, был поставлен по роману П. Сувестра и М. Аллена. В руках хаптурщиков-драмоделов экранизации самых серьезных произведений литературы нередко превращались в дурную пародию на первоисточник. В фильме «Симфония любви и смерти» по трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» (фирма Талдыкина, 1914) возлюбленная Сальери Изора, чтобы вдохновить его на творчество, принимает яд. Отравив Моцарта, Сальери уничтожает свои музыкальные рукописи и сам падает замертво. Три трупа, и высокая трагедия «справедливости, парадоксальной в отношении к истине»⁹³, подменялась бульварной мелодрамой. Экранизировались зачастую низкопробные произведения Вербицкой, Арцыбашева и им подобных.

«Сине-фоно» и «Вестник кинематографии» выделяли те экранизации, где сюжет литературного произведения воплощался точно. Отсутствие отступлений от оригинала считал «огромным плюсом» фильма «Капитанская дочка» по Пушкину «Сине-фоно» (№ 25–26, 1913–1914). «Вестник кинематографии» (№ 7, 1914) расхваливал картины «Анфиса», «Обрыв», «Гроза», «Живой труп». Но в какой степени экранизации выдающихся романов и пьес в бедном выразительными средствами тогдашнем кино сами могли стать фактами искусства? Журнал так отвечал

⁹³ Белинский В.Г. Сочинения Александра Пушкина. Статья II // Собр. соч. в 9 т. — Т. 6. — М., 1981. — С. 473.

на этот вопрос: достаточно, что они делают для неграмотного и полуграмотного зрителя возможным хотя бы приблизительное знакомство с классикой, пробуждают интерес к книге.

Была и другая сторона проблемы: уже начала осознаваться опасность подмены частью аудитории, особенно подростками, книги фильмом. М. Браиловский доказывал (Сине-фоно, № 19, 1912–1913), что экран не может заменить чтения. «Кине-журнал» (№ 7, 1914) опубликовал характерный анекдот:

Наши гимназисты:

— Петя, ты «Обрыв» читал?

— Не читал и читать не буду. Устарелый способ. На той неделе «Обрыв» в нашем кинематографе идет. Чего же прощ! Пойду и посмотрю.

«Вестник кинематографии» стал главным поборником экранизации, увидел в ней средство разорвать порочный круг, связывающий неразвитого зрителя и низкопробный фильм. Журнал утверждал, что достичь «художественности» можно путем прививки на «дичок» кино культурной традиции старых искусств⁹⁴. Он пропагандировал линию Ханжонкова на привлечение в кино театральных актеров, художников и драматургов. Литература рассматривалась журналом как источник высоких идей, которые облагораживают экран. В статье И. Василевского (Не-Буквы) «Русская литература и кинематограф» экранизации прямо противопоставлялись фильмам по оригинальным сценариям: автор доказывал, что первые в противоположность вторым всегда несут значительную мысль. Критическое отношение Василевского к оригинальным сценариям было в значительной степени оправданным — особенности сценария как нового литературного

⁹⁴ Выражение «художественный фильм» первоначально появилось в киножурналистике в связи с французской серией «films d'art», к участию в которой были привлечены А. Франс, Э. Ростан, Сара Бернар. После появления в «Вестнике кинематографии» серии статей о повышении художественного уровня картин, фирмы начали рекламировать свои фильмы как «художественные», и выражение «художественный фильм», первоначально означавшее «высокохудожественный фильм», постепенно переосмыслилось, стало означать «игровой фильм».

жанра еще не определились⁹⁵, профессия сценариста не пользовалась уважением.

Высокие и благородные мотивы сочетались с сугубо корыстными. Западноевропейские, прежде всего французские, фирмы, контролировавшие предвоенный русский прокат, предлагали зрителю, как правило, развлекательные фильмы по оригинальным сценариям. Стратегия Ханжонкова, вступившего с ними в борьбу, заключалась в том, чтобы заставить русское общественное мнение предпочесть экранизации: в области экранизации русской литературы у русской кинематографии появились бесспорные преимущества.

Позиция Ханжонкова объективно совпадала с интересами молодого русского кино. Его борьба за экранизацию стала, по существу, борьбой за национальный русский репертуар. Показательна обложка «Вестника кинематографии»: русский богатырь в кольчуге разматывает киноленту. Работа над картинами по выдающимся произведениям русской литературы не могла не оказать благотворного влияния на сам климат фильмопроизводства. С другой стороны, массовый зритель учился серьезному отношению к экрану, говоря словами писателя и журналиста А. Амфитеатрова, начинал понимать, что посещение кинотеатра не только наслаждение, но и труд (№ 33, 1912).

Позицию «Вестника кинематографии» поддержал «Синефоно», выступавший за просвещение посредством фильма. Заслуживает особого внимания рассуждение М. Браиловского (№ 3, 1912–1913) о том, что кино больше удаются экранизации романов, чем пьес. Пьеса предназначена для редкой смены декораций, характеры раскрываются в действии-диалоге. В фильме диалог должен быть сведен к минимуму, в то же время действие с предельной легкостью может перебрасываться из одного места в другое. Что же касается романа, пишет Браиловский, «душевная и сердечная жизнь героев, борьба их страстей

⁹⁵ Статья В. Мазуркевича «Что и как писать для кинематографа?» (Кинематографический театр. — 1911. — № 16) открывает ряд публикаций на ту же тему.

и стремлений, развивающаяся на фоне общественной, классовой и социальной обстановки»⁹⁶, составляющая его предмет, переносится на экран легче. Критик не вполне прав: предмет фильма, пьесы и романа в серьезном искусстве совпадают, это «судьба человеческая, судьба народная», но главная его мысль о более близком родстве экрана с прозой, чем с драматургией, сохранилась в киноведении до наших дней.

«Сине-фоно» проявлял постоянный интерес к теории экранизации. В заслугу уже упоминавшемуся фильму «Живой труп» он ставил введение сцен, «которые должны пояснить зрителю то, что в пьесе рассказывают действующие лица» (№ 1, 1911–1912). Журнал впервые открывал, что механическое перенесение литературных произведений на экран невозможно, что «требуется исключение ряда сцен и введение новых» (№ 14, 1910–1911). Таким образом, ранние несовершенные экранизации подводили авторов статей к существенным творческим выводам.

«Кине-журнал» в ходе дискуссии резко изменил свою позицию. Покуда спор не выходил за рамки теории вопроса, он разделял получивший широкую поддержку взгляд «Вестника кинематографии» о том, что России нужен национальный русский кинорепертуар. С. Никольский писал об этом в разных специальных киноизданиях, в «Кине-журнале» (№ 16, 1913) он доказывал, что страна, имеющая своих Репиных, Станиславских, Шаляпиных, должна быть передовой и в области кино. Но вскоре фирма Ханжонкова предложила либо ввести квоты для зарубежных картин, либо облагать их налогом, и «Кине-журнал» перепугался: эта мера больно ударила бы по карману многих мелких прокатчиков, специализировавшихся на импорте зарубежной продукции, в том числе и прокатную контору Перского (ее телеграфным паролем был «Германофильм»)⁹⁷. В журнале появилась выдержанная в резких тонах статья Б. Дубинов-

⁹⁶ Сине-фоно. — 1912–1913. — № 3. — С. 16.

⁹⁷ См.: Живой экран. — 1912. — № 1.

ского (возможно, псевдоним), где утверждалось, что зрителя можно завоевать только в конкуренции (№ 7, 1914).

Главными оппонентами «Вестника кинематографии» стали ростовский «Живой экран» и журнал французской фирмы «Гомон» «Наша неделя».

«Живой экран» принадлежал, как мы помним, прокатному объединению «Ермольев, Зархин и Сегель», связанному с французской фирмой «Пате». Первый из трех партнеров, Иосиф Николаевич Ермольев, в 1907 г. 18-летним юношей начал служить в фирме «Пате», а основанный им в 1915 г. в Москве торговый дом Ермольева являлся дочерним предприятием этой фирмы. Журнал был создан осенью 1912 г., чтобы поддержать план ряда русских и зарубежных фирм, среди них и «Пате», состоявший в том, чтобы поделить Россию на восемь самостоятельных районов, где крупные прокатные объединения монопольно показывали бы свой репертуар.

Фирма Ханжонкова решительно отвергла это предложение: в «Вестнике кинематографии» (№ 49, 1912) была напечатана статья С.М. Никольского «Фокус-покус», где доказывалось, что его принятие сделало бы русский экран узаконенной добычей иностранных монополий. Напротив, объединение «Ермольев, Зархин и Сегель» увидело для себя в этом предложении возможность явочным порядком установить монопольный контроль над прокатом юга России. В Ростове его главным конкурентом было отделение фирмы Ханжонкова. Именно в ней Ермольев, Зархин и Сегель увидели главное препятствие своим честолюбивым замыслам, и с первого же номера их «Живой экран» бросился в бой. Гвоздем номера стал опубликованный под псевдонимом «Капитан Скотт» рассказ «Мечты, мечты, где ваша сладость?», в основе сюжета которого был жульнический план присвоить иностранную картину, причем главное действующее лицо имело номер московского телефона 22–63, подлинный номер Ханжонкова.

Произошел скандал. «Сине-фоно», защищая собственную респектабельную репутацию, обратился к издателям с гневной

тирадой: «У вас в руках огромная сила. Вы выступаете с печатным словом!.. Так осторожнее обращайтесь с ним!»⁹⁸. Обещанного продолжения рассказа Капитана Скотта в «Живом экране» так и не последовало, а вскоре, когда затея с монополизацией потерпела полный провал, со страниц журнала исчезли и материалы о преимуществах монопольного ведения дел в прокате.

Однако «антиханжонковскую» направленность журнал сохранил. Теперь борьба была перенесена в область эстетики. «Живой экран» выступил в поддержку развлекательных фильмов, которые, в частности, экспортировала в Россию фирма «Пате», и против экранизаций, доказывая, что они кинематографу еще не удаются, с ними надо повременить.

Еще грубее и лаконичнее этот взгляд выражала «Наша неделя»: «Французская мелодрама трогает больше, чем Пушкин, на экране. Глупейший ковбойизм: «сыскное лубочное световое действие захватывает помимо воли жизненностью построения, а Достоевский на экране тошен»⁹⁹. Ту же линию журнал продолжал и в годы первой мировой войны. Нельзя не назвать возмутительной бестактностью его заявление, будто русское кино «стоит по отношению к работам Запада так же, как постановки какой-нибудь труппы Герцогова-Завалдайского в Уссурийске по сравнению с Художественным театром»¹⁰⁰.

«Живой экран» действовал тоньше и осмотрительнее. Понимая, что прямые нападки на русский фильм не найдут поддержки у читателей, он решил идти окольным путем: доказывать, что главная цель искусства — «возвышающий обман», что серьезные фильмы не нужны массовому зрителю. В качестве признанных авторитетов, которые должны были такой взгляд подтвердить, журналом были привлечены Глеб Успенский и газета германских социал-демократов «Форвертс».

⁹⁸ Сине-фоно. — 1911–1912. — № 24. — С. 25.

⁹⁹ Наша неделя. — 1913. — № 32. — С. 5.

¹⁰⁰ Там же. — 1915. — № 254. — С. 3.

Их общий, хотя и разделенный четвертью века, взгляд был таков: труженику, все время занятому добыванием куска хлеба, присуща потребность помечтать. Утомленный однообразной многочасовой работой и вечной нуждой, он ищет в литературе и искусстве необыкновенных впечатлений. «Форвертс» в статье, названной, как и одна из статей «Правды», «Кинематограф и рабочие», отмечала, что легкая читаемость экранных образов делает их особенно привлекательными для рабочего.

Описательный подход «Форвертс» к кино значительно уступал аналитическому подходу «Правды», которая связывала кино с системой буржуазной пропаганды и обсуждала возможности его использования для просвещения рабочих. Однако было бы неверным истолковывать позицию газеты, основанной В. Либхнехтом, как призыв к экрану ограничиться необыкновенными историями и отказаться от просветительских задач.

Между тем «Живой экран» такой необоснованный вывод делал. Перепечатав статью из «Форвертс» (№ 12 и 13, 1913–1914), он выступил с декларативной статьей «Культурная задача кинематографа» (№ 16, 1913–1914), где говорилось: «Все рассуждения о том, что единственной задачей кинематографа является распространение знаний, научных сведений, и только, страдают крайней узостью и, скажем мы, эгоизмом обеспеченных классов». Здесь неверно поставлено слово «единственной»: по убеждению авторов «Вестника кинематографии», «Сине-фоно», распространение знаний является чрезвычайно важной задачей фильма, хотя они не отрицают и фильма-развлечения.

В условиях капиталистической системы главной опасностью для молодого искусства была опасность превращения его в бездумное развлечение, своего рода наркотик для огромной зрительской аудитории. Между тем редакционная статья «Культурная задача кинематографа» не только не признавала опасности в таком развитии событий, но даже его приветствовала: «Пусть экран показывает самые невероятные комбинации, самые фантастические происшествия. Вреда они принести не могут, а доставят эстетические наслаждения».

В наше время появляются все новые материалы, свидетельствующие, что оглуляющая роль экрана, его ориентация на зрителя-простака возникали отнюдь не случайно, а были последовательно проводившейся закамуфлированной политикой. Отметим, например, свидетельство Ж. Садуля, что Леон Гомон, глава и основатель крупной кинофирмы, имел репутацию специалиста по антирабочей пропаганде¹⁰¹. Русские Талдыкины, Либкены, Дранковы охотно шли навстречу запросам самого неподготовленного, малокультурного зрителя.

«Живой экран» подавал себя как прогрессивный журнал, однако в главном предвоенном эстетическом споре он занимал объективно реакционную позицию, и тенденциозно подобранные высказывания левых публицистов лишь маскировали ее подлинный смысл.

Между тем перед началом первой мировой войны стало ясно, что надежды, возлагавшиеся «Вестником кинематографии» на экранизацию и на деятелей старых искусств, не сбываются. О том, что кино начинает выдвигать собственных актеров, пресса заговорила в конце 1913 г., во время гастролей Макса Линдера. Превосходный на экране, он оказался посредственным на сцене. Леонид Андреев в первом «Письме о театре» предсказывает появление выдающихся кинодраматургов, «Кинемо-Шекспиров», и, обсуждая «Письмо», журналисты повторяют, что довольно кинематографу рвать плоды с чужих деревьев, нужно ставить вопрос о его самоопределении в первую очередь в области сценариев.

Нерасчлененность восприятия кинематографа обусловила частые смешения понятий в первой дискуссии кинематографических журналов. Участники ее не отдавали себе отчета, что русский фильм, развлекательный фильм, экранизация — категории разных рядов. В осторожной в выражениях полемике оппоненты не называли друг друга по именам. Вместе с тем сам факт ее воз-

¹⁰¹ См.: Садуль Ж. Всеобщая история кино в 6 т // Т. 2. — С. 427.

никновения был значителен и свидетельствовал, что подходила к концу эпоха, когда всем кинопромышленникам хватало места под солнцем. Позиции сторон в дискуссии по эстетическим вопросам явственно определяла жесткая конкуренция.

Плодотворность споров о путях русского кино снижалась из-за того, что русские фильмы в отечественном прокате перед началом войны составляли лишь десятую часть. Пока журналы о них спорили, театровладельцы привычно украшали фасады зданий рекламными щитами с изображением сцен из чужеземной жизни, зазывая прохожих на западные ленты.

Часть II. «ПЕГАС», «ПРОЕКТОР» И ДРУГИЕ (1914–1917 ГОДЫ)

Весь мир горит: грохочут пушки.

Стреляют, рубят, жгут огнем...

А мы?

Мы здесь, на побегушки

К мадам Сенсации идем.

Эти строки, напечатанные в «Кине-журнале»¹⁰², своеобразно вводят нас в атмосферу русского кино эпохи первой мировой войны, которая унесла миллионы жизней, ввергла народы в голод и нищету, причинила громадный ущерб хозяйству. Вместе с тем некоторые отрасли промышленности получили стимул к развитию, в том числе и кинематографическая. С 1914 по 1916 г. производство новых русских картин возросло в более чем 2 раза, достигнув 500 в год, главным образом полнометражных. Рост русского кинопроизводства был связан с резким сокращением ввоза иностранных фильмов, обусловленным войной, и со все возрастающим интересом к кино зрительской аудитории. В 1915 г. отраслевые журналы считали, что в Российской империи 2500 кинотеатров, а в конце 1916 г. — что их стало 4000. Вместо прежних двух-трех сеансов в день кинотеатры давали по пять-шесть.

Репортеры сообщали: «Киев. Во многих кинотеатрах приходится дожидаться очереди по два-три сеанса, куда попадешь в обетованное кресло зрительного зала. О праздничных же днях

¹⁰² Кине-журнал — 1915. — № 7–8. — С. 114.

нечего и говорить: места берутся с бою»¹⁰³; «Воронеж. Дела местных кинематографистов, как и раньше, прекрасны. Кинематографы полны»¹⁰⁴.

С. Волконский перед войной писал, что в кино продается за год 180 млн. билетов¹⁰⁵. В начале 1915 г. автор журнала «Экран и рампа», укрывшийся за псевдонимом «Цезарь» (похоже, что это был хорошо осведомленный журналист Ц.Ю. Сулиминский, в 1916 г. редактор справочной книги «Вся кинематография»), заявляет, что количество кинозрителей в России достигло 40 млн. в месяц¹⁰⁶. Еще через полтора года «Кине-журнал» приводит новую цифру: 2 млн. в день! Эта цифра приведена в докладной записке кинопредпринимателей министру торговли и промышленности, где аргументируется необходимость импорта киноплёнки¹⁰⁷. Можно было бы предположить, что предприниматели сознательно преувеличивают, но они тут же приводят данные о военном налоге на кинобилеты — в день 300 тыс. руб., и поскольку эти данные легко поддавались проверке, первая цифра тоже должна быть приблизительно верна. Таким образом, число кинопосещений на душу населения за годы первой мировой войны возросло в 4 раза и достигло примерно пяти в год, т.е. почти тех же размеров, которые и сегодня характерны для большей части западноевропейских стран.

Киножурналисты времен первой мировой войны выдвигали два объяснения такого роста. С одной стороны, они связывали этот рост с прекращением продажи водки, с другой — с тем, что кино больше, чем любое другое времяпрепровождение, давало возможность забыться, бежать от житейских тягот и невзгод. Оба эти объяснения свидетельствовали, что авторы статей о кино начинали видеть в нем своеобразный наркотик. Их отно-

¹⁰³ Сине-фоно. — 1914–1915. — № 19–20. — С. 82.

¹⁰⁴ Там же. — 1915–1916. — № 9–10. — С. 79.

¹⁰⁵ Волконский С. Отклики театра. — Пг., 1914. — С. 181.

¹⁰⁶ См.: Экран и рампа. — М., 1915. — № 2. — С. 5.

¹⁰⁷ См.: Кине-журнал. — 1916. — № 15–18. — С. 82.

шение к этому явлению неоднородно. Одни считают его свидетельством «морального маразма толпы», другие призывают понять «утомленного жизнью» зрителя. Никто, однако, не ставит вопроса о том, что кинематограф-наркотик, подобно всякому наркотику, оказывает пагубное воздействие, ослабляет способность человека к сопротивлению злу.

Киножурналисты обнаруживают, что кино достигает наркотического эффекта легче, чем другие, старые искусства; они объясняют это легкой «читаемостью» развлекательного фильма, переносящего зрителя в мир необыкновенных приключений, псевдовозвышенных страстей и т.п. Зритель охотно подставляет себя на место героя и верит в невозможные происшествия на экране, поскольку каждый кадр внешне достоверен и жизнеподобен.

За несколько десятилетий до создания на Западе концепции «массовой культуры» русские киножурналисты, по существу, закладывают первые камни в фундамент этой концепции. «Синефоно», «Вестник кинематографии» и «Кине-журнал» рисуют одинаковую схему: вкусы экрану диктует зритель, а фирмы лишь отвечают на его запросы.

На деле, как считают исследователи, кинематограф в годы первой мировой войны активно использовался в целях манипуляции общественным сознанием. В начале войны средствами фильма велась активная шовинистическая пропаганда. Заполнившие позднее экран истории невероятных подвигов разбойников и авантюристов не просто являлись ответом на запрос невзыскательного зрителя. Когда наступило общественное осознание, что война несет народу только холод, голод и неисчислимы бедствия, кинопромышленники стали использовать фильм, чтобы отвлечь кинозрителя от надвинувшихся проблем.

Развитие киножурналистики в основных чертах повторяло развитие кино. Однако острейший дефицит бумаги и рост типографских расходов привели к быстрому сокращению количества киноизданий. Журналы стали печататься на низкосортной бумаге, уменьшился их объем. С первого же дня войны «три кита»

специальной киножурналистики фактически перешли с двухнедельного на ежемесячный выпуск.

№ 14 (1914) «Кине-журнала», датированный 26 июля и сообщавший о начале войны, оказался последним его одинарным номером. Следующий номер, № 15–16, появился 23 августа, и с этого времени журнал стал выходить только сдвоенными номерами.

«Вестник кинематографии» маскировал свой переход на более редкий выпуск двойной нумерацией: сначала указывался порядковый номер книжки журнала от начала его издания, а затем в скобках — текущий номер за данный год. Причем первый всегда был одинарным, а второй — чаще всего двойным. Когда даже ежемесячный выпуск журнала оказалось налаживать все труднее, «Вестник кинематографии» в 1916 г. перестает указывать на обложке текущий номер за год. Всего с начала войны и до конца 1917 г., когда журнал закрылся, вышло только 33 книжки. С октября 1915 г. до мая 1916 г. издание журнала было прервано.

«Сине-фоно» в ходе войны в основном выходил сдвоенными номерами. Лурье несколько раз пытался возобновить двухнедельное его издание, но всегда неудачно. Так, в подписном году с октября 1915 г. по сентябрь 1916 г. было выпущено 14 книжек журнала, из них шесть одинарных и восемь сдвоенных, причем сдвоенные не были больше одинарных по объему. № 21–22 состоял только из указателей статей за год и списков новых картин. Даже формально издание не рассчиталось с подписчиком положенным числом номеров.

Последний предвоенный номер «Сине-фоно» (№ 20, 1913–1914) имел объем 100 страниц, следующий, сообщавший о начале войны, № 21–22, 68 страниц, а № 23 — 24–44 страницы. Подобное же происходило и с остальными специальными журналами. Когда первая растерянность миновала, в начале 1915 г. их объем вернулся к довоенному уровню, но в 1916 г. происходит новое, и на этот раз окончательное его падение.

Все специальные журналы выходили нерегулярно, рекламные объявления опаздывали. «Наша неделя» с момента объявления войны до января 1915 г. была приостановлена, затем возобновлена, но номера выходили от случая к случаю, печатались на плохой бумаге, набирались петитом. Издание этого журнала французской фирмой «Гомон» в годы первой мировой войны вообще трудно поддается объяснению: доля французских фильмов в русском прокате резко сократилась, и журнал, в начале войны по-прежнему доказывавший, что русские фильмы по всем статьям уступают французским, позднее попросту сделался журналом перепечаток из русской кинопрессы. Он прекратил свое существование в мае 1917 г.

Ростов, центр проката юга России, продолжал оставаться и вторым по значению центром киножурналистики. К связанным с фирмами «Кинема» и «Живому экрану» в декабре 1914 г. прибавился, по примеру «Сине-фоно», «независимый» «Кинематограф». Однако все три журнала испытывают те же трудности, что и московские. Они также не выполняют обязанностей перед подписчиками, выходят во все меньшем объеме. «Кинематограф», не опиравшийся на прямую поддержку одной из фирм, закрывается, просуществовав четыре месяца, в марте 1915 г.; в феврале 1916 г. закрывается «Кинема», в январе 1917 г. — «Живой экран». Ермолев, переехавший в Москву, создал новую собственную фирму и журнал «Проектор», Зархин, второй издатель «Живого экрана», умер, а Сегель, третий издатель, журналом мало интересовался, и журнал измельчал.

Лишь год, с февраля 1915 г. по январь 1916 г., просуществовал в Харькове орган новой кинофирмы Харитоновна «Южанин». Это было бледное, невыразительное издание. «Южанин» выходил нерегулярно и рассылался бесплатно владельцам кинотеатров. Не оставил сколько-нибудь заметного следа в истории киножурналистики и рижский ежемесячник «Кино»: в 1915 г. вышли три крохотные его книжки, причем только в первой была напечатана статья о кино, а затем журнал ограничился рекламными объявлениями. «Друг деятелей кино-варьете-миниатюр»

публиковал объявления артистов и режиссеров, ищущих ангажемента, и, как «Кино», являлся «чистым» информационно-рекламным изданием. Пять номеров этого еженедельника вышли в июле–октябре 1916 г.

Происходило не только уменьшение количества журналов, их объема и периодичности. Болезненно давала себя знать утрата связей с передовой общественной мыслью. В предвоенный период перед кинопечатью стояла задача утвердить в общественном мнении серьезное отношение к кино, и журналисты, определяя его особенности, в первую очередь увидели в нем «театр демократии» — самое массовое из искусств; они доказывали, что кино сможет приобщить народ к искусству. Такой подход определял демократическую позицию лучших специальных изданий. Освещая убогий текущий репертуар, их авторы критиковали почти исключительно зарубежную продукцию и главные свои надежды связывали с развитием отечественного кино.

Подобные рассуждения вполне устраивали и предпринимателей: они авансом получали право на внимание русского кинозрителя и воспринимали статьи о массовой аудитории кино как призыв к расширению производства фильмов и еще большему охвату зрителей.

Такое положение, обусловленное неразвитостью и кинопечати и кинопромышленности, не могло продолжаться долго. Перелом совпал с началом первой мировой войны. Осознав ценность печатного слова, промышленники усилили контроль над печатью. С ее страниц исчезли материалы оппозиционного характера. Кинорынок оказался перенасыщен новыми картинами, между фирмами разгорелась отчаянная вражда, и полемика стали журналы. Еще недавно корректные к своим собратям, они теперь обливают их грязью.

Говорить об убожестве репертуара, когда он на 80% стал состоять из отечественных картин, журналистам не дозволяется: они должны писать лишь о низком уровне фильмов конкурентов издателя, и уровень обобщений в их статьях, естественно, ста-

новится ниже. Тема «кино и народ», едва ли не главная в довоенной кинопечати, сменяется темой «кино и обыватель»: предприниматели обнаруживают, что наибольшие сборы делают картины, рассчитанные на обывательские вкусы, и охотно этим вкусам потакают. А киножурналистам начинает казаться, что искусство для массы и не может быть, ввиду ее отсталости и неразвитости, настоящим, большим искусством. Кассовый успех фильма вызывает у них презрение, порою почти дословно они повторяют то, что писали театральные журналисты о кино в начале русского фильмопроизводства. Забыты прежние надежды, возлагавшиеся на «разумный» кинематограф. Появляются даже статьи о вреде экрана.

Русский развлекательный фильм, как обнаружили журналисты, не имел существенных отличий от западного. Многие задались вопросами: существует ли национальное своеобразие фильма, в чем оно проявляется? В центре дискуссии неожиданно оказалась статья Бернарда Шоу, автора только что поставленного в Москве «Пигмалиона», «Кинематограф и мораль». Это единственный случай в кинопечати того периода, когда общим вниманием завладел иностранный авторитет. Статью перевели с английского и напечатали сразу несколько журналов. Б. Шоу доказывал: фабриканты, добиваясь, чтобы их фильмы принесли наибольший доход, прошли на экранах всего мира, насаждают «ходячую элементарную мораль», разрушающую национальные традиции. «Лондон не может жить нравственными воззрениями итальянского крестьянина или австралийского скотовода. И все-таки коммерческие соображения навязывают кино подобную мораль»¹⁰⁸.

Казалось бы, русское кино, развивавшееся в годы первой мировой войны в условиях вынужденной изоляции, когда лишь немногие западные фильмы выходили на русский экран и, в свою очередь, русские картины не шли в зарубежных странах, могло

¹⁰⁸ Цит. по: Театр и искусство. — 1914. — № 30. — С. 631.

проникнуться «русским духом». Однако этого не произошло. Коммерсанты не теряли надежд на сбыт своей продукции после войны на зарубежном рынке и заранее приспосабливались к его требованиям. Подавляя кинопромышленность национальных окраин, они стремились иметь максимальные сборы всюду, от Ревеля до Ташкента, и насаждали ту же условную унифицированную мораль, против которой боролся английский драматург. Следом за Б. Шоу киноиздания начинают сетовать на выветривание из русских фильмов национального начала и подмену его этнографическим; они сокрушенно констатируют, что фильмы безлики, в них не чувствуется авторства.

Несколько позднее тема авторства в кино получила новое развитие: журналисты начинают искать особенности творческого почерка наиболее известных артистов. К этому времени появляются первые русские звезды экрана, их имена постоянно мелькают на страницах газет. Лишенные возможности увидеть на экране привычных западных кумиров, зрители начинают оценивать по достоинству игру лучших отечественных артистов. Подъем их популярности происходит стремительно. В мае 1915 г. для газеты «Театр» Мозжухин — «юноша, не лишенный дарования»¹⁰⁹, а уже в сентябре того же года в одесском журнале «Театр и кино» о нем говорится как об артисте, который «безраздельно владеет аудиторией кинотеатров», как о «корифее русской кинематографии»¹¹⁰.

Но каждый из актеров был связан контрактом с определенной фирмой, кинопромышленник рассматривал его как свою собственность, и журналисты были вынуждены в угоду издателям одних бранить, других восхвалять. Начинается рецензирование фильмов, и журналистам приходится постоянно кривить душой. Авторитет киноизданий падает. Осенью 1916 г. один из первых русских сценаристов и кинотеоретиков, А.С. Вознесенский, пишет по этому поводу: «Кинематографиче-

¹⁰⁹ Театр. — М., 1915. — № 1684. — 19–20 мая. — С. 3.

¹¹⁰ Театр и кино. — Одесса, 1915. — № 2. — С. 18.

ские журналы либо издаются кинематографическими фирмами, либо существуют за счет их публикаций. Все, что там пишется по какому-либо вопросу «за», понимается как реклама делу, субсидирующему журнал. Все, что пишется «против», понимается как борьба с конкуренцией. Поэтому самые непосредственные, от души идущие слова звучат в кинематографических органах каким-то подозрительным фальцетом»¹¹¹.

* * *

В начале первой мировой войны практически заново создается сеть киноизданий, адресованных зрителю. «Не кажется ли вам странным, читатель, что такой крупный фактор современной жизни, как кинематография, не имеет связывающего звена между собой и публикой в виде общей или специальной (не узко-профессиональной) печати? Практическая цель нашего журнала — приравнять положение кинетомана к положению театрала. Этот последний имеет в своем распоряжении репертуар театров, подробные программы, знает все... об авторах пьес, о самих пьесах и перечень участвующих в них артистов... Пора, наконец, искреннему и серьезному поклоннику кинотеатра перестать завидовать театралу», — читаем в редакционной заметке «О целях нашего издания» в журнале «Экран и рампа»¹¹².

Однако организовать такое стабильно выходящее жизнеспособное издание оказалось очень сложно. Выпуск «Экрана и рампы», например, был остановлен на седьмом номере. Трудности были связаны не только с кризисом бумаги. Еще не определился тип массового киноиздания, издатель не отдавал себе ясного отчета, как заинтересовать зрителя, приохотить к чтению о кино.

Сравнительно недавно считали, что зритель может интересоваться только тем фильмом, на который он пришел в кино-театр. Теперь приходит осознание, что зритель с удовольствием

¹¹¹ Журнал журналов. — Спб., 1916. — № 45. — С. 4.

¹¹² Экран и рампа. — М., 1915. — № 2. — С. 15–16.

прочтет статью об актере или о «секретах» съемочного дела. На смену оперативной газете приходит журнал, ставящий задачу медленного долговременного воздействия на читателя. Новые газеты не появлялись, а из старых продолжало существовать только «Обозрение петроградских кинематографов, скетинг-рингов и театров» Генералова. Журналов тоже выпускалось немного, всего шесть.

Киноиздания для зрителя в период, когда их читательская аудитория еще не сформировалась, были заведомо убыточным предприятием. Фирмы не стали бы давать им своих объявлений, а покрывать издательские и типографские расходы за счет розничной продажи не представлялось возможным. Как правило, подобные издания предпринимали прекраснодушные энтузиасты-дилетанты и быстро прогорали, но в одном случае в качестве издателя выступил кинопромышленник, предполагавший убытки покрыть за счет более широкого показа фильмов своей фирмы. «Журнал искусств» «Пегас» фирмы Ханжонкова — единственная в своем роде попытка кинофирмы, минуя прокатчиков и театровладельцев, обратиться к зрительской аудитории и убедить ее, что эта фирма — лучшая в стране.

Ставить во главу угла отдельный фильм оказалось нерациональным: он шел в разных городах страны в разное время. Но уже носилась в воздухе идея, что многие из тем, обсуждаемых в журналах для специалистов, представляют более широкий общественный интерес, могут привлечь внимание кинозрителя-интеллигента. Этому читателю Ханжонков решил адресовать свой новый журнал, считая, что общественное мнение вокруг кино формирует именно он.

Завоевывая устойчивый читательский интерес, Ханжонков решил пойти по пути недавнего «Кинотеатра и жизни»: не ограничиваться одним экраном, публиковать статьи о литературе, драме, балете, музыке, живописи. Задача медленного, долговременного воздействия подсказывала сокращение периодичности: «Пегас» выходил раз в месяц. Читатель ежемесечника, посвященного литературе и театру, привык к тому, что это толстый

журнал, и Ханжонков решил не нарушать традицию. Но вместо романов и повестей публиковал сценарии.

Три дилетантских быстро прогоревших журнала демонстрируют другие направления поиска типа журнала для зрителей.

Двухнедельный тонкий петроградский «Кинематограф» А.П. Нагеля также предназначался зрителю-интеллигенту, но ограничивался только темой «кино и знаменитости». На его страницах В.А. Бурцев рассказывал, как он ходил в кино на Капри с М. Горьким, Григ. Гнесин вспоминал, как он снимался в экранизации ибсеновского «Бранда», поставленной в Норвегии П. Орленевым. Со статьями выступили ученые В.М. Бехтерев и В.А. Вагнер, писатели Л.Н. Андреев и Н.Н. Евреинов, поэт С.М. Городецкий и певец, главный режиссер Мариинского театра И.В. Тартаков, публицисты И.И. Ясинский и И.М. Василевский (Не-Буква). Журнал избегал привлекать кинематографистов-профессионалов, он стремился показать кино со стороны.

Следить за мыслями талантливых людей занимательно, но статьи порою повторяли одна другую, нередко были посвящены малозначительным вопросам. «Кинематографу» не хватало единого стержня, руководящей идеи, и трудно предположить, что он мог бы просуществовать в ограниченных своих рамках сколько-нибудь долгое время. В последнем его номере перед закрытием были анонсированы выступления А.И. Куприна, Тэффи, А.Т. Аверченко.

«Петроградский кино-журнал» и московский журнал «Экран и рампа» отчасти напоминали киногазеты: оба предназначались всем кинозрителям, а не отдельной их группе; эти тонкие журналы малого формата выходили дважды в неделю и состояли из программ кинотеатров, рекламы и развлекательного материала. Издатели пытались модернизировать старый, оказавшийся несостоятельным тип издания. «Петроградский кино-журнал», четыре номера которого вышли в 1916 г., стал единственным, где весь развлекательный материал оказался связан с темой кино. Интерес к чтению о кино, запоздавший

по сравнению с интересом к кино, пробудился в годы мировой войны, это подтверждает и «Экран и рампа». Здесь в каждом номере помещалось по одной большой статье о кино — резюме статей из журналов для специалистов.

Развлекательный материал для чтения в антрактах вскоре стал не нужен. С начала 1916 г. крупные московские кинотеатры «Арс», «Форум», «Унион», «Амфир» впервые регулярно стали показывать фильмы с двух аппаратов без перерывов между частями. Против новшества решительно выступил «Проектор» (№ 2, 1916), который заявлял, что антракты кинопублике, как и театральной, необходимы, а демонстрация фильма без перерывов утомительна. Однако публика рассудила иначе, новшество быстро привилось, оно нанесло последний удар по чисто развлекательным изданиям.

Название журнала «Экран и рампа» свидетельствует о характерном направлении мысли издателей целого ряда мелких журналов. «Война» театра и кино прекратилась, и они стремятся сделать журнал театрально-кинематографическим, рассчитанным сразу на две группы читателей-зрителей. В небольших городах, где развлечений-зрелищ было немного, издания такого рода имели успех.

В Москве «Экран и рампа», несмотря на свое название, остался чисто кинематографическим. В Казани «Театр и экран» и в Одессе «Театр и кино», новые журналы, открывшиеся в 1915 г., главную часть своего объема отводили театральной жизни, а киноотдел состоял преимущественно из хроникальных заметок, перепечаток и т.п. Оба эти журнала следовали за московской «Театральной газетой», которая первой среди театральных еженедельников стала выходить с подзаголовком «Сцена и экран» (№ 27, 1915) и провозгласила себя театрально-кинематографическим изданием. Казанский журнал быстро закрылся, но одесский просуществовал до 1919 г. и по-своему ценен как исторический источник: в то время в Одессе начинали творческий путь многие крупные деятели советского искусства, и в киноотделе журнала «Театр и кино» мы находим два сти-

хотворения В. Катаева, акrostих, посвященный Э. Багрицкому, портрет Л. Утесова.

В предвоенные годы русская киномысль в значительной степени формировалась в общей печати: писатели положили начало общественному осознанию кино как нового искусства, революционные деятели определяли место кино в механизме буржуазной пропаганды. Отраслевые журналы шли вторым эшелонем, причем вклад в развитие киномысли вносили исключительно специальные журналы. В годы войны ситуация меняется: в общей печати почти не появляется проблемных, магистральных статей о кино. Его постоянно упоминают, но мимоходом. В «Петроградском кино-журнале» (№ 4, 1916) сообщено, что некий досужий статистик нашел 604 упоминания слова «кинематограф» в петроградской печати в течение одной только недели.

Театральная печать, прежде активно участвовавшая в спорах вокруг нового зрелища, тоже отошла в сторону: стало ясно, что «победы» кино или театра не будет, что они останутся братьями-соперниками.

Функцию развития киномысли берет на себя почти исключительно отраслевая кинематографическая печать. К журналам для специалистов здесь впервые присоединяется журнал для зрителей — «Пегас».

* * *

В конце лета и осенью 1914 г., когда развернулась широкая шовинистическая кампания и даже видные деятели искусств выступали в верноподданническом духе, главные журналы для киноспециалистов, «Сине-фоно», «Вестник кинематографии» и «Кине-журнал», не стеснялись называть империалистическую, захватническую войну «второй отечественной». На объявление войны каждый из журналов откликнулся по-своему. «Сине-фоно» перепечатал без всяких комментариев царский манифест. «Кине-журнал» после передовой статьи, где говорилось: «Зловещее зарево всеразрушающего пожара охватило Европу», по-

местил старую статью, содержащую жалобы на дороговизну немецкой пленки. «Вестник кинематографии» выпендренно доказывал, что война должна дать новый импульс развитию русского кино: «Настало время уже внять голосу народа и национальной совести...»¹¹³. Разумеется, фирма Ханжонкова заботилась прежде всего о собственном благополучии, однако в обстановке шовинистического угара подобные тирады воспринимались как искренние. Вторя «Вестнику кинематографии», футурист Д. Бурлюк доказывал в «Кине-журнале», что новому русскому фильму понадобится гигантский размах, подсказанный грандиозностью событий (№ 23–24, 1914).

Жизнь подсказывает журналам новые темы: реквизиция кинотеатров под госпитали, военный налог на билеты, сбор средств на нужды раненых и семей воинов и т.п. В освещении этих вопросов все единодушно проявляют корыстный кастовый подход: упорно добиваются, чтобы кинопредприниматели платили меньше налогов, чтобы кинотеатры ни в коем случае не забирали под госпитали — это-де подорвет частную инициативу, а государству окажется невыгодным из-за необходимости реконструкции зданий.

Уже в первом военном номере «Сине-фоно» помещена реклама двух первых «сенсационных постановок» на военную тему. За ними последовали десятки новых, началась первая волна «политизации» кинематографа. Вторая поднялась после Февральской революции, когда место ура-патриотических лент заняли скандальные разоблачения нравов двора. Однако в обоих случаях спекуляция на общественном интересе к историческим событиям имела лишь очень кратковременный успех, и через три-четыре месяца фильмы типа «Слава нам, смерть врагам» или «Жизнь и смерть Гришки Распутина» исчезали из репертуара.

Ростовский журнал «Кинематограф» (№ 1, 15 дек. 1914) поместил за подписью «Инкогнито» фельетон «Война родит ге-

¹¹³ См.: Кине-журнал. — 1914. — № 14. — С. 20; Вестник кинематографии. — 1914. — № 95 (15). — С. 10.

роев» (так назывался один из тогдашних кинобоевиков). В нем была раскрыта тщательно скрываемая механика производства документальных картин, якобы снятых на фронте военных действий.

«Настоящая великая война, естественно, породила в публике большой интерес к картинам из военных событий, — читаем в фельетоне. — И вот наши кинематографические «герои», вооруженные, вместо съемочных аппаратов, большими ножницами, идут, но не на поле брани... а в темные подвалы, где навалены кучи различного хлама — старых кинематографических картин.

«Старые маневры бельгийской кавалерии».

— Вырезайте, Иван Иванович, сделаем надпись: «Бельгийская кавалерия идет в атаку на германскую пехоту».

«Вид английской эскадры».

— Давайте, сюда, Иван Иванович, сделаем надпись: «Английский флот готовится пустить ко дну немецких пиратов».

«Смотр французской пехоты в присутствии военного министра».

— И это сойдет, Иван Иванович, — сделаем «Как немецкие варвары готовились к войне».

— Но позвольте, ведь это французские солдаты во французской форме!

— Какой вы наивный, Иван Иванович, будет там публика разбираться в форме одежд солдат! Надпись сделаем покрупнее, тогда и французы за немцев сойдут...

И так из различного хлама, как феникс из пепла, возрождается новая лента, широковещательные рекламы возвещают публике о новой, небывалой в кинематографии, ленте, «снятой с натуры», рисующей захватывающие события, разыгравшиеся на театре войны.

Сбор обеспечен»¹¹⁴.

¹¹⁴ Кинематограф. — Ростов, 1914. — № 1. — С. 9.

Как теперь стало известно, поддельную хронику не гнушались выпускать многочисленные мелкие фирмы¹¹⁵. Фельетон, который бил не в бровь, а в глаз чуть ли не целую гильдию, не мог бы появиться на страницах осторожных столичных изданий. Но, как это постоянно случалось с небольшими новыми журналами, таланта и критического запала у «Кинематографа» хватило ненадолго: со второй книжки (№ 2–3) он стал вполне заурядным, а на четвертой (№ 6–7) прекратил существование.

Между тем и столичные журналы, отражая общественное мнение, вынуждены признать низкое качество военных пропагандистских картин. Уже во второй после объявления войны книжке «Сине-фоно» помещает редакционную статью «Русские ленты», где предсказывается быстрое падение общественного интереса к подобной продукции и утверждается ее нравственная несостоятельность: «Наши нервы получают достаточно пищи при чтении о всех тех ужасах, которые испытывают наши соотечественники от рук наших врагов... и возбуждать их еще более демонстрацией этих ужасов совершенно не следует»¹¹⁶. Однако журнал не умел быть последовательным и в обзоре новых картин отзывался о каждой в отдельности чрезвычайно высоко.

Подобная практика существовала в «Сине-фоно» и прежде, но теперь в общественном мнении отдельный фильм начинает осознаваться как произведение искусства, к нему предъявляются строгие требования и рецензии-рекламы на страницах «независимого» журнала впервые вызывают протест. Вызов «Сине-фоно» бросил «Вестник кинематографии», еще недавно с ним связанный дружескими узами. Журнал фирмы Ханжонкова мог позволить себе открыто называть драмоделов по именам, так как не нуждался ни в их рекламных объявлениях, ни в сохранении видимости беспристрастия. Упомянув елеиную оценку низкопробного антинемецкого фильма «Антихрист» в «Сине-фоно»,

¹¹⁵ См.: Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России.// Глава «Кинематограф и военная пропаганда».

¹¹⁶ Сине-фоно. — 1913–1914 — № 23–24. — С. 16.

«Вестник кинематографии» заявил: расточать похвалы можно, «лишь имея определенную и весьма далекую от художественных задач цель»¹¹⁷.

Удар был направлен в самое больное место. Действительно, «Сине-фоно», существовавший за счет рекламных объявлений разных фирм, не мог позволить себе неллицеприятные суждения о фильмах. Один только раз он неодобрительно высказался о деятельности Скобелевского комитета и тут же лишился его объявлений (см. № 9–10, 1915–1916). Но расточая неискренние похвалы всем фильмам подряд, журнал резко ограничивал свою возможность содействовать развитию искусства кино, подрывал собственный авторитет. В 1916 г., когда журнал «Экран России» в статье о начале русского фильмопроизводства заявил, что молодое русское кино опиралось на поддержку «Сине-фоно», «Вестник кинематографии» не преминул отозваться ядовитой остротой: «А мы по своей наивности всегда полагали, что не «Сине-фоно» поддерживало русскую кинематографию, а скорее наоборот»¹¹⁸.

На новом этапе киножурналистики, после создания «Пегаса» и «Проектора», обтекаемые статьи «Сине-фоно» делаются анахронизмом. Лурье не сумел перестроить журнал в соответствии с изменившимися требованиями времени, и лучшие авторы стали уходить в другие редакции. В «Проектор» перешли М. Браиловский, Ф. Оцеп, М. Алейников. Новым постоянным автором «Сине-фоно» в 1915–1917 гг. сделался Владимир Евграфович Ермилов, одновременно выступавший в «Кине-журнале». По характеристике Н.Д. Телешова, это был «... человек, не лишенный таланта, демократически настроенный, искренно желавший быть полезным, но — неудачник»¹¹⁹. Его статьям по во-

¹¹⁷ Вестник кинематографии. — 1915. — № 111 (9–10). — С. 22.

¹¹⁸ Там же. — 1916. — № 118. — С. 22.

¹¹⁹ Телешов Н.Д. Записки писателя. Воспоминания, исправленные и дополненные. — М., 1948. — С. 17. В 90-е и 900-е гг. Ермилов был педагогом, артистом театра, издавал еженедельник «Народное благо».

просам кино не хватало глубины обобщений и литературного блеска. «Сине-фоно» на последнем этапе ввязывается в две бесплодные дискуссии: выступает с резкими нападками на открытую завербованность «Пегаса», в резких выражениях критикует театральный журнал «Кулисы» за неумелое ведение киноотдела. В обоих случаях острие критики направлено против конкурентов-издателей, а в среде кинопредпринимателей Лурье по-прежнему ни с кем отношений не портит, самоустраивается от профессионального всестороннего анализа новых лент.

* * *

В начале войны «Вестник кинематографии» изменений не претерпевает. По-прежнему он пишет о фильмах фирмы Ханжонкова в слащаво-умилительном тоне, по-прежнему при каждом удобном случае стремится унижить кинопромышленников-конкурентов. Понимание ценности отдельного фильма приходит к журналистам с опозданием, и в начале войны «Вестник кинематографии» проходит мимо всего того нового и значительного, что появлялось в лучших картинах фирмы Ханжонкова. Намечалось создание актерского ансамбля в фильме, уже выделялся среди актеров талантливый И.И. Мозжухин, складывался самобытный почерк режиссеров Е.Ф. Бауэра, П.И. Чардынина. Но «Вестник кинематографии» не писал об этом. Он ограничивался простыми клише, восхваляя каждую новую картину Ханжонкова как «великий шедевр кинематографии».

Однако за журналом стояла крупная интеллигентная фирма, и это в некоторой степени развязывало руки его сотрудникам. Элементарное противопоставление — свои фильмы — шедевры, чужие — архиплохи — журналисты из «Вестника кинематографии» делали в какой-то степени убедительным, раскрывая, как вульгарны военные агитки фирм Либкена, Талдыкина и др.

Статья об одной из них, «Немцы в Калише», характерно называлась «Трагедия и пошлость». «Аляповатая игра артистов, грубо истязających женщин, невольно бросает в дрожь. Не от вида истязаемых женщин, нет, а от того, что находящиеся

в глубине каждого из нас чуткие струны тронуты грязной лапой толстокожего автора «драмы»¹²⁰.

Порой на страницах «Вестника кинематографии» предпринимались попытки анализа сюжета. Фильм «Антихрист», например, был назван «лубком, и лубком грубым» из-за того, что «... наши враги немцы изображены в таких черных красках, что создается неожиданное для автора впечатление: брезгливое чувство к самому автору»¹²¹.

Фильмы получали, как в «Сине-фоно», однозначную оценку, их компоненты в отдельности не рассматривались. Но утверждая, что одни картины хороши, а другие плохи, журнал создавал основу для появления крайне необходимого для кинопечати жанра — рецензии. Систематически высмеивая анти-немецкие поделки, «Вестник кинематографии» способствовал быстрейшему осознанию истинного характера начавшейся войны. Конечно, ценность его выступлений резко уменьшалась от того, что порою в тех же номерах восхвалялась ура-патриотическая продукция фирмы Ханжонкова. Мог ли, скажем, журнал не превозносить картину «Русский Балтийский флот», когда Ханжонков добивался права на фронтовые документальные съемки?

На раннем этапе русской литературной критики Пушкин сформулировал главную заповедь для критиков: руководствоваться при оценке произведений исключительно любовью к искусству. Но фирма требовала от нанятых ею на работу журналистов ставить превыше всего ее, фирмы, интересы. Киножурналисту приходилось постоянно приспосабливаться, идти на компромиссы. Объективно оценивая одни стороны кинематографического процесса, одни фильмы, он был вынужден о других умалчивать или представлять их в искаженном свете.

За годы первой мировой войны в «Вестнике кинематографии» сменились три редактора: Г.А. Леонов в конце 1914 г.

¹²⁰ Вестник кинематографии. — 1914. — № 99 (19). — С. 11.

¹²¹ Вестник кинематографии. — 1915. — № 111 (9–10). — С. 22.

был призван в армию, его сменил В.М. Гончаров, после смерти Гончарова в 1916 г. редактором стал А.Ф. Донецкий. Однако линия журнала не изменялась. В некрологах на смерть Гончарова, одного из первых энтузиастов кино в России, автора сценария «Понизовой вольницы», кинорежиссера десятков фильмов, вовсе не упоминалось о его журналистской деятельности. Много лет спустя Ханжонков написал воспоминания о Гончарове¹²², но, сообщив множество деталей их сотрудничества, ни словом не обмолвился о Гончарове-редакторе. Объяснение возможно одно: редакторы были номинальными фигурами, вели лишь текущую административную работу. Линию «Вестника кинематографии» определял, являясь его фактическим редактором глава фирмы.

Узкие рамки, заданные Ханжонковым «Вестнику кинематографии», вскоре перестают его удовлетворять. Он привлекает к сотрудничеству двух новых авторов, рассчитывая с их помощью завоевать журналу новый авторитет.

Первый из них — профессор Московского университета, видный экономист И.Х. Озеров, член Государственного совета, обладавший влиянием в правительственных кругах. Поборник применения технических средств в обучении, он в 1907 г. в книге «К реформе преподавания» призывал педагогов систематически использовать диапозитивы. В 1915 г. в сборник статей «На новый путь! К экономическому освобождению России», широко отмеченный прессой, включил статью «Кинематограф и школа» — настоящий гимн учебному фильму.

Озеров, разносторонне образованный человек, неплохой поэт (выступал под псевдонимом з. Ихоров), был сыном неграмотных крестьян-бедняков. На собственном опыте он знал, как трудно было человеку из низов получить образование в царской России, и, несомненно, доказывая эффективность и экономическую выгоду использования фильма в народном просвещении, был искренен.

¹²² См.: Ханжонков А. Первый русский кинорежиссер // Кино и время. — Вып. 1. — М., 1960.

Но Озеров стал членом реорганизованного в начале войны правления акционерного общества «А. Ханжонков и К^о». Со страниц «Вестника кинематографии» он доказывает теперь не только пользу учебного фильма, но и высокое качество учебных фильмов фирмы Ханжонкова.

Второй новый автор — писатель и журналист Никандр Васильевич Туркин. Когда в 1912 г. вышел в свет сборник его рассказов «Загадки жизни», черносотенная газета «Гроза» откликнулась следующим образом: «Леонид Андреев, Арцыбашев, Куприн, Аверченко, Туркин — вот наши палачи, вот осквернители, предатели и опошлители всего святого и истинного. Сколько зла они принесли людям, какое опустошение произвели они в русском обществе. Их проповеди разврата, неверия, бесстыдных оргий, порока и лжи не прошли даром — они широкой волной прокатились по всей Руси необъятной и заразили тяжелой болезнью все слои русского общества на долгие годы».

Брань мракобесной газеты и упоминание вместе с маститыми литераторами были лестными для Н. Туркина, вырезку с этой рецензией он хранил в личном архиве, рядом с вырезкой из другой газеты — «Земщина», где его называли «социал-демократом, издававшим «красный» журнал»¹²³.

Однако он не был ни писателем уровня Куприна или Леонида Андреева, ни социал-демократом. Проработав около 20 лет в провинциальных газетах, Н. Туркин добивается известности в годы первой русской революции в Москве как обозреватель прокадетской «Вечерней почты», с 1908 г. он фактический редактор органа октябристов «Голос Москвы», в 1910–1911 гг. печатался в эсеровском «Голосе жизни». Затем последовал «писательский» период его деятельности. В предвоенные годы в театре Сабурова ставился его фарс «Зигзаги любви», «немного в духе Боккаччо», как писал близкий автору «Голос Москвы»¹²⁴. В том же духе был выдержан сборник его рассказов «Загадки

¹²³ ЦГАЛИ, ф. 891, оп. 1, № 28, л. 229–230.

¹²⁴ Голос Москвы. — 1912. — № 9, — 9 января. — С. 4.

жизни». По театрам ряда городов прошла пьеса «Русская душа» — одна из немногих русских пьес о газетчиках, эту среду Н. Туркин хорошо знал.

«Русская душа» — название крупной газеты, в которой, по автору, сотрудничали люди самых разных политических взглядов, объединенные идеей «внесения культуры» в широкую читательскую аудиторию. Два образа разработаны подробно: миллионер-издатель и энтузиаст газетного дела главный редактор, мечтающий, чтобы его похоронили обернутым в газетные листы, как в парадный мундир. Однако конфликт между ними — конфликт личностей, а не мировоззрений, и в пьесе можно было прочесть некое похвальное слово мудрому меценату.

С февраля 1915 г. Н. Туркин ведет в «Вестнике кинематографии» новую постоянную рубрику «Записки театрала», а с ноября того же года становится главным редактором нового ежемесячника фирмы Ханжонкова, толстого «журнала искусств» «Пегас». Быстрая его карьера у Ханжонкова была связана с таким обстоятельством. Он имел определенное, хотя и не крупное писательское имя. Когда достигла апогея начавшаяся перед войной мода на приглашение в кино деятелей литературы, театра, живописи и все надеялись, что те облагородят кино, Ханжонкову удалось «обскакать» конкурентов: он не только создал при фирме литературно-сценарную часть, он привлек в «Вестник кинематографии» писателя. Это был первый случай, когда писатель переквалифицировался в киножурналиста. Репутация человека со стороны, не замешанного в интригах фирм, делала Н. Туркина очень подходящим для этого киномагната.

С приходом Н. Туркина в «Вестник кинематографии» сразу же меняется облик журнала: в нем становится больше крупных проблемных статей, однако, по видимости глубокие и объективные, они имели постоянную особенность: положительные примеры в них брались из картин Ханжонкова, отрицательные — из картин его конкурентов. Таким образом незаметно, исподволь читателю внушалось, что картины Ханжонкова — лучшие. На смену прежней примитивности «Вестника

кинематографии», когда лестные отзывы о картинах фирмы, его выпускавшей, были кратки и очевидно рекламны, теперь приходит «научнообразная», завуалированная пропаганда. Возможно, создателем новой стратегии журнала стал Никандр Туркин.

Вскоре Ханжонков решает первым из кинопромышленников адресовать рекламное издание непосредственно зрителям. Он рассчитывал вызвать увеличение зрительского спроса на фильмы своей фирмы и вынудить прокатчиков и театровладельцев этот спрос удовлетворять. Созданный для этой цели «Пегас» не оправдал его надежд: еще не сформировался достаточно широкий круг читателей киноизданий. Репутация «Пегаса» сразу же оказалась под сомнением: его обвиняли в «завербованности». Начав издавать «Пегас», Ханжонков приостановил было выпуск «Вестника кинематографии», но, увидев, что привычный способ обращения к киноспециалистам оказывается более результативным, в мае 1916 г. он возобновил издание «Вестника», а «Пегас» в феврале 1917 г. закрыл¹²⁵.

В передовой статье первого по возобновлении номера (№ 117) говорилось: «Являясь по существу известиями кинематографического рынка, «Вестник кинематографии» отныне будет уделять особое внимание своевременному, тщательному и чуждому предвзятости осведомлению своих читателей о всех новостях как русского, так и заграничного кинематографического рынка». О том, как понимал журнал отсутствие предвзятости, можно судить хотя бы по материалам отдела хроники этого номера. В нем помещены сообщения о различных неприятностях, преследующих конкурентов Ханжонкова, и об успехах его фирмы:

¹²⁵ О трудностях, преследовавших фирму Ханжонкова, свидетельствует такой факт: на титуле последнего номера «Пегаса» указана дата — ноябрь 1916 г., но на обложке дана другая — 18 февраля 1917 г. Фактически номер вышел еще позднее: в нем помещено объявление о выходе фильма «Набат», законченного после свержения самодержавия.

— Фирма, которая первой дала у себя права гражданства системе сманиваний, — В. Венгерова и В. Гардина — сама стала жертвой принятой ею системы. Недавно покинули фирму режиссер г. Маликов и оператор г. Франциссон.

— Фирма Тиман и Рейнгардт, по примеру предыдущих лет, на летний сезон прекратила для своей прокатной клиентуры покупку новых картин.

— Акционерное общество А. Ханжонков и К^о довело до всеобщего сведения, что оно в течение лета будет снабжать свою клиентуру новыми программами, так же как и в сезоне.

— Г-ном Анталек написана новая пьеса «Трагическая паутинка». По содержанию она не менее интересна, чем «Ирина Кирсанова», имевшая исключительный успех»¹²⁶.

Возобновленный «Вестник кинематографии» отличался от старого в первую очередь внешним видом: теперь это иллюстрированный журнал со множеством кадров из фильмов и фотографий «звезд». В статьях на общие темы уже нет скрытой рекламы, исчезает со страниц имя Никандра Туркина (он перешел в кинорежиссеры). Теперь скрытой рекламой занимается отдел критики: в нем четко разграничены рецензии-панегирики на фильмы фирмы и рецензии-фельетоны, высмеивающие продукцию конкурентов Ханжонкова.

* * *

«Кине-журнал» с началом войны тоже почти не изменился, в нем только стало больше развлекательного материала: рассказов, стихов, шаржей. В юбилейной статье, посвященной пятилетию журнала, Перский, сближая его с «Сине-фоно», утверждал, что его кинопредприятие и журнал никак между собой не связаны, что журнал независим — он не рекламирует предприятие и не бранит конкурентов. Явно противопоставляя «Кине-журнал» «Вестнику кинематографии», Перский далее заявлял, что его журнал «не только не вредит их (конкурентов. —

¹²⁶ Вестник кинематографии. — 1916. — № 117. — С. 2, 3, 7.

А.Ч.) собственной работе, но и способствует своими действиями росту их предприятий и расширению сферы их влияния»¹²⁷.

Изображая себя альтруистом, пекущимся о благе кинематографии, Перский, несомненно, рассчитывал лишь на доверчивость читателя. На деле в годы войны, как и ранее, он искал скандальной славы. В начале войны «Сине-фоно» и «Вестник кинематографии» со ссылкой на французские источники сообщили о гибели на фронте Макса Линдера. «Кине-журнал» в номере, вышедшем позже, когда уже выяснилась ложность этого известия, в обычной шутовской манере обвинил конкурентов в «позорном легкомыслии»: «Мы не сочли возможным, не проверив этих сомнительных слухов, горько оплакивать крокодиловыми слезами смерть всеобщего любимца»¹²⁸. После Февральской революции на одном из собраний кинематографистов обсуждался случай, когда ярославский кинофабрикант, одновременно и владелец колбасной фабрики, Г.И. Либкин отказался от проката невыгодной благотворительной картины и вступил в спор с Перским. «Кине-журнал» в таких красочных выражениях рассказал об этом происшествии: «В эти единственные, незабываемые дни один из деятелей кинематографа омрачил светлый праздник поступком, недостойным гражданина свободной России... “Ярославский колбасник не может оскорбить инженера Перского!” — раздался гневный возглас последнего»¹²⁹.

Была и другая причина, мешавшая Перскому сохранять нейтралитет в борьбе предпринимателей. По мере того как утверждается взгляд на фильм как на произведение искусства, «Кине-журнал» все чаще пишет об отдельных фильмах и, не умея быть последовательно-льстивым, как «Сине-фоно», журнал Перского наживает себе врагов.

Заметка о том, что режиссер картины «Подвиг Василия Рябова» вместо обычных статистов привлек к съемкам настоящих

¹²⁷ Кине-журнал. — 1914. — № 23–24. — С. 62.

¹²⁸ Там же. — 1914. — № 15–16. — С. 31.

¹²⁹ Кине-журнал. — 1917. — № 5–6. — С. 76–77.

крестьян и солдат (№ 19–20, 1914), фиксировала положительный опыт, накопленный творческими работниками кино, и никого не могла обидеть. То же можно сказать о репортаже «Кулисы экрана» в № 11–12 (1915), где рассказывалось, что на съемках картины «Гуттаперчивый мальчик» номера цирковой программы снимали по нескольку раз, чтобы «схватить», говоря словами журнала, «наиболее чистую работу», — здесь речь шла о начале использования в киносъемках дублей. Но сравнивая несколько фильмов, журнал вынужден был выступать с нелицеприятными оценками. В № 5–6 (1915) была помещена статья «Война и мир» на экране», где сравнивались две одновременно появившиеся экранизации Толстого, осуществленные фирмами Тимана и Ханжонкова. Критик, подписавшийся «Х.», отдавал предпочтение «Наташе Ростовой» в постановке Чардынина (фирма Ханжонкова). Он писал о лучшем отборе сцен и об успехе исполнительницы главной роли актрисы Каралли. Тут же он заявлял неосмотрительно, что «общее впечатление от постановки у Тимана — это скомканность», и критиковал актрису Преображенскую.

Появление на экранах сразу двух экранизаций «Войны и мира» было вызвано попыткой фирмы Тимана «сорвать» успех заранее рекламировавшейся картины фирмы Ханжонкова. Это удалось — картина режиссеров Гардина и Протазанова «Война и мир» вышла на экраны раньше и, воспользовавшись чужой рекламой, сделала крупные сборы. После нее «Наташа Ростова» успехом не пользовалась. Об этой истории с возмущением писал «Вестник кинематографии», противопоставляя «тщательно подготовленную», «длительно обдуманную» постановку Ханжонкова «наспех составленному попури из клочков романа» у его конкурента¹³⁰. Критик «Кине-журнала» ограничивался только сравнением фильмов. Но едва ли случайно, что реклама «Рус-

¹³⁰ Вестник кинематографии. — 1915. — № 108 (5). — С. 14.

ской золотой серии» Тимана вслед за статьей “Война и мир” на экране» в «Кине-журнале» исчезает.

Фирмы, особенно не имевшие собственных печатных органов, и слышать не хотели никакой критики в адрес своих картин. Становление литературной, театральной, музыкальной критики было лишь в малой степени стеснено конкуренцией, но совершенно иные процессы сопровождали становление кинокритики. Едва только утвердился взгляд, что кино — это искусство, как журналисты начинают видеть, что кино — это и промышленность, что любой упрек в адрес конкретного фильма воспринимается предпринимателем столь же нетерпимо, как если бы его публично упрекнули в низком качестве выпускаемых им ботинок или кроватей. Между тем опыт, накапливавшийся творческими работниками кино, властно требовал фиксации и анализа. Противостояние между творческими работниками кино и коммерсантами в годы первой мировой войны углубляется и яснее осознается. Журналист, укрывшийся под псевдонимом «Вега», летом 1915 г. пишет об этом в «Кине-журнале», указывая на противоположность целей творческих работников и «промышленного элемента» (№ 17–18). Однако, верно поставив диагноз болезни, Вега не мог предложить никаких рациональных методов ее лечения. Он ограничился паллиативами вроде упования на порядочность промышленников.

В 1915 г. в «Кине-журнале» вырабатывается любопытная практика: при обсуждении теоретических вопросов ссылаться на фильмы, давно сошедшие с экрана, и заграничные. Таким образом удавалось никого не обидеть, ни с кем не испортить отношений. Рассуждая о механизме кассового успеха фильмов, журналист, подписавшийся «Неро», разбирал, например, две прошедшие перед войной картины — итальянскую «Кво вадис?» («Камо грядеши?» по Г. Сенкевичу) и датскую «Четыре черта» (№ 13–14, 1915). Но такая практика неизбежно делала журнал беззубым, опрокинутым в прошлое.

А между тем вопрос о механизме кассового успеха фильма, к которому неоднократно обращается «Кине-журнал» в сере-

дине 1915 г., был остро актуальным, его подсказало незадолго перед тем произошедшее изменение киновкусов. Ура-патриотические картины, которые еще вчера могли рассчитывать на хорошие сборы, вдруг стали одна за другой проваливаться. К концу 1914 г. их реклама со страниц киноизданий исчезает.

Не решаясь затрагивать опасный политический аспект этой темы, «Кине-журнал» рассматривал механизм кассового успеха фильма оторванно от конкретных обстоятельств, не сопоставляя фильм и действительность. Его авторы сделали ряд верных общих наблюдений, сегодня они порою кажутся банальными истинами, но для своего времени, произнесенные впервые, они звучали как открытия. Доказывалось, что коммерческий успех кинокартины неотделим от рекламы (в № 13–14, 1915); сообщалось также, что на рекламу одного фильма некоторые петроградские кинотеатры тратили до 3 тыс. руб. в неделю и не оставались в накладе. Вместе с тем журнал признавал, что никакая реклама не спасет плохой картины: мнение зрителей, передаваемое из уст в уста, в конечном счете определяет ее судьбу. Развлекательный фильм имеет больше шансов на хорошие сборы, чем серьезный, успех нередко связан с модой на жанр и всегда с модой на того или иного киноартиста. Далеко не всегда успех фильма пропорционален его художественным достоинствам.

* * *

Как преодолеть разрыв между громадными творческими возможностями кино, огромной его аудиторией и низким идейным и художественным уровнем «среднего» фильма, как добиться, чтобы «Немой» стал действительно «Великим»? В годы первой мировой войны киножурналистика вытягивает из цепи фактов два важных звена, открывает два новых способа воздействовать на кинопроцесс.

Первый — печатать рецензии, публично обсуждать качество фильма. Не ограничиваться одними экранизациями и выдающимися фильмами, как это делала «Театральная газета», рассматривать весь текущий репертуар, причем особенно внимательно

те картины, которые пользуются зрительским успехом. Публиковать рецензии быстро, добиваться такой же оперативности, как у театральных рецензентов, обычно откликавшихся на премьеру уже на следующий день.

Несмотря на очевидную необходимость кинорецензирования, новому журналу фирмы Ермольева «Проектор», выходящему в Москве с октября 1915 г., взявшемуся за это впервые, пришлось преодолевать гору предубеждений. Коммерсанты считали, что говорить о каких бы то ни было недостатках фильма — значит, подрывать его коммерческий успех. Ермолев рассуждал иначе: обязанность критика рассматривать не только достоинства фильма, но и его недостатки. Необходимо создавать общественное мнение вокруг произведений экрана, подобно тому, как оно создается вокруг спектаклей или книг. Энергичные сотрудники его «Проектора» (среди них выделялся талантливый М.Н. Алейников) посещали информационные показы новых картин, устраивавшиеся фирмами в рекламных целях еще до выхода их на экраны, а затем писали рецензии. Случалось, что недовольные рецензиями коммерсанты удаляли с просмотров авторов журнала.

Еще одно предубеждение: журнал фирмы не имеет морального права публиковать рецензии. Но кому еще под силу была подобная задача? «Независимый» «Сине-фоно» слишком дорожил хорошими отношениями с рекламодателями, на деле оказывался зависим от них. Начали печатать рецензии на фильмы театральные журналы, но все они относились к киноотделам как к второстепенным, выступали лишь от случая к случаю. А между тем накопленный кинематографистами опыт властно требовал фиксации и анализа.

Мог ли «Проектор» быть вполне объективен? С.С. Гинзбург утверждал: «Проектор» был изданием относительно независимым от коммерческих интересов фирмы. Дореволюционных киножурналистов очень удивляло то обстоятельство, что «Проектор» часто выступал с резкой, даже уничтожающей, критикой картин, поставленных в фирме Ермольева, и в ряде случаев

хвалял картины конкурирующих фирм¹³¹. Было, однако, и другое мнение. «Кине-журнал» в новогоднем номере, вышедшем 15 декабря 1915 г., т.е. вскоре после начала издания «Проектора», посвятил ему злые эпиграммы:

Его назначение

Сиять лучом,
Стоять с бичом,
Хлестать и бить
И ложь, и пошлость, и рутину,
И громко, громко всем трубить:
— Купите-ка мою картину!

Его работа

Сердито, яростно натужась,
Он на хозяина рычит
И так ругается, что ужас!
Но... ругань похвалой звучит¹³².

«Кине-журналу» вторил выходивший с января 1917 г. театральный еженедельник «Кулисы». Из номера в номер он вел обзор деятельности кинофирм. В статье П. Раевского «Ленты Ермольева» (№ 3) читаем: «У фирмы есть свой журнал «Проектор», цель которого поругивать конкурентов и не слишком тонко рекламировать свою фирму»¹³³.

Правда находилась посередине. «Проектор» не упускал случая для похвалы в адрес выпускавшей его фирмы и в то же время сделал немало для становления профессиональной кинокритики, рассматривая отдельно сценарий, качество съемок, актерские работы.

Воздействовать на кинопроцесс можно было и иначе — предложить публике читать киносценарии. Впервые стало осоз-

¹³¹ См.: Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. — С. 162.

¹³² Кине-журнал. — 1915. — № 23–24. — С. 81.

¹³³ Кулисы. — М., 1917. — № 3. — С. 16.

наваться, что качество фильма непосредственно зависит от сценария, что сценарий — род литературы.

Развитие русского театра в XVIII–XIX вв. находилось в тесной связи с развитием драматургии, бывали случаи, что пьеса не получала сценического воплощения чаще всего по цензурным условиям, но ее читали, и она воспринималась как живой факт литературного процесса. Н.В. Гоголь, по-видимому, не учитывал этого обстоятельства, когда однозначно утверждал: «Драма живет только на сцене. Без нее она как душа без тела»¹³⁴. Достаточно вспомнить трудную сценическую судьбу почти всех лучших русских пьес до Гоголя, а также современных авторов («Ябеда» В.В. Капниста, «Недоросль» Д.И. Фонвизина, «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Маскарад» М.Ю. Лермонтова), чтобы установить, что пьеса зачастую жила вне сцены. Но киносценарий, предназначенный, в отличие от пьесы, для одного-единственного воплощения, с первых дней существования кино имел тенденцию растворяться в фильме и не воспринимался публикой как самостоятельное художественное произведение.

На раннем этапе русского кинопроизводства сценарий был простым перечнем подлежащих съемке сцен — техническим документом, и сохранился любопытный исторический анекдот — достоверный факт, что сценарист первой экранизации «Анны Карениной» написал такой перечень за несколько минут на манжете рубашки. В небольшой, но содержательной работе «Сценарии и сценаристы дореволюционного кино» Н.В. Крючечников приводит любопытные данные о быстром росте гонораров за сценарий. В 1911 или в 1912 г. Дранков заказал сразу 10 сценариев начинающему писателю Льву Никулину, обещав заплатить аккордно 50 руб. В 1915 г. А.И. Куприн за сценарий по своему «Гранатовому браслету» получает уже 800 руб., но и эта цифра резко возрастает уже к Февральской революции.

¹³⁴ Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т // т. 7. — М., 1978. — С. 87.

В годы первой мировой войны писатели начинают систематически работать в кино. Коммерсанты, постигнув, что громкое имя в титрах фильма увеличивает сборы, ведут настоящую охоту за знаменитостями. В журналистике ее предельным выражением явилось опубликованное в начале 1916 г. в одесском журнале «Театр и кино» следующее открытое письмо одесского антрепренера: «Предлагаю писателю Куприну 1000 руб. за то, чтобы он вместе со своими домочадцами, клоуном Жакомино и обезьяной сыграл маленькую пьесу по сценарию собственного творчества. Делаю такое объявление публично ввиду того, что хочу избежать посредников»¹³⁵. Куприн на это предложение не откликнулся.

Другие видные писатели в подобных ситуациях уступали нажиму, но сценарии не прибавляли им славы. Герой декадентского сценария В.Я. Брюсова «Жизнь в смерти», чтобы сохранить в нетленности красоту своей возлюбленной, убивал ее, а затем бальзамировал труп. В «Истории одной девушки» Леонида Андреева отец выгоняет из дома дочь-гимназистку, соблазненную негодяем, но после долгих мытарств она прощена и возвращается с ребенком в любящую семью. Прием, повторявшийся в сотнях мелодрам: зритель сначала растроган обилием мучений, безвыходностью положения, потом — счастливой развязкой.

Несмотря на все различие тем и сюжетов, оба писателя ограничивались внешним действием, не пытались раскрыть сложный духовный мир современника специфическими выразительными средствами «Великого Немого» — и терпели неудачу. К тому же еще не сложилось серьезного, уважительного отношения к труду сценариста. «Кинофабрикант сперва покупает роскошных актеров, декораторов, операторов, мебель, туалеты и лишь потом ищет автора», — свидетельствовал «Кине-журнал» (№ 1–2, 1916). Как и прежде, сценарии попадали в бесконтрольное распоряжение режиссера, а их авторам по выходе фильма на экраны

¹³⁵ Театр и кино. — Одесса, 1916. — № 14. — С. 9.

оставалось только писать возмущенные письма в редакции об искажении творческого замысла.

Закона об авторском праве в кино тогда не существовало, и только журналисты в отраслевых изданиях порою взывали к совести безответственных предпринимателей.

«Сине-фоно» (№ 9, 1914–1915) сообщил, что операторы Русского кинематографического товарищества тайно сняли на пленку в одном из петербургских театров спектакль «Взятие Азова» по пьесе Алексева, а затем выпустили на экраны фильм. Администрация театра подала в суд, но проиграла процесс. Судьи руководствовались вновь утвердившимся эстетическим принципом, что фильм и спектакль — произведения двух разных искусств. Но ведь, по существу, речь шла о плагиате! Кинофабриканты использовали отсутствие законов об авторском праве в кино для неприглядных авантюр.

Часто бывало так: одна фирма развесит аншлаги, начнет рекламировать будущую премьеру, а другая за два-три дня снимет одноименный фильм и «сорвет» сбор. Только перед Февральской революцией фирмы договорились заранее публиковать названия будущих картин, на определенный срок закрепляя за собой исключительное право на постановку.

Чтобы конкуренты не проведали о замысле фильма, режиссеры, как свидетельствовал в том же № 9 (1914–1915) «Сине-фоно», не давали актерам читать сценарии. Не знавший сюжета актер должен был по команде режиссера, чаще всего без репетиций, изображать волнение, радость или отчаяние.

Не удивительно, что в литературной среде писать сценарии считалось занятием предосудительным, чуть ли не профанацией таланта. Сценаристами преимущественно становились люди, весьма далекие от литературы, и недаром острил «Вестник кинематографии» (№ 123, 1917), что среди тех, кто не пишет сценариев, — абсолютно безграмотные дети до 10-летнего возраста и писатели с почетными именами (за немногими исключениями). Сценарии писали кинопредприниматели, например А.А. Ханжонков, режиссеры — В.М. Гончаров и др., бульварные газет-

чики, такие как И. Рапгоф, и литераторы-графоманы наподобие А. Гарлицкого. Многие, как бы стыдясь самих себя, подписывались псевдонимами. Александр Ханжонков подписывал сценарии, созданные им совместно с женой Антониной, псевдонимом, составленным из первых слогов их имен: Анталек. Гарлицкий выступал под псевдонимами Рубинов и Изумрудов.

Но среди сценаристов в годы первой мировой войны появляются одаренные бескорыстные поборники «десятой музы». Многие увлеклись возможностями на их глазах создававшегося нового литературного жанра. Уже имел известность в качестве театрального деятеля И. Перестиани, когда резко изменил свою судьбу, стал сценаристом и кинорежиссером. Драматург А.С. Вознесенский тоже стал сценаристом, регулярно выступал в печати, доказывая, что писатель, обладающий чувством ответственности, просто не может не принять участия в становлении нового искусства. В советскую эпоху он выступил теоретиком кино, написал серьезный труд «Искусство экрана» (1924)¹³⁶.

Первый и единственный опыт публикации сценариев в эпоху раннего русского кино предпринял новый журнал фирмы Ханжонкова «Пегас», ставивший себе задачей покончить с анонимностью сценаристов, преградить путь халтуре, повысить общественное осознание кино как нового искусства. В № 1 журнала, начавшего выходить с ноября 1915 г., были опубликованы два сценария — «Ирина Кирсанова» Анталек и «Пожирающие боги — Венера и Аполлон» В. Грубинского. Редакция предлагала читателям разобраться, почему фильм по первому из них имел успех, а по второму — нет: неудачен ли в последнем случае сценарий, или вина за слабый фильм ложится на режиссера. По-видимому, логично было ждать от журнала специальной статьи на эту тему, но он не стал заниматься разбором неудачной картины фирмы Ханжонкова.

¹³⁶ См. также его воспоминания о раннем русском кино: *Вознесенский А.С. Кинодетство // Искусство кино. — 1985. — № 12.*

Обращаясь сейчас к текстам этих давно забытых произведений, мы видим, что их авторы порою неплохо учитывали специфику немого кино, описывая кадр, оставляли место для творческой фантазии режиссера, были изобретательны в неожиданных сюжетных поворотах.

Приведем в качестве примера отрывок из «Ирины Кирсановой» — детектива, построенного на тождестве отпечатков пальцев у братьев-близнецов:

«В аудиторию, где в это время читал Николаев, вбежал курьер.

— Ваше превосходительство! По телефону сказали сейчас, что в вашей квартире неблагополучно... Пожар.

Аудитория пришла в волнение. Профессор Николаев порывисто сошел с кафедры и бросился к выходу.

* * *

Николаев растерянно смотрел на обгорелые комнаты. Когда к нему подошел полицейский, Николаев безнадежно махнул рукой в ответ на все его вопросы, повернулся и, опустив голову, вышел из сгоревшего гнезда.

* * *

В пальто и шляпе, как был на пожаре, вошел он к Глебу и, не раздеваясь, тяжело опустился на первый попавшийся стул. Лакей с испугом оглядел его и поспешил с докладом к молодому барину.

Быстро вошел Глеб. За ним Ольга Дмитриевна.

Глеб бросился к отцу:

— Что случилось? Что с тобой?

— Сейчас с пожара. У нас вся квартира выгорела.

Ольга Дмитриевна в волнении опустилась на кресло.

— Сгорели вещественные доказательства по делу... Странно... Удивительная случайность...

Вдруг взгляд профессора остановился на Ольге Дмитриевне. Страшное подозрение овладело им.

— А если это не случайность...

Он поднял голову и ищет глазами взгляд жены. Она задрожала, встретившись с ним взглядом.

Николаев поднялся, пораженный внезапным открытием... Смотрит на жену, медленно подходит к ней.

Она встала, полная дикой решимости и силы.

— Это я подожгла... Я не дала тебе погубить сына!

Минута оцепенения для пораженных как громом мужчин.

Отец взял за руку Глеба и увлек его из комнаты»¹³⁷.

Ушло в прошлое то время, когда в фильмах строго чередовались кадры на натуре и декорациях, когда камера была неподвижной, снимая все происходящее с одной точки, подобно тому, как зритель в театре смотрит спектакль. К 1915 г. уже в основном сложилась литературная форма сценария, из технического документа он превратился в произведение искусства. Не ограничиваясь перечислением объектов съемки, сценарист пытался передать режиссеру свое отношение к персонажам и событиям. В отличие от пьесы диалог был сведен до минимума, обилие титров отпугивало зрителей, а главное место заняли разросшиеся в сравнении с пьесой ремарки, описывающие исключительно внешнее действие. Авторы сценариев воплощали на практике идею Леонида Андреева о примате внешнего действия в кино.

Многие увидели в публикации сценариев лишь рекламный трюк фирмы Ханжонкова. И. Мавич в «Сине-фоно», приведя пространную цитату из «Ирины Кирсановой», возмущался: «И вот этот отрывистый язык, убогую, бескрасочную, мертвую протокольную запись г-н Туркин не стесняется рекомендовать как образец нового языка для новой художественной литературы»¹³⁸.

Журнал и сам не слишком высоко оценивал опубликованные им сценарии, но доказывал, что они все же могут представить интерес для широкого читателя, «заменить беллетристику». К этим

¹³⁷ Пегас. — 1915. — № 1. — С. 38–39.

¹³⁸ Сине-фоно. — 1915–1916. — № 4. — С. 54.

публикациям примыкают статьи об особенностях новой литературной формы, в них доказывалось, что обилие в сценарии описательно-повествовательного элемента определяет его особенность как жанра, находящегося на рубеже прозы и драматургии. Авторы требовали от сценариста не простого обозначения поступка персонажа, а детального, психологически мотивированного описания каждого его жеста. Например, Л. Остроумов в № 9–10 (1916) ставил в пример польской писательнице Анне Мар, которая обозначила эпизод убийства в своем сценарии «Смерч любовный» всего лишь в одной строке, подробную, психологически точную, в мельчайших деталях сцену убийства из повести Н.С. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда».

Сценаристы фирмы Ханжонкова, по-видимому, учитывали подобные упреки и избегали ошибок своих предшественников. В последнем номере «Пегаса» перед его закрытием (№ 11, 1917) напечатан сценарий А.В. Амфитеатрова «Нелли Раинцева», где ярко выражено стремление автора подробно описать каждый кадр и дать психологическую мотивировку каждому поступку персонажей.

Вместе с тем, совершив своеобразный творческий подвиг, наметив за считанные годы контуры новой литературной формы, кинодраматурги эпохи первой мировой войны, как свидетельствуют сценарии, опубликованные «Пегасом», почти не задумывались о связи своего творчества и народной жизни, об ответственности перед зрителем. По страницам сценариев кочевали маньяки, наркоманы, почти никогда дело не обходилось без убийства, имена героев, хотя действие происходило в России, иностранные. В «Дурмане» Анны Мар изображалось самоубийство из-за любви, в «Чертовом колесе» Зои Баранцевич — убийство из-за ревности, в «Лунной красавице» Алеска Бара — автомобильная катастрофа и самоубийство, в «Загадочном мире» Ливерия Авида — фантастические видения наркомана. Лучше других был сценарий Е.Н. Чирикова «Любовь статского советника», содержащий картины провинциальных нравов, но и в нем свободный художник становится чиновником

не из-за нужды, а чтобы беспрепятственно встречаться со своей возлюбленной Лолой. Очень часто эпизоды сценариев кажутся пародией на скверную декадентскую литературу. Например, в сценарии З. Баранцевич «Умиравший лебедь»:

«Мольберт, перед ним — скелет как модель. Его рисует высокий человек с нервным, подвижным лицом, в его душе такой же беспорядок, как во всей студии. По временам он нервно вскакивает, подбегает к скелету, поправляет его и опять рисует. Глаза у него странные, полубезумные. С отчаяньем бросил кисть и начал ходить по комнате, из угла в угол, напряженно смотрит в одну точку...

— Нет, не то...

Подходит к скелету, останавливается перед ним.

— Где найти смерть?.. Настоящую смерть?»¹³⁹

В почти каждом номере «Пегаса» печатались статьи, высмеивавшие декадентские и мещанско-обывательские фильмы. Но при этом о сценариях, публиковавшихся на страницах того же журнала, не говорилось ни слова. Снова проявлялся «ханжонковский» подход к журналистике: сценарии, купленные его фирмой, безупречны.

Здесь «Пегас» проигрывал «Проектору»: в «Проекторе» были нормой критические упреки в адрес фирмы Ермольева.

Сравнение сценариев, публиковавшихся в «Пегасе», с текущей продукцией фирмы Ханжонкова позволяет установить, что журнал преднамеренно обходил две их разновидности. Во-первых, мелодрамы из жизни ямщиков, приказчиков и т.п., воспроизводившие отдельные приметы народного быта и потому называвшиеся народными, хотя на деле — псевдонародные. Таких сценариев журнал не печатал, и это объяснялось ориентацией на читателя-интеллигента, с презрением игнорировавшего подобную дешевку. Во-вторых, журнал не печатал сценариев экранизаций. Еще не было изжито презрительное отношение

¹³⁹ Пегас. — 1916. — № 8. — С. 28.

к сценаристу как к «закройщику» литературных сюжетов, и издатель не без оснований опасался, что любой сценарий экранизации будет высмеян конкурентами как бледная тень литературного первоисточника. Не был опубликован даже сценарий фильма «Жизнь за жизнь» по мотивам романа французского писателя Ж. Оне, который фирма на страницах того же «Пегаса» и «Вестника кинематографии» провозглашала своим высшим творческим достижением.

В киножурналистике 1915–1916 гг. преобладал взгляд, что экрану пора создавать «собственную кинолитературу», иначе говоря, оригинальные сценарии, а не экранизации литературных произведений, и позиция «Пегаса» этому взгляду соответствовала. Возможно, Ханжонков стремился приохотить читателей к чтению сценариев, с тем чтобы они следили за сюжетом, за интригой, и новый, не известный ранее читателю материал больше подходил для этой цели.

Перед началом войны «Вестник кинематографии» Ханжонкова выступал горячим поборником экранизаций, однако летом–осенью 1915 г. из номера в номер доказывается: экрану нужна «оригинальная кинолитература» (№ 112 (11–12)); не каждый роман или рассказ могут быть перенесены на экран, а только те из них, которые «написаны картинно» (№ 113 (13–14)); классическая литература обогатила кино, заставив «отрешиться от трафареток и развязности», но экран не может, не должен ограничиваться одними иллюстрациями ее произведений (№ 115 (17–18)).

В № 116 (19–20) 1 октября 1915 г. была опубликована отрицательная рецензия на две экранизации — «Катерину-душегубку» по «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и «Дочь истерзанной Польши» по «Мадемуазель Фифи» Мопассана. Автор рецензии Валентин Туркин, выступивший под псевдонимом Вал. Веронин, убедительно доказывал, что нельзя ограничиваться одним только требованием совпадения сюжетов фильма и его литературного первоисточника, зрительный образ неэквивалентен словесному.

В вышедшем в тот же день первом номере «Проектора» была напечатана статья Ф. Оцепа (Машкова) «По поводу инсценировок», впервые в киножурналистике широко трактовавшая проблему воплощения образов одного искусства средствами другого. Вывод Оцепа был категоричен и совпадал с мнением В. Туркина: у каждого искусства есть свои выразительные средства, и без существенных потерь перенести на экран произведения литературы невозможно. Поэтому, заключал он, кино должно идти «своим особым путем».

Таким образом, старая полемика журналов Ханжонкова и Ермольева с компаньонами была самым развитием событий отменена. К 1915 г. стало ясно, что русские фильмы не могут далее противопоставляться иностранным, как экранизация — развлекательным фильмам. Коммерсанты почувствовали, что спрос на развлекательный фильм велик, а так как импорт резко сократился, сами переключились на их производство. Ханжонков не стал исключением.

Казалось бы, подтвердилась правота в старом споре ростовского «Живого экрана»: «невероятные комбинации», «фантастические происшествия» стали в русском репертуаре преобладать. Но высшими достижениями раннего русского кино явились все-таки экранизации. Журналы постоянно требовали связи фильмов с жизнью, доказывали необходимость острых социальных тем, фирмы их призывы игнорировали. Однако, откликаясь на растущую общественную требовательность к фильму, они время от времени как своеобразную визитную карточку, как свидетельство своих творческих возможностей выпускали бережно сделанные, добротные экранизации классических литературных произведений. Русскому кино той поры оказалось легче освоить сложные приемы воспроизведения стиля Пушкина или Оскара Уайльда, чем вторгаться в современную российскую действительность.

* * *

Здесь, несколько отклонившись в сторону, мы вспомним историю рецензирования фильмов в России до «Пегаса» и «Проектора». Казалось бы, накопленный критиками старших искусств опыт мог быть механически перенесен на почву кино; казалось бы, кинорецензия могла с самого начала без трудностей сравниться по значимости и авторитетности с театральной и литературной рецензией.

На деле все было сложнее и драматичнее.

Появление первых рецензий на фильмы совпало с началом русского кинопроизводства. В первом номере маленького еженедельника «Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге», датированном 25 октября 1908 г., была напечатана рецензия на «Понизовую вольницу» («Стеньку Разина») — характерный документ периода, когда кино еще считали техническим аттракционом:

«Из новинок за прошедшую неделю отметим картину «Стенька Разин». В техническом отношении она выполнена прекрасно. Видно, что г. Дранков в совершенстве постиг дело фотографирования, жаль только, что лента коротка, — сюжета хватило бы на несколько сот метров. Прекрасно снят вид на Волгу и флотилия лодок с разбойниками. Очень интересна картина в лесу, а также и последний момент, когда Стенька бросает княжну в Волгу»¹⁴⁰.

Рецензент, не видевший еще отличия игрового фильма от документального, считал главным в фильме качество фотографии. Читатель мог лишь догадаться, что фильм представляет собой экранизацию народной песни. В самом деле, поскольку фильм назывался «Стенька Разин», зритель вправе был ожидать произведения о крестьянской войне, а не о любви к княжне-персиянке. Сюжет, игра актеров казались рецензенту чем-то вто-

¹⁴⁰ Вестник кинематографов в Санкт-Петербурге. — 1908. — № 1. — С. 6.

ростепенным, его интересовал фильм только как «движущаяся фотография».

Показательно и то, что он ни словом не упомянул, что речь ведет о событии большой важности, о первом русском игровом фильме. Лишь через несколько лет, когда развитие русской кинопромышленности заставит вспоминать ее первые шаги, журналисты начнут признавать:

*«Стенька Разин» — маг-волишебник
Быстро дал движенье ей...*

Это слова из рождественского стихотворения в ростовском журнале «Кинема» (№ 1, 1916).

В «Вестнике кинематографов в Санкт-Петербурге» (№ 3, 1908) рецензент восхищался тем, что актеры, играющие в снятом на пленку эпизоде спектакля «Свадьба Кречинского», движутся на экране как живые. Такая критика, характерная для раннего этапа кино в России, не могла просуществовать сколько-нибудь долго и прекратилась с закрытием «Вестника».

Понимание всей сложности взаимосвязей различных компонентов фильма, понимание того, что он отражает явления жизни, приходит к киножурналистам, так же как и к творческим работникам кино, значительно позднее, перед первой мировой войной. В 1910–1911 гг. в «Сине-фоно» и «Вестнике кинематографии» появляются рекламные заметки об отдельных фильмах — первые свидетельства начала этого процесса. В «Сине-фоно» (№ 11, 1909–1910) в заметке о «Русалке», снятой по либретто одноименной оперы А.С. Даргомыжского, мы находим одно из первых признаний важности сюжета: автор исходит из убеждения, что у зрителя найдут отклик переживания героев картины.

С ростом числа рекламных объявлений возникает необходимость найти в каждом фильме какие-то особенности. В рекламе картины фирмы выделяют тот элемент, который, по их расчету, должен привлечь театровладельцев и зрителей. Они начинают указывать исполнителя главной роли. Иногда подчеркивают необычный объект съемки («Наша неделя» в № 1 (1911) сообщала о картине «Во времена седого Рима»: «В означенной картине

участвуют больше двенадцати львов»). Порою рекламируется необычный жанр. Рекламное объявление иллюстрируют кадрами из фильма.

Мода на привлечение в кино знаменитых актеров приводит к тому, что в рекламных объявлениях мелькают их имена и портреты. Но имена режиссеров, операторов, художников остаются в тени, их зачастую не указывают даже в титрах.

С каждым годом рекламные объявления в журналах становятся все более многословными и броскими. Возникает противоречие между статьями, призывающими сделать кинематографию культурной, и крикливостью рекламы. Например, в № 3–4 (1915) «Кине-журнала» рядом со статьями в виде вкладки было помещено двухстраничное рекламное объявление о фильме «Муж» на мелованной бумаге, шелковым шнуром соединенное с сургучной печатью. Оно начиналось виршами:

*Из глубины седых времен
В двадцатый век принес мужчина
Свой унижительный закон
Раба, скота и властелина,*

а заканчивалось почти ультимативным требованием посмотреть фильм:

«Укажите нам человека, который не интересуется этой картиной? И мужья ждут ее, чтобы узнать, что сказал о них М.П. Арцыбашев, и жены ждут ее, чтобы узнать, что сказал знаменитый писатель об их мужьях!.. И эта пьеса — жестокая правда, которую бросил с экрана глубочайший знаток человеческого сердца в лицо современников! И ее необходимо видеть всякому интеллигентному человеку, потому что она затрагивает вопрос огромной общественной важности! И ее необходимо видеть всем, потому что она касается всех!..»

Или в том же номере объявление о другом фильме: «Эта картина обойдет не только всю Россию, но и весь мир, потому что ее создала жизнь». А еще ниже о третьем: «То, что никому даже и не снилось! Ультрасенсация!..»

Читателей не коробил рекламный характер заметок об отдельных фильмах в «Сине-фоно» и «Вестнике кинематографии» предвоенной поры. Ведь читатели в большинстве своем были владельцами прокатных контор, кинотеатров и привыкли каждый день заказывать художникам крикливую рекламу, а художественной стороной фильма отнюдь не интересовались. Возникал устойчивый стереотип, что объективной рецензии на фильм быть не может, что она непременно окрашена рекламностью.

В начале первой мировой войны рецензии-рекламы проникают в общую печать. Бульварные газеты и журналы публикуют панегирики ничтожнейшим картинам, несомненно, инспирированные фирмами-изготовительницами.

... Я гений Игорь Северянин

Своим успехом упоен.

Я повсеградно обэкранен

И повсесердно утвержден.

«Повсеградно обэкранен» — речь шла о «кино-поэзе» «Ты ко мне не вернешься», дебюте мелкой фирмы «Белла роза». Вначале Игорь Северянин собственной персоной появлялся на экране перед почтеннейшей публикой, а затем следовала роковая история о том, как в екатерининские времена красавица актриса бросила мужа ради иноземного принца, а бедный муж застрелился. Через полтора года ее правнук, прочитав ее мемуары, влюбился... в ее портрет, затем встретил даму, как две капли воды на нее похожую, и вся история в мельчайших деталях повторилась.

«Пегас» и «Проектор» дали очень невысокую оценку этому произведению. Но в бульварных газетах «Столичная молва» и «Вечерние известия» 10 мая 1916 г. были напечатаны рецензии, состоящие из одних восхищений — и сюжетом, и постановкой, и «прекрасной» игрой исполнителей. Точно такую же рецензию опубликовала на следующий день газетка «Театр», печатавшая помимо театральных программ либретто, стихи и анекдоты. Затем все три рецензии были собраны фирмой и помещены

в виде рекламного объявления в № 21 (1916) еженедельника «Рампа и жизнь».

Рецензия-реклама была помехой на пути развития искусства кино, она дезориентировала зрителей, а кинематографистов убеждала, что любой фильм можно «повсесердно утвердить» вне зависимости от его художественных достоинств. До последних своих дней солидные газеты высокомерно отказывались печатать разборы отдельных фильмов, но все росло количество рецензий-реклам в бульварных изданиях. С их помощью предприниматели от кинематографа пытались заручиться вниманием широкой публики, доверчивой, малоподготовленной. Но могла ли рецензия на фильм быть иной, не связанной с корыстным расчетом коммерческих фирм?

В канун первой мировой войны, когда у всех на памяти был диспут в московском Политехническом музее, когда все чаще на экраны стали выходить полнометражные картины и зрители начали ближе к сердцу принимать происходящее на экране, появляются первые лишённые рекламности кинорецензии. По своему характерно, что первыми их печатают не маститые журналы для киноспециалистов, а мелкие еженедельники.

В «Кинотеатре и жизни» братьев Анощенко впервые появились рецензии, где доказывалось, что фильмы в подавляющем большинстве плохи, глупы и даже вредны для зрителя. О картине «Марк Антоний и Клеопатра» рецензент писал: «Я ожидал увидеть трагедию, а увидел опереточную борьбу страстей... Вместо одетых в железные панцири легионеров — опереточное шествие статистов из «Вампуки»¹⁴¹. Еще более резкий отзыв находим в журнале о фильме «Преступная страсть отца»: «Не знаю, в каких психиатрических клиниках выискал автор тему для своего сценария, не представляю также, для какого зрителя он писал пьесу»¹⁴². Ни один фильм не получил на страницах «Кинотеатра и жизни» положительной оценки,

¹⁴¹ Кинотеатр и жизнь. — 1913. — № 1. — С. 6.

¹⁴² Кинотеатр и жизнь. — 1913. — № 5. — С. 10.

и такая требовательность, несомненно, была полемически заострена против общепринятой рекламности. Критический пафос рецензий еженедельника был дерзким вызовом господствовавшим в киносреде нравам. По другому пути пошел Э. Бескин, редактор-издатель открывшейся почти одновременно с «Кинотеатром и жизнью» «Театральной газеты». Его еженедельник был в первую очередь театральным, фильмам в нем отводилось незначительное место, но издатель начал давать рецензии на лучшие из них, прежде всего на экранизации литературной классики.

Уже в первом номере «Театральной газеты» была опубликована примечательная рецензия на экранизацию «Обрыва» Гончарова, осуществленную фирмой Ханжонкова. Автор едва ли не первым в русской критике отмечает своеобразие экранной формы прочтения романа в сравнении с театральной инсценировкой: в фильме большое количество титров — цитат из произведения, часть эпизодов снята на натуре. Напротив, павильонные сцены рецензент упрекает за театральность и подобный же упрек бросает исполнителю роли Райского, тогда еще только начинавшему свой путь в кино И. Мозжухину: его театральный грим не подходит для кино, «экран передает не живое, а татуированное краской лицо». Исполнительница роли Веры В. Юренева названа актрисой, более подходящей для работы в кино, чем в театре: «На экране исчезает главный недостаток г-жи Юреновой — ее бросок в фразе, которую она любит рвать отдельными кусками. Зато полнее выступает то внешне-обаятельное, которого так много у этой талантливой артистки. У нее богатое чувство пластического ритма, что в кинематографе весьма и весьма важно».

Анализируя каждый из компонентов фильма, рецензент выявлял отличия фильма от спектакля. При всей простоте подобных наблюдений они, несомненно, воспитывали требовательность кинозрителя и могли оказать работникам кино практическую помощь. «Театральная газета» старалась прежде всего

отмечать творческие удачи кинематографистов, ее выступлениям были свойственны серьезность тона, аргументированность.

Опыт рецензирования театральных спектаклей помогал авторам журнала оценить по достоинству и лучшие фильмы. В рецензии на фильм «Царь Иван Васильевич Грозный» читаем о Ф.И. Шаляпине: «Даже лишенный голоса, он пленяет зрителя мощностью и выразительностью своего внешнего облика» (№ 43, 1915). В фильме «Портрет Дориана Грея» еженедельник увидел нечто новое, что принес в кинематограф театральный режиссер В.Э. Мейерхольд: «В картине прежде всего поражает отсутствие пустых, ненужных жестов, отсутствие суетливости движений. Видимо, актерам был дан диалог, и в драматических местах они не говорили о том, какая лошадь завтра придет на бегах. При такой диалогической квинт-эссенции актер и мимирует и действует не впустую, а извлекает органическое, настоящее содержательное движение лица и всего тела» (№ 45, 1915).

Уважительно-благожелательный тон был для кинорецензии внове, и неслучайно, что такие рецензии начал публиковать новый театральный журнал, а не широко распространенные прежние — «Театр и искусство», «Рампа и жизнь»: свидетели младенческих опытов кино в России, они не заметили вовремя его взросления. Кино быстро накапливало элементы искусства, а они по-прежнему с порога браковали все его достижения. Еженедельник Бескина с этой традицией порвал, и уже вскоре старые журналы, вынужденные последовать его примеру, тоже печатают рецензии на лучшие фильмы.

Издатели театральных журналов отнюдь не были бескорыстны. Театры не могли давать им сколько-нибудь значительное количество рекламных объявлений. Театральные журналы были убыточными. Бескин первым решил прекратить «войну» против кино и обнаружил, что положительные отзывы о фильмах оборачиваются выгодными кинообъявлениями. В 1915–1916 гг. «Театральная газета» порою четверть объема отводит коммерческой рекламе фильмов. «Рампа и жизнь», «Театр и искусство», «Обозрение театров» вскоре следуют за нею.

Эти опыты рецензий сыграли положительную роль в общественном осознании фильма как произведения искусства. Но жизнь выдвигала дальнейшие задачи: рецензировать все фильмы, а не только лучшие, приохотить широкий круг кинозрителей к чтению рецензий.

* * *

«Проектор» и «Пегас» начали выходить почти одновременно — первый с октября, второй с ноября 1915 г.; их появление отразило общественную неудовлетворенность тремя крупнейшими журналами, которые явственно отставали от быстрого развития кино. Кино менялось, взрослело — журналы оставались неизменными.

Новый ракурс, новый подход к проблеме легче было связать с новыми изданиями. Старые рутинны, а издатель нового, обдумывая проспект, отыскивает их узкое место, старается его преодолеть.

С первого взгляда между двумя журналами мало общего. «Проектор» предназначался специалистам, «Пегас» — зрителям. «Проектор» — двухнедельный тонкий журнал, «Пегас» — толстый ежемесячник. «Проектор» был посвящен исключительно вопросам кино, «Пегас» — «журнал искусств».

Однако в главном «Проектор» и «Пегас» близки: оба одновременно обратились к разностороннему рассмотрению текущего репертуара и стали повторять, что его художественный уровень убог, что фильмы в подавляющем большинстве не только потакают дурному вкусу, но и портят вкус.

В критическом пафосе у них был предшественник, предвоенный еженедельник «Кинотеатр и жизнь», который уничтожили крупные фирмы из-за того, что критика в адрес новых фильмов была критикой извне кинематографической среды, не подвергалась закулисным контролю.

Тот старый, закрывшийся под новый 1914 г. журнал отразил изменившийся подход зрителей к фильму. Зритель уже искал в фильме отражения реальной жизни, но экран давал ему лишь

внешнее жизнеподобие, а по существу — все более изощренные небылицы. Провозгласив кино искусством, журналисты выпустили джинна из бутылки: умиление фильмом утратило смысл, началась эпоха требовательного к нему отношения.

«Проектору» и «Пегасу» участь «Кинотеатра и жизни» не грозила: за обоими журналами стояли фирмы-миллионеры, умелые, знающие конъюнктуру коммерсанты, не опасавшиеся, что наживут себе врагов.

В затхло-благолепном мире киножурналистики повеяло ветром перемен. Над скверным фильмом критики впервые стали смеяться. Современный читатель первых русских киноизданий может улыбнуться их наивности, но, читая «Проектор» и «Пегас», он улыбнется с сочувствием: оба журнала беспощадны к пошлости и бездарности. Их мнения нередко совпадали, в особенности когда дело касалось мелких фабрикантов-халтурщиков. Приведем два отзыва об «окультурной драме» «Загробная скиталица», снятой В. Туржанским по сценарию А. Каменского. Основной прием рецензента «Проектора» — иронический пересказ сюжета:

«Живут в одном доме две сестры, из которых одна замужняя, а другая часто падает в обморок; это потому, что замужняя сестра — вампир, который по ночам сосет кровь живых людей. А вампир потому, что какой-то художник когда-то и где-то оболстил некую девицу. Потом девица умерла, т.е. не совсем умерла, а вторично появилась на свет»¹⁴³.

Еще более язвительный рецензент «Пегаса» В. Туркин анализирует трактовку ролей исполнителями: «Надо отдать справедливость актрисе, игравшей женщину-вампира. Своим кровожадным мианам и сладострастным потягиваниям она, несомненно, училась в зоологическом саду, наблюдая тигров и леопардов во время кормления их сырым мясом. Неестественно-здоровым выглядел муж вампира, хотя самое понятие

¹⁴³ Проектор. — 1916. — № 19. — С. 14.

вампиризма родилось именно от наблюдения фактов стгорания мужчины в иссушающем пламени женской страсти». Рецензия заканчивалась убедительным резюме: «Нужно уважать экран. Это не место для паясничанья»¹⁴⁴.

В обоих журналах зазвучало слово «реализм», оба требовали, чтобы новое искусство из опыта, накопленного предшественниками, заимствовало не только формальные приемы, а прежде всего интерес к внутреннему миру человека и к социальной действительности.

Авторам статей и рецензий приходилось писать почти исключительно об отрицательных примерах, о плохих фильмах. Экран еще не создал фильмов на все времена, шедевров, от которых можно было бы начать шкалу отсчета. А между тем журналисты были современниками Толстого и Врубеля, Станиславского и Стравинского. Оставалось или сравнивать фильмы с шедеврами других искусств, и тогда их неизбежно — все подряд — решительно браковать или намеренно замыкаться в кругу кино, и тогда один фильм мог казаться лучше, другой хуже. Авторы «Пегаса» и «Проектора» были непоследовательны, шли то по первому, то по второму пути. «Пегас» чаще высмеивал плохие картины весело, в фельетонной манере. «Проектор», как правило, серьезно разбирал их бесконечные погрешности даже не против жизненной правды (понятие слишком высокое), а против здравого смысла.

Разница в подходе была связана с ориентацией на различные читательские аудитории. «Пегас» предполагал у своего читателя-интеллекта гибкость ума, чувство юмора, знакомство с лучшими произведениями современного искусства. «Проектор» предназначался главным образом людям более узкого кругозора, чьи мысль и деловые интересы вращались в одной плоскости, плоскости кино. Но оба журнала создавали в мире кино новую

¹⁴⁴ Пегас. — 1916. — № 5. — С. 80–81.

атмосферу требовательности, способствовали развитию искусства кино.

* * *

«Проектор» повторял основные черты журнала для специалистов. Каждый номер состоял из передовой, двух-трех статей, обзора печати, нескольких десятков заметок и корреспонденций, либретто и списков новых фильмов, рекламных объявлений. Центральное место отводилось отделу «Критическое обозрение», «точные, беспристрастные рецензии» рекламировались при подписке как главная особенность журнала (см. № 1–2, 1917). «Проектор» был богато иллюстрирован кадрами из фильмов, и хорошо отпечатанные на мелованной бумаге иллюстрации придавали ему большую в сравнении со старыми журналами выразительность. Подбор иллюстраций также должен был свидетельствовать о беспристрастии издателя: печатались кадры не только из фильмов фирмы Ермольева, но и из картин его конкурентов. В то же время это был отклик на общественное признание фильма и, следовательно, отдельного его кадра произведением искусства.

Новшеством, точнее восстановлением забытого старого, явился регулярный двухнедельный выход журнала. Переход «Сине-фоно», «Вестника кинематографии» и «Кине-журнала» на положение ежемесячников привел их к опозданиям в текущей рекламе. Ермолев рассчитал, что десятки мелких фирм охотно станут доплачивать за оперативность, и ввел повышенную в сравнении с другими журналами плату за объявления. Однако участи других журналов и «Проектору» избежать не удалось: в 1916 г. три номера — пасхальный и два летних — вышли сдвоенными, а с января 1917 г. «Проектор» переходит на ежемесячный выпуск.

Место своего «Проектора» в ряду других киноизданий Ермолев видел так: он не открыто рекламен, как журналы Ханжонкова, не низкопробен, как журнал Перского. Он по видимости нейтральный, отличающийся хорошим вкусом журнал,

смелый обличитель недостатков, воинствующий борец за художественность.

«Живой экран» фирмы Ермольева, Зархина и Сегеля, начавший выходить в 1912 г., отдавал должное, в духе времени, революционной фразеологии. В «Проекторе», предпринятом в разгар империалистической войны, ее как не бывало. Новому духу времени соответствовало новое выбранное издателем амплуа врага безвкусицы, решительно говорящего каждому правду в глаза, способного к резкой самокритике.

«Пректор» регулярно бранил на своих страницах фирму Ермольева, а Ермолев сам подписывал каждый номер в печать в качестве редактора-издателя и не смущался возникшей пикантной ситуацией. Он решил, что читателей она только привлечет, а на делах фирмы не отразится. Разумеется, упреки такого рода должны быть осторожными, деликатными и малочисленными, из общего контекста журнала непременно следовало, что фирма Ермольева — лучшая в России.

Перенеся «дело» из Ростова в Москву, Ермолев отстроил два первоклассных съемочных павильона и перекупил, переманил от конкурентов лучшие творческие кадры. У него начал ставить фильмы режиссер Я. Протазанов, стали сниматься О. Гзовская и И. Мозжухин. То же и с «Пректором». Получив цензурное разрешение на выпуск журнала в конце 1914 г.¹⁴⁵, Ермолев приступил к его изданию только через год, успев за это время заручиться участием авторитетных М. Браиловского, Ф. Оцепа, М. Алейникова. К костяку редакции затем присоединились Андрей Соболев, будущий писатель, и И. Лазарев, будущий видный деятель советского театра.

Печатался в «Пректоре» и С.М. Никольский. Прежняя практика, когда киножурналистов не хватало и они часто одновременно выступали в нескольких киноизданиях, в годы первой мировой войны почти прекратилась: конкуренция усилилась,

¹⁴⁵ ЦГИА, ф. 776, оп. 17, 1914, № 482.

журналисты оказались жестко прикрепленными к одному определенному изданию. Но Никольский из Белгорода имел собственную тему — «изучение провинциального зрителя», в ней он был признанным авторитетом, и враждовавшие между собой журналы почитали за честь иметь его среди своих авторов.

Журналисты, как и кинематографисты, шли к Ермольеву не только из-за более высоких гонораров, их привлекала более культурная, чем в других местах, обстановка на его фабрике. Сын коллежского советника, И.Н. Ермольев владел тремя иностранными языками, был молод (в момент создания «Проектора» ему исполнилось всего 26 лет), гибок, не ограничивал подчиненных мелочной опекой, предоставлял им определенную свободу действий.

Нет сомнения, что журналистов влекла в «Проектор» впервые открывшаяся перед ними возможность стать кинорецензентами. Однако рецензии в журнале печатались без подписей. Первый инцидент вокруг неодобрительной рецензии разыгрался очень скоро, после того как Перскому не понравилась в № 2 (1915) рецензия на его фильм «Андрей Тобольцев», и он распорядился на свои просмотры для прессы Ермольева впредь не допускать. Ермольев как будто ждал подобного случая. В конце 1915 г. в «Проекторе» появляются статьи, где доказывается необходимость кинорецензий и выдвинута мотивировка их анонимности: журнал хочет оградить своих сотрудников от возможных неприятностей. Была и другая сторона вопроса: подобно Краевскому, надевавшемуся, что неподписанные статьи в «Отечественных записках» публика будет связывать только с его именем, Ермольев хотел использовать рецензии в «Проекторе» для укрепления собственной популярности.

К началу выхода «Проектора» фирма Ермольева, только открывшая собственное производство фильмов, попала в неприятную историю. Осенью 1915 г. торговец рыбой, убивший свою любовницу, заявил на суде, что он совершил преступление под впечатлением фильма фирмы Ермольева «Сашка-семинарист». У Ермольева ставилось немало фильмов «бандитской» серии,

но подобные фильмы выпускали все. Киноафиши пестрели названиями: «Сонька — золотая ручка», «Разбойник Васька Чуркин», «Похождения Шпейера и его шайки червонных вальетов». Однако общественное мнение ополчилось именно против Ермольева.

Газеты заговорили о том, что одно дело — читать о преступлениях, другое — видеть их на экране живыми, совершаемыми на глазах у зрителя. Доля правды в подобных сетованиях была, но справедливости ради необходимо заметить, что и сенсационные судебные отчеты, которыми пестрели газетные полосы, отнюдь не способствовали повышению общественной нравственности.

«Проектор» демонстрирует смелый ответ, который нашла фирма в сложившейся неприятной ситуации. Журнал сразу же присоединился к тем, кто выступает против «убийств для развлечения зрителей», начал требовать, чтобы фильмы, связанные с темой преступности, выявляли ее социальные и психологические корни. Хотя в контексте дела об убийстве имя Ермольева «Проектором» не упоминалось, позиция журнала способствовала утверждению его авторитета. «Проектор» утверждал собственную «надпартийность», а фирма даже делала вид, будто прислушивается к своему органу: производство «бандитских» картин у Ермольева быстро свернули, их место заняли экранизации старых песен и романсов — новый модный киножанр эпохи первой мировой войны.

Однако в первом номере «Проектор» должен был напечатать еще рецензию на только что законченную IV серию «Сашки-семинариста». Эта рецензия очень характерна для нового стиля, введенного Ермолевым в киножурналистику. Вначале в ней говорится, что фирма скрывает имя режиссера не без основания — он, по-видимому, этой своей работы стыдится¹⁴⁶. Впрочем, замечал журнал, в ряду «сенсационных» лент эта

¹⁴⁶ Им был Я.А. Протазанов.

не хуже и не лучше остальных. Очень важной была следующая фраза: «Фирма оправдывает выпуск ее тем, что на нее имеется большой спрос».

Таким образом, отсутствием пиетета перед выпускающей журнал фирмой подбирались ключи к сердцу читателя, а как бы незначай брошенная фраза о «большом спросе» оказывалась самой главной: для театровладельца решающим критерием выбора картины был спрос.

Отметим и другие введенные Ермольевым «правила игры». Первое. Предъявлять к «своим» картинам меньшие требования, чем к «чужим». Так, зло высмеяв «чужую» декадентскую «Загробную скиталицу», «Проектор» ставит в заслугу «своей» декадентской картине «Жизнь — миг, искусство вечно» явно отсутствовавшую оригинальность (№ 6, 1916)¹⁴⁷.

В № 1–2 (1917), недвусмысленно осудив «чужую» картину «Оскорбленная Венера» («Странные люди живут в кинопесах цикла: сплошь клиенты из клиники для душевнобольных»), о «своей» «Пляске смерти», где безумный композитор убивает сперва жену, а потом возлюбленную, «Проектор» говорит как об удавшейся во всех отношениях, а о сюжете ее замечает: «Отличительное достоинство сюжета кинопессы состоит в том, что она дает артистам широкий простор для игры». От «чужих» картин требуя жизненной правды, от «своей» журнал ждет выгрышных ролей.

Второе главное правило «Проектора»: чтобы читатель поверил в беспристрастность рецензий, «свои» фильмы нужно время от времени ругать. Но разбранив одну ленту фирмы Ермольева, журнал спешил, порою в том же номере, рекламно подать другую. В результате глава фирмы, он же редактор-издатель журнала, проиграв в одном случае, мог возместить убыток

¹⁴⁷ Режиссер этой картины Ч.Г. Сабинский вспоминал, что Ермольев предъявлял особые требования к названиям фильмов и назначал денежные премии за «зазывные» типа «Любовь сильна не страстью поцелуя» или «Пила вино и хохотала». См.: Искусство кино. — 1936. — № 5. — С. 61.

в другом. Нередко из «своих» новых картин «Проектором» выбиралась одна «ударная», имевшая лучшие шансы на зрительский успех, и рекламно подавалась рецензентом. Другие «свои» затушевывали, даже осторожно поругивали. Третьи бранили как будто всерьез, но предсказывали им кассовый успех. В целом читатель журнала, если бы доверял полностью «Проектору», то закупал бы для демонстрации главным образом картины фабрики Ермольева.

Когда же фирма Ермольева сделала действительно превосходную картину «Пиковая дама», «Проектор», утратив чувство меры, бросился ее восхвалять в таких выражениях, что даже в выдавшей виды ранней русской киножурналистике они были внове. «Красота обезоруживает рецензента и из строгого судьи превращает его в радостного участника на празднике искусства. Вот почему на просмотре ермольевской «Пиковой дамы» я забыл о своих профессиональных обязанностях. Я весь отдался во власть сказочно-пленительных грез, воплощенных предо мной на экране...»¹⁴⁸. Но так взволнованно поведав об обуревавших его чувствах, автор статьи рассудительно счел за благо подписать ее таинственно: Эмь. Была известная неловкость в беззастенчивой саморекламе фирмы.

В обычных же случаях рецензент, как это водится, должен был перечислить достоинства и недостатки произведения. Здесь открывалась новая возможность для скрытой рекламы «своего» фильма и для принижения «чужого». Многое зависело от того, о чем говорится подробно, а о чем бегло, где недостаткам находят оправдание, а где их бичуют. В рецензии «Проектора» на фильм фирмы Ханжонкова «Умиравший лебедь» (№ 1–2, 1917) мимоходом отмечена превосходная актерская работа «звезды» В.А. Каралли, а основное внимание уделено порокам сценария. В рецензии на «свой» фильм «Женщина с кинжалом» (№ 11–12,

¹⁴⁸ Проектор. — 1916. — № 7–8. — С. 18.

1916) подробно сказано об «изумительной игре» О.В. Гзовской, а о плохом сценарии — лишь в нескольких словах.

Адресовав «Проектор» специалистам, Ермольев действовал старым, испытанным способом. Он считал, что выбор фильма решает в конечном счете театровладелец, а не зритель, и, по видимому, был прав. Не без помощи «Проектора» его фирма обогнала фирму Ханжонкова, стала на короткое время крупнейшей в России. В 1917 г. она оказалась второй, ее оттеснила новая фирма Харитонова, которая журнала не выпускала (Харитонов ликвидировал свой харьковский «Южанин» в январе 1916 г.). Казалось бы, имеются основания предполагать, что издание журнала не влияло на ход коммерческих дел кинофирмы, но не забудем, что успех Харитонова относится к 1917 г.¹⁴⁹, когда кинопресса трещала по швам.

* * *

Ханжонков пошел по другому пути. Его «Вестник кинематографии» имел репутацию солидно поставленного издания, и многие мелкие фирмы охотно давали ему рекламные объявления, несмотря на то что объявления в этом журнале подвергались редакционной правке: крикливость, дешевая сенсационность из них вымарывались. Но, по-видимому, некоторым рекламодателям это даже нравилось, и их фильмы, солидно подаваемые «Вестником кинематографии», сами как бы обретали серьезность. Выступая в апреле 1915 г. перед пайщиками акционерного общества «А. Ханжонков и К^о», глава фирмы сообщил им, что журнал принес за год более 14 тыс. руб. прибыли¹⁵⁰.

¹⁴⁹ В № 17–18 (1917) «Проектора», последнем номере журнала, в рецензии на фильм фирмы Харитонова «Белая роза», по сути, перечеркивается вся ее продукция, состоявшая из салонных мелодрам. Однако критический зауп «Проектора» раздался слишком поздно — конкуренция кинофирм уже перестала быть актуальной темой.

¹⁵⁰ См. финансовую таблицу акционерного общества «А. Ханжонков и К^о» от 15 апреля 1915 г. в кн.: Ханжонков А.А. Первые годы русской кинопромышленности. — М. — Л., 1937. — С. 88.

Однако на фоне общего оборота фирмы, достигшего почти 3 млн. руб., эта сумма была незначительной, и неутомимый Ханжонков уже вынашивал план создания взамен «Вестника кинематографии» нового журнала «Пегас». Крылатый конь Пегас еще в предвоенные годы дал название хроникальному киноборнику его фирмы.

Фирма сознательно шла на то, что новый журнал будет, по крайней мере на первых порах, убыточным. Стоимость выпуска ежемесячного журнала объемом 100–150 стр. текста с учетом роста цен на бумагу и типографские расходы должна была составить не менее 20 тыс. руб. в год. Не приходилось надеяться, что в журнале для зрителей будут сколько-нибудь регулярно печатать рекламные объявления кинофирмы, поэтому цена на объявления в «Пегасе» была установлена необычно низкая для киноизданий: 40 руб. за страницу после текста. Свои объявления дали разнородные периодические издания — от серьезного «Вестника знания» В.В. Битнера до журналов «окультурных наук» «Ребус» и «Изида». В № 5 (1916) — 11 страниц «чужих» объявлений, которые должны были возместить фирме до 20% расходов на издание. Расходы на гонорар были невелики: примерно половину объема каждого номера составляли сценарии, а это была собственность фирмы, оплате не подлежавшая.

Тираж «Пегаса» хранился в тайне, и единственное туманное свидетельство о его размере можно обнаружить в последней книжке журнала перед его закрытием. Сообщив, что из-за разрухи в типографском деле стало невозможно обеспечить регулярный выпуск, что издание решено приостановить, Н. Туркин писал: «Спрос у читателей на журнал рос с каждой книжкой, и в розничной продаже он выражался в таких цифрах, которые меня, старого журналиста, издавшего на своем веку всякие виды, несказанно удивляли»¹⁵¹.

¹⁵¹ Пегас. — 1917. — № 11. — С. 81.

Если бы тираж «Пегаса» достигал, скажем, 25 или 30 тыс. экз., то, нет никакого сомнения, Н. Туркин привел бы эту цифру. Похоже, что «удивлявший» редактора тираж на деле был не многим выше, чем тираж любого специального журнала по кино, достигал, быть может, 3 или 4 тыс. экз. Массовость киножурналистики для зрителей в годы войны утрачена, «Пегас» адресуется узкому кругу читателей-интеллигентов.

Тип «журнала искусств», где главное место отводится кино, был, несомненно, подсказан Ханжонкову «Кинотеатром и жизнью» братьев Анощенко, который Ханжонков не захотел поддержать в конце 1913 г. Рубрики «Пегаса» «Литературное обозрение», «Театр», «Музыка», «Живопись», «В журналах и газетах», «Этнография» свидетельствуют о стремлении издателя к энциклопедизму в области искусств, образуют более стройный план журнала, чем план «Кинотеатра и жизни», где помимо кино двумя другими разделами были театр и спорт.

Концепция «Кинотеатра и жизни» сводилась к следующему: все русское искусство переживает в настоящее время упадок, и это обусловлено отрывом художников от народной жизни. Категоричный в своих суждениях художественный критик М. Юрьев видел, например, черты декаданса даже в творчестве И.Е. Репина и В.И. Сурикова: они, по его мнению, слишком часто изображают «героев», а не простых людей; он резко критиковал современный отдел Третьяковской галереи, утверждая, что современная эпоха — это эпоха «прозябания русского живописного искусства»¹⁵². Кинематограф, утверждали авторы журнала, в ряду искусств не исключение. Но старшие его собратья знали периоды расцвета, а кинематограф изуродовали коммерсанты с первых же его шагов. «Пегас» по-иному оценивал современное искусство, отмечал его высокие художественные достижения и пытался принять их за ориентир для молодого искусства кино. Один только перечень имен, которым посвящены

¹⁵² Кинотеатр и жизнь. — 1913. — № 4. — С. 14.

статьи, например, в № 11 (1917), дает представление о масштабности «Пегаса» — здесь обсуждается творчество поэтов Э. Верхарна и В.Я. Брюсова, прозаиков Г. Сенкевича и О. Мирбо, художников Ф.А. Малявина, А.А. Рылова, П.П. Кончаловского, Б.М. Кустодиева, композиторов М.М. Ипполитова-Иванова, С.В. Рахманинова, А.К. Глазунова.

Такая широта тем, казалось бы, должна была обусловить участие в журнале очень широкого круга авторов-искусствоведов. Между тем почти все статьи «Пегаса», кроме статей о музыке и балете, написаны только двумя авторами — Н.В. Туркиным и его племянником и воспитанником Валентином Константиновичем Туркиным, причем последнему принадлежит неоспоримое первенство как в области круга тем и глубины статей, их литературного блеска, так и по части их количества. В каждом номере «Пегаса» пять-семь статей В.К. Туркина о кино, литературе, живописи. Поражает разносторонность молодого автора, очень хороший вкус, его чуткость и бережное отношение к талантам.

В.К. Туркин (1887–1958), выпускник юридического факультета Московского университета, дебютировал в качестве киножурналиста в «Вестнике кинематографии» незадолго перед его временным закрытием. В «Пегасе» проявилось его незаурядное дарование критика. Впоследствии он стал видным теоретиком кино и кинодраматургом, автором сценариев известных советских фильмов 20-х гг. — «Закройщик из Торжка», «Девушка с коробкой», «Привидение, которое не возвращается». Его перу принадлежат не утратившие своего значения и в наши дни монографии «Драматургия кино» (1938) и «Искусство кино и его драматургия» (1958, на правах рукописи), он первый руководитель кафедры кинодраматургии ВГИКа.

Н. Туркин выступал в «Пегасе» со статьями о театре и кино, вел дневник редактора — «записную книжку «Пегаса». Дядя и племянник Туркины, чьи пути вскоре разошлись (а в 1919 г. Н. Туркин умер), в «Пегасе» выступали единым фронтом. Чтобы

создать видимость широкого круга авторов, они печатались не только под собственными именами, но и под псевдонимами¹⁵³.

«Пегас» можно рассматривать как своеобразный семейный журнал, где два близких родственника писали для каждого номера главные статьи, заполняя большую часть критического отдела журнала. Однако помимо «хозяев» в журнале выступали и «гости»: например, тесно связанные с фирмой оператор Федор Бремер, профессор И.Х. Озеров, а также Ольга Блажевич, Лев Остроумов, С.М. Никольский.

Н. Туркин продолжил в «Пегасе» начатую им в «Вестнике кинематографии» серию статей «Дневник театрала», посвященную сравнительному анализу современного театра и кино. Перенос в нетронутым виде серии со страниц журнала для специалистов в журнал для кинозрителей был знаменателен и свидетельствовал, что темы, связанные с эстетикой и социологией кино, уже стали представлять общественный интерес.

Тем самым подрывались основы журнала для специалистов, прежде монополизировавшего эти важные темы. Журнал для специалистов в том виде, в каком он существовал ранее, себя изживает. Говоря словами Н. Туркина, «это литература домашняя, и все интересы ее домашние»¹⁵⁴, «русское светотворчество обзавелось несколькими специально своими журналами, задача которых скрывать от общества кулисы светотворчества и прославлять в кругу своих людей плоды творчества своих же людей»¹⁵⁵.

«Пегас», таким образом, утверждал начало нового этапа в истории киножурналистики, когда вопросы искусства кино перестали быть достоянием кучки профессионалов. Но это было только лишь начало. «Пегас» предназначался читателям, далеким

¹⁵³ Н.В. Крючечников в кн. «Сценарии и сценаристы дореволюционного кино» раскрывает 11 псевдонимов В. Туркина, почти все встречаются в «Пегасе», особенно часто Вал. Веронин и его модификации, Янус, Дулеб, Стржигоцкий. Под двумя псевдонимами, раскрытыми в Словаре псевдонимов И.Ф. Масанова, Дий Одинокий и Гранитов выступал Н. Туркин.

¹⁵⁴ Пегас. — 1916. — № 4. — С. 102.

¹⁵⁵ Там же. — 1917. — № II. — С. 83.

от закулисной стороны кино, не знающим о борьбе фирм. Такой читатель-зритель помнил лица актеров, изредка, быть может, даже задумывался над особенностями творческого почерка нескольких ведущих кинорежиссеров, но совершенно не помнил, к примеру, играет Мозжухин у Ханжонкова или у Ермольева. Именно на эту неосведомленность рассчитывали Ханжонков и Н. Туркин, когда стали помещать в «Пегасе» рецензии без указания фирмы-постановщицы. Предполагалось, что неискушенный зритель поверит, будто рецензентом движет только любовь к искусству, когда он одни картины высмеивает, а другие рекомендует посмотреть каждому.

Кроме того, рекламность окрашивала и теоретические выступления «Пегаса», подобно тому, как это было в «Вестнике кинематографии», но так как «Пегас» предназначался зрителям, специальные журналы забили тревогу.

Приведем в качестве примера три материала из одного номера (№ 2, 1916), вызвавшие негодование «Сине-фоно». В статье Н. Туркина «Теория К.С. Станиславского и артисты кинематографа» повторяется мысль Станиславского, что в большинстве своем артисты сцены достигают слияния с ролью лишь к пятому или седьмому представлению. Туркин комментирует: такие актеры не могут плодотворно выступать в кино, где роль воплощается только один раз. Станиславский писал об особом даре, редко встречающемся, когда артисту премьеры удастся лучше последующих спектаклей. Н. Туркин утверждает: именно такой дар нужен в кино. Как видим, вполне логично, но иллюстрации в статье следующие: В.И. Качалов и О.Л. Книппер — артисты первого рода, И.М. Москвин и М.А. Чехов — второго. Москвин и Чехов должны были начать сниматься у Ханжонкова, Качалов и Книппер — в других фирмах.

Рядом помещена статья о Е.Ф. Бауэре, первый в русской прессе разбор творчества кинорежиссера. Журналисты к тому времени уже научились анализировать работу артиста в кино, теперь настала очередь режиссера. В. Туркин во многом верно раскрывал особенности творческого почерка Бауэра — его лю-

бовь к сложным, пышным декорациям, его подчеркнутый интерес к антуражу действия. Вместе с тем он отмечал, что психологическая сторона сюжета и игры порою ускользает из поля зрения Бауэра. Эта статья В. Туркина в момент выхода журнала была воспринята как самореклама фирмы: Бауэр был ведущим режиссером у Ханжонкова.

В еще одной статье В. Туркина, «Артисты экрана», сравнивались три самых популярных артиста тогдашнего кино. Максимова автор упрекал за «красивое позирование», за «ложноклассицизм», о Мозжухине писал, что тот сентиментален и подходит лишь для мелодрам, а единственным актером «многогранного и чисто реалистического таланта», обладающим «врожденной простотой и благородством движений, соединенных с выразительностью лица», провозглашал Полонского. Максимов — «чужой», Мозжухин ушел от Ханжонкова, а Полонский был его «звездой».

Патриархальная прямолинейная ханжонковская система саморекламы была примитивной в сравнении с более утонченной ермольевской. Однако несправедливо сводить деятельность «Пегаса» к одной только «плохо замаскированной рекламе продукции акционерного общества»¹⁵⁶. «Пегас» все же лучший журнал для кинозрителей того периода.

«Пегас» и «Проектор» в какой-то степени отражали личности своих издателей — эмоционального, порою даже бескорыстного в заботах о русском кино Ханжонкова и холодно-расчетливого, на американский манер, Ермольева. После Октября оба они оказались заброшенными на чужбину, но Ермолев легко вписался в зарубежные кинонавы, сделался голливудским продюсером, а Ханжонков долго не выдержал тяготы добровольного изгнания, вернулся на родину, стал работать в советской кинематографии.

¹⁵⁶ См.: Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. — С. 15.

«Пегас» в первые же месяцы своего существования сделался мишенью критических нападок. Московские газеты обрушились на него за то, что вместо повестей и романов он публикует сценарии, что «малозначительное» кино оказалось не по праву в центре внимания «журнала искусств». В отличие от «Вестника кинематографии», «Пегас» с самого начала не скрывал своего издателя, и газеты связывали преимущественный интерес журнала к кино с тем, что его издатель — кинопромышленник.

Между тем преимущественное внимание «журнала искусств» к кино соответствовало запросам времени, когда кино постепенно превращалось в искусство. Ничего не было странного и в том, что издание такого журнала предприняла кинофирма: кому, как не профессионалам-кинематографистам, было утверждать кино в умах и сердцах читателей периодической печати?

Но у «Пегаса» была и другая, менее достойная пристрастность, а именно: к выпускавшей его фирме. Н. Туркин несколько раз принимался внушать читателям, будто его журнал от фирмы независим, лишь позволяет ей финансировать издание; он-де хвалит фирму Ханжонкова вполне искренне, поскольку ее «основные стремления... в художественной области ему близки» (№ 4, 1916, с. 107). Только крайне наивные могли поверить в подобную идиллию. Прожженные киноиздатели к этому разряду не относились, в конце 1915 г. и в 1916 г. о «Пегасе» трижды пишет «Сине-фоно» и 1 раз в двух номерах посвящает ему большую статью «Проектор». Эти журналы отбросили не только видимость беспристрастия, но даже уважительный тон.

«Оседлавшие чужого коня» — так называлась статья И. Мавича в «Сине-фоно», где «Пегасу» был брошен упрек в «рекламе, вышедшей из границ своего коммерческого назначения». Автор выразительно заканчивал: «Напрасно вы, господа, оседлали благородного Пегаса. Неловко седлать чужих коней» (№ 4, 1915–1916, с. 54). «Проектор» был еще резче, и его памфлет «Пресса общая, кинематографическая и... ханжонковская» выдержана в едином тоне злобы: «В каждом большом организме, — читаем

в нем, — есть своего рода отдушина, откуда извергаются все его отбросы, весь сор и вся грязь. Не с этой ли целью основаны «Пегас» и «Вестник кинематографии»?»¹⁵⁷

Причина благородного негодования журнала фирмы Ермольева была не в том, что «Пегас» рекламировал конкурирующую фирму, «Проектор» тоже рекламировал издающую его фирму, хотя и более утонченно. Ермольев просто завидовал тому, что журнал конкурента читает широкая публика. Создание такого изобретательного, талантливого журнала, как «Пегас», было делом непростым, и фирма Ермольева не могла без раздражения смотреть, как Ханжонков вербует своим «звездам» новых приверженцев. Гнев «Сине-фоно», видимо, объяснялся тем, что Лурье представилась возможность расквитаться с Ханжонковым за резкий выпад «Вестника кинематографии» в связи с рецензией на фильм «Антихрист».

«Пегас», в свою очередь, не остался в долгу, начал высмеивать «Сине-фоно» и «Проектор». Он дискредитировал своих оппонентов в глазах читателей такими, например, пассажами: «На съезде по народному театру... судили о кинематографе по журналу «Сине-фоно», вполне веря, что этот орган отражает все стремления и возможности нового искусства, и по картине И.Н. Ермольева «Сашка-семинарист». Почтенные деятели съезда находились у болота, из которого берет начало река. Они говорили с презрением о реке, так как видели и знали лишь одно болото»¹⁵⁸.

В отраслевую кинематографическую печать начали явственно проникать скандальные повадки желтой прессы.

Всего несколькими годами ранее, перед первой мировой войной, кинематографические журналы выступали почти по всем вопросам единым фронтом, свидетельствовали по любому поводу уважение к остальным собратьям. Теперь им диктовала свои условия обострившаяся до крайности борьба фирм.

¹⁵⁷ Проектор. — 1916. — № 17. — С. 8.

¹⁵⁸ Пегас. — 1916. — № 2. — С. 37.

Прежняя внешняя уважительность журналов была отброшена, ей на смену пришла яростная нетерпимость. Приобрел распространение новый жанр — памфлет.

Наиболее подходящим полем для сражения оказался отдел рецензий. В рецензиях «Проектора» на фильмы Ханжонкова и «Пегаса» на фильмы Ермольева отчетливо видна заданная недоброжелательность. «Пегас» печатал рецензии лишь на выборочные ленты. Похоже на то, что из всего потока фильмов он специально искал ермольевские, чтобы их раздраконить: в № 6–7 (1916) — четыре отрицательные рецензии на фильмы Ермольева. О каждом говорилось с усмешкой, с издевкой. «Проектор» не оставался в долгу. В мае–июне 1916 г. журналы обменялись, например, такими уколами: «Пегас» по поводу ермольевского фильма «Сорок лет» по сюжету А. Толстого заметил: «Странная судьба постигла литературное наследство Толстого. К носовым платкам его больше уважения, чем к его творчеству» (№ 5, 1916); «Проектор» в рецензии на ханжонковский боевик «Жизнь за жизнь» сравнил талантливого режиссера Бауэра с... пушкинским Сальери (№ 11–12, 1916).

Необходимость постоянных компромиссов вела к разрушению личности журналиста, и недаром с такой страстью позднее многие из них, в том числе В. Туркин, от этого начального периода своей деятельности категорически отрекались.

* * *

Резкая перебранка «Пегаса» и «Проектора» не имела ничего общего с борьбой идей. Борьба идей в киноизданиях того периода вообще в сравнении с общей печатью ограничена, снисвелирована. Во всех киноизданиях борьба была лишь отражением борьбы кинопредпринимателей за зрителя.

Но вместе с тем киноиздания, и в частности «Пегас» и «Проектор», делали большое культурно-историческое дело. Развитие кино было общенациональной задачей, и кинопериодика в годы первой мировой войны создавала общественное мнение вокруг

экрана, занималась просветительством, общественным воспитанием.

Особенно важны три аспекта деятельности «Пегаса» и «Проектора». «Пегас» подвергался слабому контролю со стороны издателя там, где он касался старых искусств, и среди других журналов по искусству он выделялся умением связать оценки произведений литературы, театра, живописи с народной жизнью и освободительной борьбой. «Пегас» и «Проектор» поднимали на качественно новый уровень искусство кинокритики и тем самым косвенно способствовали повышению мастерства создания фильма. Наконец, оба журнала в теоретических статьях о кино продолжали разработку важных тем: механизма зрительского успеха фильма, особенностей его выразительных средств.

Большая часть статей «Пегаса» о старых искусствах написана В. Туркиным, человеком демократических взглядов, тонким и умным критиком. Н. Туркин чаще сопоставлял различные искусства, В. Туркин вписывал их в социальный контекст эпохи.

В. Туркин был воинствующе-непримирим к любым проявлениям литературного распада и в десятках статей вновь и вновь возвращался к критике декаданса. В связи с постановкой пьесы Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины» он писал: «Заманчиво было бы скаламбурировать, что эта пьеса является пощечиной носящимся в воздухе призывам к возрождению и работе. Но мы уклоняемся от такой переоценки творения Л. Андреева.

Дело проще. Мы еще доживаем старые дни, последние дни недавней реакции — с ее литературными идеологами.

Поэтому должно быть сказано прямо: Л. Андреев — именно он, автор и «Семи повешенных», и «Сашки Жегулева», и «Тьмы», — Ф. Сологуб, одаривший литературу «Навьями чарами», и все *tutti quanti*, и мистики, и символисты — все они делали и продолжают делать дело общественной реакции, зовут

к неделанию и аскетическому уединению с своей душой, с ее темными безднами»¹⁵⁹.

В период, когда в творчестве многих деятелей литературы и искусства перекрещивались противоборствующие эстетические тенденции, «Пегас», особенно в статьях В. Туркина, умело отделял зерна от плевел, выступал с такими критическими оценками, правильность которых почти во всех случаях подтвердило время. Мишенями страстных, язвительных памфлетов были Арцыбашев и Винниченко, Вербицкая и Пазухин, журнал решительно браковал за надуманную религиозность и фальшь пьесу «Будет радость» Мережковского, высмеивал попытку Ремизова реабилитировать память Иуды Искарюта в «Проклятом принце». К.Д. Бальмонт, Игорь Северянин подвергались критике за бездумность, отсутствие глубины.

И вместе с тем журнал умел в обзоре творчества молодых поэтов назвать «незаурядной и оригинальной» Анну Ахматову, отметить «свое незаученное слово» в первом сборнике Мариэтты Шагинян, в театральном обзоре оценить как творческую удачу «Нечистую силу» А. Толстого. Осуждая ряд постановок декадентской драматургии в Художественном театре, «Пегас» пронизательно устанавливал наличие разрыва между невысоким уровнем пьес и «печатью гениальности», отмечающей творчество К.С. Станиславского.

Интересны и значительны статьи В. Туркина о живописи. Он доказывал, что фотография и кино заставили по-новому пересмотреть специфику изобразительных искусств. Выяснилась бесполезность погони за максимально точным воспроизведением натуры, яснее обнаружилось, что в основе каждого крупного произведения живописи лежит значительная идея. В. Туркин писал о выставках далеких друг от друга, враждовавших между собой творческих объединений, от «Мира искусства» до «Бубнового валета», и умел найти в каждой группе

¹⁵⁹ Пегас. — 1915. — № 2. — С. 46.

и лучших художников, и их наиболее удавшиеся произведения. Он решительно отвергал полотна, воплощавшие ложные идеи. Отказывался принять, например, антинемецкие заказные картины признанных мастеров — В.Е. Маковского, Н.П. Богданова-Бельского. Но у таких противоречивых и ярких живописцев, как В.Э. Борисов-Мусатов, А.В. Лентулов, умел обнаружить реалистическое начало, эстетическую одухотворенность. В «Мартовском солнце» К.Ф. Юона В. Туркин подчеркивал такую изобразительность и такое чувство красочного восприятия, которые являются исключительными в истории русского пейзажа. Неожиданной, но очень убедительной была его мысль о духовном родстве, казалось бы, чрезвычайно разных художников — К.С. Петрова-Водкина и И.Э. Грабаря, которых объединяет, по его словам, рационализм, сильное интеллектуальное начало. Он категорически не был согласен с причислением к модернистам Н.К. Чюрлёниса и видел в литовском мастере нежного певца земли.

В. Туркин выступал и по вопросам зарубежной живописи. Его статья к юбилею со дня смерти П. Сезанна относится к лучшим произведениям критики 10-х гг. XX в. о знаменитом французском художнике. Автор выступает в ней и как тонкий ценитель прекрасного, и как своеобразный художник слова. Он пишет: «Сезанн мучительно искал с кистью в руках, и он нашел то, чего не мог бы найти человек иного душевного склада. Он нашел простую душу в вещах — этих твердых, словно из гранита высеченных фруктах и цветах; в массивном орнаменте древесной листвы; в тяжелых складках словно литых тканей; в устойчивых и четких панорамах пейзажей; в зеркальном металле воды; он нашел простую душу и в человеке, сыне породившей его земли, — вещи среди вещей, — бессмертие которого более зависит от неизменности законов материи, чем от обманчивой формы красоты»¹⁶⁰. Связь художника с жизнью, вопло-

¹⁶⁰ Перас. — 1916. — № 9–10. — С. 140.

щение в полотнах поэтического начала, любовь к природе, глубина обобщений — вот что подчеркивает молодой критик в Сезанне, и его подход оказывается более плодотворным, чем анализ критиков «Аполлона» и «Золотого руна», видевших в крупнейшем французском живописце рубежа столетий только новатора в области художественной формы.

При изучении журналистики начала века, посвященной искусству, исследователи проходили мимо «Пегаса», рассматривая его только как журнал по кино. Между тем это было едва ли не лучшее энциклопедическое издание старых искусств, которое отличалось приверженностью демократической традиции, боролось и против нарождавшейся «массовой культуры» в театре и в литературе, и против болезненно-декадентских явлений «элитарной культуры». Его благожелательная требовательность к мастерам искусств, его защита реализма находились в соотнесенности с новым искусством кино, заставившим весь творческий процесс рассматривать в духе требований демократической аудитории.

В каждом номере «Пегаса» подробно рассматривалось или упоминалось в тексте до 10 новых фильмов, в каждом номере «Проектора» публиковалось около 30 рецензий. И Ханжонков и Ермолев усиленно следили за тем, чтобы рецензии служили рекламе их фирм, но общую направленность критического раздела оба издателя упустили из виду. В язвительных рецензиях на «чужие» картины талантливые сотрудники обеих редакций достигали широких обобщений и так метко критиковали стереотипы кино, что никакие похвалы «своим» уже не убеждали.

В центре внимания двух журналов были фильмы самых распространенных жанров, комедии, мелодрамы, салонные и из «народной жизни», приключенческие картины. Рецензенты обнаружили, что фильмы каждого из этих жанров воплощают определенные шаблоны. Технический термин «штамп», ко-

торым обозначали «чекан, снаряд для чеканки враз чего-либо»¹⁶¹, впервые применяют к произведениям искусства. Массовое производство фильмов сопровождалось постоянным использованием одинаковых творческих решений. Шаблонность, с которой боролись рецензенты «Пегаса» и «Проектора», существует и в современном кино, поэтому их критика сохраняет актуальность. В салонной мелодраме, читаем в «Проекторе» (№ 1, 1915), «немножко сентиментальности и дешевой «психологии», чуточку пикантности в дозволенных пределах, две-три сцены в кафешантане, обязательно пара модных танцев, одна сцена с кокеткой в отдельном кабинете с «затемнением» в рискованном месте и в последней части пара убийств или отравлений» (рецензия на вторую серию фильма «Муж»). В приключенческой картине, читаем в том же номере, «есть побег каторжников из тюрьмы, блуждание их по морю на плоте, жизнь на необитаемом острове, спасение утопающей девушки, пожар леса и т.д. Есть «благородный» каторжник, играющий роль мудрого вождя, есть и «неисправимый злодей», замышляющий беспрестанные козни» (рецензия на фильм «На костре страсти»). Рецензент связывает такую схему с кругом чтения юношества и отмечает, что подобные «костры страсти» прививают облегченно-развлекательный подход к искусству, уведут от серьезных раздумий над современностью.

«Пегас», сочувственно помянув ханжонковскую картину «из народной жизни» «Ямщик, не гони лошадей», в рецензии-памфлете В. Туркина «Кинематографическая шарманка» в связи с выходом на экраны ермольевской мелодрамы «Запрягу я тройку борзых темно-карих лошадей» как бы перечеркнул сам жанр псевдонародного фильма, точно подметил его главную характеристическую особенность: «Массе интересно в этих картинах только то, что «вишь — господа (и прибавим — видно, что господа), а нашего брата изображают». Следует отметить, что

¹⁶¹ Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. — Изд. 2-е. — Т. 4. — Спб. — М., 1882. — С. 645.

противоположные, взаимоисключающие оценки двух фильмов, «своего» и «чужого», появились в одной книжке «Пегаса» (№ 2, 1916). Критикуя «чужую» ленту, молодой автор «Пегаса» высмеивал условных кинематографических пейзажников, требовал от фильмов правды.

Общий вывод двух журналов: кинематографический процесс пошел по неверному пути — старые искусства отражают жизнь, а новое, при внешнем жизнеспособии, уводит от жизни. Это тем более опасно, что искусство кино обращено к огромной, невиданной прежде аудитории.

Оба журнала видели серьезную опасность в появлении в русском кино «господина Алькова». «Публика это любит! Публика этого требует! И с угодливостью лакеев маленькие люди ищут для почтеннейшей публики «сладенького», — возмущался В. Туркин в рецензии на экранизацию «Дневника горничной» О. Мирбо¹⁶². «Проектор», обсуждая тот же фильм, вторил «Пегасу» (№ 7–8, 1916).

«Пегас» и «Проектор» начинают впервые в русской кинопечати рассуждать о типическом, о достоверности характеров и эпизодов, об идее произведения. По существу, они закладывают первые камни в фундамент концепции реализма в кино в пору, когда на экране торжествовал лжеромантизм.

«Нельзя представить себе, чтобы старик мог в течение ряда лет работать весь день в банке и всю ночь лакеем в ресторане», — упрекает рецензент «Проектора» авторов фильма «Все в жизни бывает» (№ 22, 1916), и это звучит как требование жизненной достоверности. О другом фильме, «Московский волк», читаем: «Для того чтобы единичный случай из жизни частного человека, хотя бы даже московского миллионера, мог стать темой для художественного творчества, необходимо, чтобы в этом случае было много типичного для данной среды бытового и психологического материала. В эпизоде, который инсценирован фирмой,

¹⁶² Пегас. — 1916. — № 4. — С. 89.

этого материала нет (или, быть может, его не сумели использовать), и получилась скудная содержанием «уголовная» драма» (№ 1, 1915).

Стремление издателя «Проектора» к внешней объективности позволило сотрудникам этого журнала сосредоточиться на важной, хотя и неприметной работе: они отыскивали то немногое ценное, что содержалось в весьма посредственных кинопроизведениях. Так, фильм режиссера П. Чардынина «Инвалиды духа», мелодраму с отравлением и самоубийством, журнал хвалит за «ценные художественные элементы» начальных сцен: отсутствие кинематографической торопливости, чеховские полутона. В рецензии на датский фильм «В азарте спекуляции» высвечена нереализованная авторами возможность создать на выбранной ими интересной завязке широкое социальное полотно.

Сценарий рецензенты «Проектора» и «Пегаса» признают идейной и художественной основой фильма, уделяют ему в своих рассуждениях главное внимание. Из других элементов фильма они останавливаются — сравнительно бегло — на декорациях (соответствуют ли они замыслу, жанру) и — очень подробно — на актерской игре. Это тот же круг вопросов, что характерен для театральной рецензии, но киноиздания почти не пишут о творческом почерке режиссера. В эти годы он только еще в кино начинает складываться и воспринимается, главным образом, через изобразительное решение кадра.

В актерской игре авторы рецензий в первую очередь ищут жизненной достоверности. Любой гротеск им напоминает об аттракционном прошлом кино, и поэтому последовательно отвергается. В результате «Проектор» не умеет по достоинству оценить новаторство Чаплина, пытается доказать, будто он примитивен и груб (№ 10, 1916). О том, что гротеск — только прием, что его можно использовать для создания реалистического образа, еще не задумывались.

Положение Валентина и Никандра Туркиных, критиков «Пегаса», было более трудным, чем критиков «Проектора»: последним дозволялись относительно уравновешенные рецензии,

а Ханжонков с его патриархальным подходом к журналистике ничего подобного не допускал. В итоге «Проектор», как правило, оценивал картины третьих фирм более точно. Когда в конце 1915 г. одновременно вышли на экран «Царь Иван Васильевич Грозный» и «Портрет Дориана Грея», журнал (№ 3, 1915) отмечал, с одной стороны, дилетантскую и кустарную постановку первого и невозполнимую утрату во втором блестящих парадоксов Оскара Уайльда, а с другой — «серию изумительной чеканки образов, даваемых Шаляпиным в роли Грозного», оригинальные режиссерские находки Мейерхольда (съемки «против солнца», отражение игры в зеркалах, освещение по Рембрандту). Для «Пегаса» этот путь был закрыт. В игре Шаляпина он нашел лишь оперные условности, неуместные в немом кино, а разбирая «Портрет Дориана Грея», остановился на намеренно дразнящем выборе исполнителя заглавной роли (Мейерхольд, как известно, поручил роль Дориана Грея женщине — актрисе Яновой). Н. Туркин доказывал, что это трюкачество, манерность, признак «старой театральщины» (№ 1, 1915).

Но, хотя общая оценка фильмов была задана фирмой, авторы «Пегаса» умели ее аргументировать. Основная мысль в рецензии Н. Туркина звучала убедительно: деятели театра, пришедшие в кино как гастролеры, не учитывают его особенностей, переносят на экран условности сцены; кино нужны собственные мастера.

В. Туркин в рецензии на «Пиковую даму» берет самую высокую точку отсчета для определения качества фильма — повесть Пушкина. У Пушкина Лиза, воспитанная в строгих правилах, первое письмо Германна отправляет обратно, следующее рвет и просит горничную больше записок ей не носить. «Все это типично, художественно и драматично». В фильме роль Лизы лишена драматизма. Лиза вступает в переписку с Германном сразу после первого письма: «Получается плохонький водевиль». Выиграв на вторую карту 94 тысячи, Германн, по Пушкину, принял их с хладнокровием. По фильму, он уже со времени смерти графини хладнокровие потерял и гораздо раньше роковой игры

сошел с ума. В. Туркин все же считает фильм серьезным шагом на пути к овладению искусством экранизации (№ 4, 1916).

Вначале рецензенты «Пегаса» и «Проектора» относились к игровому фильму как к эквиваленту театрального спектакля, обходили вопрос о собственных выразительных средствах кино. Перелом наступил, когда в первом полугодии 1916 г. почти одновременно появились две книги: справочник «Вся кинематография» под ред. Ц.Ю. Сулиминского и «Практическое руководство по кинематографии» М. Алейникова и И. Ермольева. Они отнюдь не претендовали на разработку вопросов теории кино, однако содержали плодотворные характеристики кинематографической мизансцены, ракурса, композиции кадра, роли детали. Под воздействием этих книг интерес журналистов к языку фильма заметно возрос. Еще в рецензии на «Пиковую даму» В. Туркин критиковал кинотрюки вроде превращения портрета в игральную карту, но через несколько месяцев, в № 11 (1917) «Пегаса», он выступает энтузиастом специфических кинематографических выразительных средств. «Снимки крупных лиц, — теперь доказывает он, — это большой шаг вперед по пути пластического выражения эмоциональных процессов человеческой души».

Первым из русских кинокритиков В. Туркин призывает режиссеров «изучить каждого своего актера и показывать крупно его лицо лишь тогда, когда актер может дать интересный и значительный образ. Во всех других случаях, — пишет он, — можно и должно прибегать к символизму позы, не только удаляя актера от переднего плана, но даже усаживая или ставя его спиной к съемочному аппарату». Критики «Проектора» в рецензии на американский фильм «Раб наживы» также считают уместной смену планов (№ 9, 1916), в рецензии на мелодраму «Зеленый паук» отмечают постановку световых эффектов (№ 18, 1916). То, что несколько лет назад в статье Косоротова «Монументальность» звучало как предвидение, теперь входит в жизнь.

Тема «кино и зритель», привлекавшая внимание и до 1914 г., в годы первой мировой войны воспринимается по-новому. Журналисты с удивлением обнаруживают несоразмерность малых художественных достоинств и громадного кассового успеха развлекательных фильмов: приключенческих, мелодрам, комедий, костюмных исторических, точнее псевдоисторических боевиков. Они пытаются объяснить этот успех, и тема «кино и зритель» разрабатывается ими почти исключительно в аспекте «коммерческое кино и зритель», хотя термином «коммерческое кино» еще не пользуются.

Впервые этот успех отраслевая печать связывает с особенностями выразительных средств кино. В статье «Современная психика и кинематограф», опубликованной в «Сине-фоно», журналист, укрывшийся под псевдонимом Сен-Марс, утверждал, что, поскольку речь идет о целлулоидной ленте, о тенях, бегущих на экране, зритель кино, в отличие от театрального, никогда до конца не верит в реальность мира фильма, и экранные катастрофы, любовь, смерть воспринимаются призрачными. Кинематограф «переносит эту легкость восприятия своего зрителя на его отношение к жизни»¹⁶³. По логике Сен-Марса, недостаточная, в сравнении с театром, жизненность кино обуславливает его успех там, где оно изображает преувеличенные страсти.

Иной взгляд отстаивал знаменитый «мирискусник» Александр Бенуа, который, делясь впечатлениями о 9-серийной французской картине «Вампиры», делал наблюдение, далеко выходящее за рамки одной этой картины. По его словам, в развлекательном фильме есть «та самая внутренняя правда, о которой пекутся классические опекуны театра. Этой правды нет ни на грош в фабуле, но почему-то она имеется в любом

¹⁶³ Сине-фоно. — 1915–1916. — № 11–12. — С. 41.

отдельном моменте, разыгранном с изумительной простотой и убедительностью»¹⁶⁴.

Вдумаемся в ход мыслей Бенуа. «Отдельный момент», кадр фильма, более жизнеподобен, чем «отдельный момент» спектакля. Художник тонко подмечает большую, чем в театре, роль эпического, повествовательного элемента в кино. Кадров в фильме больше, чем сцен в спектакле, и фильм более информативен. Жизнеподобие и информативность могут компенсировать отсутствие правды в общем замысле, делая кинематограф убедительным даже там, где персонажи «иначе не уходят и не приходят, как через окна, как по крышам, по водосточным и даже по каминным трубам»¹⁶⁵. Драки, скачки, погони, перестрелки кинематограф воплощает достовернее, чем театр, нагляднее, чем литература, и Бенуа по-своему логичен, предпочитая развлекательный фильм: «простота подхода» кино его более привлекает, чем «умные вещи» театра.

Сен-Марс и Бенуа, по сути дополняя один другого, рассуждают об иной природе кинематографической достоверности в сравнении с театральной, и оба сходятся, что в самой системе выразительных средств кино заложены предпосылки успеха развлекательного кинематографа.

Другие журналисты, писавшие одновременно с Бенуа, связывали этот успех с конкретно-историческими условиями, с желанием многих бежать от действительности. В констатации распространности развлекательного фильма общая печать и отраслевая кинематографическая в конце 1915 и 1916 гг. едины, хотя оценивают ее по-разному.

В общей печати преобладало мнение, что картины, уводящие от жизни, полезны, так как защищают психику зрителя от непосильных перегрузок военного времени. При этом не учитывалось, что любой наркотик разрушает личность, и кинематограф

¹⁶⁴ Проектор. — 1917. — № 5–6. — С. 2. Подобный взгляд Бенуа развивал и ранее. См.: Бенуа А. Из дневника художника. Кино-листок. — М., 1913. — № 1.

¹⁶⁵ Там же. — № 3–4. — С. 3.

не исключение. Зритель во время сеанса идентифицирует себя с киногероем, но когда из иллюзорного мира экрана он вернется в реальный мир, то еще больше ощутит собственную изоляцию, бессилие. В результате возрастает социальная апатия.

В статье М. Моравской с характерным названием «Любовь-усыпительница», опубликованной в «Журнале журналов» (№ 2, 1917)¹⁶⁶, содержался типичный для той эпохи взгляд:

«Тяжелые социальные условия, в которых живет большинство горожан, тех горожан, что главным образом платят дань кинематографу, — тяжелые условия жизни создают бульварную ленту. В чем легче всего забыться? В любви, конечно.

А если пылкой, огромной, пышной любви не хватает? — поставьте ее на ленте.

Приблизить экран к жизни? Вздор. Его назначение — увести от жизни, давать забвение. И еще — имитировать жизнь, давать призраки бурной деятельности, мираж иной, не нашей, полной жизни, которую каждый может пережить за полтинник, не сходя с места. Страстная любовь и интенсивная деятельность — вот что привлекает в кинемо людей, лишенных того и другого».

Подобные рассуждения варьировались в десятках статей. Известный либеральный публицист Вл. Жаботинский утверждал в статье «Не у дел» («Русские ведомости», № 210, 1915, 13 сентября)¹⁶⁷, будто небывалые экранные происшествия мобилизуют волю зрителя для сопротивления общественному злу:

«Кинематограф живет главным образом драмой «потрясающего» содержания. Его сила и приманка — прыжок с аэроплана в автомобиль, перестрелка с бандитами на крыше курьерского поезда и т.д. Наконец, есть просто «детектив-фильмы», и они с каждым днем становятся популярнее. Очевидно, все это отвечает какому-то нездоровому спросу и психологии нынешней толпы...

¹⁶⁶ Перепечатана в журнале «Вестник кинематографии» (1917. — № 124).

¹⁶⁷ Перепечатана в журнале «Проектор» (1915. — № 1).

— Почему нездоровому? Спрос этот, по существу, очень здоровый. Это просто повысился в Европе tonus индивидуальности, человечья душа устала от рыбьей жизни, которую мы ведем в наших полицейских государствах, и хочет хоть на картинах или на бумаге потешить себя запахом физической борьбы напряженных мускулов и крови».

Противопоставление фальшивой героики экрана фальшивой героике империалистической несправедливой войны звучало неубедительно: каждодневная жизнь давала примеры подлинного героизма.

Защита Жаботинским ничтожного развлекательного репертуара объективно была вредна для кино, она напоминала, как пятью годами ранее театральные журналы предлагали ограничить роль кино ярмарочным балаганом. Комментируя его статью, «Проектор» признавал успех «потрясательных» картин у публики, но решительно требовал противопоставить им «разумный и художественный» репертуар (№ 1, 1915).

Другая вызвавшая ряд откликов статья «Кинематограф и фантастическая действительность» содержит любопытную попытку представить развлекательный фильм в качестве романтического. Ее автор, будущий режиссер Художественного театра, Вас. Сахновский в прежние годы сотрудничал с Ф.Ф. Комиссаржевским и находился под влиянием его теории «романтического театра». Отголоски этой теории в его попытке связывать успех таких картин, как «Сонька — золотая ручка», «Разбойник Васька Чуркин», с возвратом романтизма в литературу, музыку, живопись начала XX в. Сахновский декларировал: «Синематографический зритель сделался романтиком». По его концепции, реалистические литература и театр вырождаются, привлекают только «дряхлающих и бессильных», а «вечно юное направление романтизма» стало теперь, благодаря кинематографу, достоянием «толпы». Сам Сахновский пренебрежительно относится к «вульгарной форме» этого романтизма, но заслуживает внимания следующее его наблюдение: «Зритель не дорожит правдоподобием вымысла в синематографе, он хочет поверить или сам перед

собой притворяется, что верит в правду изображенных чувств. Там невозможное становится возможным. Сверхчеловеческие страдания, героические подвиги, злодейские происки, преступления, находчивость, мучительство — все редкое и предельное, чего в буднях жизни нет или не видно, показано на экране»¹⁶⁸.

Назвав ремесленные поделки «разбойничьего» кино романтизмом, Сахновский находил им в глазах читателя-зрителя оправдание. Слово «романтизм» драпировало убогость развлекательной продукции, неслучайно его охотно подхватила пресса, в особенности бульварная.

Стали раздаваться голоса, утверждавшие, что кино с начала первой мировой войны сделалось романтическим. Хотя при этом не решались называть его предшествующий этап классицизмом, однако мысль развивалась в этом направлении. Сначала кинематограф был связан условными самоограничениями вроде негласного правила о чередовании кадров в павильоне и на природе, он был неэмоционален, зачастую являлся движущейся иллюстрацией к литературному произведению. Затем он «раскрепостился» от ставших обузой норм, но, не умея создавать сложные, противоречивые характеры и ситуации, нашел себя в изображении преувеличенных страстей, исключительных событий.

Такая концепция с первого взгляда казалась убедительной, однако подлинный ее смысл состоял в том же оправдании коммерческого фильма. В самом деле, классицизм и романтизм старых искусств были связаны с вызвавшими их к жизни эпохами общественного подъема. Становление русского кино происходило в период реакции, наступившей после поражения первой русской революции. Гармония, «хороший вкус», спутники старых искусств эпохи классицизма, ни в какой степени не были свойственны делавшему первые аттракционные шаги кинематографу. В фильмах периода первой мировой

¹⁶⁸ Голос Москвы. — 1915. — № 79. — 7 апреля. — С. 5.

войны, когда правительственная цензура и самоцензура фирм ужесточились, тщетно было искать показа действительности как враждебной человеку — в них не было критики пошлой обыденности, не было высоких гуманистических мечтаний героев-протестантов. Приспосабливаясь к требованиям рынка и стремясь в то же время оградить массового зрителя от «опасного» неприятия действительности, коммерсанты-фабриканты снижали романтизм до внешних примет: гиперболизации образов и ситуаций, поэтики контрастов и антитез. Они, без сомнения, учитывали распространенность неоромантизма в театре, музыке, литературе, в живописи. Однако лучшие спектакли, симфонии, романы, полотна живописцев той поры, по характеристике Горького, звучали «призывом к возрождению, симптомом новых запросов духа, жаждой его в вере»¹⁶⁹, а фильмы только давали зрителю возможность забыть, но не облагораживали, не помогали в борьбе.

В отличие от общей, отраслевой печати пользовалась термином «романтизм» почти исключительно в отрицательном смысле, высмеивая «романтическую шумиху», «романтические вымыслы». Сахновскому в резкой форме возражал на страницах «Сине-фоно» В. Ермилов, доказывая, что преувеличенность экранных страстей — своего рода детская болезнь кинематографа, от которой ему надо как можно скорее избавиться. Он писал: «Публика с наслаждением смотрит зрелища и серьезного характера, дающие и эстетическое наслаждение, и знания, лишь бы они были преподнесены ярко, отчетливо, увлекательно. И народ ходит на такие осмысленные картины, ходит усердно, — не меньше, чем на рекламную труху. Какой там романтизм? Просто пошлость...»¹⁷⁰.

Однако журнал не выработал последовательной линии по отношению к коммерческому фильму. Отвергнув в статье Ермилова «рекламную труху», он в то же время в статье Оцепа

¹⁶⁹ Горький М. Собр. соч. в 30 т // Т. 23. — М., 1953. — С. 163.

¹⁷⁰ Сине-фоно. — 1914–1915. — № 14–15. — С. 56–57.

«Мимоходом» (№ 6–7, 1914–1915) обосновывал пользу кинопобега от действительности: «Каждому нужно разрядить напряженность своих нервов».

Казалось бы, «Сине-фоно» должен был враждебно отнестись и к киномелодраме с ее преувеличенными страстями, тем более что автором статьи об этом жанре выступил тот же Ермилов. Однако для мелодрамы Ермилов делал исключение. По его мысли, из всех жанров развлекательного кино мелодрама — единственно полезный. Малообразованный зритель, писал он, воспринимает только однолинейные образы, и обязательное торжество добродетели облагораживает аудиторию, отвечает потребностям момента, вселяя «добрые семена любви к ближнему, сострадания к его мукам и испытаниям». Прочитывая Пушкина, утверждавшего превосходство возвышающего обмана над низкими истинами, Ермилов горячо взывал к кинематографистам: «Дайте... картины, трогающие сердце, умиленные, источающие из ваших очей слезу, наивные, поощряющие добродетель, благородные, дающие образцы рыцарских чувств и добродетелей. Это, скажут, неправда. Пусть так. Ничего не значит»¹⁷¹.

«Сине-фоно» вторил «Кине-журнал». В статье Виллиса «Итоги» (№ 21–22, 1916) утверждалось, что мелодрамы нужны, что их существование оправдывают «слезы, исторгаемые из наивного зрителя».

Но был ли обман киномелодрам возвышающим?

Вокруг жанра мелодрамы разгорелся спор, в котором оппонентами «Сине-фоно» и «Кине-журнала» выступили «Пегас» и «Проектор».

По-своему показательно, что первые два журнала защищали этот жанр в статьях, а вторые нападали на него в рецензиях и в обзорах новых фильмов: «Сине-фоно» и «Кине-журнал» писали о мелодраме как таковой, о ее потенциальных возможно-

¹⁷¹ Там же. — 1915–1916. — № 4. — С. 50.

стях, доказывали, что этот жанр, имевший, особенно в западном театре XIX в., яркую демократическую окраску, может стать основой воспитания чувств у современного неразвитого кинозрителя. Возражавшие этим журналам «Пегас» и «Проектор» отталкивались в своих построениях от конкретного фильмового материала, который неопровержимо свидетельствовал, что современная киномелодрама лжива.

В. Туркин утверждал в «Пегасе» (№ 8, 1916), что весь, без исключения, мелодраматический кинорепертуар «по-детски сентиментален, по-зверски жесток, по-дикарски груб и пышен»¹⁷². Он рассматривал ряд кульминационных сцен из киномелодрам, убедительно доказывая, что в них и речи нет о демократической идеологии, что все они насквозь пропитаны, говоря его словами, одуряющей вульгарностью.

«В когтях скорпионов»: девушка, стреляя в соблазнителя своей сестры, убивает его.

«Женщина с кинжалом»: девушка убивает художника тем самым кинжалом, с которым она позировала ему для картины.

«И сердцем, как куклой, играя...» Финал: девушка из общества танцует лезгинку в доме свиданий и убивает себя кинжалом».

В. Туркин устанавливал различие между современной мелодрамой западного образца и отечественной: в первой действие вращается вокруг героя — Его Величество Денежный Мешок, во второй — место кредитной психологии заняла психология кары и возмездия, преступления и наказания. С первого взгляда русская мелодрама может показаться чище и нравственнее, однако обе в конечном счете утверждают незыблемость существующего порядка, обе смакуют сцены соблазнов и кутежей, отвлекая зрителя от реальных жизненных противоречий.

¹⁷² Характерные крикливые названия мелодрам спародированы А. Адабашьяном и Н. Михалковым в названии фильма о предоктябрьской кинозвезде «Раба любви». Это название подсказано авторам фильма подлинным, еще более претенциозным: «Раба страстей, раба порока» — так назывался фильм с участием Польи Негри.

В. Туркину вторил в оценке мелодрам анонимный автор рецензии на фильм «Цыганка» в «Проекторе» (№ 1, 1916): «Демонические страсти, любовь, вспыхнувшая с первого взгляда, неукротимая ревность, яды и кинжалы, убийства и самоотравление... Вся эта романтическая шумиха, уже невозможная ни в литературе, ни в театре, еще держится в кинематографе и имеет успех, потому что массовая публика экрана еще принимает за чистую монету искусства ложную фальшивую мишуру и внешний блеск подобных романтических вымыслов».

Эта характеристика основной части кинорепертуара эпохи первой мировой войны поразительно близка характеристике театрального репертуара 1830-х гг., данной Гоголем в статье «Петербургские заметки 1836 г.»: «Все дело в том, чтобы рассказать какое-нибудь происшествие, непременно новое, непременно странное, дотоле неслыханное и невиданное: убийство, пожары, самые дикие страсти, которых нет и в помине в теперешних обществах!.. Палачи, яды — эффект, вечный эффект, и ни одно лицо не возбуждает никакого участия»¹⁷³.

Ровно 80 лет разделяют эти два высказывания. Но старая ситуация повторилась: новое зрелищное искусство создало для себя новую широкую аудиторию, которая, не обладая развитым вкусом, искала одного только внешнего действия, предпочитала неслыханное, невиданное. Подобно тому как столичный театр эпохи Гоголя приспособлялся к неразвитому вкусу, кинематограф эпохи первой мировой войны поставил производство мелодрам на конвейер.

Гоголь не только критиковал ничтожный репертуар, собственной творческой практикой он вмешивался в театральный процесс, закладывая основы идейного и общедоступного современного репертуара. Критика киномелодрам в «Пегасе» и в «Проекторе» не подкреплялась положительными примерами.

¹⁷³ Гоголь Н.В. Собр. соч. в 7 т.// Т. 6. — М., 1978. — С. 176.

Спор вокруг киномелодрамы имел параллель в спорах вокруг мелодрамы театральной. За короткий срок дважды выдающиеся театральные деятели пытались мелодраму на сцене возродить, утверждали, что она привлечет народные массы в театр, положит конец трагическому разрыву театра и народа.

Защитники киномелодрамы, В. Ермилов и его единомышленники, шли в русле передовой театральной мысли своего времени. Но в кино мелодрама оставалась жанром коммерческим, и вполне понятен гнев, с которым на нее обрушивались, ее высмеивали киножурналисты «Пегаса» и «Проектора».

* * *

Борьба киножурналистики против коммерческого кинематографа проходила в неблагоприятных условиях: не только фирмы, издатели и рекламодатели требовали от отраслевой печати восхваления шаблонных картин, эти картины пользовались несомненным зрительским успехом. Киножурналисту нужно было постоянно идти против течения, от него требовались незаурядное мужество и чувство гражданской ответственности, чтобы не поддаваться двойному давлению. У И. Мавича, в некоторых статьях В. Ермилова в «Сине-фоно» и «Кине-журнале» в 1915–1916 гг. начали звучать мотивы тоски и безысходности: коли кино адресуется огромной неразвитой в эстетическом отношении аудитории, быть может, ему самой судьбой предназначено остаться навсегда искусством второго сорта?

«Пегас» и «Проектор» были единокорны: у кино великое будущее, его аудитория все расширяется, выразительные средства развиваются с невиданной быстротой, хотя пока «каждая современная картина, конечно, является примитивом с точки зрения даже недалекого будущего»¹⁷⁴. Приобщая массы к искусству, кино постепенно повысит их требовательность, сформирует хороший вкус. В «Проекторе» Б. Мартов задавался вопросом: «Кинематограф для народа или народ для кинематографа? Кажется,

¹⁷⁴ Перас. — 1917. — № 11. — С. 69.

об этом двух мнений быть не может. Но до сих пор почему-то наши «кинотворцы» об этом упорно не думают и преподносят народу в подавляющем большинстве случаев лишь суррогаты народной кинопьесы и всяческую труху, рассчитанную на грубые вкусы. А ведь для кинематографа теперь нет цели святее и насущнее, чем создание подлинного, одухотворенного, народного кинорепертуара»¹⁷⁵. В. Туркин в «Пегасе» подходил к тому же вопросу с другой стороны. Он доказывал: виртуозные мастера занимательности есть и в литературе, например Дюма-отец или Эжен Сю, однако только социально-психологический роман — «единственно интересная литература для культурных людей»¹⁷⁶. По тому же пути социально-психологического анализа должно пойти и искусство кино.

Устремленность в завтрашний день кино характерна для десятков статей периодических киноизданий 1915–1916 гг. Наблюдая растущее число удачных сцен и элементов в лентах разных жанров, их авторы пытаются найти какую-то новую классификацию фильмов, которая позволила бы яснее определить путь, ведущий к творческому успеху.

В 1908 г. в статье «Нат Пинкертон и современная литература» К.И. Чуковский дал классификацию жанров кино, ставшую в своем роде классической. Вслед за ним А. Пиотровский в 1920-е гг., Э. Арнольди¹⁷⁷ в 1960-е гг. выделяют в раннем русском кино в качестве главных жанров комедию, мелодраму и приключенческий фильм. (К. Чуковский называл два последних соответственно трагедией и азартным фильмом. В качестве еще одного ведущего жанра у него фигурировал фантастический фильм, но этот фильм, «линия Мельеса», вскоре ведущие позиции в репертуаре утратил.) В некоторых журнальных статьях

¹⁷⁵ Проектор. — 1916. — № 10. — С. 4.

¹⁷⁶ Пегас. — 1916. — № 9–10. — С. 112.

¹⁷⁷ См.: Пиотровский А. К теории жанров // Поэтика кино. — М. — Л., 1927; Арнольди Э. Жанры раннего кинематографа // Вопросы киноискусства. — Вып. 6. — М., 1962.

о детективном фильме говорилось тогда как о самостоятельном жанре, в других резко разделялись салонные мелодрамы и мелодрамы из народной жизни, и различные подходы к понятию жанра сохранились в киноведении до наших дней¹⁷⁸. Это явление характерно не только для киноведения. Специалист в области древнерусского искусства Г.К. Вагнер подчеркивает: «Ввиду отсталости теоретического искусствоведения сейчас не может быть и речи о какой-либо классификации жанров. Всякая классификация является итогом науки, мы же стоим где-то недалеко от ее начала»¹⁷⁹.

Однако, приняв необходимые оговорки, мы все же должны отметить очевидную стабильность жанров фильма эпохи первой мировой войны и устойчивость их преобладающего положения в западном кино на протяжении последующих десятилетий. Плодотворно наблюдение С.И. Фрейлиха: он подчеркивает, что вскоре после революции в нашей стране комедия, мелодрама и приключенческий фильм оказались оттеснены на задний план, а главное место в кинорепертуаре стали занимать психологическая драма и эпопея. Преобладающее положение тех или других жанров кино исследователь связывает с эстетическими требованиями эпохи. В кино, как и в старых искусствах, имеет место историческое развитие каждого жанра: с одной стороны, жанр, непрерывно изменяется, преображаясь в творчестве каждого выдающегося мастера, а с другой — обнаруживает очевидную устойчивость и живучесть¹⁸⁰.

Продолжая пользоваться жанровой системой Чуковского, киножурналисты в годы первой мировой войны выдвигают две новые системы классификации фильмов, которые сыграли опре-

¹⁷⁸ «Проблема жанров — одна из наиболее неясных проблем современного киноведения», — отмечал В. Соколов. См.: Соколов В. К методологии исследования киножанров // Жанры кино. — М., 1978. — С. 46

¹⁷⁹ Вагнер Г.К. Проблема жанров в древнерусском искусстве. — М., 1974. — С. 16.

¹⁸⁰ Фрейлих С.И. Диалектика жанра // Вопросы киноискусства. — Вып. 10. — М., 1968.

деленную роль в общественном осознании места кино в ряду других искусств.

Н. Туркин в «Вестнике кинематографии» (№ 11–12, 1915) произвел систематизацию 400 фильмов фирмы Ханжонкова, причем игровые подразделил на следующие разряды: «иллюстрации» прозы, «иллюстрации» драматургии, фильмы по оригинальным сценариям. (Еще один его разряд, «иллюстрации» исторических событий, уже отмирал: перед первой мировой войной увлекались «оживлением» на экране картин известных художников, в частности, по полотнам В.В. Верещагина был поставлен фильм «1812 год»¹⁸¹. «Иллюстрации» исторических событий могли обходиться почти без сценария. В годы войны роль сценария возрастает, становится ясным, что исторические фильмы — либо экранизации, либо фильмы по оригинальным сценариям.)

Схема Н. Туркина была для своего времени продуктивной: она заостряла внимание журналистов на многообразии связей фильма с произведениями литературы. В момент выхода статьи в фирме Ханжонкова уже шла подготовительная работа к началу публикации сценариев, становилось все яснее, что сценарий обладает характерными признаками одновременно и прозаического и драматургического произведения.

Выступив с несколькими статьями, где сравнивались экранные воплощения различных родов литературы, журналы вернулись к новым опытам системного анализа игрового репертуара. Противопоставление экранизаций и фильмов по оригинальным сценариям перестало удовлетворять, наступило осознание, что и те и другие выстраиваются по одинаковым законам жанра. Осенью 1916 г. «Пегас» и «Проектор» решают противопоставить фильмы со сколько-нибудь углубленным раскрытием внутреннего мира персонажей всем остальным. Журналы выдвигают новые термины — «кино-драма» и «кино-по-

¹⁸¹ Н. Туркин отнес к этому разряду только две картины. О принципе копирования произведения живописи в кино см.: Лихачев Б.С. История кино в России // Ч. 1, 1896–1913. — Л., 1927. — С. 111.

весть». «Кино-драма или кино-повесть» — называлась большая статья Петровского в трех номерах «Проектора», «Кино-драма и кино-повесть» — одновременно появившаяся статья Льва Остроумова в «Пегасе»¹⁸². Первая, по терминологии авторов статей, строится на нарастаниях напряженности, катастрофах, «ударных моментах», а последняя ограничивается описательно-повествовательной задачей.

Остроумов косвенно признавал, что термины выбраны не вполне удачно. Повести «Скучная история» Чехова и «Бедные люди» Достоевского, писал он, «ударных моментов» действительно лишены, но «Пиковая дама» Пушкина ими изобилует. С другой стороны, в драматургии «ударные моменты» были характерны только на дочеховском этапе ее развития, а современное «Пегасу» и «Проектору» ее развитие шло по пути усиления психологизма и ослабления внешней зрелищности¹⁸³.

В противопоставлении повести драме звучало пренебрежение к театру, отголосок недавней антитеатральной кампании энтузиастов кино. Эта борьба в 1916 г. уже сделалась анахронизмом, но ее отдельные вспышки долгое время повторялись, и даже в 1925 г. появилась на свет книга некоего П. Полуянова, где эмоционально предвещались «счастливые, близкие дни победы» кино над театром. Книга была названа: «Гибель театра и торжество кино».

Отметим, что в последующие десятилетия киномысль не раз возвращалась к теме, выдвинутой «Пегасом» и «Проектором»: какой из родов литературы, проза или драматургия, должен стать ориентиром для кино. В 1920-е гг. имела широкий резонанс статья Сергея Радлова «Кино-драма и кино-роман»¹⁸⁴, на сходную тему проходили дискуссии кинематографистов

¹⁸² Первая из трех статей была подписана: Н. Петровский, две другие: И. Петровский. См.: Проектор. — 1916. — № 18–20. См. также: Пегас. — 1916. — № 9–10.

¹⁸³ Театральная эстетика эпохи первой мировой войны чутко уловила это различие. См. об этом: Герасимов Ю. Театральная критика с 1890-х гг. до 1917 г. // Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX в. — Л., 1979.

¹⁸⁴ Кино-неделя. — 1924. — № 5.

в 1930-е и 1960-е гг. Повторяемость интереса к этой теме заложена в двойственности природы экранного искусства, и авторы «Пегаса» и «Проектора» времен первой мировой войны разглядели эту двойственность одними из первых.

Пафос их статей состоит в утверждении психологического фильма. Подводя итог многочисленным выступлениям двух журналов, где давалась критика условностей-штампов развлекательного кино¹⁸⁵, Петровский и Остроумов сходятся во взгляде, что развлекательная линия закономерно заняла ведущие позиции на начальном этапе развития игрового фильма. Отсутствие звука тогда пытались возместить движением, искали усложненной интриги, сильных страстей, разнообразия драматических положений. «Движения, движения, как можно больше движения» — было альфой и омегой творческих работников кино. Сюжет кинодрамы решительно преобладал над характером. Актеру не нужно было раскрывать характер изображаемого им персонажа, он мелькал в молниеносно сменявшихся эпизодах.

«Граф и графиня, узнав, что их единственная дочь — предводительница шайки апашей, садятся в автомобиль и уезжают». За этой надписью следует коротенькая сценка, в которой двое персонажей с безразличными, но весьма корректными (графскими) лицами быстро садятся в автомобиль, дверца захлопывается, и автомобиль мчится»¹⁸⁶. Подобная иллюстративность, по мысли Петровского, была своего рода детской болезнью кино, и излечиться от нее ему помогло регулярное обращение к экранизации классической литературы. Актер впервые стал изображать не «графа» или «графиню», а определенный тип, характерный для своей эпохи, своей среды. Экранизация оказала влияние и на зрительский вкус, научив зрителя искать в фильме не «захватывающих моментов», а правдивого вопло-

¹⁸⁵ См.: *Перевалов Петр*. Автор и режиссер. — *Проектор*. — 1915. — № 2; *Демич П.* На ложном пути. — *Проектор*. — 1915. — № 5; *В. (В. Туркин)* О страхах бессюжетичицы. — *Пегас*. — 1916. — № 9–10.

¹⁸⁶ *Проектор*. — 1916. — № 19. — С. 3.

щения образов, заимствованных из любимых литературных произведений.

На развалинах кинодрамы, по Остроумову и Петровскому, возникает киноповесть, и ей авторы журналов предсказывают решительную победу в близком будущем. Ее характерная черта — углубленная разработка характеров. Фабуле отведена роль внешней рамки, которую сценаристу и режиссеру следует заполнить психологическим и идейным содержанием. Актеру предоставляется возможность «мимически изобразить определенное душевное переживание, сколько бы метров для этого ни понадобилось... Мимическое изображение чувств и переживаний ведется не в более быстром, чем в обыденной жизни, темпе (как требовалось первоначально кинодрамой), но в темпе гораздо более замедленном. Правда, такое изображение условно; но условность — признак всякого истинного искусства»¹⁸⁷.

Утверждая психологический фильм, «Пегас» и «Проектор» обобщали лучшие достижения современного им кинематографа, и, хотя в их статьях не говорилось о его связи с традицией Художественного театра, такая связь, несомненно, была в подтексте публикаций обоих журналов: выступления артистов Художественного театра в кино стали обычной творческой практикой¹⁸⁸. Вместе с тем апология киноповести — психологического фильма не могла не привести к возрождению старого спора об ограниченности выразительных средств кино в сравнении с театром: когда главный акцент в фильме журналы стали делать на актерской работе, сразу же в театральных еженедельниках стали раздаваться голоса о том, что киноактер лишен слова, и поэтому, как утверждал В. Ге-г в «Театральной газете», «кинематограф не может дать настоящих образов и типов, не может затронуть тонких психологических проблем... Психологические задачи предъявляют к актеру почти невыносимые требования.

¹⁸⁷ Проектор. — 1916. — № 20. — С. 2–3.

¹⁸⁸ О значении этих выступлений для кино эпохи первой мировой войны см.: Пономарева Т. Актеры МХАТ в кино // Из истории кино. — Вып. 6. — М., 1962.

Его изобразительные средства — мимика, жест и пластика — оказываются несостоятельными, и тут-то приходится прибегать к надписям»¹⁸⁹.

Этот спор о путях дальнейшего развития кино свидетельствует о некоторой растерянности русской киномысли того периода. Она доказывает, что экран пойдет по пути Толстого и Достоевского, по пути Станиславского и Художественного театра. Но образная система кино еще находится в зачаточном состоянии, и журналисты «Пегаса» и «Проектора» вынуждены вновь и вновь обращаться только к актеру. Между тем актер кино, обладая сравнительно небольшим арсеналом выразительных средств, не в силах их надежд оправдать. Сколько-нибудь развитого серьезного психологического фильма русский кинематограф еще не создал. Зачастую в рецензиях «Пегаса» и «Проектора» психологическими фильмами называли салонные мелодрамы. Даже в лучших своих образцах психологический фильм был далек от больших обобщений, «судьба человеческая» оказывалась в нем изолированной от «судьбы народной», от социального осмысления действительности.

* * *

Укрепившемуся «реалистическому», критическому подходу к фильму в годы войны противостоит, как и прежде, «романтический» подход: появляются статьи и манифесты, призванные доказать, что кино выше всех других искусств. «Высшее искусство» — декларативно назвал статью в популярном журнале А.С. Вознесенский. «Искусство будущего» — называлась еще одна его статья¹⁹⁰. Восторженное отношение поэта С.М. Городецкого к кино проявлялось и в том, что он предлагал для него новое название — «жизнопись»¹⁹¹. Оба автора считают, что фильм вызывает у зрителя ощущение достоверности, которое

¹⁸⁹ Театральная газета. — 1916. — № 3. — С. 15; № 8. — С. 16.

¹⁹⁰ Журнал журналов. — Пг. — 1916. — № 45 и 47.

¹⁹¹ Кинематограф. — Пг., 1915. — № 2.

старым искусствам недоступно, и его можно сравнить лишь с впечатлениями, вызываемыми жизнью. Укрепляется новый взгляд на кино как на синтетическое искусство.

В 1915–1916 гг. было установлено, что прежнее мнение, будто зритель следит только за сюжетом и игрой актеров, несостоятельно. Зритель запоминает ритм отдельных эпизодов, их образительное решение, музыкальное сопровождение. Расширение круга творческих работников экрана, появление новых кинопрофессий заставляют обнаружить в фильме элементы выразительных средств почти всех старых искусств в новом органическом единстве. На смену параллелям фильм — книга, фильм — спектакль приходят попытки создать целостную систему иерархии искусств с учетом появления кино.

В основе концептуальной статьи Городецкого учение Г.Э. Лессинга о пространственных (живопись, скульптура) и временных (музыка, поэзия) искусствах¹⁹². Городецкий доказывал, что крупные мастера прошлого стремились выйти за рамки выбранного ими рода искусства: зримый образ на полотне художника стремился воссоздать движение, действие, словесный поэтический образ рисовал материальные тела. Из популярной в то время книги литературоведа А. Горнфельда «Муки слова» (1906) Городецкий заимствовал мысль о творческом процессе как о борьбе художника с «сопротивлением материала»: каждый писатель, утверждалось в книге, стремился всегда выйти за рамки выразительных средств литературы. Городецкий эту мысль распространяет на все искусства. Так, пишет он, древний иконописец, не довольствуясь только изображением святого, навивно пытался воспроизвести историю его жизни и располагал на полях иконы клейма-житие.

Но есть ли пределы у выразительных средств кино, в чем оно уступает старым искусствам, в чем здесь заключается «сопротивление материала»? — эти вполне законные вопросы Городецкий

¹⁹² См.: Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. — М., 1957.

обходил, и в результате его статья сбивалась на простое утверждение превосходства кино над остальными искусствами.

К рассмотрению подобных вопросов обратился ученый-языковед, ранее работавший в области теории стенографии, Я.И. Линцбах¹⁹³ в книге «Принципы философского языка. Опыт точного языкознания» (Пг., 1916). Это единственная монография эпохи первой мировой войны, затрагивавшая тему языка кино. Кино не было в центре научных интересов автора. Линцбах, ожидавший призыва в армию, торопившийся с изданием своего труда, ставил перед собой грандиозную утопическую задачу — приступить к выработке всемирного языка, продукта современной науки и культуры, «языка без словаря и без грамматики». Разочаровавшись в естественных исторических языках, стимулировавших национальную замкнутость, Линцбах предполагал создать единый, общепонятный для всего человечества язык, опирающийся на формулы математики, физики и химии, на выразительные средства музыки, живописи и танца. В качестве одной из составных частей этого универсального, в самом широком смысле слова, языка он рассматривал язык кино.

Книга Линцбаха стала первой в России академической монографией, где об изобретении кино говорилось как о вехе в истории человеческой культуры. Автор сделал разрозненные, но чрезвычайно любопытные наблюдения над языком кино. Их суть состояла в следующем. Язык кино можно уподобить естественному языку: образы и движения на экране соответствуют подлежащим и сказуемым в предложении, взаимное положение фигур в кадре выражает их отношения друг к другу. Современный кинематограф — идеальный рассказчик всякого рода событий, в то же время он затрудняется в передаче абстрактных понятий, однако в дальнейшем, прибегнув к схемам, он овладеет и этим материалом. Язык кино обладает существенным преимуществом перед такими искусственными языками, как эсперанто

¹⁹³ См.: Линцбах Я.И. Универсальная стенография, скоропись как запись моментов движения органов речи, фонография. — М., 1901.

и волапюк, — «это язык, понимание которого доступно всякому зрителю без предварительного объяснения». Подобно Городецкому, Линцбах отмечает пространственно-временную природу кино, но он не склонен на этом основании новое искусство противопоставлять остальным. Более того, Линцбах обнаруживает и существенный недостаток языка кино: в сравнении со словом кадр чрезмерно информативен, «ни один человеческий глаз не в состоянии уловить всего, что дается здесь зрителю» (с. 69). Этот недостаток — продолжение достоинства: нельзя требовать от одного и того же изображения одновременно и наибольшей полноты, и наибольшей краткости.

Отрицательное отношение к историческим языкам подвело Линцбаха к наивному утверждению, что литература обречена, что в эпоху универсального философского языка кино возьмет на себя роль «учителя человечества, роль, которую играет в настоящее время книга». Линцбаху не было известно учение И.П. Павлова о двух сигнальных системах: только слово — знак второй сигнальной системы, и оно функционально заменено другими средствами выражения быть не может.

Историзм, тщательность аргументации, разбор многочисленных «за» и «против» — все это было для русской киномысли эпохи первой мировой войны внове. Книга Линцбаха стала живым свидетельством, что период преобладания киномысли, с ее декларациями, манифестами, заканчивался. Большой творческий опыт, накопленный за два десятилетия кинематографистами, начинал требовать глубокого научного обобщения.

* * *

Перед Февральской революцией последние номера киноизданий в значительной части посвящены различным проектам государственной монополизации кинематографического дела. Это был период поиска новых путей воздействия на общественное мнение, и кино представлялось едва ли не самым эффективным орудием.

Первым предложил ввести государственную монополию в области кино один из лидеров крайне правого «Союза русского народа» Пуришкевич. Его речь по этому вопросу в IV Государственной думе незадолго до начала войны прошла почти незамеченной, но через два года о монополии заговорили вновь. В 1915 г. в Петрограде двумя изданиями вышла в свет брошюра монархиста-черносотенца Дементьева, содержащая развернутые аргументы в пользу монополизации¹⁹⁴.

Общеизвестны низкий идейно-художественный уровень кинорепертуара и некультурность кинопредпринимателей, а также то, что кино приносит им рекордные доходы. Реквизируя кинотеатры, власти одним ударом убьют двух зайцев — и приобретут мощное средство прямой политической агитации, и приобщатся к крупному источнику денежных поступлений. Не разбиравшийся в киноделе Дементьев упускал из виду в своем проекте фильмопроизводство. Он предлагал откупить кинотеатры у их владельцев, по его подсчетам, на это требовалось всего 15 млн. руб. (для сравнения: только в виде марочного военного налога на билеты министерство финансов в 1916 г. получило 7 млн. руб.¹⁹⁵). Фильмы, считая их безнравственными, Дементьев предлагал конфисковать безвозмездно. Между двумя изданиями брошюры имеются некоторые различия в тексте, свидетельствующие, что автор продолжал совершенствовать свой план. В первом, отвечая на вопрос, каким образом ввести правительственную монополизацию кинематографа, он предлагал «исходатайствовать высочайшее повеление», во втором ссылался на статью № 87 Основных законов, содержащую регламентацию публичных представлений, в том числе устраиваемых властями.

Дементьев был маниакально убежден, что отрыв фильмов от жизни связан с происками немецких агентов. Он видел всюду

¹⁹⁴ Дементьев В.М. Кинематограф как правительственная регалия. — Пг., 1915. — С. 48.

¹⁹⁵ См.: Сине-фоно. — 1916–1917. — № 11–12.

следы заговора и возмущался тем, что министерство двора финансирует театры, которые посещают только представители имущих сословий, а для крестьян, для рабочего люда, для бедняков, которых, по его словам, не меньше 90% населения России, делается очень мало.

Проект делало по-своему забавным предложение искоренить в киноделе иноязычные заимствования — именовать кассира сборщиком, механика молодцом, а капельдинера подручным. Цензорский отдел, по плану Дементьева, должен был получить название думного, кинотеатр должен был называться царской палаткой. Дементьев рассматривал иностранную терминологию в киноделе как путь проникновения тлетворных западных идей, чуждых русскому народу.

Кинопресса встретила брошюру в штыки. Типичной можно считать реакцию казанского журнала «Театр и экран», где в статье под характерным названием «Курьезный проект» о Дементьеве мимоходом брошено: «Очевидно, из школы субсидируемых «патриотов»¹⁹⁶. Страх перед возможностью монополизации объединил предпринимателей, и они на месяц-другой даже забыли свои бывшие распри. Общий, постоянно повторявшийся аргумент против проекта сводился к тому, что чиновникам не под силу руководить искусством, что казенные театры постоянно находятся в упадке, а кино быстро развивается будто бы только благодаря конкуренции фирм.

Между тем при дворе проект Дементьева был принят вполне всерьез. К этому времени изменилось отношение царских властей к кино. Его уже более не расценивают как балаганный промысел, кинематографистам раздают ордена. Особое беспокойство царизма с 1915 г. вызывал рост революционных настроений в армии¹⁹⁷, и первоначально проект монополии был связан с попыткой властей средствами кино поднять моральный дух солдат. Предполагалось, что кинематографом будет ведать со-

¹⁹⁶ Театр и экран. — Казань, 1915. № 1. — С. 14.

¹⁹⁷ См.: Лемке М.К. 250 дней в царской ставке. — Пг., 1920. — С. 327.

стоявший под «высочайшим покровительством» Скобелевский комитет помощи увечным воинам и их семьям. Он был создан в 1904 г. в связи с русско-японской войной, одной из его руководительниц стала сестра генерала Скобелева княгиня Н.Д. Белосельская-Белозерская. После окончания русско-японской войны о комитете как будто забыли (устав был утвержден только 25 февраля 1909 г.). Однако перед первой мировой войной его деятельность активизируется, в 1912 г. в нем созданы издательский отдел и киноотдел, специализирующийся на производстве военно-пропагандистских и военно-образовательных фильмов. Признанием расположения Николая II к Скобелевскому комитету явилось предоставление ему в начале войны монопольного права на фронтовые кино съемки. Одновременно комитет начал производство игровых картин, по большей части связанных с военной тематикой¹⁹⁸. Как бы готовясь к новой для себя роли государственного административного киноучреждения, Скобелевский комитет в марте–апреле 1916 года выпускает единственный на то время в России киноофициоз — журнал «Экран России».

Этот журнал не привлек внимания историков кино, а между тем он существенным образом расширяет наши представления о политике властей в области кино. Интересна содержащаяся на страницах «Экрана России» развернутая критика кинематографа. Эта критика справа, основывавшаяся на брошюре Дементьева, подводила читателя к выводу, что капиталистическая конкуренция стала тормозом в развитии кино, что коммерсанты в погоне за прибылью забыли о воспитательном значении экрана. «Великий грех совершала русская кинематография, когда забывала о душе народа, о его жизни, красоте» (№ 2–3, с. 6). Журнал шел дальше всех других киноизданий, утверждая, что различия в этом отношении между отдельными фирмами нет. Еще один

¹⁹⁸ Ценный материал о деятельности киноотдела Скобелевского комитета содержится в документах фонда Г.М. Болтянского в ЦГАЛИ. См.: ф. 2057, оп. 1, № 42 и 43.

материал в том же номере — корявое, но содержательное стихотворение Петра Беспалова:

*Они пришли из лазарета
Еще усталые от ран...
Но в сердце зов, и ждут ответа.
Быть может, даст его экран?*

.....
*Но светлый терем — правды терем —
Здесь опустел, и в нем темно:
Здесь человек представлен зверем,
И правде места не дано.*

Беспалов даже пользуется сходной с Дементьевым терминологией, называя кинотеатр теремом.

О том, как понимал «Экран России» народные запросы, мы узнаем из программной передовой статьи № 1, подписанной «Редакция». Здесь заявлялось: «Русский кинематограф должен быть здоровым и краснощеким, с ясными голубыми глазами и такой же ясной мыслью в голове». Однако коренным образом изменившееся отношение властей к кино вовсе не свидетельствовало, что они стали лучше разбираться в вопросах искусства. Журнал стремился подвести читателя к выводу, что без монополизации не обойтись, что она — дело ближайшего будущего. В статье А. Зубова «Мытарства критики» читаем: «Несомненно, анонимная критика скоро должна смениться смелым свободным автором-критиком» (№ 2–3). Н. Лаврский в статье «Актер экрана» критиковал систему актерских контрактов с фирмами и многозначительно заканчивал: «Мы накануне этой столь необходимой для экрана реформы» (№ 1). В двух статьях «Пионеры русской кинематографии» о Дранкове и других говорится как о деятелях прошлого, хотя их фирмы продолжали выпуск картин. В редакционной статье «Налог на зрелища» (№ 1) проводится мысль, что военный налог на билеты ударяет на 80 или даже на 100% по неимущим зрителям, но в горячее военное время без поступлений в казну от кино не обойтись. Журнал намекал,

что налог можно будет отменить после проведения монополизации.

Рецензии на отдельные фильмы — их «Экран России» начал печатать по примеру «Проектора» и «Пегаса» — были проникнуты требованием официальной народности. Журнал расхваливал те картины, где «в надписях много здорового патриотического порыва» (рецензия на «Мародеров тыла», № 1), высоко оценивал «Пиковую даму», считая, что «иллюстрации» классики будут способствовать патриотическому воспитанию. Напротив, убежденный, что «кинематограф, по существу своему — народный театр, театр масс, он должен нести им здоровую, простую пищу» (№ 1), «Экран России» решительно критиковал мелодрамы, «лирический потоп». Подобно журналам фирм, беспардонно расхваливал продукцию своего издателя, Скобелевского комитета, и не упускал случая упомянуть о «высочайшем благорасположении» к нему.

Но на деле это «высочайшее благорасположение» не подкреплялось достаточной материальной поддержкой. О том, что Скобелевский комитет был крайне стеснен в средствах, можно судить по такому факту: на всем театре военных действий съемки вели только четыре оператора, и наладить выпуск регулярной военной хроники комитет не смог. Противопоставив себя всем русским кинофирмам, Скобелевский комитет предоставил прокатные права на показ своих фильмов французам — «Пате», позднее «Гомону» — и восстановил против себя общественное мнение¹⁹⁹. «Сине-фоно» и журналы фирм выступили на сей раз единым фронтом. «И речи быть не может о каком-либо облагораживании экрана путем чиновничьей опеки», — декларировал в конце 1915 г. «Вестник кинематографии», характеризуя картины комитета как нечто бесконечно серое, стереотипное²⁰⁰. Когда же комитет предпринял выпуск «Экрана России», «Вестник кинематографии»

¹⁹⁹ См.: Кине-журнал. — 1915. — № 21–22. — С. 112.

²⁰⁰ Вестник кинематографии. — 1915. — № 116 (19–20). — С. 34.

матографии» в № 118, вышедшем с опозданием, уже после закрытия журнала, посвятил ему сразу две резкие статьи.

Похоже, что Скобелевский комитет не задумывался о том, кому предназначается его журнал. Для широкого круга читателей-зрителей, а также для творческих работников кино он не представлял интереса. У кинопромышленников «Экран России» мог вызывать только раздражение и страх. Журнал не мог рассчитывать на рекламные объявления кинофирм, приносил убытки. Выпустив всего две книжки, Скобелевский комитет прекратил издание.

Между тем мысль о контроле над кино постепенно перестала в сознании властей соединяться со Скобелевским комитетом. Еще в сентябре 1915 г. появился контрпроект, по которому правительство должно было в целях экономии ограничиться реквизицией кинотеатров и контролем над репертуаром, а производство фильмов оставить в руках частных фирм²⁰¹. Возможно, что внутри Скобелевского комитета идея монополизации могла натолкнуться на противодействие²⁰².

В конце 1916 — начале 1917 г. различные организации и частные лица выдвигают ряд новых проектов реорганизации кино, и киножурналистика активно обсуждает их. Несомненно, отражал чаяния фирмы Ханжонкова проект, разработанный министром народного просвещения П.Н. Игнатьевым, делавшим упор на развитии производства учебных фильмов. На кинематограф спешат наложить руку министерство финансов, министерство внутренних дел, синод. Синод создал комиссию для выработки положения об исключительном пользовании кинематографом для научных, просветительских и трезвенных целей²⁰³. Министр внутренних дел А.Д. Протопопов, поборник идеи

²⁰¹ См.: Театр и экран. — 1915. — № 5.

²⁰² Муж Белосельской-Белозерской Манташов, нефтяной магнат, человек со связями при дворе, был одним из главных пайщиков кинопредприятия «Биохром», и монополизация ударила бы по карману самое основательницу комитета.

²⁰³ Проектор. — 1917. — № 3–4. — С. 14.

полной монополизации, включая кинопроизводство, добивается созыва при Главном управлении по печати Особого совещания, и оно разрабатывает проект закона о надзоре за изготовлением, ввозом из-за границы и публичным воспроизведением кинематографических лент.

Создавалась обстановка нервозности и неуверенности, кинопромышленность и киножурналистику лихорадило. В 1916 г. было остановлено восемь журналов. С закрытием в феврале 1917 г. «Обозрения» Генералова и «Пегаса» киножурналистика для зрителей прекратилась.

В последних номерах перед Февральской революцией, отражая требования издателей, журналы нападают на царские власти, пытаются доказать, будто быстрое развитие русского кино в годы войны обусловлено конкуренцией фирм. Лучшие авторы каждого из журналов выступают против планов монополизации. И.Х. Озеров в «Вестнике кинематографии» (№ 123, 1917) публикует статью «Покушение на убийство кинематографии». В.Е. Ермилов в «Кине-журнале» (№ 13–14, 1916) патетически восклицает: не чиновник, а сам зритель должен «очистить нравы кинематографических авгиевых конюшен!» Главный упрек передовой статьи о монополизации в «Сине-фоно» (№ 7–8, 1916–1917) — упрек бюрократическому аппарату в косности и некомпетентности. Например, казенные театры, подчеркивал журнал, влачат жалкое существование.

Печать, и не только кинематографическая, напугана правительственными планами монополизации кино. Отраслевая пресса перепечатывает из газет выступления видных деятелей искусства, обеспокоенных усилившимся вмешательством властей в культурную жизнь²⁰⁴. «Сине-фоно» перепечатывает из «Русского слова» критическую статью о правительственном проекте организации казенных кинотеатров для «низших слоев населения»:

²⁰⁴ Ср., напр.: Сине-фоно. — 1916–1917. — № 9–10; Проектор. — 1917. — № 3–4.

«Авторы проекта исходят из установления того общеизвестного факта, что казенная и субсидируемая официозная печать, на которую правительство совершенно непроизводительно затрачивает огромные средства, не достигает своей цели, т.е. не оказывает никакого влияния на общество, общественное мнение и вообще «образ мыслей» обывателя... Тут-то на сцену и является кинематограф. Проект предлагает организовать на широкую ногу правительственные электротeatры, с тем чтобы кинематографический экран был использован с целью утверждения в народе “здравых” идей и даже с целью смягчения обострений вражды различных классов населения между собой».

«Сине-фоно» полностью разделял мнение газеты, что внедрить казенный патриотизм с помощью кино властям не удастся: «Экран только еще больше подчеркнет в глазах народа контраст между тем, что ему показывает «начальство» в кинотеатре, и теми живыми картинами, которые он в действительности видит вокруг себя»²⁰⁵.

Все проекты введения государственной монополии в киноделе оказались отброшенными Февральской революцией, однако киножурналистике уже не суждено было преодолеть глубокого кризиса. В период между Февралем и Октябрем остается всего только пять киноизданий: «Сине-фоно», «Кине-журнал», «Вестник кинематографии», «Проектор» и «Наша неделя». Все они выходят крайне нерегулярно, с большим опозданием. За восемь месяцев появились, например, всего три книжки «Кинежурнала», две — «Вестника кинематографии».

* * *

В опубликованной в марте 1917 г. «Проектором» сатирической энциклопедии кинотерминов дано такое определение кинематографического журнала: это поезд, подающий рекламные снаряды в действующую армию кинематографистов. В жур-

²⁰⁵ Сине-фоно. — 1916—1917. — № 1. — С. 63. См. также: Русское слово. — 1916. — № 231. — 7 октября.

налах-поездах есть вагон-ресторан, где голодная мысль может найти немного пищи (№ 5–6). Отдав должное циничной откровенности первой части этого определения, прямо связавшей киножурналистику с рекламной задачей, мы должны подчеркнуть: в этот период в кинематографических журналах пищи для мысли было крайне мало.

В прежние годы журналы выполняли важную культурную задачу, закладывая основы эстетики кино. Теперь статьи, посвященные эстетике нового искусства, встречаются на их страницах редко.

Раньше лучшие из кинематографических журналов порою в резкой форме критиковали политику властей в области кино и даже шире, в области культуры. Эта критика, при всей ее ограниченности, играла положительную роль. После Февральской буржуазно-демократической революции журналы полностью переходят на охранительные позиции.

Существование массовой киножурналистики в предшествующий период оказывало несомненное воздействие на журналистику специальную. После Февраля, когда кинопечатать для зрителей перестала существовать, круг читающих о кино резко сузился, зритель снова перестал быть читателем. Творческие работники кино потеряли интерес к специальным журналам: киножурналистика вновь начала ориентироваться только на кинопромышленников.

Сократилась и жанровая палитра. В журналах стали преобладать хроникальные материалы, зачастую на зарубежные темы, статьи по вопросам науки и техники. Исчезли художественные произведения, сократилось число иллюстраций. Номера сделались тоньше, в них стало меньше рекламных объявлений. Это объяснялось не только сокращением фильмопроизводства, но и меньшей заинтересованностью фирм в журнальной рекламе — журналы выходят теперь нерегулярно, объявления безнадежно запаздывают. В связи с типографскими трудностями «Кине-журнал», например, две последние книжки за 1917 г. обозначил как шестиренный и свосьмиренный номера,

иначе говоря, за семь месяцев вышли всего только две книжки. Ханжонкова подобные затруднения стали преследовать раньше: выпустив № 123 «Вестника кинематографии» в феврале, он следующий номер, № 124, смог издать (без указания даты) только в августе. После этого в сентябре вышел еще один номер «Вестника», а затем Ханжонков перенес свой журнал в Ростов. В ноябре–декабре 1917 г. вышли последние перед закрытием № 126 и № 127. В декабре 1917 г. и Перский, и Ханжонков свои издания прекратили. В мае 1918 г. их примеру последовал Лурье, в сентябре — Ермольев²⁰⁶.

Номера в основном заполнены случайными материалами, в которых никак не отражаются приметы эпохи. В № 125 «Вестника кинематографии» дана критика установившегося в американском кино штампа — обязательной счастливой развязки, пресловутого хеппи-энда. Журнал отвергает этот трафарет как не имеющий ничего общего с жизненной правдой. «Кинезурнал» в № 17–24, (1917) поместил небезынтересный фельетон, где в монологе кинопромышленника с вымышленной фамилией Фунтик — по-видимому, подразумевался владелец фирмы «Нептун» А. Антик — раскрывал типичный ход мысли кинокоммерсантов, обдумывающих тему очередного боевика: «Да, без скабрёзности мудрено угодить покупателям лент... Но только, понимаете, нужно сделать так, чтобы в сценарии соединялось и то и другое: и эротика, и идея этакая, понимаете ли вы, политическая, левая очень этакая, левая...»²⁰⁷.

Русское игровое кино, потакая перепуганному обывателю, вводит в фильмы таинственных демонических героев, «сильных людей». Экран захлестывает волна порнографии, и характерна информация в «Проекторе» (№ 15–16) о том, что в Пятигорске вновь введена предварительная цензура фильмов.

²⁰⁶ О дальнейшей судьбе киноизданий см.: Петрович А. Русская периодическая кинопечатать первых послереволюционных лет // Из истории кино. — Сб. 6. — М., 1965.

²⁰⁷ Кинезурнал. — 1917. — № 17–24. — С. 41.

Кинематографические журналы заполнены жалобами на нехватку пленки, на сокращение производства электроэнергии, на новый закон, разрешающий работу кинотеатрам только три дня в неделю.

В том же номере «Проектора» в передовой статье содержалось признание обреченности кино: «Кинематография находится сейчас в каком-то заколдованном кругу, из которого пока не видно выхода».

* * *

Значительность мысли, правда жизни, верность лучшим идеалам эпохи, благородные нравственные начала — вот в чем секрет воздействия советского фильма, фильма последующей эпохи, на умы и сердца миллионов. Период раннего русского кино не знал этих качеств.

Молодым мастерам советского кино 20-х гг. предстояло совершить настоящий творческий подвиг — отразить средствами экрана новую действительность, создать монументальный образ народа на переломном этапе развития. Образные средства, накопленные ранним русским кино, для решения такой задачи оказались недостаточными, и Д. Вертов, Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, А. Довженко, В. Пудовкин и многие другие начали поиск новых выразительных средств. Особенностью кинопроцесса 20-х гг. было то, что практика стала вровень с киномыслью, а сами мастера кино сделали и ведущими его теоретиками.

Дзига Вертов язвительно высмеивал «вакханалию черных орхидей, лиловых негров и экзотических неврастеничек» и, претендуя на афористичность, провозглашал: «Кинодрама — опиум для народа»²⁰⁸. Более сдержанный Лев Кулешов повторял: русская «психологическая» драма ложна с самого начала²⁰⁹, причем

²⁰⁸ Вертов Д. Киноглаз // Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. — М., 1966. — С. 96.

²⁰⁹ См.: Кулешов Л. Наш быт и американизм. — Киногазета. — М., 1924. — № 17–18 (33–34). — 23 апреля.

слово «психологическая» в кавычках означало: болезненно-изломанная, полудекадентская.

Молодая советская кинематография явилась в то же время рачительной наследницей иного капитала, доставшегося от эпохи раннего русского кино, — творческих и профессиональных кадров, материально-технической базы, производственного и творческого опыта.

Впрочем, материально-техническая база кинематографии была слабой, а быстро накапливавшийся опыт в киноизданиях фиксировался недостаточно. В наши дни исследователь видит, например, в картине «Кто загубил?» (1916, реж. Н. Туркин) новаторское сочетание в одном кадре наезда и отъезда съемочной камеры, а в картине «Ничтожные» (1916, реж. А. Волков) удачный прием перемещения аппарата вслед за персонажами — структурный элемент неподвижности по отношению к фигурам в кадре²¹⁰. Журналисты периода раннего русского кино не умели оценить по достоинству такие находки, они предпочитали рассуждать о кинематографе «в целом», стремились к самым широким обобщениям, а частностям уделяли мало внимания. Их деятельность может показаться бесполезной. Но это не так. Отраслевая печать была своего рода «общественной совестью» кинематографической среды. И кто знает, появились бы такие фильмы, как «Царь Иван Васильевич» с Шаляпиным, «Портрет Дориана Грея» Мейерхольда, «Пиковая дама» Протазанова с Мозжухиным, если бы не каждодневные призывы киножурналистов к повышению художественного уровня картин?

Журнал в 20-е гг. смог сосредоточиться на творческих проблемах, и для быстро развивавшейся киномысли это было чрезвычайно плодотворно. Сложился новый подтип кинематографического специального журнала — журнал по вопросам кинопромышленности и кинотехники.

²¹⁰ См.: Разлогов К. Искусство экрана. Проблемы выразительности. — М., 1982. — С. 78.

В становлении советской кинопрессы и советского кино приняли активное участие почти все ведущие авторы и сотрудники редакций прежних киноизданий, в том числе В.К. Туркин, М.Н. Алейников, Н.Д. Анощенко и А.Д. Анощенко, Б.И. Мартов. Даже издатель «Вестника кинематографии» А.А. Ханжонков нашел место среди советских кинематографистов. Процесс приспособления к новой действительности проходил у киножурналистов легче, чем у их коллег из общей печати: в большинстве своем это были люди, широко мыслящие — именно таких закономерно вовлекало в свою орбиту обращенное к большой аудитории искусство кино.

Б.И. Мартов в 1916 г. выступил в «Проекторе» с многозначительным стихотворением в прозе — в нем своеобразно подведен итог раннему периоду русской кинематографии и намечены для нее новые горизонты:

«Когда человеческий гений создал Кинематограф — все музы принесли ему свои дары: муза Поэзии одарила его — немого, способностью безмолвного выявления глубочайших замыслов и переживаний; муза Истории дала ему возможность проникать во все века и воссоздавать все эпохи; муза Театра принесла ему в дар тайны своей мимической игры; пластикой и грацией оделила его воздушная муза Балета — Терпсихора; творчество своих созвучий отдала ему Эвтерпа — богиня Музыки. И все остальные музы щедро одарили новорожденного.

Но и злые соперницы муз Пошлость, Торгашество, Цинизм и Бездарность, непрощенные, наградили его своими дарами.

И в то время как дары муз проявились не сразу, злые дары их соперниц мгновенно укрепились подле новорожденного и закружили его в своей дикой пляске... Но уже крепнет и достигает зрелости это дивное дитя человеческого гения. И творческие дары божественных муз восторжествуют и воздвигнут новый храм искусства»²¹¹.

Это предсказание сбылось.

²¹¹ Мартов Б.И. Книга экрана // Отрывки и афоризмы. — Проектор. — 1916. — № 10. — С. 3.

Посвящается моей жене



**МАТЕРИК
ПО ИМЕНИ
«МАРК АЛДАНОВ»**



I

В написанном перед началом второй мировой войны М.А. Алдановым романе с выразительным названием «Начало конца» есть такая сцена: два персонажа, гуляя по Версальскому парку, ведут нескончаемый разговор о связи времен. Их диалог остроумен и горек, кажется — в воздухе разлито предчувствие катастрофы, и тем острее люди, особенно немолодые, ощущают свое бессилие перед событиями, становятся склонны к иронии. У Алданова диалог прежде всего игра мысли, он лишь в малой степени служит продвижению действия. Писатель сталкивает своих персонажей с масштабными историческими событиями, им приходится сопоставлять прошлое и настоящее, они вспоминают старые афоризмы. Говорят о завершившем первую мировую войну Версальском мирном договоре, о том, что когда-то в Версале братья Монгольфье впервые подняли в воздух наполненный горячим дымом шар.

«— Себастьян Мерсье, памфлетист XVIII века, написал книжку “2440 год”. Автор, видите ли, просыпается в 2440 году в Версале и ничего не узнает: груда развалин, и на них плачет седой нищий: ничего не осталось от лучшего в мире дворца, созданного гением и гордостью одного человека.

— А нищий-то отчего плачет? Ему-то что?

— Ваш вопрос не лишен основательности, но, разумеется, этот нищий — сам Людовик XIV, тоже как-то воскресший в 2440 году.

— Какой ужас!

— Самое замечательное в этой плохой книжке то, что она была написана за несколько лет до Великой революции. Помните, один из идиотов Конвента предлагал повесить на Версальском дворце надпись: «Maison a louer»¹, а другой требовал,

¹ Дом сдается (франц.).

чтобы место дворца тиранов было распахано плугом. Плугом! Тогда еще не было аэропланов.

— С вами погуляешь, тотчас становится весело. Сколько времени, однако, вы нам еще даете? Если до 2440 года, то я, пожалуй, согласна.

— Нет, нет, афоризм «после нас хоть потоп» устарел. Мы с вами еще покатаемся по волнам потопа».

Этот отрывок очень характерен для своеобразного стиля Алданова. Великолепный рассказчик, порою взволнованный лирик, чаще язвительный остроумец. Русский язык его необыкновенно богат, напоминает скорее классиков XIX в., чем современных писателей. За скептическую усмешку и изящество отточенного слога его называли также русским Анатолем Франсом. Даже те, кто не относился к его поклонникам, отдавали ему должное. «Алданов очень умен, остер и образован. У него тонкий, гибкий ум, склонный к парадоксам и рассудочному скептицизму», — отмечал в 1925 г. критик Марк Слоним (тогда только появились первые его книги)². Через четверть века, в 1950 г. для поэта Георгия Иванова являлось аксиомой: «Имя Алданова, бесспорно, самое прославленное из имен русских писателей»³.

И.А. Бунин, став в 1933 г. Нобелевским лауреатом, обрел право выдвигать на Нобелевскую премию собратьев по перу. Он из года в год выдвигал Алданова. Книги Алданова переведены почти на все европейские языки и даже на бенгали, о нем спорят, ему посвящают монографии и диссертации. В Париже уже в 1976 г. вышла объемистая библиография его произведений.

И только на родине писателя, в нашей стране его имя было насильственно изъято из обращения, его книги десятилетиями находились под запретом, пылились в спецхранах. Лишь с конца 1980-х гг., через много лет после смерти Алданова, его произведения начали возвращаться на родину, их цитируют политики.

² Слоним М. Романы Алданова. — «Воля России». — Прага. — 1925. — № 6. — С. 160.

³ Иванов Г. Алданов. «Истоки». — «Возрождение». — Париж. — 1950. — № 10. — С. 179–182.

Первой ласточкой стала публикация в 1988 г. романа «Девятое термидора» в журнале «Сельская молодежь». Публикация была осуществлена, к сожалению, с купюрами, но значительно, что ей предпослал вступительную заметку такой крупный авторитет, как академик Д.С. Лихачев. Вскоре последовали двухтомник, содержащий тетралогии «Мыслитель», в «Дружбе народов» и в «Юности» были напечатаны романы «Ключ», по которому поставлен фильм, «Истоки», рассказ «Астролог», в разных журналах и газетах появилось несколько очерков Алданова. В Москве в 90-е гг. вышли в свет два 6-томных собрания его сочинений, практически это одно 12-томное — их состав почти полностью различен. Печатались отдельными изданиями не вошедшие в них произведения Алданова. Однако все это лишь небольшая часть его наследия. Он был необычайно плодовит, полное собрание его сочинений составило бы около 40 томов.

Алданов в совершенстве владел французским языком, большая часть его пути в литературе прошла во Франции. Он мог бы, как, скажем, Лев Тарасов, взявший псевдоним Анри Труайя, писать художественную прозу на французском, иметь более широкий круг читателей. Вместо этого он предпочел более трудную участь писателя русскоязычного — Россия осталась главной темой его творчества. Его Россия не ностальгическая, как у большинства эмигрантов, а историческая — страна великих писателей и государственных мужей, страна проспектов, дворцов и университетов.

Подобно Набокову, Алданов выпустил свою первую книгу на родине перед революцией. Но характерно, что первая книга юного Набокова — сборник стихов, а Алданов начал с литературоведческого исследования, научного трактата. Алданову суждено было стать писателем-ученым, он один из образованнейших людей в русской литературе. Его перу принадлежали монографии по химии. Его книга «Ульмская ночь» — редкий образец философского произведения, написанного не-фило-

софом⁴. Необыкновенно широка по кругу тем, блещет эрудицией его публицистика. Об эрудиции Алданова вообще сложились легенды. Он знал все исторические здания европейских столиц, знал, где были созданы знаменитые полотна и романы, газетные отчеты о давних пожарах и меню обедов в императорских дворцах, помнил девизы древних аристократических родов, сюжеты старых, давно забытых пьес, даты жизни полководцев, ученых, политиков. Но главное дело его жизни — громадная серия исторических повествований из 16 романов и повестей, охватывающих почти 200 лет русской истории в контексте мировой — от Петра III до Сталина. Это своего рода человеческая комедия истории, уникальный по масштабности исторический цикл, не имеющий равных в русской литературе. Кроме того, Алданов писал рассказы, пьесы, киносценарии.

В русских библиотеках Западной Европы и Америки его книги пользовались исключительным спросом, обгоняли по популярности и Бунина, и Набокова; писатель, как никто из его современников, знал тайны занимательности. Когда он умер в 1957 г., А.М. Ремизов записал в дневнике: «В русской литературе имя Алданова займет почетное место. Исторический роман: Загоскин, Лажечников, Полевой, Мордовцев, Данилевский, Салиас, Соловьев, Алданов. Книги Алданова будут читать»⁵.

Было время, когда интерес к его творчеству на Западе начал падать. Появилось несколько критических «разносов» его произведений. М. Слоним в очерке, предпосланном библиографии, утверждал, что самое ценное в наследии писателя — очерки, публицистика, а герои романов бледны, не развиваются в действии.

Но если и принять этот упрек, за Алдановым остаются высокое мастерство сюжетосложения, философская и нравственная насыщенность его прозы, изящный неповторимый

⁴ «Ульмская ночь» вошла в 6-ю кн. сочинений М.А. Алданова. — Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994–1996.

⁵ «Новый мир». — 1989. — № 4. — С. 256.

слог. В третьем томе воспоминаний Романа Гуля читаем: «Некоторые критики считают, что Алданов был своеобразным и выдающимся писателем и человеком, и живи он в свободной России, его книги расходились бы миллионными тиражами»⁶.

Как сложились жизнь и судьба Алданова?

2

Он не сражался на дуэли, как Пушкин или Лермонтов, не писал романа в каземате Петропавловской крепости, как Чернышевский, не было в его жизни резких нравственных кризисов, как у Толстого. Женат он был один раз, в браке счастлив, в общем, жизнь его может показаться скучноватой. Но она прошла в бурную эпоху, и эпоха наложила отпечаток на его судьбу.

Марк Александрович Алданов прожил 70 лет и три месяца. Он родился в Киеве 7 ноября 1886 г., умер в Ницце 25 февраля 1957 г. Алданов — анаграмма настоящей фамилии писателя, псевдоним. Его отец, Александр Маркович Ландау, сахаропромышленник, владел несколькими заводами. Семья была не только богатой, но и интеллигентной. Будущий писатель получил отменное образование. Восемнадцати лет, закончив классическую гимназию, он свободно говорил по-немецки, по-французски и по-английски, получил золотую медаль за знание латыни и древнегреческого. В Киевском университете одновременно окончил два факультета — правовой и физико-математический (по отделению химии). В год окончания университета, в 1910 г. дебютировал в печати. Его статья «Законы распределения вещества между двумя растворителями» была отпечатана в виде отдельной брошюры «Университетскими известиями».

Вскоре Алданов уехал в Париж продолжать образование. Когда вспыхнула первая мировая война, вернулся в Петроград,

⁶ Гуль Р. Я унес Россию // Т. 3. — Нью-Йорк, 1989. — С. 161.

участвовал в разработке способов защиты гражданского населения от химического оружия. Но им уже владели совсем иные жизненные планы. В Париже Алданов вдруг страстно заинтересовался сравнением русской и французской культур, начал работу над трактатом «Толстой и Роллан», сопоставлением нравственных систем двух выдающихся гуманистов.

Впрочем, любовь к химии тоже не угасла в нем. Во многих его романах герои — химики. В 1930-е гг., будучи очень известным прозаиком, он испытал период отвращения к литературной работе, задумал было, бросив писательское ремесло, вновь стать химиком. Этот план осуществлен не был, но на протяжении десятилетий Алданов время от времени выпускал научные труды. В 1937 г. была издана его монография «Актинохимия» (он называл ее лучшим своим произведением), в 1951 г. — «К возможности новых концепций в химии». Двумя годами позднее в книге философских диалогов «Ульмская ночь» Алданов защищал такой взгляд: если писатель порой переключается на научно-исследовательскую деятельность, это обогащает его интуицию и наблюдательность, развивает аналитическое начало.

Музыковед Л.Л. Сабанеев, близко знавший Алданова в последние годы его жизни, рассуждал в воспоминаниях о том, что психике Алданова была свойственна особенность, редко встречающаяся в русских писателях, именно «известная научность мыслей и даже чувств»⁷.

В книге Алданова «Толстой и Роллан» (1915) научный подход к миру и человеку охарактеризован как заслуга Толстого-художника. Эта книга привлекла внимание Софьи Андреевны Толстой, на нее написал положительную рецензию Ю. Айхенвальд, отметивший, что молодой автор обнаруживает зрелого и уверенного в себе критика, знатока истории культуры. Тем временем Алданов работал над вторым томом исследования

⁷ Сабанеев Л. Об Алданове (К двухлетию со дня кончины). — «Новое русское слово». — Нью-Йорк, 1959. — 1 марта.

«Толстой и Роллан». Законченная рукопись потерялась в годы революции⁸.

Октябрьскую революцию Алданов, подобно многим российским интеллигентам, не принял. В 1918 г. в Петрограде вышла в свет его публицистическая работа «Армагеддон», сыгравшая роковую роль в жизни писателя. Два собеседника, ученый и писатель, обсуждают в ней общественные проблемы. В книге предпринята попытка установить общие закономерности всех революций. Автор утверждал: революции обыкновенно «наводят на скорбные мысли», не оправдывают возлагавшихся на них надежд и приводят к порядку вещей худшему, чем был до них. Собеседники язвительно сравнивают революционных вождей с царями, предсказывают моральную деградацию революционного общества и даже выдвигают парадоксальную максиму: «Любителям исторической телеологии предлагается ответ на вопрос: для чего нужен Ленин? — Для торжества идеи частной собственности». Алданов был ироничен и бесстрашен, охотно сопоставлял политические ситуации прошлого и настоящего, а между тем в стране уже устанавливался всеобщий страх. Заявлял, что Ленину, как когда-то протопопу Аввакуму, свойственны ненависть к противнику и презрение к чужой мысли: «черта гения в одном случае, черта варвара в ста других».

Разумеется, тираж крамольной книги тотчас изъяли, и автору, чтобы не стать, как выражаются в наши дни, «жертвой необоснованных репрессий», пришлось в марте 1919 г. отправиться за границу и почти 40 лет, до самой смерти, провести на чужбине. Там он с горечью повторял: «По-настоящему жить можно только в той стране, где человек родился и провел детство. Мне это не было суждено». Но он всегда в эмиграции продолжал ощущать себя русским, русскими глазами смотрел на мир, повторял слова Гоголя, находя в них утешение: «Писатель совре-

⁸ Первый том трактата под названием «Загадка Толстого» вошел в 6-ю кн. Сочинений Алданова М.А. //Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994–1996.

менный, писатель нравов должен быть подальше от своей родины».

3

«Эмигрируют не души, а тела», — позднее скажет Александр Зиновьев, тоже писатель и ученый. Душой Алданов навсегда остался в России. Но начались его скитания по чужой земле.

Из Одессы через Стамбул и Марсель он приехал в Париж. Попробовал свои силы в издательском деле — неудачно. Ежемесячный журнал «Грядущая Россия», который он возглавил, не собрал подписчиков, принес одни убытки и закрылся на втором номере. В 1922–1924 гг. Алданов — в Берлине. Здесь он женился на своей двоюродной сестре Татьяне Марковне Зайцевой — она переводила его произведения на французский язык; детей у них не было. Затем снова Париж — вплоть до начала второй мировой войны. Алданов сотрудничал в газетах «Последние новости» и «Дни», печатался в журналах «Современные записки», «Числа», «Иллюстрированная Россия», «Русские записки».

Публицист Андрей Седых рассказывает: «В молодости он был внешне элегантен, от него веяло каким-то подлинным благородством и аристократизмом. В Париже в начале 30-х гг. М.А. Алданов был такой: выше среднего роста, правильные, приятные черты лица, черные волосы с пробором набок, «европейские», коротко подстриженные щеточкой усы. Внимательные, немного грустные глаза прямо, как-то даже упорно глядели на собеседника... С годами внешнее изящество стало исчезать. Волосы побелели и как-то спутались, появилась полнота, одышка, мелкие недомогания. Но внутренний, духовный аристократизм Алданова остался, ум работал строго, с беспощадной логикой и при всей мягкости и деликатности его характера — бескомпромиссно»⁹.

⁹ Седых А. М.А. Алданов. — «Новый журнал». — Нью-Йорк, 1961. — № 64. — С. 221

Одной из главных его тем парижского периода жизни стали русско-французские отношения, судьбы людей, воплотивших историческое притяжение русской и французской культур. Немало русских эмигрантов-писателей возвращалось в 20–30-е гг. в СССР. Ехали — одни, как Куприн, на родину умирать, другие, как Алексей Толстой, преданно служить большевистским властям. Для Алданова путь домой был закрыт. Он еще в 20-е гг. не питал ни малейших иллюзий в отношении Сталина, решительно отвергал тоталитаризм.

В 1932 г., перед приходом Гитлера к власти, Алданов написал о нем ядовитый очерк, и берлинское издательство отказалось его публиковать. В конце 30-х гг. писатель удостоился особого внимания со стороны ведомства доктора Геббельса: его книги попали в списки подлежащих уничтожению. Когда гитлеровцы оккупировали Францию, Алданову, убежденному антифашисту, пришлось бежать.

Один из его ранних романов называется «Бегство» — о том, как бежали от большевиков в Гражданскую войну. Бегство в 1940 г. не особенно отличалось от бегства в 1919-м: суматоха, стрельба на улицах, проверки документов, патрули. На Аустерлицком вокзале отправился за железнодорожными билетами, поручив хранить пальто теще. Она потеряла, выронила из кармана, рукопись только что законченной главы его нового романа с характерным названием «Начало конца». Когда добрались до Ниццы, где немцев не было, узнал, что в Париже сгорел его литературный архив (это легенда, будто рукописи не горят) ... Ехали с шестью пересадками. Во время последней, в Марселе, Алданов отправился к американскому консулу, подал прошение о визе.

Поблизости от Ниццы, в Грассе, жили ближайшие друзья Алданова — Бунины. Поздней осенью 1940 г. произошла важная встреча двух писателей. Они говорили о том, что литература русского зарубежья в безвыходном положении — в Европе не осталось ни русских издательств, ни журналов. Единственный шанс ее спасти — создать новый толстый журнал в Америке. Бу-

нины тоже собирались в США. Им это по ряду причин не удалось. Алданов же, получив американскую визу, в декабре 1940 г. отправился с семьей пароходом из Лиссабона в Нью-Йорк. Плыли переполненным стареньким «Серпа Пинто». На том же суденышке, только другим рейсом, выпало добираться в Новый Свет и журналисту Андрею Седых. Позднее в книге «Пути, дороги» он рассказывал об этой поездке: она была как один из кругов Дантова ада. Старики, больные сидели в закрытом трюме без воздуха, без света, голодные на протяжении целого месяца.

4

Первое знакомство Алданова с Америкой произошло во время его длительного заграничного путешествия по окончании Киевского университета, перед Первой мировой войной. Существовал тогда обычай в культурных буржуазных семьях: до того как молодой человек приступит к работе (а работать он будет, предполагалось, десятилетиями и выбросит из головы такую блажь, как туризм), ему надо поездить по разным странам, пожить в чужой среде, усовершенствоваться в иностранных языках. Много лет спустя Алданов вспоминал: «В 1912 г. я побывал в Соединенных Штатах (в ту пору изъездил четыре части света, только в Австралии не был). Помню, приехал в С. Луис на Миссисипи — и подумал, что ближайший знакомый у меня находится на расстоянии в несколько тысяч верст»¹⁰.

Прошло почти 30 лет, и судьба вновь забросила его в Америку. Когда Алданов только задумывал осенью 1940 г. перебраться сюда из оккупированной немцами Франции, у него уже был план крупного предприятия, которое можно было осуществить только в Новом Свете. В Париже тогда закрылся выхо-

¹⁰ Письмо В.А. Маклакову от 4 августа 1954 г. Бахметевский архив, фонд Алданова, письма, коробка 6.

дивший на протяжении целых двух десятилетий замечательный толстый журнал, предмет гордости культурной русской эмиграции, «Современные записки». Писатель Б.К. Зайцев называл его лучшим журналом за всю историю русской литературы. Алданов задумал создать новый журнал, который стал бы преемником «Современных записок».

Сразу же по приезде он дал интервью сотруднику нью-йоркской газеты «Новое русское слово». На вопрос, в каком положении находится зарубежная русская литература, ответил категорически: «В безвыходном. В Европе больше нет ни русских журналов, ни издательств. Знаю, например, что Бунин написал на юге Франции несколько новых рассказов и впервые в жизни не знает, что делать с ними. Русским писателям больше на своем языке печататься негде — я говорю о произведениях, по размеру не годящихся для газет».

Почти одновременно, 16 января 1941 г., Алданов отправил письмо крупному ученому, предпринимателю и меценату, в прошлом — послу Временного правительства в США, Б.А. Бахметеву с просьбой о помощи: «В Ницце мы с Буниным решили сделать все возможное для того, чтобы создать в Нью-Йорке журнал типа “Современных записок”. Я знаю, что это дело нелегкое, такой журнал окупаться не может, как не окупались и “Современные записки”. Он может образоваться только в случае финансовой поддержки, впрочем, не очень большой. Но, думаю, дело этого стоит». Алданов заканчивал: «Писать у нас могут и должны люди самых разных взглядов (в пределах отрицательного отношения к большевикам и национал-социалистам). Мы будем проявлять еще меньше тенденциозности, чем “Современные записки”. Не будет журнала — нет больше и зарубежной русской литературы. Очень просим Вас помочь делу создания журнала...».

Бахметев откликнулся на этот взволнованный призыв «любезно и щедро», нашлись и другие жертвователи.

Первый номер «Нового журнала» — с прозой оставшихся во Франции И.А. Бунина, М.А. Осоргина, поселившихся

в США В.В. Набокова, М.А. Алданова, со статьями А.Ф. Керенского, Б.И. Николаевского, Г.П. Федотова — вышел в конце апреля 1942 г. Имя Алданова на титульном листе не значилось: по американским законам, он не имел права быть издателем или редактором, поскольку не имел американского гражданства. На деле же являлся главным редактором, отвечавшим за один из двух отделов журнала, за публицистику. (За другой отдел, беллетристики, отвечал М.О. Цетлин.) Редакционный коллектив состоял всего из нескольких человек, и на плечи редактора ложилась громадная нагрузка.

Г.П. Струве предлагал в «Новом журнале» отводить место переводам с иностранных языков статей и художественных произведений, представляющих интерес для русской диаспоры, в частности настаивал, чтобы журнал печатал Оруэлла. С ним в редакции не согласились: единственный в мире толстый журнал на русском языке за пределами Советского Союза не может позволить себе роскошь печатать иностранных авторов — у русских писателей и публицистов нет другой трибуны.

Как указывалось в написанном Алдановым редакционным объявлении, журнал был задуман в качестве свободной трибуны тех, кто желает победы России в войне, но не считает возможным умалчивать о преступлениях советской власти в прошлом и настоящем. Предполагалось, что на его страницах будут сталкиваться различные мнения, нормой станут споры по широкому кругу вопросов.

В сравнении с предвоенными «Современными записками» в «Новом журнале» было значительно больше актуального политического, военного, экономического материала — публицистики. В этом несомненная заслуга Алданова. Неустановленный его корреспондент из Шанхая, рецензируя в письме от 21 января 1946 г. первые 10 книжек «Нового журнала», отмечал: «Из всех толстых журналов, издававшихся в эмиграции, «Новый журнал» является самым актуальным. Конечно, здесь не только заслуга руководителей, но и влияние эпохи и, если хотите, даже влияние эпохи на руководителей. Та встряска, которой многие из вас

подверглись в Европе, переезд в Америку, новая обстановка и пр. до известной степени оживила вас самих...».

Сведения о денежной стороне издания находим в письме Алданова историку М.М. Карповичу от 1 мая 1942 г.: «Мы платим совершенные гроши: один доллар за страницу беллетристики и 75 центов за страницу всего остального. В денежном отношении писать у нас для автора — личная неприятность, <в то время> как для меня редактирование (бесплатное, уввы!) — настоящая катастрофа: оно отнимает почти все мое время...».

Так или иначе начало было положено, «Новый журнал» существует до наших дней, а в 40–50 гг. это был лучший, самый авторитетный толстый журнал русского зарубежья.

Деньги на первые два номера, вопреки ожиданиям, удалось собрать довольно легко. Улыбалась фортуна журналу и в дальнейшем: несколько раз он оказывался на грани финансового краха, но всякий раз спасался и продолжал выходить. Алданов и другой основатель «Нового Журнала» — М.О. Цетлин — за свой труд не получали ни гроша.

О том, как было найдено название, узнаем из письма Алданова неизвестному лицу, Николаю Николаевичу, от 24 сентября 1941 г.: «... нельзя называть “Современными записками”: фактический редактор их В.В. Руднев скончался, его товарищ по редакции Бунаков остался во Франции (сидит в концентрационном лагере) — при таких условиях едва ли кто-либо имел бы право возобновить этот журнал, а уж я никак этого права не имею. Речь идет о создании нового журнала сходного типа. Называться он будет иначе (вероятно, «Новый Журнал»)».

У Алданова был хотя и кратковременный, но ценный опыт руководства журналом: как мы уже упоминали, в 1920 г. он был членом редколлегии первого толстого журнала русского зарубежья «Грядущая Россия», выходившего недолгое время. Работа редактора, он знал, — это не только ежедневные бдения над рукописями, не только постоянные раздумья об отборе авторов и материалов, это прежде всего искусство дипломата. Алданов был прирожденным дипломатом.

Постоянно приходилось поступающие в редакцию рукописи сокращать или отклонять, и переписка с авторами становилась непростым делом. Что было ответить, например, П.А. Берлину из Парижа, который язвительно писал Алданову 29 апреля 1945 г.: «Появляться перед публикой с отрубленными частями может позволить себе Венера Милосская, но не моя статья»? Марии Эдуардовне (фамилия неизвестна) надо было в вежливой форме сообщить, что ее романтическая поэма о любви на фоне революционных событий 1917 года, озаглавленная «Руслан и Людмила», не будет напечатана. Алданов писал: «Скажу Вам правду: русская трагедия 1917–1918 гг. вообще не может быть предметом поэмы такого типа. Даже пушкинская поэма того же названия все-таки носит в некоторой мере полушутливый характер. Тут же самый сюжет не подходит для такой поэмы». Пытался подсластить пилюлю: «Со всем том это лишь мое мнение. Вполне возможно, что я ошибаюсь».

«Современные записки» и «Новый журнал» — самые важные для нашей литературы страницы истории русской зарубежной периодической печати XX столетия. В этих журналах соседствовали под одной крышей крупные писатели и критики разных убеждений. В «Современных записках» среди постоянных авторов — И. Бунин и Д. Мережковский, А. Куприн; печатали свои стихи В. Ходасевич и М. Цветаева; здесь были опубликованы почти все русскоязычные романы В. Набокова и роман «Николай Переслегин» — единственное художественное произведение философа Ф. Степуна. В «Новом журнале» в 40–50-е годы выступали Г. Газданов, Георгий Иванов, М. Осоргин, Н. Берберова. На его страницах увидели свет многие запрещенные в СССР произведения, в том числе «Багровый остров» М. Булгакова, «Колымские рассказы» В. Шаламова. Крупный вклад в истолкование современного искусства внесли такие мастера критического жанра, как Г. Адамович, В. Вейдле, М. Слоним, тоже связанные с этими журналами.

«Современные записки» «открыли» Алданова-прозаика. Здесь была напечатана его первая повесть в 1921 году, и с той

поры почти в каждом номере печатался отрывок из крупного его произведения или статья, реже рецензия. В годы второй мировой войны и в послевоенный период Алданов так же регулярно сотрудничал в «Новом журнале». После его смерти на первой странице каждого номера стало указываться его имя как одного из основателей.

Между тем в качестве штатного сотрудника редакции «Нового журнала» он проработал недолго: предпочитал писать. Его приглашали стать директором нью-йоркского Издательства им. Чехова — он отказался.

Ехал в Америку Алданов с тревогой: его английский язык оставлял желать лучшего, как удастся сводить концы с концами? Вез с собой текст еще не опубликованного, только что законченного очерка на актуальную тему — «Убийство Троцкого»; не прошло и двух недель по приезде, как очерк в переводе на английский был принят двумя газетами к печати, в результате писатель смог целый месяц содержать семью, не думать о хлебе насущном, снять студию на Манхэттене. За ним вскоре закрепилась репутация эксперта по русской теме: писал очерки о судьбах иностранцев в России, о судьбах русских на Западе.

На раннюю пору по приезде в Соединенные Штаты у Алданова приходится пик работы над небольшими произведениями, очерками и рассказами. Потом работа над «Истоками» поглотила его, а материальный достаток, пришедший после успеха «Начала конца», дал возможность не заботиться о текущем, хотя и не крупном, но постоянном доходе-гонораре.

С приближением конца войны, с возобновлением почтовой связи с освобожденными районами Франции, к Алданову полетели через океан письма от родственников. Они настаивали: едва установится мир, он должен вернуться. Американский период его жизни и творчества стал подходить к концу.

Алданов заканчивал дела в Америке. После смерти М.О. Цетлина (ноябрь 1945 г.) окончательно отошел от руководства «Новым Журналом», передав его в руки профессора М.М. Карповича. «Я очень устал, и М.М. подходит для этой ра-

боты лучше, чем я. Он истинно образцовый редактор», — сообщил он Б.А. Бахметеву 28 февраля 1946 г. В его литературной работе тоже произошел перерыв: закончив «Истоки», писатель принялся за сборник философских диалогов «Ульмская ночь». Начал писать книгу по-французски (было легче найти издателя, ее прочитал бы более широкий круг специалистов), потом передумал, принял решение все-таки писать по-русски, — отводил этой будущей книге место литературного завещания. Предстояло заново написать 100 страниц.

Он расстался с Нью-Йорком не без сожаления, многое полюбил в этом городе. Повторял в письмах: «Доволен во всех отношениях». На благотворительном вечере начал речь такими словами: «Нет такого доброго дела, на которое нельзя здесь собрать пожертвований». Как на человека книжного, на него сильное впечатление произвели библиотеки (Публичная библиотека стала излюбленным местом его работы). В Централ-парке занимался верховой ездой, увлекался этим спортом с юности.

Но — мало путешествовал, редко бывал в кино и театрах, общался преимущественно с компатриотами. Андрей Седых уговаривал его купить загородный дом, Алданов отказался. Как и многие русские интеллигенты-эмигранты, не хотел пускать корни в чужой земле, предпочитал роль гостя. «Я по крови не русский, — признавался он Л.Е. Габриловичу, — но думаю, что если б я еще раз мог увидеть Россию, особенно Петербург и Киев (где я родился и провел детство), — то это удлинило бы мою жизнь — говорю это без малейшей рисовки...».

Осенью 1946 г. Алданов побывал во Франции, объездил несколько городов, выбирая, где поселиться, остановил свой выбор на Ницце — из этого города в 1940 г. началась его «эмиграция в эмиграции», американская эпопея. Теперь это был малолюдный, почти без курортников, дешевый город, и писатель зарезервировал трехкомнатную квартиру невдалеке от моря. Перебрался туда окончательно в январе 1947 г. Поблизости, в Грассе, жили Бунины.

В Ницце ему предстояло жить до самой смерти, еще 10 лет. Много раз, как на свидание со старым другом, отправлялся в Нью-Йорк. Там ждали его и друзья, и важные дела. В Нью-Йорке он активно поддерживал создание архива русской эмиграции, который именуется теперь Бахметевским. В русскоязычном Издательстве им. Чехова вышли в свет три книги Алданова, в «Новом Журнале» были напечатаны еще две, а последнюю, роман «Самоубийство», на протяжении полугода ежедневно, из номера в номер, печатала газета «Новое русское слово».

Поблизости от Алданова жил поэт Георгий Иванов, который оставил о Ницце такие строки:

*Голубизна чужого моря,
Блаженный вздох земли чужой
Для нас скорей эмблема горя,
Чем символ прелести земной*¹¹.

У моря Алданов в последние годы своей жизни почти не бывал. Он перенес хирургическую операцию, страдал сильной одышкой. У него была переполненная книгами маленькая трехкомнатная квартира на третьем этаже, в доме, к счастью, был лифт. Он по-прежнему много работал. Очень страдал из-за того, что в связи с закрытием Издательства им. Чехова русскоязычным писателям стало трудно печататься. В ноябре 1956 г. в газетах и журналах западных стран появились юбилейные статьи: Алданова поздравляли с 70-летием. Репортер спросил его: как он собирается проводить знаменательный день? Ответом было: «Пойдем с женой в кинематограф»¹².

Алданов словно чувствовал, что жить ему осталось не долго: называл юбилей репетицией панихиды, любопытствовал, что напишут о нем в некрологах. Он умер через три месяца, умер ночью, почти мгновенно, без страданий. «Смерти он, кажется, не боялся, — рассказывает Г. Адамович, — и был убежден, впрочем,

¹¹ Иванов Г. Из литературного наследия. — М., 1989. — С. 110.

¹² «Новое русское слово». — 1956. — 9 октября.

это тоже мне только «кажется», что после нее нет ничего, базаровский лопух на могиле»¹³. После его смерти было опубликовано несколько произведений. В романе «Самоубийство», где в ряду персонажей выведен В.И. Ленин, звучала новая для скептика Алданова тема: оправдание бытия в одухотворенной, связывающей людей на долгие годы любви, любовь сильнее смерти.

Татьяна Марковна Алданова пережила своего мужа почти на 12 лет и скончалась в Париже 24 ноября 1968 г.

5

Бунин называл Алданова последним джентльменом русской эмиграции. Их переписка продолжалась более трех десятилетий, об этом мы поговорим специально. Сейчас о том, как жил в эмиграции Алданов, каким запомнился современникам, в частности Ивану Алексеевичу и его жене Вере Николаевне Буниным. Вот несколько характерных отрывков из их переписки на тему этой главы. 7 января 1928 г. Алданов сообщает: «Работаю над “Ключом” и над проклятыми статьями». 2 декабря того же года жалуется: «Работа моя движается плохо. Не могу Вам сказать, как мне надоело писать книги. Ах, отчего я беден, — нет, нет справедливости: очень нас всех судьба обидела, — нельзя так жить, не имея запаса на два месяца жизни». 17 января 1930 г. делится с В.Н. Муромцевой-Буниной, что хотел бы написать о Гете: «Но для этого надо поехать в Веймар, все жду денег... Проклятые издатели, проклятая жизнь».

Тема постоянного безденежья врывается в художественную прозу Алданова: в его романе «Начало конца» (1938) один из главных персонажей, писатель, мечтает: «Надо было родиться лет триста тому назад. Я был бы любовником Нинон де Ланкло,

¹³ Адамович Г. Мои встречи с Алдановым. — «Новый журнал». — 1960. — № 60. — С. 107–115.

знал бы рыцарей в латах, видел бы пап, носивших бороду. Вместо жуликов-издателей меня кормил бы Людовик XIV...».

В жизни, испытывая материальные трудности, Алданов, однако, всегда находил возможность помогать другим. В 30-е гг. в Париже распространенным способом филантропии стал бридж. Состоятельные русские собирались для игры в карты, большая часть выигрыша отчислялась в пользу того или иного остро нуждавшегося литератора. Супруги Алдановы не раз организовывали подобные вечера. Играли в пользу Бунина (до получения им Нобелевской премии), в пользу постоянно бедствовавшего Ходасевича. Т.М. Алданова даже стала печататься в журнальчике «Ревю де бридж».

«Надо ли Вам говорить, что у меня нет ровно ничего и что я не зарабатываю ни гроша?» — признавался он в письме от 13 августа 1940 г. М.А. Осоргину. Автор романа «Сивцев Вражек» Осоргин особенно бедствовал, голодал в крохотном французском городке Шабри. В Ницце Алданов встретил общего знакомого: «Он немедленно и в высшей степени любезно передал мне 800 франков с просьбой переслать Вам (он человек состоятельный). Я не уполномочен сообщить его имя, но если Вы со временем будете в состоянии ему это отдать (разумеется, когда угодно), я Вам его имя сообщу. Надеюсь, что Вы на меня не рассердитесь? В другое время я никогда себе этого не позволил бы без Вашего предварительного согласия, но теперь времена особые». В этих строках раскрывается весь Алданов — русский европеец, человек большой отзывчивости и внутренней культуры, внешне сдержанный, готовый всегда прийти на помощь.

«Второе ремесло» — название статьи Алданова в «Современных записках» о чрезвычайно трудных материальных условиях эмигрантской литературы: читателей ничтожно мало, гонорары мизерны, прозаикам и поэтам порой приходится зарабатывать на хлеб, крутя баранку автомобиля. Алданов и писал на эти темы, и продолжал постоянно заниматься филантропией. Как сообщает Л. Сабанеев, Алданов вступил в масонскую ложу,

убежденный, что ее цель «делать добро из-за добра», он видел в современном масонстве организацию, призванную «уменьшать скорбь и нужду в нашем бренном мире»¹⁴.

Алданов принял на себя трудоемкие обязанности члена президиума нью-йоркского Литературного фонда. Фонд собирал пожертвования и распределял материальную помощь среди нуждавшихся деятелей русской культуры в разных странах. Отправлял посылки профессорам в советские университеты, высылал продовольствие писателям и журналистам в освобожденную Францию. Алданову как человеку безупречной репутации доверили составление списка имен получателей. Фонд принял решение не оказывать помощи тем, кто сочувствовал гитлеровцам. В довоенные годы Международный Красный Крест защищал иную позицию: помощь, милосердие должны распространяться на всех жертв конфликта, на чьей бы стороне они ни выступали. Теперь рассудили иначе: уважение к памяти тех, кто был замучен нацистами, требует, чтобы все без исключения коллаборационисты подверглись общественному ostracismu. Г.В. Адамович был добрей и безнадежней: «Надо бы устроить торжественное чаепитие и в слезах и лобзаниях забыть общие грехи». Алданов в принципе соглашался с ним: чаепитие «... наверное будет, и я против неизбежного не возражаю. Я только думаю, что не мешало бы немного повременить». И поминает близких друзей, знакомых, погибших в годы войны.

Алданов по этому вопросу вообще придерживался твердой позиции. Дважды в письмах родственникам жены, Полонским, во Францию он в энергичных выражениях заявлял: «Ни с кем из сотрудничавших, наживавшихся и т.д. никогда отношений поддерживать не буду — именно из уважения к памяти замученных немцами людей» (12 июля 1945 г.); «Я принял твердое решение порвать всякие отношения с людьми, сочувствовавшими

¹⁴ Сабанеев А. Об Алданове. (К двухлетию со дня кончины.)

немцам, активными и неактивными, идейными и продажными» (15 июля 1945 г.).

Сразу же по окончании войны поэт Георгий Иванов обратился в нью-йоркский Литературный фонд с просьбой выслать ему продовольственные посылки: его жена И.В. Одоевцева и он страдают от недоедания. Фонд отказал, поскольку в период оккупации Франции Иванов был членом профашистского русского Союза писателей («сургучевского»). Уведомление об отказе было подписано Алдановым и Зензиновым.

Материальное положение Ивановых оставалось бедственным. 6 февраля 1948 г. Иванов вновь обратился к Алданову с просьбой о заступничестве. В ответном письме, волнуящем примере тактичной откровенности, Алданов продолжал твердо стоять на позиции «никакой помощи коллаборационистам». Но интересен и такой факт. В начале 1950 г. в Париже проводился творческий вечер Георгия Иванова и был организован сбор средств в его пользу. Обратились к Алданову. Он не отказал, но поставил условие: его фамилия не должна быть названа в списке жертвователей.

В 1928 г. Алданов опубликовал очерк о Сталине, в котором говорилось, что Сталин никакой не «вдохновенный оратор» и не «блестящий писатель», его руки густо залиты кровью. Человек трезвого, ироничного ума, Алданов рано пришел к выводу, что на оставленной им родине творится нечто неладное. Каждый день он читал до десятка газет и не переставал удивляться. Какой разумный человек примет всерьез сообщение, что 14 советских служащих из Белоруссии подмешивали толченное стекло в муку для Красной Армии? Прочитав «Поднятую целину» Шолохова, он писал В.Н. Муромцевой-Буниной: «Только слепой не увидит, что это совершенная макулатура... Добавьте к этому невозможно гнусное подхаимство, лезть Сталину на каждом шагу... Почти то же самое теперь происходит в Германии». Оставалось эмигрантское существование: «Жизнь кипит: похороны и юбилеи, юбилеи и похороны».

Третью своей жизни Алданов провел в библиотеках. Бисерным почерком заполнял блокноты выписками из груд прочитанных книг. Было у него еще хобби, не требовавшее особых затрат, но чрезвычайно любопытное: подобно тому, как некоторые собирают марки или календари, Алданов коллекционировал встречи со знаменитыми современниками. Интервьюер однажды попросил его припомнить, с кем из западных писателей ему довелось общаться. В длинном алдановском списке были Томас Манн, Андре Моруа, Андре Жид, Эрнест Хемингуэй, Герберт Уэллс, Джон Голсуорси, Морис Метерлинк, Жан Жироду... Алданов хорошо знал почти всех известных деятелей культуры русской эмиграции, был дружен с С.В. Рахманиновым и посвятил ему одну из своих повестей. Экстраполированность, вообще говоря, русским писателям была свойственна не часто. Азартный поиск Алдановым новых знакомств с «представителями первого ранга человечества» сродни тому, как самозабвенно искал редкие экземпляры бабочек для своей коллекции Набоков. В публицистике и художественной прозе Алданова портреты выдающихся людей занимают важное место, он сравнивает их между собой и с простыми смертными, как бы пытаясь отгадать, в чем тайна их признания и славы. Можно предположить, что встречи с крупными современными писателями стали для Алданова частью материала, который он использовал, рисуя образ Бальзака в «Повести о смерти», образ Достоевского в романе «Истоки»...

Но однажды ему, автору очерка о Несторе Махно, предложили познакомиться с «батькой» анархистов лично. Он вдруг воспротивился: «Видите ли, при знакомстве надо подать руку. А мне, все-таки, этого не хотелось бы делать»¹⁵.

Безупречно учтивый, уравновешенный, корректный, никогда не повышавший голоса в споре, — таким предстает Алданов в воспоминаниях современников. Вспоминают его терпимость,

¹⁵ Седых А. М.А. Алданов. — С. 230.

снисходительность к людям, умение внимательно слушать собеседника и мало говорить. В. Набоков в книге «Другие берега» пишет о «проницательном уме и милой сдержанности» Алданова¹⁶. Г. Струве в монографии «Русская литература в изгнании» отмечает его «высокую культуру»¹⁷, Л. Сабанеев вспоминает «моральный облик изумительной чистоты и благородства»¹⁸. Почти все подчеркивают его склонность к иронии, но ирония Алданова была не злой, умерялась в нем гуманизмом.

Иронию, однако, многие не прощали. Порой бывшие соотечественники ставили писателю в вину, что его ирония направлена не только против революции, но и против дореволюционных порядков, против монархии, против западного образа жизни. Алданову принадлежала, например, такая язвительная формула: «Поистине должна быть какая-то внутренняя сила в капиталистическом строе, если его еще не погубила граничащая с чудесным глупость нынешних его руководителей». В 20–30-е гг. в среде парижской эмиграции считалось хорошим тоном принадлежать к какой-нибудь русской политической партии, вроде как к клубу; партии постоянно враждовали между собой. Алданов выбрал для себя одну из самых незаметных — партию народных социалистов. Когда в разговоре публицист М. Вишняк отозвался о ней непочтительно, Алданов, улыбаясь, прервал его такой репликой: «Мы — что? Мы партия маленькая. А вот вас, эсеров, в Париже — двенадцать человек».

Литературные вкусы Алданова тоже ставили его особняком в эмигрантской среде. Он принадлежал к поколению, которое выдвинуло младших символистов, акмеистов, футуристов, однако опыт их творческих исканий оказался ему совершенно чужд. Хотя к XIX столетию Алданов может быть приписан лишь формально, по рождению, тем не менее по литературным

¹⁶ «Дружба народов». — 1988. — № 6. — С. 128.

¹⁷ Струве Г. Русская литература в изгнании. — Нью-Йорк, 1956. — С. 116.

¹⁸ Сабанеев Л. М.А. Алданов. (К 75-летию со дня рождения.) — «Новое русское слово». — 1961. — 1 октября.

пристрастиям он оставался человеком эпохи Тургенева и Толстого. Георгий Адамович сообщает в воспоминаниях: «Он произносил эти два слова “Лев Николаевич” почти так же, как люди верующие говорят: “Господь Бог”. Когда-то в присутствии Бунина, — продолжает мемуарист, — он сказал, — по-моему, очень верно, — что великая русская литература началась лицейскими стихами Пушкина и кончилась на “Хаджи-Мурате”.

Бунин полушутливо-полуворчливо возразил:

— Ну, Марк Александрович, зачем же такие крайности? Были и после Толстого недурные писатели!

Но задет он не был, очевидно сразу согласившись, что теперь вопрос только в том, как бы не слишком стремительно с былых высот скатиться»¹⁹.

Бунина и Алданова связывала не только дружба, но и сходство взглядов на литературу. Толстой был для обоих кумиром, оба недолюбливали Достоевского, были нечувствительны к поискам новизны в слове, характерным для Ремизова и Андрея Белого.

6

«Под чуждым небосводом, под защитой чуждых крыл» многие, как Бунин, продолжали писать о старой, ушедшей в прошлое России. Более молодые, как Набоков, покинувший родину в ранней юности, не могли пойти по этому пути, но и Запад оставался им чужд, они порой сознательно обходили приметы места и времени, конструируя утопическую Антитерру: на этой вымышленной планете происходит действие романа Набокова «Ада». Алданов избрал для себя исторический роман.

Великая русская проза XIX в. начиналась с исторического романа, первое произведение Пушкина в прозе — «Арап Петра

¹⁹ Адамович Г. Мои встречи с Алдановым. — «Новый журнал». — 1960. — № 60. — С. 107–115.

Великого». Исторический жанр необыкновенно соответствовал личности Алданова — ученого, аналитика, книжного человека.

История, кажется, единственная наука, создавшая ветвь литературы, не существует романа, к примеру, геологического или медицинского. Не оттого ли, что, уходя в прошлое, события обретают новую значительность и историки, постоянно обогащаясь опытом, вновь и вновь заново передумывают их взаимосвязи? По Алданову: нет суда истории, есть суд историков, и он меняется каждое десятилетие.

Когда в 1925 г. появилось отдельное издание романа Алданова «Чертов мост», рецензию на него в журнале «Современные записки» поместил один из крупнейших русских историков — А.А. Кизеветтер. Отрывки из этого романа ранее печатались в том же журнале, но не нужно думать, что по этой причине он был, так сказать, обречен на похвалу в рецензии. Не раз случалось, что произведения, опубликованные журналом, получали на его же страницах весьма сдержанную оценку критиков. Кизеветтер, высоко оценив книгу, подчеркнул ее главную, с его точки зрения, особенность: «Здесь под каждой исторической картиной и под каждым историческим силуэтом вы смело можете помечать: “с подлинным верно”²⁰. В устах историка-профессионала это звучало наивысшей похвалой.

Г. Адамович рассказывает об удивительном своем разговоре с Алдановым. Как-то раз он случайно спросил писателя, откуда в его повести «Могила воина» взялась такая деталь: у императрицы Марии-Луизы попугай с голоса Наполеона заучил фразу «Marie, je t'aime»²¹. «Марк Александрович, — продолжает Г. Адамович, — назвал источник и, помолчав, не без досады добавил: — Знаете, это до сих пор мучает меня. Там сказано, что какую-то наполеоновскую фразу попугай повторял. Но не сказано какую. Я ее придумал сам»²². Как же была велика истори-

²⁰ «Современные записки». — Париж, 1926. — № 28. — С. 477.

²¹ «Мари, я тебя люблю» (франц.)

²² «Новое русское слово». — 1958. — 27 апреля.

ческая добросовестность Алданова, если он сомневался в своем праве даже на такую пустяковую вольность!

И вместе с тем писатель меньше всего был коллекционером раритетов, ослепленным блеском открывшегося ему в читальных залах исторического материала. Исторический материал был действительно колоссальный. Чтобы писать о событиях, происходящих в разных концах Европы и мира в разные эпохи, требовались фундаментальные знания историка. Он ими обладал. Только в одной главе его романа «Живи как хочешь» упоминаются и цитируются Сократ, Вальтер Скотт, Екклесиаст, Бергсон, Наполеон, генерал Скобелев, Линкольн, Данте, Вирджиния Вульф.

Цитаты у Алданова, как правило, из тех, что в старину называли «сладкими»: они необыкновенно остро характеризуют личность, эпоху. Алданов даже спорит порой с людьми прошлых эпох, как с современниками. Например вспоминает, что в романе английского писателя XIX в. Ф. Марриета «Простак Питер» есть такая сцена: во время сражения ядро пробило дыру в корабельной палубе. Один моряк уткнул в эту дыру голову, ибо, «по вычислениям профессора Иннмана, есть 32 647 с десятными шансов против того, чтобы в ту же дыру попало еще второе ядро». Алданов комментирует: «Конечно, профессор Иннман никогда таких вычислений сделать не мог — и не только потому, что никогда не существовал. Но неученому человеку вы в подобном случае и не вдолбили бы в голову, что второе ядро может с одинаковой математической вероятностью угодить и в эту дыру, и в любую другую точку. Это шутка романиста».

А Пушкина упрекал за неточность в таких хрестоматийных строках: «Тиха украинская ночь / Прозрачно небо. Звезды блещут / Своей дремоты превозмочь / Не хочет воздух. Чуть трепещут / Сребристых тополей листы». Стоп! Тополей при Петре под Полтавой не было, заметил Алданов, их привез на Украину Потоцкий позднее.

Кстати, заодно замечу, что писатель и перед своими читателями, исследователями его книг и переводчиками, как бы во-

влекая их в интерактивную интеллектуальную игру, тоже ставит вопросы и задачи, решать которые и трудно, и необычайно интересно. Алданов, скажем, никогда не указывал, откуда он привел цитаты, давая их в подлинниках на многих иностранных языках. Однажды он меня поставил перед искушением заново перевести строки о конце света, данные по латыни из Евангелия от Матфея. У Алданова лишь указывается, что это Пушкин. Из какого произведения?

*Он сказал мне: «Будь покоен,
Скоро, скоро удостоен
Будешь царствия небес.
[Скоро странствию земному]
Твоему придет конец.
Уж готов <ит> ангел смерти
Для тебя святой венец...»
— ...?*

Из позднего стихотворения «Родриг». Подумайте: эти строки нельзя не соотнести с судьбой самого Пушкина. Алданов побуждает читателя рыться в справочниках, доставать с полок запылывшиеся тома классиков. Никогда не берет «верхних», банальных цитат. Думается, нет человека, который мог бы в одиночку решить все его литературно-исторические задачи.

Но вернемся к хорошему знанию Алдановым исторического материала. Одного этого недостаточно. Он еще разработал своеобразную философию истории, которой буквально пронизал свои книги. В человеческой природе на протяжении столетий, по его убеждению, ничего не меняется. Пусть в наши дни летают на самолетах, а не ездят в ландо, пусть вместо лука и стрел придумали бомбы и ракеты — люди остались прежними, так же борются, любят, страдают, умирают, в людях больше хорошего, чем плохого. Алданов писал о разных эпохах — от середины XVI в. до середины XX. Но чем менее схожи обстановка действия, костюмы, внешность персонажей, тем больше бросается в глаза общность человеческих характеров и судеб.

Первый русский историк Н.М. Карамзин уже знал, что современник, читая о далеком прошлом, будет непременно соизмерять его с актуальной реальностью: история «... мирит его с несовершенством видимого порядка вещей, как с обыкновенным явлением во всех веках; утешает в государственных бедствиях, свидетельствуя, что и прежде бывали подобные, бывали еще ужаснейшие, и государство не разрушалось; она питает нравственное чувство и праведным судом своим располагает душу к справедливости...»²³.

Для русских эмигрантских читателей 20–30-х гг. исторический роман был не просто возможностью забыть о горьком своем бегстве на чужбину, перенесясь мечтой в мир героического, в мир царей и великих полководцев. Судьбой им было уготовано стать свидетелями и жертвами грандиозного исторического перелома, их жизнь раскололась надвое. В историческом романе они искали ответа на собственные «проклятые» вопросы: была ли русская революция неизбежной, существуют ли закономерности исторического процесса?

Алданов, как и его читатели, обращаясь к истории, думал прежде всего о революциях. Его дебют в художественной прозе — тетралогия «Мыслитель», посвященная эпохе Великой французской революции и Наполеона, затем он создал трилогию о России эпохи Октября — «Ключ», «Бегство», «Пещера». О революциях спорят, революционеры действуют и во всех поздних его произведениях. В романе «Истоки» он, несомненно, собственные мысли вложил в уста одному из персонажей: «Революция это самое последнее средство, которое можно пускать в ход лишь тогда, когда больше решительно ничего не остается делать, когда слепая или преступная власть сама толкает людей на этот страшный риск, на эти потоки крови... Там, где еще есть хоть какая-нибудь, хоть слабая возможность вести культурную работу, культурную борьбу за осуществление своих идей, там

²³ Карамзин Н.М. История государства Российского // Т. 1. — М., 1988. — С. IX.

призыв к революции есть либо величайшее легкомыслие, либо сознательное преступление».

Он обратился к исторической прозе в первые послеоктябрьские годы, когда и в молодой Советской республике повышенная значительность бытия настойчиво звала к жизни историческое искусство. На петроградских площадях с участием десятков тысяч исполнителей ставили массовые спектакли-игрища, где уже названия декларативны: «Мистерия освобожденного труда», «К мировой Коммуне». В них проводилась мысль, что революция — закономерный и неизбежный результат исторического процесса, что по пути революции вскоре непременно пойдут все другие страны. Стенька Разин, Фома Кампанелла, Оливер Кромвель — все они воспринимались как предшественники нашей революционной современности.

В Берлине и в Париже, в «прекрасном далеке» Алданов начал разрабатывать совсем иную концепцию. В его первой повести «Святая Елена, маленький остров» есть такой эпизод. Ссылный Наполеон решил диктовать историю своих походов. «Но скоро понял, — продолжает писатель, — что другие ее напишут лучше и выгоднее для него: сам он слишком ярко видел роль случая во всех предпринятых им делах — в несбывшихся надеждах и в неожиданных удачах».

Тема случая в истории с той поры стала главной темой Алданова, лейтмотивом его произведений. Случаен был успех контрреволюционного переворота во Франции («Девятое термидора»), случайно удалось убить Александра II народовольцам («Истоки»), случай привел к началу первой мировой войны («Самоубийство»).

В конце 20-х гг. в очерке о Сталине писатель, отметив в нем заурядность, слабость интеллекта, предрекал ему поражение в борьбе за власть. Через четверть века в романе «Бред», написанном после смерти Сталина, он задался вопросом: как могло случиться, что Сталин стал самым могущественным, самым знаменитым человеком на земле? «Ведь мы-то знаем, что ничего особенного в нем нет». Отвечал на этот непростой вопрос с по-

мощью все той же своей универсальной палочки-выручалочки: виноват Его Величество Случай...

Суета сует — лейтмотив Алданова. Суетность человеческих стремлений как характерная черта любых эпох, роковая ирония судьбы как постоянная спутница исторических событий. Даже в тех редких случаях, когда Алданов пишет о высоком и благородном в истории, о подвигах, его не оставляет мысль о бессмысленности героизма. Вот Суворов с его чудо-богатырями переходит через Альпы, совершает, казалось бы, невозможное. Но к чему это, разве история России изменилась к лучшему? Коли сама жизнь на нашей планете случайное осложнение слепых, никуда не ведущих, бессмысленных космических процессов, разумно ли искать поступательное движение в развитии общества? Историю государственной власти он называл случайной сменой одних видов саранчи другими.

Он издевался над глупостью королей, над зверством революций, над верой, над собственным своим неверием. Но в написанной за несколько лет до смерти книге «Ульмская ночь. Философия случая» сформулировал свои положительные идеалы. Название этой книги, историко-философского трактата, связано с эпизодом из жизни великого Декарта.

... Устав от пышных торжеств по поводу коронации Фердинанда II во Франкфурте в августе 1619 г., где «пышно себя вели на театре Вселенной первые актеры этого мира», Декарт, сообщает его биограф А. Байе, отправился в глухой Ульм, чтобы в одиночестве «собрать мысли». Ночью 10 ноября он видел сон: Бог указывает ему дорогу, по которой надо идти. Наутро Декарт записал в дневнике: «И начал я понимать основы открытия изумительного».

Что он имел в виду? Свою аналитическую геометрию? А может быть, основы созданного им позднее современного рационализма, исходящего из философской суверенности разума: «Я мыслю, следовательно, я существую»? Загадочность этой дневниковой записи вызывает вечные споры.

Нет ли в названии книги Алданова «Ульмская ночь» заявки также на «основы открытия изумительного»? Автор исходил из Декарта, но из его философии делал прикладные выводы, касающиеся истории и морали. Главная мысль книги — исторических законов не существует, история — царство слепого случая.

Книга построена в форме диалога двух собеседников, Л. и А. Это первые буквы настоящей фамилии Алданова и его псевдонима, она, таким образом, продолжающийся разговор автора с самим собой. Обсуждая ряд крупнейших событий XVIII–XX вв., переворот Девятое термидора во Франции и войну 1812 г., Октябрьскую революцию и вторую мировую войну, писатель утверждает: их возникновение, их итог случайны. Скажем, пишет он, если бы Сталин принял в 1939 г. сторону демократических государств, Германия побоялась бы, вероятно, развязать вторую мировую войну, немецкие войска не дошли бы до Волги и Кавказа, не разорили бы половину Европейской России. Еще одно «если бы»: если бы Рузвельт не послушал совета Эйнштейна и не дал денег на разработку атомной бомбы, а Гитлер, напротив, послушал Гейзенберга и дал — кто знает, чем закончилась бы война?

Подобные же рассуждения Алданов включает в качестве публицистических отступлений в художественную ткань своих романов, особенно поздних. В «Истоках» одна из выразительных глав посвящена решениям Берлинского конгресса 1878 г. Участники, «высокие договаривающиеся стороны», надеялись заложить основы прочного мира в Европе, на деле же принятые ими решения оказались своего рода миной замедленного действия, которая в конце концов взорвалась в 1914 г. Англии, например, пишет Алданов, Турция «добровольно» уступила Кипр в обмен на обещание впредь защищать ее от нападений России. После этой вынужденной уступки турки затаили глухую ненависть к англичанам, и, по словам турецких государственных людей, выступление Турции в первой мировой войне на стороне Германии стало, помимо прочего, оплатой за Кипр. «Бес-

кровная победа» Биконсфильда на Берлинском конгрессе обернулась в результате гибелью тысяч англичан в Мраморном море, в Месопотамии, в Палестине. «Если бы Биконсфильду предложили в 1878 г. приобрести, разумеется «навсегда» (на Конгрессе все было навсегда), Кипр с потерей в десять раз меньшего числа людей, он, без сомнения, отклонил бы это предложение или был бы свергнут парламентом».

Писатель в категорических выражениях подводит итог: «Этот трагикомический конгресс точно имел целью опровержение философско-исторических теорий — от экономического материализма до историко-религиозного учения Толстого. Все было торжеством случая, — косвенно же торжеством идеи грабежа, вредного самому грабителю».

В «Ульмской ночи» Алданов пишет с заглавных букв: «Его Величество Случай». С его точки зрения, причинность в историческом процессе существует, но вместо единой цепи причин и следствий следует искать бесконечное множество независимых одна от другой цепей. В каждой отдельно взятой последующее звено зависит от предыдущего, но в скрещении цепей необходимость и предопределенность отсутствуют — вот почему совершенно бесполезное занятие делать исторические прогнозы: они никогда и никому не удавались. Выдающаяся личность оказывает свое влияние на исторический процесс, лишь поскольку использует, по терминологии писателя, счастливый случай против несчастного случая. Он убежден: Октябрьская революция победила только потому, что главой лагеря революционеров был Ленин. «Личная цепь причинности очень сильного волевого человека столкнулась с гигантской совокупностью цепей причинности русской революции».

Вместе с тем победа революции, спорил с советскими историками Алданов, отнюдь не была исторически предопределенной. В его романе «Самоубийство» воспроизведен известный по мемуарной литературе эпизод, когда Ленин осенью 1917 г. скрывался на квартире Фофановой: ее не было дома, и Ленин

неосторожно откликнулся на стук в дверь. Алданов заканчивает этот эпизод следующим диалогом:

«— Да как же вы смеетесь, Ильич! Ведь из-за этой случайности могла сорваться вся революция!

— Не могла, никак не могла, Маргарита Васильевна, — говорил он, продолжая хохотать заразительным смехом. — Нет случайностей, есть только законы истории...»

С точки же зрения Алданова, любая подобная случайность могла привести к тому, что весь ход мировой истории XX столетия оказался бы иным.

Он возвращается в «Ульмской ночи» к древнегреческому понятию двойственной судьбы: есть судьба неотвратимая, «мойра», и есть «тюхе», судьба наибольшей вероятности, с которой можно бороться. Бросая вызов «тюхе», человек, по Алданову, обретает свободу, жизнь его наполняется смыслом. Но главное заключается в том, во имя каких целей ведется эта борьба.

Приняв, что единого пути к счастью, единого пути к освобождению для людей не существует, Алданов подходит к идее «выборной аксиоматики», одной из важнейших в его философии истории: человек, общество выбирают, что именно принять для себя за аксиомы, за приоритеты, в какую сторону направить главные усилия. В качестве цели может быть выбрано даже воскрешение покойников, как в «Философии общего дела» Н. Федорова, или — более распространенный и более опасный вариант! — установление власти над миром.

В основе выборных аксиом-приоритетов, утверждается в «Ульмской ночи», должны лежать нравственные критерии. Снова автор обращается к Декарту, приводит цитату из его письма принцессе Елизавете Богемской: «Самая лучшая хитрость — это не пользоваться хитростью. Общие законы общества ставят себе целью, чтобы люди помогали друг другу или, по крайней мере, не делали друг другу зла. Эти законы, как мне кажется, настолько прочно установлены, что тот, кто им следует без притворства и ухищрений, живет гораздо счастливее и спокойнее, чем люди, идущие другими путями. Правда, эти

последние иногда достигают успехов, вследствие невежества других людей и по прихоти случая. Но гораздо чаще им это не удается, и, стремясь утвердиться, они себя губят». Алданов считает эти слова квинтэссенцией государственной мудрости Декарта, опережавшей на три столетия свое время. Между А. и Л. происходит следующий обмен репликами:

«А. — Гитлер, кстати, «достиг успехов» именно вследствие невежества других людей и по прихоти случая. Он же, «стремясь утвердиться», себя и погубил.

Л. — К несчастью, так бывает не всегда. Не всегда себя губят и самые жестокие из тиранов. Порою их даже хоронят с великой торжественностью, причем приходят горячие сочувственные телеграммы от людей, от которых никак их ждать не приходилось.

А. — «Je ne sais rien de gai comme un enterrement»²⁴, — сказал Верлен. Но Декарт и не утверждал, что диктаторы губят себя всегда. Он высказался осторожнее: «гораздо чаще». В перспективе же столетия — а вдруг и много раньше? — он, будем надеяться, окажется тут прав во всем, без исключений».

«Ульмская ночь» увидела свет в год смерти Сталина. Трудно сейчас сказать, были ли написаны приведенные выше строки по горячим следам этого события или, что более вероятно, до него. Воспринимались же они, несомненно, в контексте начавшихся исторических перемен. Алданов писал об «искорке», о том, что невозможно угасить в человеке стремление к свободе и правде. Пусть «искорка» порой кажется совсем слабой, скоро, предсказывал писатель, начнется возрождение нравственных ценностей.

Высшая духовная ценность и путеводная звезда для него — свобода. «Свобода выше всего, эту ценность нельзя принести в жертву ничему другому, никакое народное волеизъявление ее отменить не вправе: есть вещи, которых “народ” у “человека” отнять не может».

²⁴ «Не знаю ничего более веселого, чем похороны» (франц.)

Целый раздел книги посвящен обоснованию проекта создания всемирного «треста мозгов» — по Алданову, лучшие умы человечества должны выработать единую систему нравственных ориентиров, и, принятая во всемирном масштабе, она предотвратит войны. Разумеется, шансы на успех этого проекта крайне невелики, но почему не попытаться счастья?

Еще один раздел, «Диалог о русских идеях», содержит оценку развития русской культуры в XIX столетии. В книге Н.А. Бердяева «Русская идея» (1946) утверждалось, что русскому характеру присущи прежде всего безграничность, устремленность в бесконечность, русский народ — это народ откровений и вдохновений, который не знает меры и легко впадает в крайности. Алданов же доказывает: «бескрайности» в русском характере нет, напротив, русской культуре в высших ее проявлениях свойственна внутренняя гармония, она сосредоточена на идеях добра и красоты. Этими идеями руководствовались самые замечательные русские мыслители, они воплощены в лучших произведениях Пушкина, Толстого, Чайковского, Левитана. Глава «Диалог о русских идеях» в «Ульмской ночи» Алданова — объяснение в любви давно оставленной им России.

7

Писательская известность пришла к Алданову с первым же его произведением. В 1921 г. Франция отмечала 100-летие со дня смерти Наполеона, и повесть «Святая Елена, маленький остров» обратила на себя внимание в ряду юбилейных книг, была переведена на французский язык.

Наполеон Алданова совсем не похож на Наполеона Толстого: это печальный, больной человек, мир утомился от его дел, и сам он утомился. Вместе с тем язвительный автор меньше всего хотел бы, чтобы читатель жалел Наполеона или восхищался им. Наполеон по ходу действия мошенничает, играя с девочкой

в карты на деньги, один из приближенных всерьез предлагает ему бежать с острова в корзине с бельем.

Алданов пришел в литературу в эпоху великих исторических катаклизмов, и мир его произведений катастрофичен, даже названия многих из них напоминают о беде: «Начало конца», «Бред», «Повесть о смерти»...

«Святая Елена, маленький остров» тоже могла быть названа повестью о смерти — заканчивается смертью Наполеона. Вместе с тем у читателя не рождается ощущения трагического: романист смотрел на жизнь глазами историка, постоянно помня, что гибель великой империи или смерть выдающегося человека лишь частный случай, окончание одного акта пьесы под названием «история», но не действия в целом — оно продолжается, покуда существует человеческий род. Через десятилетия или века события вновь удивительным образом напоминают давно прошедшие, но узор каждый раз повторяется не вполне, складывается отчасти по-новому, как в калейдоскопе, и остается увлеченно следить за переливами меняющегося узора. «Умный человек сам должен был почувствовать, что Наполеон не может бежать в корзине с бельем», — роняет Алданов, и в памяти читателя 20-х гг. возникала недавняя неловкая ситуация, когда из революционного Петрограда бежал, как говорили, переодевшись в женское платье, один из тех, кто «глядел в Наполеоны», — Керенский.

Наполеон Алданова личность крупная и одаренная. Масштабны его размышления о судьбах мира, об уроках истории. Но в повести появляется образ представителя русского императора на острове Святой Елены графа Александра Антоновича де Бальмена — и этот герой, не вошедший в историю, тоже мыслит широко. Шотландец по крови, русский по воспитанию, де Бальмен не сделал блестящей карьеры потому, что сам не хотел ее делать, был от природы любопытен, но не честолюбив. Чрезвычайно важная авторская мысль, она пройдет красной нитью через все творчество Алданова: принципиальной разницы между знаменитостями, «великими людьми» (эти слова писатель порою

берет в кавычки) и простыми смертными нет, лишь случай окружает людей ореолом и придает им величие в глазах окружающих. Наполеон — эталон великого человека. Но что если бы на заре его славы эскадру, отправляющуюся в египетский поход, разбили в Средиземном море англичане? «Великие люди блещут лишь на расстоянии, и князь много теряет в глазах своего лакея. Это происходит оттого, что великих людей нет», — говорил Кант.

Разумеется, это преувеличение, максима, но преувеличения становятся афоризмами, острее формулируют мысль. Реалистическая горькая повесть о последних днях Наполеона, ссыльного, униженного, завершается многозначительным анекдотом: малаец Тоби, один из слуг, не хочет верить, что умерший «раджа» — великий завоеватель, он-то знал наверняка, что великим завоевателем можно назвать только Сири-Три-Бувана, знаменитого джангди царства Мекенкабау.

Мирская слава, по Алданову, скоротечна во времени, ограничена в пространстве. Подводящему итоги прожитого Наполеону писатель вкладывает в уста вечный вопрос: «Если Господь Бог специально занимался моей жизнью, то что же ему угодно было сказать?» Вопрос, разумеется, остается без ответа. В кабинете у тела покойного императора аббат читает Библию, пророка Екклесиаста: «Всему: и, всем — одно: одна участь праведнику и нечестивому, доброму и злому, чистому и нечистому, приносящему жертву и не приносящему жертвы...».

Суета сует. Алданов воспроизводит отдаленную столетием эпоху, чтобы утвердить: зависимость человека от суетных страстей не есть черта только современности, во все времена и при любых обстоятельствах человеческая природа неизменна. Человек выбирает себе жизненную цель, стремится к ней, вот-вот готов ее достичь ценой невероятных усилий, но вдруг она отодвигается на огромное расстояние или обнаруживает свою несостоятельность. Человек стремится к славе, власти, злату, льется кровь — но все это не ехидная ли шутка химеры, беса? Вечная стихия человеческого существования — ирония судьбы. В конце повести «Святая Елена, маленький остров» упомянута

одна из химер Собора Парижской Богоматери — рогатый и горбоносый, с высунутым языком дьявол-мыслитель, смеющийся над людьми, живое отрицание мудрости веков: все человеческие деяния обречены на забвение, бессмысленны, — как бы говорит дьявол-мыслитель. «Мыслитель» — назовет Алданов свою тетралогию, где «Святая Елена, маленький остров» станет заключительной частью. Тот же образ химеры откроет тетралогию: пролог отнесен к XII в., когда безвестный ваятель создал каменное чудо-чудовище.

Работа над романами «Девятое термидора», «Чертов мост», «Заговор» продолжалась более шести лет. В 3-м и в 4-м номерах журнала «Современные записки» за 1921 г. была напечатана повесть «Святая Елена, маленький остров», а уже в 7-м номере появились первые главы романа «Девятое термидора». 13 ноября 1924 г. Алданов сообщил Бунину, что приступил к работе над романом «Чертов мост»: «Больше читаю, чем пишу». В августе 1925 г. он поехал в Швейцарию восстановить в памяти Чертов мост, которого «не видел ровно двадцать лет», а 27 сентября того же года написал, что роман закончен. Об окончании «Заговора», а вместе с ним и всей тетралогии Алданов известил Бунину 16 июня 1927 г.: «Теперь я свободный художник».

Первоначально «Мыслитель» задумывался как трилогия, однако в конечном счете цикл стал состоять из четырех произведений: трех романов и повести, действие которых охватывает 1793–1821 гг.²⁵

Произведения эти писались не в хронологической последовательности. Закончив повесть о последних днях Наполеона, Алданов обратился к началу его карьеры. Постичь наполеоновскую эпоху нельзя было вне темы Великой французской революции, и Алданов создает «Девятое термидора», а затем два романа, преимущественно связанные с событиями русской истории конца XVIII — начала XIX в. В центре романа «Чертов мост»

²⁵ Тетралогия «Мыслитель» напечатана в 1-й и 2-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Правда. — 1991–1993.

смерть Екатерины II и переход Суворова через Альпы, в романе «Заговор» воссоздана история убийства Павла I. Сюжет «Заговора» схож с сюжетом пьесы Д.С. Мережковского «Павел I», но у Алданова никакой фантазмагии, проводится мысль, что Павел стал безумен только к концу своего царствования, даны крупные образы Палена и других заговорщиков. Люди русской истории, подчеркивал писатель, в умственном и моральном отношении были более значительны, чем широко известные на Западе люди истории французской.

Воссоздав крупные события истории России и Франции наполеоновской эпохи, писатель сознательно исключил из поля зрения величайшее из них — Отечественную войну 1812 г. Читателю подсказывалась возможность вставить великое историческое полотно Толстого в его, Алданова, серию. Конечно же, в таком ходе мыслей была гордыня, но плох солдат, не мечтающий стать генералом. Алданов, очевидно, подражал Толстому и в заданной односторонности философии истории только провозглашал всевластие случая вместо исторического фатализма.

Тетралогия «Мыслитель» — это прежде всего громадная галерея исторических портретов: Екатерина II, Павел I и Александр I, Безбородко и Воронцов, Робеспьер, Баррас и Фуше, Питт, Нельсон и Гамильтон... Каждый из них по-своему воплощает эпоху, но кроме того провоцирует читательскую мысль, ставя вечные нравственные вопросы. В «Девятом термидора» Робеспьер во имя «бесконечно высокой, бесконечно прекрасной цели» без жалости отправляет сотни людей под нож палача, но часами может говорить о добродетели, приходит в отчаяние от мысли об умершем голубе. Давид, знаменитый художник, обещал перед переворотом, что выпьет с Робеспьером цыкату, но обманул, остался жить и создал еще десятки шедевров искусства. Вчера еще всесильный вельможа Безбородко («Чертов мост») мучительно боится, что с восшествием на престол нового царя он впадет в немилость, потеряет власть и привилегии. Он стар и дряхл, но ему и на ум не приходит отправиться на покой...

По тексту рассыпаны замечания о том, что мотивы поступков, нравственные проблемы не меняются на протяжении веков.

Апофеозом каждого романа является изображение крупного исторического события. В «Девятом термидора» это погребение Робеспьера в братской могиле — его еще недавно именовали неподкупным, но теперь называют не иначе, как тираном; в «Чертовом мосте» — переход Суворова и его чудо-богатырей через Альпы; в «Заговоре» — это убийство императора Павла в Михайловском замке. Автор рисует эти события с такой яркостью, что читатель забывает об отдельных героях, сам как бы сталкивается с Историей лицом к лицу. История неумолимо, как шаги Командора, врывается в обычное течение событий, человек вдруг ощущает свое бессилие, исторические события Алданов уподобляет извержению Везувия.

Романы объединяют три вымышленных персонажа. Как в лермонтовском «Герое нашего времени» главный герой Печорин оттенен пошлым Грушницким и мудрым скептиком Вернером, так в историческом повествовании Алданова около центрального героя Юлия Штаала пошляк Иванчук и философствующий бессребреник старик Пьер Ламор (la mort по-французски означает «смерть»). Иванчука, разумеется, ждет, как говорили в старину, исполнение желаний: он разбогатеет, станет важной персоной. Ламор, остроумец, когда-то знавший Вольтера, устраняется от участия в событиях, предпочитая их комментировать. Штаалу уготовано промежуточное положение: он свидетель и участник исторических событий, но личность ординарная.

Под пером другого писателя история Штаала могла бы превратиться в приключенческий роман. Герой вступает в повествование как юный кандидат в фавориты престарелой Екатерины II, затем становится тайным агентом сразу двух разведок, принося им, впрочем, мало пользы, наконец, последнее о нем упоминание — он в чине полковника в 1821 г. связан с Союзом благоденствия и другими тайными обществами, но «говорят в нем разно». Алданов, однако, избегал ярких красок, и «непроявленность» героя входила в его замысел.

В персонаже-авантюристе нет прочного морального стержня, он может сыграть любую роль, и в нем отражается эпоха. По ходу действия Штааль примеряет разные маски, изображая то влюбленного, то баловня судьбы, то решительного, любящего свое отечество молодого человека. Честолюбие и жажда богатства толкают его к действиям, но всякий раз он терпит неудачу. Даже активное его участие в мартовском перевороте 1801 г. вознаграждено комедийно-убого: ему поручают сторожить заезжую французскую красавицу. Алданов не сатирик, он не бичует героя, но утверждает: участие в крупных событиях это еще не признак крупной личности.

Вечная трудность исторических писателей — проблема достоверности источников. Как часто очевидцы и даже газетные отчеты о событиях вступают между собой в противоречие! «Путает как очевидец» — эта фраза стала крылатой. Одни источники свидетельствуют, что Робеспьер был застрелен, другие — что он покончил с собой. Историк может привести две версии, писатель почти всегда вынужден обходиться одной, но тут же становится объектом упреков ученых.

В романе «Девятое термидора» использован такой сюжетный ход: его Штааль присутствует на историческом заседании Конвента, но он мучительно хочет спать, и в решающий момент засыпает. Добившись сопричастности читателя событию, автор уходит в то же время от ответа на вопрос: как умер Робеспьер? Много позднее, в «Повести о смерти», изображая смерть Бальзака, Алданов столкнется с той же проблемой, но найдет иное творческое решение. В художественную ткань повествования ворвется публицистика. Алданов перескажет читателю версию художника Жигу («с множеством отвратительных подробностей»), опубликованную через полвека после события Октаном Мирбо, расскажет о спорах вокруг этой версии французских «бальзакистов», а потом закончит повествование о великом писателе на высокой ноте: приведет трогательный, не вызывающий сомнений по части достоверности рассказ Гюго о посещении им умирающего Бальзака.

Крупный мастер исторического очерка, Алданов перенес в исторический роман искусство расцвечивать повествование выразительным документом. Он воссоздавал неповторимый аромат наполеоновской эпохи то с помощью цитаты из Талейрана, то приводя девиз рода Баррасов или рецепт «утиральника Венеры» из старинного руководства по косметике. Возникала опасность превращения романа в коллекцию подобных антикварных находок, но писателя выручало чувство меры. Старомодными выражениями, цитатами он пользовался умеренно и умело. Цитаты не слишком длинны, старомодные выражения не слишком часто появляются в тексте. Очень характерна авторская правка, предпринятая при переиздании романа «Девятое термидора». В первых двух изданиях он писал, как в старину, «Ермитаж», но готовя третье издание, оставил устаревшую форму только при первом употреблении слова, а затем перешел к современной: «Эрмитаж». В послесловии к роману «Пещера» Алданов рассказал еще, что похоронную процессию Робеспьера в «Девятом термидора» описал фразами одинаковой длины, а приближение кавалерийского отряда Бонапарта в «Чертговом мосте» фразами с равномерно нарастающим числом слов, но читатели не заметили этого приема.

Однако один прием активизировать читательское внимание, найденный Алдановым в первой его повести, был замечен сразу. Некоторые имена наполеоновской эпохи, в более позднее время прославленные, в пору действия еще не были широко известны — на этом основана своеобразная игра с читателем. Вот Наполеон, упомянув имя одного немецкого писателя, для француза оно звучит Вольфган Гет, надеется сохранить его для потомства — читатель задумывается, нуждался ли Гете в такой чести. Вот де Бальмен вспоминает: Чаадаев говорил, что в Лицее два мальчика пишут прекрасные стихи. «Того, что по-талантливее, зовут, кажется, Илличевский. А другого... забыл... Diable!.. Забыл...» Читатель молниеносно схватывает, что под менее талантливым имелся в виду Пушкин.

Популярности серии «Мыслитель» способствовали и щедро рассыпанные в тексте, яркие, как самоцветные камни, афоризмы. Они западали в память, становились пословицами. «На свете не существует любимых народом правительств», «Если б с сотворения мира соблюдались все подписанные договоры, данные обещания и все торжественные присяги, то, подумайте, какая участь постигла бы прогресс и цивилизацию?»

Эмигрантская проза начала 20-х гг. блистала такими именами, как Бунин, Куприн, Мережковский, однако «новичок» Алданов, повторим, сразу же после публикации первых произведений из будущей тетралогии «Мыслитель» был признан крупным мастером. Критики принялись искать объяснения исключительной популярности писателя. Одним из первых напечатал о нем статью Андрей Левинсон в парижских «Последних новостях» в феврале 1922 г. В ней читаем: «Его больше интересуют люди, а не быт, а в людях — движение их мысли. Никакой любви к исторической бутафории, к крохоборству археолога, заполнившим исторический роман со времени Вальтера Скотта. Точно так же и словесная форма его очень выработанная, чуждается стилизации»²⁶.

Эти наблюдения, однако, не исчерпывали того, что назвали «феноменом Алданова». Писатель скрупулезно точно изображает дела давно минувших дней, но почему его произведения воспринимаются как глубоко злободневные? Историк А.А. Кизеветтер отвечал на этот вопрос в статье по поводу романа «Чертов мост»: «Основной стихией человеческого существования Алданов считает то, что может быть названо иронией судьбы. Алданов на пространстве каждого своего романа несколько раз переходит от ничтожных происшествий к громким историческим событиям и обратно. Все эти переходы, при самом ярком различии жизненных красок, бьют все в одну точку: и маленькие люди, участвующие в ничтожных происшествиях, и носители

²⁶ «Последние новости». — Париж, 1922. — 15 февраля.

крупных исторических имен, разыгрывающие торжественные акты мировой истории, — оказываются на поверку в одинаковой мере жертвами этой самой иронии судьбы, которая одних людей заставляет копошиться в неизвестности, в невидимых закоулках жизни, других возносит на высоты славы — зачем? Только затем, чтобы и тех и других привести в конце концов к одному знаменателю, — на положение беспомощных осенних листьев, которые крутятся, сталкиваются и исчезают, подхватываемые жизненным вихрем...»²⁷.

Философия случая не допускает никаких оправданий формуле «цель оправдывает средства», ибо если принять, что в историческом процессе цели нет, то остается, рассматривая исторические катаклизмы, заговоры, войны, революции, задаваться лишь вопросом: нравственны ли были средства? Современник Октября, Алданов, изображая события отдаленного прошлого, убежденно повторял: «Всякая революция по самой своей природе ужасна, и другой быть не может» («Девятое термидора»).

Этот взгляд соответствовал мироощущению читателя — русского эмигранта, однако резко контрастировал со взглядом, насаждавшимся в 1920-е гг. в советской литературе. Характерно, что в письме к К.А. Федину от 10 февраля 1926 г. (работа Алданова над тетралогией в это время близилась к завершению) А.М. Горький назвал творчество писателя «чрезмерно умным, но насквозь чужим», причем слово «творчество» даже взял в кавычки²⁸.

Критики русского зарубежья обнаружили несколько отдельных пластов в историческом повествовании Алданова. Прежде всего это громадная галерея очерков-портретов крупных исторических деятелей. Здесь Алданов даже в мельчайших деталях исключительно точен, сообщает читателю массу любопытнейшего, забытого материала, известного только специалистам.

²⁷ «Современные записки». — Париж, 1926. — № 28. — С. 477.

²⁸ Горький и советские писатели. Неизданная переписка. — «Литературное наследие» // Т. 70. — М., 1963. — С. 504.

Параллельно с этими романами Алданов публиковал в периодической печати очерки о людях эпохи 1812 г. Например, в тетралогии бегло упоминается когда-то знаменитая Ольга Жеребцова; ей посвящен очерк, который дополняет художественную прозу.

Кульминация каждой части тетралогии — необыкновенно рельефная сцена крупного исторического события. Рисуя смерть Наполеона, похороны Робеспьера, Алданов возвышается до трагизма. На протяжении повествования он придерживается, говоря словами одного из критиков, «известной застегнутости чувства», но кульминационные сцены эмоциональны и изобразительны.

Еще один пласт повествования — диалоги о связи времен, язвительные афоризмы — критики связывали с французской литературной традицией, восходящей к Вольтеру. Отмечалась в то же время и связь Алданова с русским историческим романом XIX в.: метафоричность повествования, строгая продуманность сюжетной конструкции, живость диалогов²⁹.

Что касается вымышленных персонажей, мнения критиков разошлись. «Штааль вышел совсем восковым. Алданов не дал внутренней жизни своего героя... Штааль — прием, а не живой человек», — писал Марк Слоним³⁰. Противоположного взгляда придерживался писатель М. Осоргин, считавший, что выбор Алдановым в качестве главного героя Штааля провизорски точен: «Штааль, олицетворение среднего, мизерного, мелкий бес повседневности, оказался именно тем фактором, который превращает пышную историю в суету сует. Штааль — кривое зеркало героического»³¹.

Расходясь в частности, критики были едины во взгляде, что тетралогия «Мыслитель» — одно из самых примечательных явлений литературы русского зарубежья 20-х гг. Что же касается ее

²⁹ См. статьи об Алданове В.Н. Ладыженского («Перезвоны». — Рига, 1926. — № 18), В. Кадашева («Годы». — Прага, 1926. — № 24), М.А. Кантора («Звено». — Париж, 1927. — № 5) и др.

³⁰ Слоним М. Романы Алданова. — «Воля России». — Прага, 1925. — № 6. — С. 161.

³¹ «Современные записки». — Париж, 1927. — № 33. — С. 524.

автора, то тут тоже оценки были вполне определенные. Тот же М. Осоргин декларировал в «Современных записках»: «После “Заговора” не приходится больше обсуждать, подлинный ли художник М. Алданов. Вслед за читателем — и критике придется безоговорочно признать М. Алданова одним из первоклассных художников новой русской литературы»³².

8

В середине 30-х гг. Алданов рассказал интервьюеру об одном из самых сильных воспоминаний юности. В центре Парижа перед первой мировой войной ему довелось повстречаться с престарелой императрицей Евгенией, и он вспомнил, как 65 лет назад молодая и цветущая Евгения почти на этом месте беседовала с художником Изабе (ему было под 90); а Изабе — его миниатюрам отведен зал в Лувре — в ранней молодости написал портрет Марии-Антуанетты.

Алданову тогда открылось, как коротка нить, связывающая XVIII в. с XX. Конечно, изменился до неузнаваемости облик людей, внешние приметы бытия, но сами люди ничуть не переменились, так же любят, страдают, борются, мечтают об успехе, боятся старости и смерти, так же в них перемешаны добро и зло.

В начале 1930-х гг. вышла в свет повесть Алданова «Десятая симфония», где изображен Изабе, а лейтмотивом стала волнующая связь времен³³.

К этому времени Алданов необыкновенно популярен. Его излюбленный жанр, исторический роман, всегда в почете у читающей публики, и писатель, избравший этот жанр, так сказать, обречен на успех. Книги Алданова рельефно и чрезвычайно достоверно воспроизводят дела давно минувших дней, пронизаны

³² «Современные записки». — 1927. — № 33. — С. 525.

³³ «Десятая симфония» опубликована в 4-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994—1996.

философским скептицизмом, очень характерным для эмигрантского мироощущения, связанного с ломкой привычного жизненного уклада, с чувством потерянности на чужбине. Неизбывная горечь романов Алданова компенсировалась остротой фабулы, увлекательными подробностями нравов императорских домов и тайных заговоров. Великолепны вставные психологические портреты исторических деятелей, они в манере очерков. Изящество отточенного слога, обилие западающих в память афоризмов также немало способствовали успеху писателя.

В 30-е гг. палитра писателя обновляется, он пишет главным образом о современности, жизнь каждодневно диктует ему все новые важнейшие темы: приход Гитлера к власти в Германии, показательные процессы в Москве, сползание Европы к новой мировой войне. Истоки этих событий он ищет в русской революции.

16 июня 1927 г. Алданов сообщил Бунину, что окончил «Заговор», а вместе с ним всю тетралогию, а уже из письма от 27 июля того же года явствует: он полностью в работе над романом «Ключ». Замысел романа из современной истории возник в полемике с А.Н. Толстым. В первые послеоктябрьские годы Алданов и Толстой были дружны, совместно издавали ранний эмигрантский журнал «Грядущая Россия», в нем печатался роман Толстого «Сестры». Вскоре пути писателей разошлись. Журнал прогорел, Толстой, вернувшись в Советскую Россию, переработал роман «Сестры» и сделал его начальным томом трилогии «Хождение по мукам», где в духе официальной советской историографии трактован путь русских интеллигентов в годы первой мировой войны и Гражданской войны: они прозрели под влиянием революционных событий. Алданов же решил осмыслить логику массового бегства лучших людей страны после революции на чужбину. Никакой идеализации, апологии «белого движения»: «Наше поколение было преимущественно несчастливо», — читаем в предисловии к «Ключу». Изображая в романе канун Февральской революции, писатель бросал современникам горький упрек: общее равнодушие к судьбам страны, слабость,

бездействие стали, по его убеждению, одной из главных причин развала старой России.

В 1928 г. фрагменты из не завершенного еще романа начали печататься в журнале «Современные записки», отдельное издание увидело свет в Берлине в 1930 г. Эмигрантские издатели, хотя платили авторам мало, отличались завидной оперативностью.

Заканчивая «Ключ» в сентябре 1929 г., Алданов называет его первым томом, приняв решение писать продолжение. Второй том, роман «Бегство», начинает писать сразу же, но параллельно создает еще повесть, крупный очерк и пьесу. Повесть «Десятая симфония», где один из персонажей — Бетховен, и очерк «Азеф» имеют внутреннюю связь: писатель размышляет о величии человеческого духа и о том, как низко может человек пасть. Эти два произведения вышли одной книгой в 1931 г. в Париже.

Роман «Бегство» публиковался в журнале «Современные записки» в 1930–1931 гг. В этом романе те же персонажи-интеллигенты, что и в «Ключе», но даны они с большей симпатией: под воздействием увиденного в первый год Октября в лучших из них пробуждается гражданское начало, они пытаются бороться против торжествующего зла, их бегство на Запад дано как вынужденное после поражения.

В 1932 г. выходит отдельное издание этого романа, и в предисловии автор сообщает: «К людям “Ключа” — “Бегства” я, быть может, еще вернусь». Он уже пишет третий том трилогии, роман «Пещера» — о безотрадной жизни эмигрантов. Страсти остыли, герои плохо вписываются в чуждый быт, им вновь стали присущи равнодушие, апатия. Трилогия — взгляд с другого берега на 1917 г., тройной портрет на фоне быстро сменяющихся декораций. Книга вышла в двух томах в разных издательствах, том первый в 1934-м, второй в 1936 г.

Трилогия потребовала 12 лет напряженного труда Алданова и стала одним из главных его произведений³⁴. Но Алданов не по-

³⁴ Трилогия («Ключ» — «Бегство» — «Пещера») опубликована в 3-й и 4-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Правда, 1991–1993.

лучил, закончив ее, хора похвал. Слишком властно требовала отклика текущая современность — приближалась вторая мировая война; тема трилогии, русская революция на некоторое время для западного читателя оказалась отодвинутой в тень. Когда был издан «Ключ», его почти сразу же перевели на пять языков, «Пещеру» перевели только на польский, и только первый том. Было и другое обстоятельство: из трех романов «Ключ», несомненно, наибольшая удача Алданова, «Пещера» — наименьшая. Продолжения удачно начатых произведений литературы, кино, театра чаще всего оказываются сравнительно слабыми.

И все же значение трилогии Алданова трудно переоценить. Это единственное в своем роде широкое полотно, взгляда с Запада на русскую революцию, на ее предысторию («Ключ»), на вынужденное бегство многих, на тщетность попыток найти пещеру — убежище, спрятаться от чужбины-кручины.

В отличие от серии «Мыслитель», писатель почти полностью отказался от изображения исторических персонажей. События недавнего прошлого еще не остыли, не отошли далеко в историю, и Алданов меньше всего хотел, чтобы споры вокруг его книг шли о том, достоверно ли он изобразил, скажем, Короленко или Горького. Каждый из читателей имел собственное к ним отношение и вряд ли изменил бы его под воздействием художественной литературы. Поэтому Алданов бегло вывел только одно историческое лицо на страницах романа «Ключ» — Шаяпина, который споров не вызывал, а о других знаменитых современниках лишь вложил суждения в уста вымышленных персонажей.

Один и тот же круг вымышленных персонажей объединяет трилогию.

Раскрывая свой замысел, Алданов писал в предисловии к «Бегству»: «На фоне перешедших в историю событий только проявляются характеры людей». Очень знаменательно, что характеры, выбранные писателем, почти все ординарны, малозначительны. На страницах романа «Ключ» проходит вереница мельтешащихся, обремененных суетными заботами интелли-

гентов: неутомимый репортер дон Педро напряженно ищет знаменитостей для газетного интервью, адвокат Семен Исидорович Кременецкий готовится к торжественному юбилею, молодые люди собираются поставить любительский спектакль и увлеченно обсуждают роли.

В «Пещере» важен такой диалог:

«— Разве вы пишете книги?

— Одну написал. Она называется «Ключ».

— «Ключ». Это книга по химии?

— Нет, это философская книга. Книга счетов».

Книгой счетов называет свой «Ключ» сам автор.

Большинством читателей конца 1920-х гг. «Ключ» воспринимался как современный роман; события, в нем воспроизведенные, были частью их собственного недавнего жизненного опыта. Но Алданов видел в современности движущуюся историю и считал себя вправе предъявить нравственный счет тем, кто привел Россию к катастрофе.

Поначалу читателю трудно схватить, что действие происходит в разгар первой мировой войны — уютный гореупорный мирок прочно отгородился от драм большого мира. Лишь самые умные, как Федосьев и Браун, мрачно повторяют: Российская империя катится в бездну. Но и они только разговаривают...

Выразителен один из заключительных эпизодов романа: объяснение в любви на заснеженной петроградской улице. Лирическую эту сцену прерывает описание очереди: несчастные голодные люди с ночи стоят за хлебом. Кажется, в воздухе разлитое предчувствие грядущих потрясений. «Есть редкое обаяние у великих обреченных цивилизаций, — говорит Браун. — А наша одна из величайших, одна из самых необыкновенных...»

Браун и Федосьев, по воле автора, подобно Пьеру Ламору, не участвуют в действии, они только комментируют события, не споря между собой, лишь дополняют один другого. Они резонеры-двойники, хотя их социальное положение весьма различно: Браун — химик, левый интеллигент, подозреваемый в убийстве, Федосьев — глава тайной политической полиции.

Устами Брауна Алданов предлагает романтическую концепцию двоимирия: в мире А все кажется разумным, логически объяснимым, все дает основания для оптимизма и катится до поры до времени по накатанной колее. Но в этот уютный мир вдруг непредсказуемо врывается скрытый мир В, сущность вещей, исполненная жестокости и злобы. Эта концепция призвана объяснить надвигающуюся Февральскую революцию.

Поскольку все персонажи романа «Ключ», кроме Брауна и Федосьева, заурядны, заставить читателя следить за их судьбами легче всего было с помощью острого сюжетного хода, увлекательной интриги. К моменту появления романа «Ключ» у Алданова была репутация серьезного исторического писателя. Новая его книга неожиданно начиналась как детектив. Сможет ли писатель обновить жанр, к которому большинство критиков относилось пренебрежительно?

... Труп банкира Фишера. Версия об убийстве. Расследование.

Николай Петрович Яценко — честный, преданный своему делу следователь.

Подозреваемые. Различные версии о мотивах преступления и личности преступника. То против одного, то против другого персонажа выдвигаются, казалось бы, неопровержимые улики...

Но каждый раз система доказательств рушится, логика здравого смысла обнаруживает свою несостоятельность. Тем временем стержневой вопрос «кто преступник?» отодвигается на второй план, оказывается неважным: на страницы книги врывается Февральская революция. Американский литературовед Николас Ли, автор многочисленных работ об Алданове, в книге, посвященной его романам, убедительно доказывает, что над избранной писателем сюжетной схемой витает тень Достоевского³⁵.

³⁵ C. Nicolas Lee. The Novels of M.A. Aldanov. — The Hague — Paris, 1969.

Слово «ключ», вынесенное в заголовок, многозначно. Летит с моста в реку ключ от квартиры, который мог бы стать уликой для следствия. Автор, без сомнения, хотел подобрать ключ к событиям Февральской революции, дать им свою трактовку. В самом широком смысле «ключ» — это универсальный ключ к пониманию судеб человечества, истории, который пытаются найти в философических беседах Федосьев и Браун.

Алданов достигает необыкновенного лаконизма и пластичности в заключительных сценах романа. Февральская революция, «невеселый праздник на развалинах погибающего государства», представлена сценой, когда ликующая толпа несет на руках освобожденных из тюрьмы узников. На переднем плане проплывающая над головами демонстрантов фигура Загряцкого, тайного агента охраны по кличке Брюнетка: его ошибочно приняли за жертву старого режима! Вновь звучит алдановская тема иронии судьбы. А на заднем плане этой выразительной сцены горящее здание суда, символ грядущих беззаконий. «Может быть, и всему конец... Ведь это Россия горит!» — думает Яценко.

«С убежденною силой истинного художника Алданов показал нам, разумеется, не всю правду (это невозможно), а ту правду, которую он увидел в людях и жизни», — так подытожил свои впечатления от романа М. Цетлин в статье, напечатанной в журнале «Современные записки»³⁶.

В «Бегстве» есть ряд сильно написанных сцен, в которых чувствуется рука мастера. Образ начинающегося произвола возникает в сценах расправы над ни в чем не повинным Николаем Яценко. Выразителен жестокий финал романа: потопление баржи с заключенными. В ряду персонажей появляется сатирический образ женщины-комиссара Ксении Каровой. Алданов полемизирует с советскими писателями, романтизировавшими подобный тип.

³⁶ «Современные записки». — 1930. — № 41. — С. 526.

Отношение автора к другим персонажам становится более сочувственным. Почти каждому из них революция принесла тяжкие испытания, нельзя не сострадать человеческой боли. Разумеется, Алданов-эмигрант симпатизирует и неудавшемуся заговору. Вместе с тем в изображении Фомина, Нещеретова, Горенского он сохраняет ироническую нотку. Они рассуждают о кровной любви к России, но главным образом озабочены устройством своих денежных дел. Майор Клервилль покороблен новыми революционными порядками: как можно сажать прислугу за один стол с господами! Даже «мудрецы» из «Ключа», Браун и Федосьев в «Бегстве» снижены, стали мельче.

Проницательный критик Владимир Вейдле, анализируя роман, высказал следующее любопытное соображение. Героев русской классической литературы XIX в. вопреки школьным учебникам нельзя назвать типами, они слишком яркие индивидуальности. Фердыщенко и Раскольников, любой солдат или помещик у Л.Н. Толстого прежде всего личность, а изображению характерного для времени и среды, типического, он отдает только излишки своего «я». Тургенев заявлял, что ставил себе целью воплотить тип лишнего человека, но для его Базарова рамки «типа» определенно слишком узкие.

Приемы изображения человека у Алданова те же, что у писателей-классиков, но его предмет иной: он, подобно Олдосу Хаксли, Роже Мартену дю Гару, исходит из убеждения, что в людях больше сходства, чем различий, что они в главном повторяются. Персонажи «Бегства», писал Вейдле, как вместе запечатленные на фотографическом снимке члены одной семьи³⁷.

Вейдле, думается, был не вполне прав, не у всех русских классиков XIX столетия преобладало стремление подчеркнуть в героях неповторимое. В романе Герцена «Кто виноват?», например, читаем, что к помещику Негрову «... изредка наезжал какой-нибудь сосед — Негров под другой фамилией». У писа-

³⁷ «Современные записки». — 1932. — № 48. — С. 472–475.

телей — по преимуществу художников — герои перерастали свою эпоху; у писателей — по преимуществу публицистов, они ей точно соответствовали. Алданов, как и Герцен, относился к последним.

Повторяемость — свидетельство заурядности. Не была ли задумана Алдановым повторяемость-заурядность персонажей как ключ к пониманию их поражения и вынужденного бегства? О том, что подобное предположение не лишено оснований, свидетельствует важная мысль, сформулированная Алдановым в рецензии на книгу П. Муратова «Эгерия»: «Искусство исторического романа сводится (в первом сближении) к “освещению внутренностей” действующих лиц и к надлежащему пространственному их размещению — к такому размещению, при котором они объясняли бы эпоху и эпоха объясняла бы их»³⁸.

На третью часть трилогии, «Пещера», написал рецензию Владимир Набоков. Отметив правильность строения романа и изысканную музыкальность авторской мысли, он главное место уделил персонажам. Как бы развивая взгляд Вейдле, Набоков замечал: «На всех них заметна печать легкой карикатурности. Я употребляю это неловкое слово в совершенно положительном смысле: усмешка создателя образует душу создания»³⁹. Набоков был далек по творческой манере от Алданова, но важнейшую особенность его прозы сформулировал очень точно.

В «Пещере» нет острой сюжетной интриги, роман состоит из отдельных слабо связанных между собой сцен, рисующих житье-бытье русских эмигрантов на Западе. В сравнении с первыми двумя частями трилогии в «Пещере» заботы, проблемы персонажей становятся еще более будничными. Писатель рассматривает, вписывается ли каждый из них в новую для него действительность: кто-то разбогател, другой, по контрасту, превратился из магната в одного из «бедных родственничков Европы». Неудачников большинство, они тоскуют, раздражаются,

³⁸ «Современные записки». — 1923. — № 15. — С. 406.

³⁹ Там же. — 1936. — № 61. — С. 470.

жалуются: «Пока деньги оставались, с ней еще разговаривали как с равной — и то не совсем, а почти как с равной. Но если растают последние гроши, что тогда?» Два персонажа, в начале трилогии самых крупных, добровольно уходят: Федосьев — в католические монахи, Браун — вообще из жизни. Никакой апологии эмиграции, горькое чувство тщеты и хрупкости бытия.

Брауну приписано авторство вставной новеллы из эпохи Тридцатилетней войны. Эта новелла «Деверу», возможно, восходит к неосуществленному замыслу Алданова написать роман о XVII в. В ней происходят бурные драматические события, контрастирующие с эмигрантским безвременьем: убивают Валленштейна, отрекается Галилей. Горькие диалоги о природе побеждающего зла, об опасности любой новой идеи, завладевающей умами, перекликаются с современностью; в ряду персонажей появляется мудрый Декарт, и в уста ему писатель вкладывает такую максиму: «Та правда, которая при первом своем появлении выражает намеренье осчастливить мир, внушает мне смертельный, непреодолимый ужас. Палачей всегда приводили за собой пророки. Ибо все они были и лжепророками — для значительной части людей».

Подобно А.Н. Толстому, не предполагавшему, что «Сестры» станут первой книгой трилогии «Хождение по мукам», Алданов, создавая «Ключ», тоже не собирался писать продолжение, а заканчивая «Бегство», не замышлял «Пещеру». Хотя каждый роман задумывался самостоятельно, трилогия Алданова отличается цельностью и внутренним единством. Сравнивая ее с «Хождением по мукам», исследователь «русской литературы в изгнании» Г.П. Струве решительно отдавал предпочтение трилогии Алданова, находил в ней больший историзм, объективность и глубину.

Критиками было замечено: Алданова в истории больше привлекают люди, чем события, его постоянная тема — воздействие событий на характеры. Персонажи трилогии отражаются в трех зеркалах. В канун Февральской революции они еще не жертвы истории, но, сконцентрированные на самих себе, уже обречены,

исторический поток начинает их захлестывать («Ключ»). Грандиозные события 1917–1918 гг. вовлекают каждого в свой водоворот, в далеких от политики людях пробуждаются черты общественных деятелей («Бегство»). Оказавшись в эмиграции, герои трилогии снова уходят во внутреннюю жизнь, оторванные от родины, страдают, тягостятся бесцельностью бытия («Пещера»).

Ироничная интонация, характерная для начала повествования, постепенно отступает, начинает преобладать сочувствие. Алданов сам был одним из тех, кто лишился состояния в результате революции, вынужден был бежать за границу, жизнь его раскололась надвое. Но он и не помышлял о плакатной задаче возвеличить в романах белое движение и осудить революцию. Писателю была свойственна беспристрастность ученого, слишком сильно было в нем скептическое начало, чтобы однозначно принять ту или иную сторону: «Неясно и не бесспорно, что такое зло...» («Пещера»). Трилогия создавалась в годы «великого перелома» в СССР, кровавой коллективизации и первых показательных процессов, в Германии пришел к власти Гитлер, в Италии усиливался террор Муссолини. Развитие событий подводило Алданова к трагическому выводу, что человечество движется назад, «черт на пути ко всемогуществу». Очень характерно, что в «Бегстве» наиболее лояльный к революции Николай Яценко становится ее жертвой, а те, кто участвовал в заговоре против нее, спасаются. Возникает алдановский мотив иронии судьбы, тщетности попыток воздействовать на события: все решает случай.

В трилогии писатель развивал свой взгляд на человеческую природу, противопоставляя две жизненные позиции, два типа — людей действия и людей аналитического ума. Он отдавал должное первым, подчеркивая в них целеустремленность, своеобразное обаяние, но Кременецкий, дон Педро, Загряцкий, при всей разнице их возрастов, социального положения, одинаково пошловаты. Симпатии автора на стороне другого типа — идеалистов, интеллигентов-острословов типа, восходящего к Пьеру Ламору из «Девятого термидора». Браун, Федосьев, отчасти Горенский,

также при всех их различиях представлены особого свойства резонерами. Исторические катаклизмы, выпавшие на их долю, заставляют их задумываться над «вечными» вопросами, однако в отличие от героев Достоевского и Толстого их больше, чем бессмертные души, волнует преемственность культуры (внимание В.В. Набокова привлекла сцена в «Пещере», когда скептик Браун перед самоубийством ищет в словаре статью «Бессмертие» — о бессмертии герой, по-видимому, задумался впервые). Персонажи Алданова, как он сам, опираются только на факты, которые они могут доказать и проверить умом, но совершенная трезвость взгляда, отказ от «возвышающего обмана» в конечном счете, свидетельствует автор, приводят к нравственной пустоте, даже к гибели. Алданов считал отличительной чертой русской классики XIX в. традицию «беспощадной правдивости» и стремился ей следовать.

Сопоставляя два типа героев, Алданов сравнивает, кроме того, модели поведения мужчин и женщин. Рельефны его Муся, которая проходит путь от восторженной романтической девицы до искушенной светской дамы, Тамара Матвеевна, скромная, преданная жена (этот образ часто варьируется у Алданова, не без умысла писатель дал этой героине, а позднее в «Самоубийстве» Татьяне Михайловне Ласточкиной, инициалы собственной жены), Ксения Карловна Карова, похожая на Любовь Яровую, нарисованную ироничным писателем-эмигрантом.

В. Вейдле назвал «Бегство» умной, трезвой и горькой книгой. Характеристика эта по праву может быть распространена на трилогию в целом. Трилогия многими нитями связана с русским романом XIX в. Из него заимствованы отдельные сюжетные мотивы, к нему восходят реминисценции. Внутрилитературность, однако, не свидетельство слабости таланта писателя, а осознанная эстетическая позиция. Размышляя о прогрессе, о нравственности, сталкивая героиню и будни, анализируя поведение человека перед лицом смерти, Алданов, по существу, остается в кругу традиционных тем, но главный его мотив подсказан

опытом эмигранта: бессилие человека перед историческим потоком, тщетность исторического деяния.

Этот горький мотив контрастирует с внешней легкостью занимательного повествования. Уголовное начало в романе «Ключ», описание политического заговора в «Бегстве» приковывают читательское внимание. Та же роль отведена вставной исторической новелле, восходящей к шиллеровскому «Валленштейну», в «Пещере», но Алданов не достиг здесь органической ее связи с сюжетом романа. Г. Газданов заметил, что подлинный безотрадный смысл алдановских произведений остается недоступным среднему читателю, который следит преимущественно за интригой: «Автор пишет одно, читатель понимает другое».

Работая над трилогией, Алданов одновременно публиковал очерки о событиях и людях революционной эпохи. Эти очерки — «Картины Октябрьской революции», «Взрыв в Леонтьевском переулке», «Убийство Урицкого», «Клемансо», «Ллойд-Джордж» — своеобразная документация, научный аппарат к художественной прозе. Очерк «Вопрос № 66» лег в основу эпизода второй части «Пещеры» (глава XXII). Вставной новелле «Деву» соответствует очерк «Гороскоп Валленштейна».

До трилогии Алданов имел репутацию крупного исторического прозаика, теперь он был признан и мастером современной темы.

9

В отличие от «Ключа» и «Бегства» «Пещеру» Алданов писал медленно, на протяжении почти четырех лет, постоянно терзаясь неудовлетворенностью. Отвлекали газета, работа над очерками. В Германии после прихода к власти Гитлера русским эмигрантам стало почти невозможно печататься, а Германия была центром русскоязычного книгоиздательского дела. Закончив «Пещеру», Алданов собирался уйти из литературы. 14 февраля 1935 г. он писал Бунину: «Похвалы Ваши (искренне ими тронут, со всеми

поправками на Ваше расположение) пришли, так сказать, вовремя: кончена моя деятельность романиста, и Бог с ней».

У Алданова была давняя и высокая репутация очеркиста. Как мастера психологической публицистики, его сравнивают с Герценом, некоторые критики, например М. Слоним, отдают его очеркам предпочтение перед художественной прозой.

Сам писатель пренебрежительно называл свою работу над очерками литературной поденщиной, но в 20–30-е гг. уделял ей много времени. Зарубежные издательства выпускали художественную прозу на русском языке крохотными тиражами, обычно не более тысячи экземпляров, редко две тысячи, и, соответственно, гонорары были мизерными. В. Набоков зарабатывал на жизнь уроками, Г. Газданов работал шофером парижского такси. Алданов ухитрился сводить концы с концами только на гонорары и еще к тому же занимался благотворительностью, помогал писателям, нуждавшимся еще больше, чем он сам. Средством постоянного заработка стали для него очерки.

Многие очерки Алданова были напечатаны впервые в парижской русскоязычной газете «Последние новости», их перепечатывали затем в переводах газеты различных европейских стран, часть из них, в основном портретные очерки, писатель собрал в сборники «Современники» (1928), «Портреты» (1931), «Земли, люди» (1932), «Юность Павла Строганова и другие характеристики» (1934), «Портреты», т. II (1936).

В конце 40-х гг. Алданов хотел часть газетно-журнальных публикаций выпустить в издательстве «ИМКА-Пресс» в виде сборника под названием «Давнее», внес крутую правку в некоторые очерки. Издание не было осуществлено, но авторская правка (по материалам архива Алданова в Российском фонде культуры) использована при подготовке изданий в России⁴⁰.

⁴⁰ Часть публицистического наследия писателя, его очерки и портреты, напечатана в 6-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Правда, 1991–1993; в 1-й и 2-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994–1996.

Алданов был одним из самых образованных людей в русской литературе, необыкновенная научная рафинированность сквозит в каждой его строке. Многие предшественники Алданова считали возможным отклоняться от фактов, один из первых мастеров русского исторического романа И.И. Лажечников провозглашал: «В историческом романе истина всегда должна уступить поэзии, если та мешает этой». Алданов придерживался противоположного взгляда и даже великим предшественникам не прощал нарушений исторической правды. Писал, например, о несостоятельности концепции знаменитой маленькой трагедии Пушкина: ни Моцарт не был «гулякой праздным», ни Сальери — убийцей...

Подчеркнутый интерес к факту скорее органичен для очеркиста, чем для мастера художественной прозы. Когда два свидетельства о событии вступают между собой в противоречие, автор очерка обычно излагает обе версии, романист, за редчайшими исключениями, вынужден принять только одну — и тотчас же он становится объектом нападок ученых. Алданов любил повторять фразу французского профессора Олара: «Нет ничего более почетного для историка, чем сказать: я не знаю».

Романы Алданова эмоциональны, богаты тонко найденными художественными деталями. Дважды, в очерке «Сталин» и в романе «Самоубийство», писатель рисует сцену тифлисской экспроприации 1907 г. — чтобы пополнить партийную кассу, большевистские боевики напали на кассиров банка, перевозивших крупную сумму. В романе самая впечатляющая деталь этой сцены придумана автором, это изображение подстреленной террористами лошади, ее глаз перед смертью. В очерке, разумеется, о лошади ни слова, но авантюрный сюжет подводит писателя к важным рассуждениям о нравственности в политике!

В 1920-е и в первой половине 1930-х гг. Алданов работал над двумя большими эпическими полотнами: тетралогией «Мыслитель» и трилогией «Ключ» — «Бегство» — «Пещера». Параллельно он создавал очерки о людях и событиях тех же лет, бегло упоминаемых или вовсе опущенных в романах. Очерки,

таким образом, можно было рассматривать как дополнительный фактический материал для читателя, заинтересовавшегося событиями, обсуждаемыми в романах. В то же время они имеют самостоятельную научную и художественную ценность.

... Романы мадам де Сталь пользовались во Франции на рубеже XVIII–XIX вв. грандиозным успехом. Говорили, что пустуют театры и церкви, когда выходят ее новые книги. Эта необыкновенная женщина была влюблена в Наполеона, но он пренебрежительно отверг ее чувство и более того — отправил писательницу в ссылку. Весной 1812 г. с юным, вдвое моложе, чем она сама, мужем — гусарским офицером и с новорожденным младенцем 46-летняя мадам де Сталь бежала в Россию. Она не говорила по-русски, но написала о России изумительные страницы: ей удалось подметить в русском народе те черты, которые позднее показала классическая русская литература. Об отношении русского общества к знаменитой французженке писал Пушкин в «Рославлеве».

Поездка мадам де Сталь могла бы под пером другого автора стать сюжетом авантюрного или героического романа. Алданов не написал о ней романа, он ограничился очерком «Коринна в России». В статьях разных лет и в романе «Живи как хочешь», где главный герой — писатель, Алданов раскрыл свое понимание жанра романа: роман — синтетическая форма искусства, полифонический жанр, включающий в себя и драму (диалог), и публицистику, и философию, и поэзию. Писатель предпочитал исторический роман с множеством вымышленных характеров и судеб, в движении которых отражается История.

Иное дело — очерк с его локальной темой, небольшим объемом, заданной недопустимостью вымысла. Алданов отбирал такие происшествия, которые по напряженности и запутанности интриги не уступали уголовному роману. От очерков — шлейфов к романам он постепенно переходил к самостоятельным небольшим историческим этюдам. Он писал о Пикаре и его роли в знаменитом деле Дрейфуса, об убийстве анархистом французского президента Карно, об австрийском престолонаследнике,

совершившем двойное самоубийство со своей возлюбленной. Он исследовал психологическую сторону этих подлинных событий, писал о том, как мотивы благородные и возвышенные всегда переплетаются с низменными и корыстными, как на заднем плане исторического спектакля за фигурами респектабельных государственных мужей возникают их тени — полицейские агенты, авантюристы, заговорщики, убийцы. Изображая события, происходившие в давние времена, в далеких странах, он смотрел на них глазами нашего соотечественника, русского эмигранта.

Портрет Алданова работы художника Арнольда Лаховски относится ко второй половине 1920-х гг. и был репродуцирован в книге «Современники», вышедшей на немецком языке. Мягкие черты интеллигента, высокий лоб, прямой пронзительный взгляд, в глазах грусть. «Эмиграция не бегство и, конечно, не преступление. Эмиграция несчастье». Это пишет Алданов о Дюке де Ришелье, эмигрировавшем в конце XVIII в. из Франции в Россию. Но одновременно не о себе ли самом и своих товарищах по несчастью, русских эмигрантах первой волны, эти грустные слова?

Алданов, как мы знаем, дебютировал в качестве политического публициста в 1918 г. в революционном Петрограде книгой «Армагеддон». Эмигрировав, Алданов преимущественно жил во Франции, и одной из главных его тем стали русско-французские отношения, судьбы людей, воплотивших историческое притяжение русской и французской культур. Он писал о Гитлере, когда тот еще не пришел к власти, о Сталине, еще до начала обернувшейся кошмаром коллективизации. Умел провидеть человеконенавистническую сущность диктаторов задолго до того, как она стала очевидной для всех. В одном своем прогнозе Алданов ошибся, но и ошибка его знаменательна. Посмотрев советскую кинохронику, запечатлевшую парад на Красной площади в 1932 г., писатель в очерке нарисовал выразительный групповой портрет советских руководителей на трибуне мавзолея. В глаза бросалось раболепие перед Сталиным впавших в немилость вождей. Он удивлялся: «Достаточно ясно, что Ры-

кова, Каменева, Зиновьева, Бухарина Сталин не расстреляет, как не расстрелял и Троцкого». К сожалению, все случилось иначе. Всех четверых вскоре прикончили, к Троцкому были подосланы в Мексику убийцы. И все же в широком смысле, в главном Алданов оказался прав. Он верил в человеческий разум, в то, что когда-нибудь «прорвет 160 миллионов людей» и поработенная страна воспрянет, хотя предупреждал заранее: «От всего этого придется лечиться не годами, а столетиями».

Алданов размышлял об опасности вируса тоталитаризма, предостерегал против «ненависти к парламентаризму и воли к единоличной власти». Порою сегодняшние авторы рисуют Сталина и Гитлера жалкими ничтожествами. Алданов, думается, был ближе к истине: оба они люди выдающиеся, только людям очень сильной воли удастся направлять ход исторических событий. Но тем хуже для человечества, что такие, как Гитлер и Сталин, — люди выдающиеся! Пророческими оказались слова очерка о Гитлере: «И не сегодня-завтра он, чего доброго, подожжет мир». (Напомним в скобках, что в 1932 г. немецкий издатель Алданова отказался печатать этот очерк.)

Красной нитью через художественную ткань очерков на современную тему проходит тревога писателя за судьбы цивилизации. Он считал, что зло в мире становится всемогущим, гуманизм терпит тотальное крушение, надвигается век, когда нравственные ценности окончательно утратят смысл.

Оставалась одна надежда — на «современных Питтов», политических лидеров демократической ориентации, таких как Клемансо, Бриан, Ллойд Джордж, Черчилль. Их портреты чужды идеализации, идеализация какой бы то ни было исторической личности вообще претила писателю. Он сохранял ироническую интонацию, даже когда писал о Ганди. О Ллойд Джордже, например, он счел нужным привести такое суждение современника: «Я предполагаю, что мистер Ллойд Джордж умеет читать. Но, во всяком случае, он этого никогда не делает». У каждого из приверженных парламентаризму политиков, по Алданову, свои человеческие недостатки, свои промахи, прегрешения, свои

неуместные амбиции, но все же они заслуживают уважения: перефразируя приведенную в очерке «Коринна в России» цитату, их можно было бы назвать искусными шахматными игроками, играющими партию за человеческий род, взявшимися его защищать. «Я демократ, потому что пока люди не выдумали менее плохой формы общественного устройства», — говорил писатель.

Читатель, несомненно, обратит внимание, что в изображении Алданова люди наполеоновской эпохи и XX в. очень схожи, различаются лишь внешне, а психология, побудительные мотивы поступков те же. «Каков подлец!» — сказал Бонапарт, узнав о доносе Блана, и приказал выдать подлецу сто тысяч франков», — читаем в очерке о генерале Пишегрю. Алданов итожит: «Такова брезгливая философия правителей». Так было, так будет, в мире ничто не меняется, прогресса не существует. Никогда не будет найдено справедливое общественное устройство, будут всегда бороться и мечтать о счастливом завтрашнем дне, а в итоге все останется по-старому, только место лошадей займут реактивные самолеты, а место стрел — атомные бомбы. Писатель не признавал исторического детерминизма. «По случайности, — писал он в очерке о Жозефине Богарне, — эта женщина не взошла на эшафот, по случайности взошла на трон, по случайности с трона сошла». О полковнике Лоуренсе: «Байрон в нем отлично уживался с Майн Ридом. Вероятно, с годами все это прошло бы и он стал бы мирным профессором Оксфордского университета на кафедре средневековой архитектуры. Вышла, однако, неожиданность: мировая война».

Случай выбрасывает на поверхность, разумеется, не самых умных и не самых достойных. И все же у Алданова не было большего интереса, чем к знаменитостям, представителям первого ранга человечества. Он порой искал личного знакомства с ними, любил обсуждать их пути к славе, к успеху. За парадным обликом героя стремился разглядеть простого смертного, проникнуть в его духовный мир. Человека он всегда представлял на фоне исторического потока: один плывет по течению, другой пытается потоку противостоять... В каждом очерке сообщается

множество занимательных исторических сведений. На первый взгляд их подбор может показаться случайным, но, присмотревшись внимательнее, нельзя не заметить стройности замысла, органичности конструкции.

Стремление к максимальной емкости каждой строки заставляло писателя отказаться от всего, что замедляет движение сюжета. Его упрекали, что он избегает пейзажей. В ответ в мемуарном очерке «Из воспоминаний секретаря одной делегации» язвительный Алданов припомнил, как Марк Твен составил однажды брошюру с перечнем всевозможных картин природы: летнего утра и зимнего вечера, зеленых полей и тенистых рощ, фиолетовых облаков и розовых закатов. А затем желающих отправлял к этой брошюре: летнее утро — смотри страницу такую-то.

Искусство пользования цитатой доведено у Алданова до совершенства. В очерке о Пилсудском приведен его ответ польским социалистам, которые в 1918 г. обратились к нему «товарищ Пилсудский»: «Господа, я вам не “товарищ”. Мы когда-то вместе сели в красный трамвай. Но я из него вышел на остановке “Независимость Польши”, вы же едете до конца к станции “Социализм”. Желаю вам счастливого пути, однако называйте меня, пожалуйста, паном». В старину такие гранаты называли «сладкими»: всего несколько слов — и портрет готов, личность раскрылась.

Превосходный рассказчик, Алданов умел для каждого из жизнеописаний найти оригинальную завязку. Очерк о Клемансо начал с зарисовки удивительной защиты диссертации, когда соискателю было 86 лет, очерк об Адаме Чарторыском — с цитаты из «Войны и мира», которая пробуждает в читателе интерес к личности этого польского аристократа — крупного русского дипломата.

Обычно век очерка недолог, он забывается намного быстрее, чем художественная проза. Но книги очерков Алданова — счастливое исключение. Написанные много десятилетий назад, они нисколько не устарели.

«Биографиям доверять вообще не надо, это самый лживый род литературы», — уверял писатель. Фактическая сторона его очерков отличается высокой достоверностью, а концепция, даже если читатель ее не примет, все равно покажется заслуживающей внимания. «Биографиям доверять вообще не надо...» Этим биографиям можно доверять.

Ю

Алданов не осуществил своего плана уйти из литературы, окончив «Пещеру». Новый грандиозный замысел стал его волновать. Он решил, что тетралогия «Мыслитель», повесть «Десятая симфония» и трилогия «Ключ», «Бегство», «Пещера» должны вместе стать частью единой большой серии романов и повестей, охватывающих 200 лет истории. Каждая книга в этой серии будет самостоятельна, хотя их свяжут общие действующие лица (или предки и потомки), а кроме того, некоторые предметы, переходящие от поколения к поколению. Воплощению этого замысла он посвятил почти всю свою жизнь: к восьми ранее написанным произведениям в последующие 20 лет добавились еще восемь.

Из них три он написал еще до начала второй мировой войны. Открывает серию самая ранняя по времени действия философская повесть «Пуншевая водка»⁴¹, по подзаголовку «сказка о всех пяти земных счастьях»: в ней описан 1762 г., воцарение Екатерины II. Споры на вечные нравственные темы ведут Ломоносов, Алексей Орлов, Миних, последний декларирует: «Власть, желающая держаться прочно, должна внушать людям либо любовное уважение, либо сильнейший страх». Повесть Алданов назвал «сказкой», но вкладывал в это слово особый смысл. Характерные признаки сказки, по его определению, «отрывоч-

⁴¹ «Пуншевая водка» опубликована во 2-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Правда, 1991—1993.

ность, сухость психологического рисунка и подчинение всего основной идее».

Другая философская повесть «Могила воина»⁴², «сказка о мудрости», рисует Байрона и Александра I. Не вошла в серию, но примыкает к ней повесть «Бельведерский торс»⁴³ — одно из немногих произведений Алданова, где тема России отсутствует. Эту повесть о неудавшемся покушении безумца на жизнь римского папы Пия IV очень высоко ставил писатель Гайто Газданов: ему нравилось, что «фигура официального героя повести обманчиво-центрально» и по мере действия отходит на второй план. «Но зато мы читаем о конце жизни Микеланджело, об искусстве и — как всегда у Алданова — об ужасной тленности существующего»⁴⁴.

Малый эпический жанр привлекал Алданова на протяжении всего его творческого пути. В 1921 г. писатель начал с повести «Святая Елена, маленький остров», в 1957 г., уже после смерти автора, увидела свет его последняя повесть «Павлинье перо»⁴⁵. В начале 1930-х гг. Алданов делился с И.А. Буниным такими размышлениями: «Романа из эпохи 17-го века я писать не буду, — только потратил время на чтение множества книг: убедился, что почти невозможно проникнуть в психологию людей того времени. Дальше конца 18 в. идти, по-моему, нельзя»⁴⁶. Однако, как видим, всего через несколько лет Алданов в «Бельведерском торсе» описывает еще более раннюю эпоху — XVI в.

Микеланджело в «Бельведерском торсе», Ломоносов в «Пуншевой водке» страдают одной и той же «высокой болезнью»:

⁴² «Могила воина» опубликована в 4-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994–1996.

⁴³ Повесть «Бельведерский торс» опубликована во 2-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Правда, 1991–1993.

⁴⁴ «Русские записки». — Париж, 1938. — № 10. — С. 194–195.

⁴⁵ Повесть «Павлинье перо», как и некоторые другие произведения «малого жанра», избранные рассказы опубликованы в 3-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994–1996.

⁴⁶ Письма М.А. Алданова к И.А. и В.Н. Буниным. — «Новый журнал». — Нью-Йорк, 1965. — № 80.

ищут и не могут найти совершенства, тяготятся контрастом «неизмеримой обширности всемирного строения» и слабости, тленности человека. Подзаголовок «Пуншевой водки», «сказка о всех пяти земных счастьях», подчеркивает авторскую мысль: каждый ищет и находит для себя счастье по-разному, чем выше и мудрее человек, тем реже он бывает счастлив, но мудрец знает мгновенья счастья, недоступного простым смертным.

Г. Газданов в рецензии на «Бельведерский торс» высказывает общее мнение о прозе писателя: «Небольшая книга Алданова отличается, как все, что пишет Алданов, необыкновенной насыщенностью и тем совершенством изложения, которое сейчас недоступно громадному большинству русских писателей»⁴⁷.

В канун второй мировой войны Алданов пишет современный роман «Начало конца»⁴⁸. Название означало: начало конца передышки между двумя мировыми войнами, а кроме того: начало конца стареющих героев. Все они добились многого в жизни, но теперь уже со стороны смотрят на пройденный путь, обнаруживая, что все, во что верили, к чему стремились, — или не сбылось, отвергнуто историей, или сбылось, но приняло такие уродливые, извращенные формы, что лучше бы не сбылось вообще. Горечь замысла контрастирует с острой уголовной интригой.

Первый том романа вышел в 1938 г. Между тем это произведение стало самым крупным событием в жизни Алданова и американских лет: в январе 1943 г. оно удостоено высокой литературной награды, а сам писатель избран лауреатом Клуба «Книга месяца» (такой же высокой чести был удостоен роман другого писателя-антифашиста, Томаса Манна, «Иосиф и его братья»). Алданов дает многочисленные интервью, его фотографии появляются в газетах, книга в течение года выходит несколь-

⁴⁷ «Русские записки». — Париж, 1938. — № 10. — С. 194.

⁴⁸ Роман «Начало конца» опубликован в 4-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994–1996.

кими изданиями, в том числе — массовым в бумажной обложке (paperback), общий ее тираж достиг 320 тыс. экз. За своего друга порадовался В.В. Набоков: «Ваша книга предвещена четверкой аврорных статей в «Бук оф дзи монте». Не только он, вся русская колония в США восприняла награду как собственный успех. «НАША ВЗЯЛА!» — написал заглавными буквами в поздравительном письме профессор Н. Вакар из Бостона, Массачусетс.

Самый авторитетный в те годы американский специалист по русской литературе Эдмунд Уилсон тоже поздравил Алданова: «Это, вне сомнения, один из лучших социально-политических романов, написанных в последние годы в Европе». В ноябрьском номере «Atlantic Monthly» появилась статья Уилсона, обзор русской литературы от Пушкина и Грибоедова до наших дней. Алданов представлен как наследник классической традиции, ему отведено немалое место.

Публикация романа, начавшись в парижских «Современных записках» с № 62, 1936, продолжалась вплоть до последнего номера (№ 70, 1940), где под очередным отрывком значилось уже ставшее привычным читателям: «продолжение следует». Но продолжения не последовало — Париж пал, журнал был остановлен. Работу над рукописью Алданов заканчивал в США, текст последних глав появился в «Новом Журнале», № 1–3. Одновременно готовился английский перевод, озаглавленный «Пятая печать». Он-то и принес Алданову и деньги, и славу в Америке.

Вызвал жаркие дебаты: зачем в разгар войны автор неодобрительно отзываясь о нашем союзнике, о дяде Джо? Коммунистическая газета «Daily Worker» упрекала его в скрытом пособничестве нацистам, а один из членов правления Клуба «Книга месяца» профессор Колумбийского университета Дороти Брюстер в знак протеста против выбора Клуба вышла из жюри. Весьма хладнокровно реагировал на шумиху Набоков: «Шум, поднятый копытцами коммунистов, скорее приятен».

Время действия романа — канун второй мировой войны, эпоха 1937 г. в СССР и Гражданская война в Испании. В воздухе, кажется, разлито предчувствие катастрофы. «Афоризм “после

нас хоть потоп” устарел, — говорит один из персонажей. — Мы с вами еще покатаемся по волнам потопа». «Начало конца» мирной передышки между двумя мировыми войнами, первые признаки кризиса коммунистической идеологии.

Предваряя журнальную публикацию романа, Алданов выступил со статьей. Упрекал русскую эмигрантскую литературу в том, что она не касается перемен в советской жизни последнего десятилетия, а между тем со стороны виднее: советским писателям, изображающим сталинскую современность, доверять нельзя. Сам он пришел к выводу: никакого «нового советского человека» в природе не существует, и советская жизнь не так хороша, как ее изображает газета «Правда».

... Среди персонажей, вместе едущих поездом на дипломатическую работу из Москвы в одну из западноевропейских столиц, по-видимому в Брюссель, крупным планом выделены трое — видные государственные деятели, немолодые люди. Советский посол в молодости был меньшевиком, он очень боится, что давний грех ему припомнят. Командарм, в прошлом генерал царской армии, убеждает себя, что России можно служить при любом режиме, но в Мадриде в момент истины ему откроется: «Торжество зла, и я во всем участвую, дурак на службе у злодеев...» Третий — международный революционер-коминтерновец, соратник Ленина, убежденный, что после Ленина наступила эпоха, лживая насквозь: отправили на тот свет миллионы людей, остальных запугали, партия — «когорта политического преступления». Рисую с симпатией своих героев из СССР, незаурядных, талантливых, писатель подчеркивает, что их характеры деформированы, и иначе не может быть при тоталитарном строе: одно думают, другое говорят. Возникает традиционный для русской литературы вопрос: кто виноват? На заднем плане повествования маячит образ великого «вождя народов».

Очаровательный крохотный эпизод: одна из героинь романа, служащая советского посольства, пишет в свободное от работы время рассказ на модную тему о вредительстве. Она хотела бы закончить свой рассказ не как у всех — разоблачением злодея,

а иначе. Перебирает варианты. Ведь не сценой же казни? — так не бывает в произведениях социалистического реализма. Тогда, может быть, сценой раскаяния: «В камере районного прокурора, наверное, был портрет Сталина. Что если, взглянув на это лицо, Карталинский в порыве душевного раскаяния перейдет на сторону советской власти?» Имя «великого вождя» в контексте общепринятой лжи. Второй раз «имя-знамя» возникнет на последней странице романа. Маститому французскому писателю, члену Академии бессмертных, тот же посол предлагает сделку: в Москве издадут его собрание сочинений, заплатят долларами, но с неперемным условием, что он должен отправить в адрес Сталина телеграмму в поддержку показательных процессов. И происходит нечто небывалое. Стены королевского дворца, где происходит разговор, в первый раз за столетия своего существования слышат слово не из литературной лексики, а бранное, невозможное «merde!». Имя Сталина в романе Алданова — это имя вдохновителя и организатора массовых убийств.

Очень интересна в романе сюжетная линия, восходящая к «Преступлению и наказанию». Алданову представлялась фальшивой одна из главных идей Достоевского — идея очищения страданием. Почему так бегло и неубедительно в романе дано наказание — каторга, эпилог? Но описать каторгу по-настоящему означало бы наказание тоже изобразить как преступление. Не пришлось бы тогда очищать страданием и каторжное начальство? Алданов переписывает-переиначивает историю Раскольникова, перенеся ее во Францию 1930-х гг., и обнаруживает, что современного юношу-грабителя, замыслившего убийство, совершенно не терзают ни нравственные, ни духовные проблемы, для него лишить другого человека жизни, не оставив улик, — всего лишь интересная техническая задача, способ самоутвердиться. Арестованный, отданный под суд злодей ни малейшего раскаяния не испытывает и на плаху идет как бы отрешенно — духовный предшественник террористов начала XXI столетия!

Автор-гуманист терзается его судьбой, выступает противником смертной казни. Не находит в себе сил нарисовать кар-

тину публичной казни, мерзкую, с его точки зрения, взамен предлагает читателю сухую справку из официального издания: казнь на гильотине осуществляется таким-то образом, последовательность действий палача такая-то...

К роману, опередившему книги Кестлера и Оруэлла, навеянному Достоевским, долго не утихал интерес. В конце 1945 г. Г.П. Струве делился с Алдановым такими наблюдениями: в Англии его совершенно невозможно купить, хотя вышло лондонское издание. Быть может, тираж скупило и уничтожило советское посольство? Прочитав роман в 1951 г., Михаил Чехов пришел в восторг: какой увлекательной могла бы получиться экранизация! Между тем не только экранизации, но и русскоязычного издания так и не последовало (на Западе издательское дело на русском языке в 40-е гг. находилось в полном упадке), и первое полное издание «Начала конца» появилось лишь в 90-е гг. в Москве. За полвека книга не утратила остроты, за короткое время она была перепечатана трижды.

II

Между тем ко времени, когда разгорелся сыр-бор по поводу избрания «Начала конца» Клубом «Книга месяца», у Алданова уже кипела работа над новым романом, на этот раз историческим, — «Истоки»⁴⁹, и этому роману, по-английски озаглавленному «Before the Deluge» («Перед потопом»), опять суждено было стать лауреатом. Роман удостоился выбора Книжного общества Великобритании — и опять его не удавалось издать на русском языке, и опять поклонники Алданова повторяли, что это его лучший роман.

Упоминание «... я, вероятно, начну исторический роман» находим в письме Набокову от 31 мая 1942 г., первый отрывок,

⁴⁹ Роман «Истоки» опубликован в 4-й и 5-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Правда, 1991—1993.

«В цирке», появился в газете «Новое русское слово» 1 января 1943 г. В замысел писателя входило ироническое уподобление государственных деятелей циркачам. Чтобы достоверно изобразить характеры и обычаи неизвестной ему среды, писатель отправился с бродячим цирком в турне по нескольким штатам. «Алеко Алданов?» — удивлялся, узнав об этом, Бунин. А. Бахрах свидетельствует: «Он знал, что быт и атмосфера этих цирков едва изменяются с годами и широтами. В результате даже в цирковой технике, описанной в романе, и там «комар носа не подточит»⁵⁰.

Книга была закончена в 1946 г. 1 мая с окончанием романа автора поздравил М.А. Чехов, но, вероятно, в текст еще вносились какие-то изменения, на машинописном тексте последней страницы «Истоков» Алданов поставил чуть более позднюю дату: 5 июня 1946 г.

Почему в переломное время войны Алданов вдруг начал крупное произведение на историческую тему? Обычная его творческая манера — работать сразу над несколькими вещами из разных эпох. «Меня действительно интересуют лишь грандиозные нынешние события», — признавался он Набокову, но ниже в том же письме от 31 мая 1942 г. сообщал: новый роман будет из недавнего прошлого (XIX в.), и тема его — «откуда это пошло», т.е. откуда произошло современное торжество зла, гитлеры, сталины. Алданов считал: это пошло с цареубийства 1 марта 1881 г. Общество тогда разделилось на два непримиримых лагеря, и каждый, уверенный в своей правоте, сделал ставку на насилие. Несомненно, Алданов отталкивался от популярного в предвоенные годы романа генерала-монархиста П.Н. Краснова «Цареубийцы» (1938), где цареубийство представляло результатом международного масонского заговора. Алданов отвергал теорию заговоров. Повторял: при Александре II открывалась последняя возможность мирного, более или менее безболезненного развития России, и оно могло стать сказочным,

⁵⁰ Бахрах А. «По памяти, по записям» // М. Алданов. — «Новый журнал». — 1977. — № 126. — С. 159.

благодаря ее размерам, мощи, богатству, в особенности же — благодаря одаренности русского народа. То что этого не произошло, «даже не русская трагедия, а мировая».

Эпоха воссоздана с помощью множества характерных реалий. Сеанс показа чуда тогдашней техники — телефона. Знаменитый врач выступает против антисептики при хирургических операциях, он убежден, что это нововведение ненужное, пустое. Дамочка расспрашивает телеграфиста, почему, когда по проводам летят телеграммы, их не видно? На страницах романа спорят об Островском и Тургеневе, появляется Достоевский.

Эмансипантки, сбор средств на нужды революции. Об Александре II говорят в таких презрительных выражениях, в каких никогда не говорили о его предшественнике Николае I — несмотря на то, что при Александре II отменено крепостное право, произведены крупные реформы. Бытовые детали эпохи выразительны. Например, в университете выглядеть богатым не полагается, и профессора, имеющие бобровые шубы, приходят на лекции в енотовых. Автор рассчитывает на сумму знаний современного читателя, не повторяет общеизвестного, но активизирует память. На одной из первых страниц книги упоминается имя задержанной властями никому из персонажей не известной Софьи Перовской. Читатель же с детства это имя знает и уже готовится к тому, что в развитии действия Перовской будет отведена важная роль.

Описания заговоров и покушений, элемент уголовного процесса придают роману остроту и занимательность. Эрудиция научного исследования сочетается с остротой приключенческого сюжета. Действующие лица — персонажи исторические и вымышленные, причем первые постепенно теснят вторых. По определению Пушкина, «в наше время под словом роман разумею историческую эпоху, развитую в вымышленном повествовании». Алданов с его даром публициста умеет увлекательно развить эпоху и в повествовании документальном.

Еще один важный компонент романа — политико-философские диалоги. В русском романе никогда еще политика не стано-

вилась объектом такого систематического рассмотрения сквозь призму философских идей. В «Истоках» нет резонеров — комментаторов событий. Политические деятели, представители разных лагерей горячо спорят о путях исторического развития России, о нравственности в политике и о том, допустимо ли прибегать к военной силе, о природе власти и разобщении царской власти и интеллигенции. Каждый из них обрисован не только черной или только розовой краской.

Истоки грозной Октябрьской революции, шире — истоки свойственной всему XX столетию жестокой нетерпимости, по Алданову, в 1870-х гг., когда общество разделилось на два непримиримых лагеря, и каждый, совершенно убежденный в своей монополии на истину, стал делать ставку на насилие. Контрапунктом романа является необыкновенно ярко написанная сцена убийства Александра II народовольцами, эта сцена одна из лучших в русской исторической прозе.

Можно спорить с писателем, были ли именно 1870-е гг. главной исторической вехой на пути к революции, или истоки ее надо искать раньше, в пору декабристских тайных обществ или в эпоху Радищева. Георгий Иванов в парижском журнале «Возрождение» предъявил Алданову еще один упрек: воздав должное «увлекательной и блестящей» книге «Истоки», он возражал против того, что в ней с симпатией изображены революционеры, и брал под защиту царей. Но, по Алданову, любая политическая деятельность подобна цирку, тройному сальто-мортале, и принципиальной разницы между деятелями двух противостоящих лагерей не может быть. Коли отрицается поступательное движение истории, логично отрицать любую политическую позицию.

Контрасты остаются прежде всего литературным приемом: контрасты характеров, контрасты сцен. С политико-философскими спорами контрастируют эпизоды частной жизни персонажей. За изображением ночного Эмса, когда Александр идет на свидание, предстает «очарователем», как его называли, сле-

дует описание свидания совсем другого рода — случайной, казалось бы, встречи Желябова и Перовской.

Простые смертные в «Истоках», как в любой книге Алданова, не менее духовно богаты, чем исторические деятели. Трезво смотрящий на вещи, лишенный иллюзий ученый Муравьев, симпатичный жизнерадостный циник Черняков — они не проходят путь нравственного или религиозного искательства, они люди логики, опираются на факты, ищут опоры только в самих себе.

Многие ситуации и образы навеяны Толстым — вряд ли есть в русской исторической прозе другой роман, столь очевидно содержащий толстовские реминисценции. История болезни и смерти алдановского чиновника Дюммлера — вариация на тему смерти бедного Ивана Ильича, нравственный итог исканий главного героя «Истоков» левого журналиста и художника Мамонтова заставляет вспомнить толстовского Левина. Толстой был кумиром Алданова. Между тем Толстой исповедовал исторический фатализм, Алданов же видел в истории всего лишь царство слепого случая.

Вставная глава в романе повествует о Берлинском конгрессе 1878 г. «Высокие договаривающиеся стороны» собирались добиться привилегий для своих стран и заложить основы прочного мира на европейском континенте, на деле их решения оказались миной замедленного действия, которая позже привела к первой мировой войне. Наивные чванливые аристократы взялись изменить «по справедливости» географическую карту, но создали опасный порядок вещей, намного худший, чем был до конгресса. К финалу повествования ритм убыстряется, развлекательность отходит на задний план, среди действующих лиц появляются кумиры будущего жестокого века, старик Маркс и подросток Ульянов.

В «Истоках» Алданова слились две традиции литературы, русская с ее «проклятыми вопросами», стремлением найти высшие нравственные ценности, логику истории, смысл бытия, и западноевропейская, которая ценит в книге прежде всего умелое построение сюжета, точность психологических характе-

ристик, изящество слога. Ощущения трагического при чтении не возникает: романист смотрит на жизнь глазами историка, постоянно помня, что гибель великой империи или смерть выдающегося человека — лишь частный случай, окончание очередного акта пьесы под названием «история», а не действия в целом — оно продолжается, покуда существует человеческий род. Через десятилетия или века события удивительным образом вновь напоминают давно прошедшие, но узор каждый раз повторяется не буквально, складывается в чем-то по-новому — как в калейдоскопе, и остается только следить за переливами меняющегося узора.

В литературу роман «Истоки» входил своеобразно. Сначала в англоязычном варианте, сокращенном, — критики его хвалили, но продавался роман плохо, и Алданов это комментировал в письме Андрею Седых: «Кого в Америке могут интересовать народовольцы, Александр II и даже западноевропейские знаменитости 70-х годов!»⁵¹ В 1943–1946 гг. фрагменты из романа публиковал «Новый Журнал», в 1950-м в Париже наконец вышло отдельное издание на русском языке, в двух томах, но и оно расходилось неважно. «Откуда было взяться в эмиграции безумцам, способным заплатить по 1500 франков за книгу?» — вопрошал Алданов Тэффи. Через 40 лет после первого издания роман был напечатан в Москве, вышел подряд тремя изданиями в начале 90-х гг. почти двухмиллионным сумасшедшим тиражом. Пришелся, что называется, ко времени: начиналось переосмысление главных событий русской истории после десятилетий цензурного гнета, в стране был большой интерес к запретным прежде именам, а тяга к чтению в народе еще не умерла.

Получив двухтомник с дарственной запиской от автора — «Все же наименее плохая, по-моему, из всех моих книг», 26 февраля 1950 г. И.А. Бунин тут же начал читать и, еще не закончив, делится с Алдановым первыми впечатлениями: «Нынче читал

⁵¹ «Новый журнал». — 1961. — № 64. — С. 222.

о подкопе, о Михайлове, Перовской с этим страшным припевом насчет турка — и всплескивал руками: ей-Богу, все это сделало бы честь Толстому!» Б.К. Зайцев писал менее эмоционально, но по сути повторял Бунина: «Роман Ваш отличный и прочно останется в литературе нашей»⁵².

Роман стал и отправной точкой любопытного обмена мнениями о путях русского исторического романа. В.А. Маклаков, прочитав журнальную публикацию, отправил Алданову письмо в Нью-Йорк: лучше бы исторических деятелей в произведения художественной прозы не включать, они либо «канонические образы» из учебников и неинтересны, либо «произвол романиста», наподобие Наполеона и Кутузова у Толстого, что еще хуже. «Вы можете по своим личным симпатиям и антипатиям не послужить истории, а ее обмануть». Алданов в ответном письме не соглашался с ним: «Так ли верно, что у каждого исторического лица есть “канонический образ”? Я писал когда-то, что “суда истории” вообще нет — это миф: есть суд историков, который меняется каждые 25–50 лет, да и в течение одного периода они во всем между собой расходятся: ведь “беспристрастные историки” есть во всех партиях. Без всякого сомнения, мое изображение того или иного исторического лица может быть оспорено, но то же самое верно в отношении профессиональных историков, даже больших. Разве не оспаривался Цезарь Моммзена? Разве не оспаривались знаменитые характеристики (царей. — А.Ч.) Ключевского <...>? Извините, что называю знаменитые имена как бы по поводу своего романа. Поверьте, что я себя с ними никак ни в малейшей мере не сравниваю, это было бы глупо. Могу только сказать, что литературу о выведенных мною исторических лицах изучал добросовестно и потратил на это годы».

Редактор «Нового журнала» М.М. Карпович писал в рецензии на «Истоки»: «Отрицая историю, Толстой уходил от нее

⁵² Письмо от 7 февраля 1946 г. Бахметевский архив, фонд Алданова, письма, коробка 7.

к двум вечным полюсам: “высокому бесконечному небу”, которое раненый князь Андрей видел над собой на поле Аустерлицкого сражения, и укорененной в земле родовой человеческой жизни (знаменитые “пеленки” в эпилоге «Войны и мира»). Кажется, ни то, ни другое Алданова не утешает. Во-первых, он не может уйти от истории, так как в отличие от Толстого обладает высокоразвитым историческим чувством. Во-вторых, в нем нет и следа толстовского руссоизма, нет никакого бунта против культуры. Напротив, человеческая культура и есть то, что он по-настоящему ценит и любит, — ценит и любит тем больше, чем яснее представляется ему ее хрупкость. Он гуманист, не верящий в прогресс. И это придает его мироощущению трагический характер»⁵³.

После публикации «Истоков» в журналах русской эмиграции появились две в корне противоположные оценки романа: поэт Георгий Иванов увидел в нем проповедь безверия и скептицизма, нашел его вредным, историк М. Карпович, напротив, назвал «Истоки» лучшим произведением Алданова, продолжающим толстовскую литературную традицию. В дальнейшем в русской зарубежной критике возобладал именно этот взгляд: многие мемуаристы и критики считают «Истоки» выдающимся историческим романом. Хотя роман привлек внимание англоязычных читателей, а в 1953 г. был опубликован в Барселоне в переводе на испанский язык, Алданов предназначал его в первую очередь соотечественникам. Сейчас роман воспринимается как живое явление литературной жизни, хотя в нем воссозданы давние события: споры во второй половине XIX в. о путях исторического развития России, противостояние радикалов и консерваторов, разговоры о связи политики и нравственности характерны и для наших дней. Связь времен — главная тема Алданова, его исторические полотна остаются злободневными. Но в ранних произведениях писателя тема связи времен,

⁵³ «Новый журнал». — 1950. — № 24. — С. 287.

по мнению некоторых критиков, часто была излишне педалирована. Например, его Наполеон размышлял о выгоде стратегической позиции на Марне («Святая Елена, маленький остров»), и читателю 1920-х гг. не оставалось иного, как вспомнить недавнюю битву под Верденом. Зрелый, достигший более высокого мастерства автор «Истоков» идет по другому пути: его герои также задумываются над будущим, но их прогнозы постоянно не сбываются, их планы на будущее рушатся. Полон иронии эпизод, когда один из героев, положив деньги в банк, объявляет, что на проценты через 50 лет, в 1928 г., будет издана книга — биография его начальника по службе графа Канкрин.

Обширная галерея персонажей многопланового повествования — вымышленных героев и исторических деятелей — воплощает в «Истоках» авторский тезис о противостоянии интеллигенции самодержавию как характерной черте общественного развития России перед 1 марта 1881 г. Это противостояние, по Алданову, стало импульсом дальнейшего революционного развития. Каждый из персонажей выбирает свой путь: профессор ищет независимости от властей, левый художник рисует Стеньку Разина и едет знакомиться с Бакуниным, народовольцы замышляют убийство царя. Вместе с тем характеры напоминают персонажей, созданных ранее Алдановым в «Мыслителе» и трилогии; и в тех и в других перемешаны свет и тени, положительные качества почти в каждом преобладают над отрицательными.

В большей степени, чем любое другое произведение Алданова, «Истоки» связаны с русским историческим романом XIX в. Но, современник Соловков и Хиросимы, Алданов по-новому интерпретирует известные события русской и европейской истории. Размышляя о культурной традиции, сталкивая героиню и будни, анализируя поведение человека перед лицом смерти, он, по существу, остается в кругу вечных тем, но главный его мотив — бессилие человека перед потоком исторических событий, тщетность исторических деяний. Этот горький мотив контрастирует с внешней легкостью занимательного повество-

вания: композиция выразительна, сюжет включает элементы высокой трагедии, мелодрамы, криминальной истории.

12

Как помнит читатель, Алданов приехал в Америку с очерком «Убийство Троцкого», продолжал писать очерки на разные другие темы. Потом неожиданно для многих оставил этот жанр, жанр, который в 20–30-е гг. принес ему европейскую известность. Очерки Алданова тогда печатали газеты разных стран, от Швеции до Испании. Но сам он этот жанр недолюбливал. Называл его литературной поденщиной, говорил, что пишет очерки исключительно ради заработка. В Америке военных лет, в отличие от довоенной Европы, ему не удавалось их публиковать по-русски, и отрыв от русского читателя стал, надо думать, веским аргументом при принятии решения впредь очерки писать почти исключительно как вставные главы в романах.

Было еще одно важное обстоятельство. Алданов пристально следил за развитием военных событий, особенно на русском фронте, но создавать очерки на эту тему «из головы», как он выражался, — не решался. Писателя в эту пору привлекают актуальные политические темы, на смену очеркам в его творчестве приходят рассказы. Публикацию первых своих рассказов в «Новом журнале», в первом номере от 1942 г., Алданов предваряет такой заметкой: «Автор не чувствовал себя способным писать на темы, не имеющие отношения к происходящим в мире событиям».

Однажды писатель в рассказе допустил погрешность против фактов, его ошибка по-своему характеризует эпоху. В рассказе «Истребитель» изображена Ялта во время конференции 1945 г. с участием Сталина, Рузвельта и Черчилля. Среди жителей города фигурируют крымские татары. И на ум не могло прийти писателю, что весь этот небольшой народ был к тому времени

депортирован, а западные журналисты, приехавшие в Ялту писать репортажи о саммите, не заметили его исчезновения.

Такие ошибки у Алданова — большая редкость.

Изыюбленной темой писателя стала тема исторического прогноза, тема модная. Мечтали о будущей мирной жизни, пытались представить себе ее контуры. В СССР, например, вышел на экраны фильм с характерным названием: «В шесть часов вечера после войны». Но только у Алданова эта тема вышла за рамки частных романтических историй, вошла в творчество как самостоятельная футурологическая часть.

Над несбывшимися историческими прогнозами принято иронизировать. Говорят, они составляют 99% всех исторических прогнозов, но если так, не приходится ли оставшийся 1% на случайные совпадения? Язвительный Клемансо был прав, поучая молодых журналистов: предсказывать нужно только то, что уже было. В «Истоках» Алданов формулу Клемансо как бы вывернул наизнанку: вложил герою 1870-х гг. предсказание будущего, которое так и не исполнилось. Опираясь на цитаты из авторитетных источников, статистические данные, таблицы, его Мамонтов предсказывает... быструю неизбежную гибель Соединенных Штатов! Улыбнись, современный читатель.

Разумеется, писатель не мог обойти вниманием очень редкие сбывшиеся прогнозы. Один из американских очерков Алданова посвящен такому эпизоду. За несколько месяцев до начала Первой мировой войны отставной министр внутренних дел П.Н. Дурново обратился к Николаю II с запиской-предупреждением: что произойдет с Россией, если она позволит втянуть себя в войну? Будто сквозь магический кристалл увидел Дурново и военные поражения, и рост недовольства в стране и в армии, и падение царского режима, а затем хаос, диктатуру, и даже революцию в Германии. Казалось бы, размышляя Алданов, впору ожидать, что контуры будущего смогут разглядеть люди передовых убеждений, поборники прогресса... — но, вопреки логике, уникальный прогноз сделал сановник сыскного ведомства, автор крылатого мрачного афоризма: «Никогда я ни одному человеку

не верил и не имел случая об этом пожалеть». Остановившись перед вопросом: на какое же начало в человеке вернее ставить — на светлое или на темное? — Алданов с пунктуальностью ученого пытается прогнозы систематизировать. Прогнозы поэтов — как молниеносные озарения, прогнозы ученых — как плод углубленных длительных размышлений.

К какому разряду Алданов отнес бы свои собственные исторические прогнозы? Думаю, ко второму. Наиболее известный из них — в рассказе «Фельдмаршал», напечатанном в «Новом Журнале». Написан рассказ был в июле 1941 г., сразу после нападения Германии на Советский Союз, а время его действия — предвоенные годы. Герой, один из высших военачальников Третьего рейха, едет в Берлин, чтобы встретиться с Гитлером и убедить того ни в коем случае не начинать войну, которая, по его мнению, обречена на поражение. Последующая цепочка событий фельдмаршалу и, по-видимому, самому писателю, видится такой: военные поражения, отказ Гитлера идти на мирные переговоры, наконец, заговор высших офицеров с целью отстранить Гитлера от власти.

В 1942 г. в различных американских русскоязычных изданиях кроме «Фельдмаршала» появляются сразу еще четыре его рассказа: «Грета и Танк», «Микрофон», «Тьма», «На “Розе Люксембург”». Это остросюжетные отклики на злобу дня, в них действуют тайные агенты, воссоздаются военные приключения. В рассказе «Микрофон» сюжет связан с обеспечением безопасности Черчилля во время его радиовыступлений, в рассказе «Тьма» изображено убийство немецкого генерала французскими патриотами.

По горячим следам событий конца второй мировой войны Алданов создал рассказ «Астролог» (1947). Еще не стали известными детали двойного самоубийства Гитлера и Евы Браун в берлинском бункере, в частности самая колоритная: перед роковой развязкой вдруг находившиеся в бункере техники, прислуга завели патефон, и под звуки шлягера «О, бескрайняя весна...» пары закружились в безумном танце. Этот танец как

смеховое расставание с самой страшной страницей в истории немецкого народа, его нельзя было придумать, он превосходил любое воображение.

Не зная подробностей ужасной картины конца Гитлера, Алданов сознательно ушел от их описания, не стал фантазировать. События изобразил глазами персонажа, который болен и пришел в себя, когда уже горели завернутые в белое трупы, а в город вступали советские воинские части.

Небольшой по объему рассказ по-алдановски емок. Писатель показал страх населения перед нацистами, конформизм властей, общий ужас перед надвигающимся концом «тысячелетнего рейха». Общей картине развала сопутствовало увлечение оккультизмом, и не без ироничного умысла автор избрал героем астролога — пожилого усталого жулика. Напрашивается параллель: Профессор — Фюрер. Первый одурачивает лишь тех, кто хочет быть одурочен, второй пролил море крови. Внимание читателя удастся привлечь с первых же строк интригующим письмом астролога о гороскопах.

13

Десять лет разделяют романы Алданова «Начало конца» и «Живи как хочешь». «Живи как хочешь»⁵⁴ увидел свет в 1952 г. Как изменился мир за эти 10 лет! Отгремела, ушла в прошлое вторая мировая война, началась новая война, на этот раз холодная (горячая шла в Корею), был последний год жизни Сталина. Алданов же — не изменился. Как и в молодые годы, повторял, что удел человеческий, счастливый, злосчастный, создается случаем, счастье видел не в том, чтобы найти, а в том, чтобы искать, иронизировал над всем миром и над самим собою.

⁵⁴ Роман «Живи как хочешь» напечатан в 5-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн // М.: Новости, 1994–1996.

Он задумал написать такой роман, который заинтересовал бы и читателей, и издателей в разных странах, стал бы международным бестселлером. Не из русской истории, не из жизни сталинского Советского Союза. По канонам массовой литературы место действия «Живи как хочешь» то курортная Ницца, то борт океанского лайнера, курсирующего между Европой и Америкой. Под стать был разработан и сюжет с элементами детектива и мелодрамы, двумя криминальными историями: одной с наркотиками и кражей бриллиантов, другой — политической, с международным шпионажем, среди действующих лиц закоренелый злодей и его страдающая жертва, бескорыстный благородный шантажист. Как в доброй старой пьесе, волею автора в одной из последних сцен «Живи как хочешь» все персонажи вдруг оказываются вместе на пароходе, и это дает возможность развязать запутанные сюжетные узлы. Конечно же, действие заканчивается хеппи-эндом, наказанием порока, торжеством добродетели.

Но большой русский писатель просто не в силах был написать роман, целиком вписывающийся в западные развлекательные стандарты. Алданов своим произведением вмешивался в разгоревшуюся полемику поборников элитарной и массовой культуры, пытался крайности совместить, сделать роман интересным и для читателя-интеллектуала. Помимо легковесного верхнего слоя в романе есть по-алдановски серьезная сердцевина — диалоги о нравственности, связи времен, политике, литературе и об искусстве.

Алданову было 65 лет, когда вышел роман. Он много болел и собирался романом «Живи как хочешь» завершить свою многотомную серию, воплощающую события русской и европейской истории двух последних столетий. На страницах серии действуют цари, полководцы, революционеры, изображены их звездные часы, Суворов совершает беспрецедентный переход через Альпы, умирает Наполеон на острове Святой Елены... А закончить серию писатель намеревался романом о современниках — о простых смертных, простом человеческом счастье. Похоже, на-

меревался опустить занавес в момент радости, дабы не говорить, что будет потом.

Судьба распорядилась по-своему, писатель прожил еще четыре с лишним года и выпустил четыре книги. Самым поздним по времени действия стал в серии роман «Бред». А умер, когда в нью-йоркской газете «Новое русское слово» печатался с продолжениями последний его роман «Самоубийство», где изображен Ленин. «В сущности, в художественной форме о Ленине пока никто не писал; макулатура советских подхалимов в счет не идет», — писал он за полгода до смерти.

В «Живи как хочешь» многие персонажи перешли из прежних книг Алданова, это новая встреча через много лет с полюбившимися ему героями и сентиментальное прощание с ними. Надежда Ивановна из «Начала конца», Виктор Яценко и Дон Педро — Пемброк из трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера», Николай Дюммлер из «Истоков», Макс Норфольк из рассказов. Русские эмигранты даны преуспевшими, пустившими новые корни на Западе. Для них оставленная родина — главная любовь в жизни, но ни один не помышляет о возвращении домой, потому что в советской России нет свободы. Судьба Алданова — доказательство, что сильные духом и талантливые могут найти себя и на чужбине. Таких он и взял героями.

«Начало конца» и «Живи как хочешь» можно назвать дилогией внутри серии Алданова. Оба эти романа рисуют современность, а не события прошлого, в обоих действуют только вымышленные персонажи; в «Живи как хочешь» дана развязка сюжетной линии одного из персонажей «Начала конца», посла Кангарова. И все же два романа, очень схожие по творческому почерку, различны, как, по Алданову, различны характеры советских людей и эмигрантов: даже самых порядочных людей тоталитарный режим деформирует. Но в романе, увидевшем свет в последний год жизни Сталина, писатель предсказывал, что и в Советском Союзе дело свободы, каким бы безнадежным оно ни казалось в то время, в конечном счете восторжествует: «Какое счастье, что в душу человека заложена эта непонятная

любовь к свободе и правде! Искорка эта слаба, она еле заметна, она часто почти гаснет, она исчезает в одном месте и проскакивает в другом, но в ней есть своя огромная сила... Для меня есть одна ценность, и по сей день совершенно бесспорная: это свобода».

Первоначально писатель предполагал назвать свой роман «Путь к счастью» или «Освобождение». Затем, по совету переводчика романа на английский язык Н.Р. Вредена, обратился к упоминаемому без указания источника в тексте романа афоризму Эпиктета из его «Бесед»: «Свобода не что иное, как право жить как хочется. Ничего более». Вариант названия «Живи как хочется» одобрил И.А. Бунин, у которого Алданов спросил совета: он, по его словам, «всех и везде будет заинтриговывать, многим будет очень нравиться, некоторых будет возмущать, что тоже отлично». Алданов письмо Бунину от 19 марта 1952 г. начал так: «Дорогой друг! Я по-настоящему тронут, чрезвычайно тронут тем, что Вы, несмотря на слабость и нездоровье, сочли возможным тотчас мне ответить. От души Вас благодарю. Разумеется, так и назову роман: “Живи как хочется”». Однако и в этот вариант заголовка он в последний момент (рукопись уже была в издательстве) внес правку, заголовок в конечном счете стал таким: «Живи как хочешь». Смысл правки, по-видимому, состоял в том, чтобы подчеркнуть связь нового романа с «Началом конца», где командарм Тамарин, приехав в Париж, формулирует для себя отличие тамошней жизни от московской: «Да, здесь ГПУ нет. Не убивай, не грабь, не воруй и тогда живи как хочешь».

«Живи как хочешь» Алданов писал одновременно со сборником историко-философских диалогов «Ульмская ночь». В романе он воплотил нравственные жизненные принципы, не претерпевшие изменений со времен Экклесиаста: могут быть счастливы только те, кто помогает другим людям, в крайнем случае никогда не приносит зла. Отдельные грани своего «я» Алданов раздал трем персонажам: жажду помогать всем, кто нуждается в помощи, — бескорыстному Максу Норфольку; привычку сы-

пать афоризмами и цитатами — престарелому Дюммлеру; свои раздумья над художественным творчеством он отдал писателю Яценко. Алданов стремился избежать повторения в Яценко Вермандуа из «Начала конца»: Яценко не маститый прозаик, а начинающий драматург, выходец из России, а не француз, он много моложе, чем Вермандуа. Читатель «Пещеры» расстался с юным эмигрантом Виктором Яценко в 1919 г. — тот собирался возвратиться на родину и участвовать в борьбе против красных. О двух десятилетиях, прожитых им в СССР, о новом бегстве его на Запад, о том, как он пришел в литературу, в романе сказано всего в нескольких словах, но прежняя авторская теплота к герою сохранилась. Иной стала, чем в «Начале конца», Надежда Ивановна: изменилась к лучшему, сделавшись эмигранткой. Но Антонину Семеновну, Тони, олицетворяющую в романе худшие свойства человеческой природы (наркоманка, добровольный агент советской госбезопасности), Алданов взял в качестве нового персонажа — герои прежних книг слишком дороги ему. Он склонен прощать людям их недостатки и слабости, со страниц романа звучит: «совершенных мерзавцев на свете не так уж много, не больше, чем совершенно порядочных людей»; обычный человек «хуже, чем Ганди, лучше, чем Гитлер», и все же Тони подводит к крушению.

В современности Алданов как исторический писатель видит часть исторического процесса. Эпоху он рисует не многими, но выразительными деталями. Во вставной пьесе «Рыцари Свободы» действие происходит в 1820-е гг., и герой, собираясь переехать в Нью-Йорк, облюбовал себе дом с садом на Уолл-стрит, думает завести лошадей, коров и овец — они будут пастись на Бродвее. Такая колоритная подробность, несомненно, адресована нашему современнику: пусть он вспомнит, что в те годы численность населения Нью-Йорка была всего 150 тыс. человек — в 10 раз меньше, чем Парижа!

Персонажи пьесы узнают о смерти Наполеона, и замыкается круг: свою серию Алданов в 1921 г. начал с повести о его последних днях «Святая Елена, маленький остров». Мысль его об-

ращается не только к прошлому, но и к будущему. Тоталитарный режим в Советском Союзе всем вокруг казался нерушимым и всемогущим, но Алданов давно уже думал, что стал свидетелем начала конца этого режима. В книге, задуманной в качестве своей последней, своего рода завещания, он обратился к теме, которая современниками не предугадывалась, но его очень волновала: какой будет Россия после падения большевиков? Разумеется, сколько-нибудь систематической картины будущего предугадать не дано, но отдельные ее детали писатель с удивительной прозорливостью разглядел. Его Тони с вызовом и рвением отстаивает национально-патриотическую идею, и, действительно, этой идее спустя десятилетия оказалось суждено вновь, как в годы борьбы западников и славянофилов, стать в центре общественных споров о путях развития России. Из своего старого очерка Алданов перенес в роман мысль, что, после того как будет упразднен обязательный государственный атеизм, получат необычайное распространение черная и белая магия. Сбылось и это, внешне парадоксальное, предвидение. Он задавался вопросом, который стал актуальным в наши дни: «Говорят, там на службе у ГПУ состоят миллионы людей. Что же, казнить их всех после падения большевиков? Нет...» Он размышлял о судьбах искусства в будущей России и приходил к такому выводу: из России не «посыпятся шедевры, как только она станет свободной. Огромное понижение умственного и морального уровня скажется на всех, даже на самых лучших».

Снова, как и в предшествующих романах Алданова, реплики одного персонажа можно порой передать другому — так построены, например, философические диалоги Яценко и Дюммлера. Спор единомышленников дает ему возможность в заостренной форме выражать воззрения, близкие к его собственным, в то же время отчасти отгораживаясь от них: остается место для характерного алдановского скептицизма. Напрасно было бы искать в романе уникальные личности, резкие неповторимые характеры. Это, однако, не художественный просчет писателя, а сознательно выбранная эстетическая позиция: люди

его привлекали не своей несхожестью, а тем, что повторяются. Подобный не свойственный русской классике XIX в. ракурс естествен для середины XX столетия, эпохи массового общества, для эмигранта, который воочию видел, в особенности в США, как в людях вырабатывается унифицированный взгляд на вещи, индивидуальность стирается.

Сюжет преобладает над героем, автор уделяет огромное внимание композиции, устанавливает внутри романа сложную систему зеркал. В современном романе вставная новелла — запись средневекового процесса по делу о колдовстве. Читатель призван сравнить героиню, женщину середины XX в., с ее далекой прародительницей, обвинявшейся в сношениях с Князем Тьмы. Другая героиня становится прототипом женщины наполеоновской эпохи в пьесе, которую пишет ее возлюбленный:

*Друг друга отражают зеркала,
Взаимно искажая отраженья...*

Георгий Иванов

Искаженно отражаются перипетии романа в двух пьесах, «Рыцари Свободы» и «Lie Detector», или «Детектор лжи», приписанных перу драматурга Яценко, искаженно отражает вторая пьеса ситуацию первой.

В 1929–1930 гг. Алданов написал, а в 1937 г. переработал и опубликовал драму «Линия Брунгильды»⁵⁵ — о роли случая в человеческой судьбе, о «линии Брунгильды» в нравственности — линии, которую отстаивают до конца. В пьесе изображена жизнь русских актеров, тема традиционно театральная, но писатель ее решал на примере судеб, надвое разорванных эмиграцией, поэтому пьеса неизменно горькая.

Введенные в ней характеры примет времени лишены: начинающая романтическая актриса, два ее поклонника-конкурента, русский и немец, пожилой премьер провинциальной оперетты — ее отец. Но избрав временем действия грозный 1918 г.,

⁵⁵ «Линия Брунгильды» опубликована в 5-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994–1996.

писатель не скупится на точные и выразительные обозначения эпохи: общее обнищание, вынужденная необходимость почти для каждого преступать закон, страх перед ЧК...

Герои терзаются заботами, страдают, любят. Их чувства кажутся им самим крупными, значительными. Но эпилог переносит зрителя в современность, в 1936 г. Минуло почти два десятилетия — и какими далекими, наивными выглядят теперь давние страсти и терзания! Суета сует. Театральная карьера героини не состоялась, мечты о славе, о любви не сбылись, остается лишь влачить жалкое существование на чужбине. «Линия Брунгильды» перед войной ставилась с успехом русскими труппами в Париже, Праге, в Варшаве.

Читателю «Живи как хочешь» несомненно бросится в глаза несходство «Линии Брунгильды» и включенных в роман двух пьес, кажется, они написаны разной рукой: в традициях русской классической драматургии — «Линия Брунгильды»; в традициях западной, особенно английской салонной драматургии, — «Рыцари Свободы» и «Детектор лжи». В них блестящие остроумные диалоги, неожиданные повороты действия, изящные развязки, строго соблюдается неписанный закон, что писатель не должен ставить слишком острых и болезненных социальных проблем.

Но ведь и в самом деле, по роману, автором этих пьес является не его создатель, а его герой, Яценко! Ставится знак неравенства между писателем и его героем. Алданов не раз использовал подобный необычный, но любопытный и плодотворный прием характеристики персонажей. В его «Истоках» есть вставная глава — статья героя, левого журналиста и художника Мамонтова «Участь Соединенных Штатов», предсказывающая, как мы уже вспоминали, неизбежность быстрого распада США. Автор не только лукаво иронизировал над несбывшимся историческим прогнозом, он своеобразно снижал героя в читательском восприятии: Мамонтов — дилетант, который слишком серьезно воспринимал расхожие либеральные идеи своего времени, 70-х гг. XIX в. Яценко в «Живи как хочешь» авторской иронии не вызывает, его пьесы, по роману, хвалят импресарио, актеры,

публика, по одной из них поставлен удачный фильм. Герой для западного зрителя пишет, хоть и по-русски, но о западной жизни, в западной литературной традиции — печальное, но неизбежное принятие «правил игры» эмигрантом, и показательны раздумья Яценко во второй главе первой части: «Толком не знаю, что это: хорошая пьеса или пародия на хорошую пьесу». Все же он приходит к выводу, что не пародия, и его вывод разделяет Алданов: он по пьесе «Детектор лжи» написал киносценарий (фильм по нему поставлен не был).

В конце 1940-х гг. в Америке «самым важным из всех искусств», определяющим общественное сознание, оставалось, как и в предвоенные годы, кино (Голливуд), начиналось быстрое распространение телевидения. Все увеличивался спрос на драматургические произведения, и одновременно падал спрос на художественную прозу, аудитория стала меньше читать, больше смотреть. Работая над «Линией Брунгильды», Алданов о драматургии отзывался чуть свысока, немного пренебрежительно: театр, писал он Бунину 21 ноября 1929 г., — «грубый жанр», «все надо огрублять». В «Живи как хочешь» его герои повторяют, что визуальные искусства превратились в погоню за успехом, от пьесы, фильма публика ждет прежде всего развлечения, развлекать людей легче всего несложным, занимательным, условным, приятным искусством, вы нам такое и подайте, а взамен получите известность, деньги. Нравы послевоенного Голливуда в романе изображены сатирически, и герой горько жалуется: «В жизни люди не только разговаривают, не только целуются и не только стреляют из пистолета. У них есть мысли, есть психология, есть то, что экран передать не может или может только очень элементарно».

Но не ждет ли публика несложного развлечения и от романа? Яценко резко противопоставляет роман визуальным искусствам, повторяет, что только роман обладает в полной мере глубиной и достоверностью психологических мотивировок. Он почти дословно повторяет статью Алданова 30-х гг. «О романе», где роман провозглашен высшей формой искусства. («Живи как

хочешь» — девятый по счету роман Алданова.) В финале Яценко решает уйти из Голливуда, чтобы писать роман.

Похоже, однако, что ко времени работы над «Живи как хочешь» писатель занял в споре приверженцев различных искусств более уравновешенную позицию, передал апологию романа своему герою. Впервые в русской литературе он органично ввел пьесы в художественную ткань прозы, отсюда неизбежно следовало, что за драматургией признаются не только недостатки, но и преимущества в сравнении с прозой. Яценко считает главным достоинством романа глубину и достоверность психологических мотивировок, но Алданов в «Живи как хочешь» ограничивается элементарными психологическими мотивировками некоторых персонажей, например Гранда, Фергюсона, рисует всего одной краской. Взамен читателю предлагается занимательная интрига, напряженное внешнее действие и то, что критик нью-йоркского «Нового журнала» Ю. Сазонова удачно назвала «панорамой мыслей». Большинство читателей следит за детективными и мелодраматическими перипетиями сюжета, меньшая часть обращает внимание на бесконечные афоризмы, неожиданные сопоставления, цитаты, реминисценции. В одной только IV главе четвертой части упоминаются философские споры номиналистов с реалистами, идет речь о чувствах богини Юноны при ухаживаниях пастуха Эндимиона, цитируется Феофан Прокопович, приведено неожиданное предложение Генриха IV жене... Литературные образы внедряются в созданный писателем мир, следить за его острой мыслью необычайно интересно, и, дочитав роман, непременно возвращаешься к эпиграфу из Мопассана: «Разве существуют правила для создания романа?.. Откуда они взялись? Кто их установил?»

Новаторство Алданова в «Живи как хочешь» не было по достоинству оценено эмигрантской критикой. В нем увидели всего-навсего разрыв с классической традицией XIX в. Его «забраковал» авторитетный Г.П. Струве в монографии «Русская литература в изгнании». Не сбылась и надежда Алданова на то, что книга станет бестселлером у западного читателя. Она была

переведена на несколько иностранных языков, вышла по-английски в Америке, но бестселлером не стала. Необычное совмещение высококобой интеллектуальности и элементов массовой культуры отпугивало, отпугивали и пьесы — у многих не было навыка к чтению пьес.

Впрочем, Алданов еще до выхода романа в свет уже предвидел, что большой коммерческий успех его не ждет. Но зато — не пожертвовал художническими принципами, поставил серьезные, волновавшие его вопросы, утвердил взгляд, что вечно только доброе искусство, вернее, то, которое прошло через анализ зла и достигло мудрости в добре.

14

Произведения первой половины 1950-х годов, «Повесть о смерти» и «Бред», при жизни писателя отдельными изданиями не выходили, а журнальный текст был сокращенным. Чтобы восстановить пропущенные главы, потребовалась длительная исследовательская работа. Отдельной книгой у нас в стране повести в полном виде вышли в самом конце девяностых годов прошлого века, после завершения издания обоих шеститомников писателя⁵⁶. Любителю отечественной словесности предоставлялась возможность прочесть и оценить «серию» Алданова, по масштабности и охвату проблем сопоставимой с «Человеческой комедией» Бальзака, целиком. Благодаря этому Алданов открылся перед читателями по-новому. Оказывается, много десятилетий назад он уже напряженно размышлял о том, что случится с нашей страной, когда советская власть рухнет, предостерегал об опасностях, связанных с распадом СССР.

Обе повести были написаны Алдановым одна за другой, но они очень разные. Одна на историческом материале, другая

⁵⁶ Алданов Марк. Повесть о смерти. Бред. — М.: Гудьял-Пресс, 1999. — Составление, подготовка текста, предисловие А.А. Чернышева.

на современном, одна философская, другая остросюжетная. Эта несхожесть для писателя органична: в его творчестве слились русская литературная традиция с ее влечением к «проклятым вопросам», стремлением найти логику истории, смысл человеческого бытия, и западноевропейская, для которой в книге прежде всего важна изящность слога, тонкость психологических характеристик, умелое построение сюжета, развлекательность. И тем не менее повести объединены общим смыслом. Писатель обдумывает исторические судьбы России, ищет разгадку русского характера.

Первое упоминание Алданова — «задумал повесть о смерти» — находим в его письме Б.К. Зайцеву от 10 мая 1950 года. Книгу он так и озаглавил при публикации в журнале, «Повесть о смерти», а для английского перевода, не увидевшего свет, собирался придумать другое название.

Он еще наводил последний блеск на только что законченный роман «Живи как хочешь», параллельно работал над философским трактатом «Ульмская ночь», но новый замысел уже захватил его. 26 июля того же года сообщил И.А. Бунину, что отрывок из нового произведения послал в нью-йоркскую газету «Новое русское слово». «Живи как хочешь» — книга жизнерадостная, действие происходит в первые послевоенные годы, когда наконец-то на землю пришел мир, герои строят далеко идущие жизненные планы, добиваются успехов и в любви, и в карьере.

В заголовке той книги было слово «живи», в заголовке новой «смерть», в ней все иначе. Послевоенное пятилетие оснований для оптимизма не прибавило. Обозначилось противостояние Востока и Запада, ветры холодной войны несли в себе реальную угрозу миру и многие считали, что дело идет к третьей мировой, атомной.

«О смерти» очень вписывается в начало 1950-х.

Уходило из жизни поколение Алданова, поколение русских эмигрантов первой волны. Алданову пошел седьмой десяток, его

мучили болезни, ему предстояло в 1957 г. скоропостижно умереть на чужбине.

Нравственную опору в старости Алданов ищет в интенсивной творческой работе. В послевоенные годы он исключительно плодovit. Помимо уже названных книг из-под его пера вышли, как мы знаем, романы «Истоки», «Самоубийство», новые повести, рассказы, очерки. Писателям в изгнании приходилось тяжелее, чем, скажем, художникам или музыкантам, тиражи книг на русском языке были мизерными, гонорары, соответственно, тоже. Стимулом творчества оставалось «не могу не писать», адресовалось оно скорее потомкам, чем современникам.

Большинство писателей, изображая дела давно минувших дней, ищет прежде всего их своеобразие, несходство с современностью. У Алданова, напротив, вчерашний день необыкновенно похож на сегодняшний, он исходит из того, что во все времена люди одинаковы. Меняется только их внешний вид, меняется антураж действия, но характеры, чувства, даже образ мыслей неизменны во все времена. Произведения о далеком прошлом у него неизменно актуальны. В «Повести о смерти» изображена революция 1848 г., но автор размышляет об общих закономерностях всех революций. Он не изменял своим убеждениям: нет никаких предопределенностей исторического процесса, нет поступательного развития общества, «пулемет заменил пиццаль, вот и весь прогресс с XVI в.».

Однажды критик упрекнул его: зачем он постоянно рисует печальные развязки революций? Как бы в ответ он в «Повести о смерти» взял только начальный этап революции 1848 г. — общество охвачено радостью, ораторы выступают на улицах. Но уже тогда было ясно: поведением вождей руководят собственная корысть, тщеславие, злоба.

В «Повести о смерти» есть такой эпизод. Один из персонажей видит во сне Чистилище. Там, помимо отделений, названных Данте (гордецов, скряг, завистников, лжецов...), есть еще одно, отделение революционеров, не достигших власти. Революционеры же, достигшие власти, читаем в повести, как

и множество других людей, имевших в земной жизни большую власть, помещаются в Аду.

Революционный путь развития отвергал. Вместо модной когда-то формулы «революции — локомотивы истории» предлагал такую: «революции — локомотивы истории, тянущие назад». Считал, что возлагающиеся на революции надежды почти никогда не сбываются, жизненный уровень народа надолго падает, начинается полоса вооруженных конфликтов, у власти сменяют друг друга недостойные люди.

В книге «Армагеддон», изданной в Петрограде в 1918 г., он писал о революции 1848 г. во Франции: «События развивались быстро и грозно, но развязка наводит на скорбные мысли». И в самом деле, после изображенных в «Повести о смерти» событий на смену сравнительно безобидному королю из Бурбонов Луи Филиппу пришел вдвое худший Луи Наполеон Бонапарт. Все 20 с лишним лет его правления Франция не вылезала из войн и колониальных экспедиций. Дело закончилось позорной капитуляцией французской армии под Седаном 2 сентября 1870 г., а через два дня в стране произошла революция. Ф.И. Тютчев так подвел итог его правлению:

Народ, взложивший на тебя венец,

Ты ложью развратил и погубил вконец.

Слово «повесть» в заголовке возвращает нас к циклу философских повестей Алданова 30-х гг. В них изображены великие художники прошлого: Микеланджело в «Бельведерском торсе», Ломоносов в «Пуншевой водке», Байрон в «Могиле воина», Бетховен в «Десятой симфонии». Рядом с художниками действовали политики, а кроме того простые смертные. Алданов был убежден, что государственные деятели и полководцы как правило не выше (не умнее, не талантливее...) простых смертных, их подняли на волну славы обстоятельства, Его Величество Случай. Иное дело — крупные художники. Романтического ореола они у Алданова лишены, писатель не любил романтизма, он изображал своих героев порою смешными, мелочными, не приспособленными к окружающей действительности, порою жесто-

кими к близким, но в творчестве, в свой звездный час они в его изображении обретают подлинное величие.

«Из эпохи Бальзака, но не о Бальзаке», — писал Алданов о своей повести. Пожалуй, был не вполне прав: точнее было сказать: «Не только о Бальзаке». Бальзак — один из главных героев, и кульминация повести — посвященные ему главы.

Бальзак привлекал Алданова и как скептик в век революционных потрясений, и как великий труженик. Но Алданов Бальзака не идеализировал, и вообще идеализировать кого бы то ни было не умел: был ироничен, слыл парадоксалистом-скептиком. Изучив литературу о Бальзаке, он пришел к убеждению, что Бальзак единственный крупный писатель, никакой идее не служивший. Свои размышления на эту тему он развивал в письме Бунину от 9 октября 1950 г., касающемся «Повести о смерти»: «И вот там есть страница о великих писателях вообще. Кажется, ничто мне никогда не давалось так тяжело, как эта страница: я два раза вырезывал ее из рукописи и два раза вклеивал опять! Там есть вопрос: есть ли великие писатели, не служившие никакой идее? Простите пошлые слова — я огрубляю. Вы понимаете, что я говорю не о том, что писателю надо быть меньшевиком или народником. Но я пришел к выводу, что Бальзак был единственным большим писателем, никакой идее не служившим. Проверял себя и проверяю. В русской литературе, конечно, Толстой, Достоевский, Тургенев, Гоголь «служили» (самому неловко писать это слово, но Вы поймете меня не в опошляющем смысле). Однако служил ли Пушкин? Служили ли Чехов и Вы?

Я ответил себе утвердительно: да, служили. Чему именно? Какой идее? Если б такие слова не были невозможны и просто непроизносимы, я ответил бы, что и Пушкин, и Чехов, и Вы служили «добру и красоте». Вязнут слова, но, по-моему, это так».

Эти строки из письма как объяснение в любви пожилого писателя давно оставленной родине, русской культуре. Он с упованием рисует картины ушедшего в прошлое быта, очень точен в деталях, и здесь мы смело можем — в который раз! — поместить, по А.А. Кизеветтеру, «с подлинным верно».

Порой, однако, перед историческим романистом встают почти неразрешимые задачи. Иногда свидетельства современников о каком-то событии одно другому противоречат. В историческом труде можно привести различные варианты и заявить: «Я не знаю, как было на самом деле». Романист такой возможности лишен, он рисует одну единственную картину события — и сразу же его можно упрекать в предвзятости. Алданову нужно было изобразить смерть Бальзака. Октав Мирбо через полвека после этого события опубликовал о нем сомнительные воспоминания художника Жигу. «Разоблачения» со множеством физиологических подробностей наделали немало шума. Французские «бальзакисты» разделились: одни им поверили, другие нет. Как было поступить Алданову?

Он пошел по пути не художественной прозы, а документальной. Изложил версию Мирбо и сообщил, что многие авторитетные специалисты ее не принимают, а закончил повествование на высокой ноте: привел трогательный, не вызывающий сомнений по части достоверности рассказ Гюго о посещении им умирающего Бальзака, привел его слова на похоронах: «Это был гений». Повествование строго документальное, автор выступает как ученый-исследователь, для него вымысел в этой финальной сцене невозможен. Вместе с тем он заканчивает повествование необычайно выразительной «сладкой», как выражались в старину, цитатой, на патетической ноте.

Но Алданов не был бы Алдановым, если бы ограничился иллюстрацией к старому романтическому тезису о бессмертии в искусстве. Он имел свой, особый взгляд на бессмертие и в концентрированном виде воплотил его в письме В.А. Маклакову от 27 марта 1950 г. (уже работал в это время, надо думать, над «Повестью о смерти»); Маклаков поделился с ним самым сокровенным: считает свою жизнь прожитой даром. Алданов в ответе размышляет на такую тему: никто после себя ничего не оставляет: «Книги или картины или ученые труды человека живут много пятьдесят лет, музыка немного дольше. Приблизительно столько же хранится память о человеке, который па-

мяти стоил, хотя бы ни одной строчки он не написал. Затем забывают по-настоящему — как что-то, а не как звук, — и тех, и других. Есть счастливые исключения, но ведь, скажем правду, они в огромном большинстве случаев «бессмертны» мертвым бессмертием. Никто ведь, правду говоря, не читает Данте, ни Аристофана, или читают их раз в жизни, в молодости, чтобы можно было больше к ним никогда не возвращаться (Екклесиаст и «Война и мир» не в счет). Помнят имя».

В конце второй мировой войны Алданов задумывал написать киносценарий. Он обратился к русским актерам Голливуда Михаилу Чехову и Акиму Тамирову с предложением, что напишет сценарий, где будут для них роли, по «Отцу Горио» Бальзака. Из ответного письма следовало: актеры не помнят бальзаковского текста, просят прислать им краткое «экспозе», содержание. Не из этого ли эпизода, как из зерна, пророс замысел представить Бальзака как пример знаменитого писателя, чьи книги уже перестали помнить?

Есть в «Повести о смерти» глава, где даны размышления ставшего вдовцом Константина Платоновича Лейдена. Снова, как в письме Алданова Маклакову, звучит, что надеяться остается только на «личное» бессмертие, бессмертных дел нет, к тому же ограниченное во времени, — пока живы те, кто помнит умершего. Эта глава, глава из пятой части (герой ни разу не назван по имени, только «он»), на деле воплощает кредо самого писателя. Религиозным человеком он, подобно Бунину, подобно Набокову, не был, но, обдумывая пройденный путь, приходил к выводу: никакой новой морали людям XX столетия не изобрести, лучшее, чем мы располагаем в сфере нравственности, — вечная, освященная библейскими пророками система ценностей.

За месяц до того как Алданов сообщил Б.К. Зайцеву, что задумал новую повесть, Зайцев прислал ему свой отзыв об «Истоках», которые только что вышли в свет в Париже. Он писал: «“Старосветские помещики”, семейственность, жена-опора — чуть ли не единственный фундамент, на котором можно существовать... Все это я весьма “приемлю и ничтоже вопреки

глаголю». И вообще прославление простого и человеческого против сальто-мортале. (Как мне тоже далеки всякие спасители человечества!). Зайцев совершенно иначе подходил к гоголевским персонажам, чем Белинский, который видел в них, как и во всех помещиках, пародию на человечество и доказывал, будто их любовь смешна и нелепа. То ли под воздействием письма Зайцева, то ли самостоятельно, независимо от него, так или иначе Алданов своих киевлян Лейденов уподобляет бессмертным Афанасию Ивановичу и Пульхерии Ивановне, но акцент переносит на изображение силы любви и на высокую нравственность персонажей. Очень важен эпиграф из Островского к главе, посвященной Ольге Ивановне: «Зачем я теперь скажу про человека худо? Лучше я должен сказать про человека хорошо». Так распорядилось время: в Советском Союзе истолкование Белинским «Старосветских помещиков» было признано единственно верным, а в эмиграции появилось произведение, где жизнь провинциалов середины XIX в. давала повод писателю объяснить в любви оставленной родине.

Историческая проза ищет предметы вдохновения не на улице, а в библиотеке. Проза Алданова — очень книжная, он то заново воссоздает преступление Раскольникова в романе «Начало конца», то размышляет о «Войне и мире» — утверждает, что это одна из лучших книг, когда-либо созданных во всех литературах. У Толстого, как и у большинства исторических романистов, вымышленные персонажи превосходят в яркости реальных исторических лиц: Болконские, Безуховы, Ростовы убедительнее и Кутузова, и Наполеона. Редкая особенность Алданова: ему исторические лица удавались больше, чем вымышленные. Белинский в статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» писал о Герцене: «Главная сила его не в творчестве, не в художественности, а в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанный и развитой»⁵⁷. Эту характеристику с полным основанием можно

⁵⁷ Белинский В.Г. Собр. Соч. в 9 т. // Т. 8. — М., 1982. — С. 374.

приложить к Алданову, тоже выдающемуся публицисту, которого вдохновляли даже не столько образы истории, сколько ее уроки. В каждом из его исторических романов есть вставные исторические очерки — портреты знаменитостей, описания крупных событий, и эти герои, события непременно чем-то напоминают нашу современность.

В «Повести о смерти» вставные очерки о Бланки, об Араго расширяют горизонты повествования, очерк о необыкновенной судьбе революционера Бланки подтверждает авторский тезис: всякая революция пожирает своих сыновей. Писатель знал, что такие очерки отчасти выпадают из художественной ткани прозы. Когда в «Истоках», чтобы ввести в действие Бакунина и Достоевского, Алданов направил к ним поочередно двух своих вымышленных героев, В.В. Набоков бросил ему за это упрек в «кариатидности» — (кариатида — статуя, поддерживающая перекрытие и выполняющая функцию опоры в архитектуре.) Отвечая ему, Алданов признал, что испытывает определенные трудности по части композиции: «В дальнейшем «кариатидности» не будет. У меня появятся еще немало знаменитых людей, но это будут иностранцы, и я к ним своих русских действующих лиц направлять не буду. Буду просто их показывать без связи с фабулой романа <...>, и пусть лучше меня ругают за отсутствие плана, чем за искусственные приемы» (письмо от 9 мая 1944 г.). В «Повести о смерти» вставные очерки вновь даны писателем без связи с фабулой.

В этом случае Алданов, как мы видим, согласился с упреком Набокова в свой адрес, но в другом очень важном философском вопросе писатели расходились. Появившаяся в тех же 1950-х гг. набоковская «Лолита» заканчивается утверждением, что только искусство может принести создателю бессмертие: «Говорю я о тухах и ангелах, о тайне прочных пигментов...» Алданов же помнит, что и прочные пигменты искусства со временем разрушаются, для него высшая ценность, оправдывающая человеческое существование, — безупречная нравственность.

Алданов с легкостью переходит от мелочей быта к вечным вопросам, сообщает множество любопытных, почти никому не известных фактов из истории. Читать его лучше всего медленно. Заметил ли читатель, что из всех эпитафий — они предпосланы каждой главе — только одна взята из современного писателя? 30 декабря 1952 г. Алданов обратился к Бунину с просьбой разрешить взять эпитафией к последней главе пятой части его стихотворение «Синие обои полиняли...». Бунин сразу же дал согласие. 3 января 1953 г. Алданов его благодарит и замечает: «Вы там будете единственный живущий писатель, а то всё Платоны, Шиллеры, Стендали. Отлично понимаю, что Вам это ни к чему, но мне очень, очень радостно». Ставя Бунина в один ряд с великими писателями прошлого, Алданов утверждал, что Бунин тоже классик, и эта мысль, которая стала общепринятой в наши дни, отнюдь не являлась таковой в начале 1950-х гг.

В свою очередь, Бунин был горячим поклонником «Повести о смерти». Ему запомнилась сцена, как умирал Бальзак, он отмечал, что отлично написана гадалка Роксолана. Алданов писал ему 19 ноября 1952 г.: «Вы единственный человек, мнение которого мне по-настоящему важно».

«Повесть о смерти» печаталась в нью-йоркском «Новом журнале» в шести номерах в 1952–1953 гг., в каждом по одной части примерно равного объема. Два экземпляра машинописи последней редакции хранятся в Библиотеке-архиве Российского фонда культуры и в Бахметевском архиве Колумбийского университета (Нью-Йорк). Когда Алданов не вмещался в отведенный ему редакцией журнала объем — около 64 страниц для каждого отрывка, — он опускал отдельные главы. 6 августа 1952 г. по поводу сокращений в третьей части он писал Р.Б. Гулю: «В третьем отрывке я выпускаю главы, в которых Виер посещает киевские кружки и в Верховне ведет разговор с Бальзаком. Для журнала выпуск их можно считать выигрышем: действие идет быстрее. Выпущенные главы я заменяю рядами точек».

Он писал и о сокращениях в последующих частях: опустил главу о Бланки, поскольку ранее она была опубликована в газете

«Новое русское слово», предполагал опустить и главу об Араго, также поместить ее в газете, но в последний момент передумал, и она вошла в журнальный текст.

Писатель был твердо уверен, что повесть вскоре выйдет отдельной книгой в Издательстве им. Чехова, намечался для этого издания дописать намеченные главы. Но жизнь распорядилась иначе. Руководство издательства, вместо того чтобы печатать недавно опубликованную в журнале повесть, решило переиздать один из старых романов Алданова, «Ключ», к тому времени ставший библиографической редкостью. Алданов не возражал. «Повесть о смерти» так и не вышла отдельным изданием при его жизни, текст остался недописанным.

15

Закончив «Повесть о смерти», Алданов сразу же берется за новую, «розовую» повесть «Бред». В ней, как в «Живи как хочешь», снова изображена послевоенная современность, на этот раз действие отнесено к 1953 г., герои — преуспевающие на Западе русские эмигранты, снова в остром сюжете переплавлены элементы детектива и мелодрамы. В сокращенном виде «Бред» был напечатан в «Новом журнале» вскоре после смерти Сталина.

Удивительная особенность Алданова — в исторических своих произведениях он художник трагического мироощущения, а когда берется за современную тему, прежде всего утешитель, лишь в воспоминаниях персонажей о прошлом, на обочине действия возникают у него зловещие тени войн, революций, кровавых диктатур. В центре же внимания мир, где все благополучно и мило, мечты сбываются, а герои, хотя и пустоваты, но привлекательны. ... Маскарад в Венеции; поздняя роковая любовь международного авантюриста; ловушки, которые подстраивают друг для друга советские и американские разведчики в разделенном Берлине... Среди героев нагловатый янки-юнец,

самовлюбленная красавица, два полковника, до того между собой схожих, что автор не дал им имен, обозначив их только номерами: полковник № 1, полковник № 2. Главное действующее лицо — резидент ряда разведок, о его прошлом ходят самые разные слухи вплоть до того, будто ему отроду триста лет, и он не кто иной, как воспетый Пушкиным легендарный граф Сен-Жермен.

Автор мечтал об успехе — о переводе на различные языки, о больших тиражах, об экранизации. Приспосабливался к запросам западного книжного рынка, пытался угодить массовому вкусу. В годы холодной войны положение деятелей русского искусства на Западе стало незавидным. Они оказались в изоляции, зачастую без средств к существованию. В одном из алдановских писем конца 40-х гг. читаем, что в Нью-Йорке всего по 200 долларов продавались полотна Добужинского, Сомова, Левитана, Коровина, но покупателей не находилось. Не находилось желающих покупать и русские книги. «Мне пишут, что это объясняется крайней нелюбовью нынешних американцев ко всему русскому, — сообщал он Н.А. Тэффи 10 сентября 1950 г. — Алданов? Антибольшевик? Все-таки, черт с ним, пусть покупает кто-либо другой. Я на днях прочел, что в каком-то американском городке публика не позволила в театре исполнять старые русские песни».

Вплоть до окончания работы над повестью Алданов не рассказывал о ней ни одному из друзей. Очень опасался, что русская эмиграция ее разберит. В октябре 1954 г. сообщив Е.Д. Кусковой, в прошлом видной социал-демократке, что печатание отрывков начнется в ближайшем номере «Нового журнала», он просил ее о снисхождении: «Не судите слишком строго, да она (повесть. — А.Ч.) и будет непонятна до появления в полном виде». В подобных же выражениях обращался и к В.В. Набокову, мнением которого особенно дорожил: «Она будет в журнале лишь в отрывках, и уже по одному этому прошу Вас (если прочтете) не судить слишком строго» (письмо от 24 октября 1954 г.). Но то, чего опасался Алданов, все-таки произошло. Когда журнальная

публикация была завершена, Е.Д. Кускова с обычной для нее прямотой заявила ему: «Спрашиваете, понравился ли читателям “Бред” — не всем. Некоторые критиковали довольно резко» (письмо от 10 января 1956 г.).

Хотя писатель повторял, что в журнале публикуются только отрывки, текст воспринимался как органичное целое: характеры раскрыты, сюжетные узлы развязаны. Не хватало только изображения бреда героя, главы, давшей название повести, точнее, как мы теперь знаем, двух глав: этой и ей предшествующей, вводящей в ситуацию. Переводчику повести на английский язык Кармайклу Алданов писал, что хотел бы в книге дать все главы под номерами, но одну, самую главную, выделить, дав ей еще и название. Ссылаясь на пример Толстого: в «Анне Карениной» название имеет только одна глава. Стало быть, глава, давшая название повести, была для него самой главной.

Под названием «Бред Шелля» она уже после смерти автора была напечатана и на русском языке — в «Новом журнале», № 48 (1957). Публикацию успел подготовить сам Алданов и предпослал ей небольшое введение, содержащее загадочную формулировку: она не была опубликована прежде «по соображениям, теперь отпавшим»... Приняв мексиканское наркотическое сырье, герой в бреду с удивительной отчетливостью видит ряд странных картин, то вполне реальных, то полубезумных.

Условная форма давала автору возможность откликнуться на самую для него важную тогда тему — на смерть Сталина. Но массовому западному читателю, которому он предназначал свою повесть, эта тема была малоинтересна. В ответ на предложение Кармайкла попытаться напечатать главу отдельно на английском в каком-нибудь крупном нью-йоркском журнале, Алданов не без ехидства предложил ограничиться только эпизодом из нее, где действует граф Сен-Жермен.

Глава состоит из не связанных между собой эпизодов. Два полюса — ужасное воспоминание Шелля о своей встрече со Сталиным и авантюрное приключение Сен-Жермена, о котором Алданов узнал из старинного манускрипта. Конечно же,

писателю в первую очередь представлялся важным сталинский эпизод.

Весной 1953 г. Алданов постоянно думал о Сталине. Пристально читал советские газеты, — в них впервые, хотя завуалированно, с оговорками, стала подниматься тема сталинских злодеяний. В письме В.А. Маклакову от 8 и 9 апреля 1953 г. под впечатлением чтения «Правды» сообщал: «Признания при “чистках” достигались “совершенно недоступными методами” (то есть пыткой). Статьи “Правды” — это прямо пощечины Сталину. Что если в самом деле Маленков и Берия решили отречься от Сталина? (...) Для того чтобы удержаться и укрепиться, надо было отречься от Сталина и сталинизма хоть обманно, хоть на короткое время. А это значит, что между страной и режимом пропасть».

Создавая образ Сталина, Алданов ставил перед собой ту же задачу, что Толстой, когда создавал своего Наполеона: заставить читателя его презирать. В мемуаристике и публицистике русского зарубежья разоблачения Сталина были далеко не новостью. Сам Алданов еще в 1927 г. посвятил ему очерк и дал такую характеристику: хитер, умен, густо залит кровью, бесспорно, выдающаяся личность. Но в художественной литературе в трактовке образа Сталина Алданов в повести «Бред» выступил первооткрывателем — писатели-эмигранты эту тему обходили стороной, а советские писатели при жизни вождя лишь славословили его.

Политический памфлет — жанр, не рассчитанный на долгую жизнь, почему же автор считал памфлетные страницы главными в своей повести? И еще вопрос: какие «соображения, теперь отпавшие», заставили его опустить главу в 1954 г. и дать для публикации в 1957-м? Наивно думать, что на решение писателя мог повлиять секретный доклад Хрущева о Сталине на XX партсъезде — какое дело до него русскому эмигранту, жившему в Ницце, печатавшемуся в Нью-Йорке?

Казалось бы, вопросам суждено остаться без ответов. Но в Библиотеке-архиве Российского фонда культуры посчаст-

ливилось найти первоначальный вариант этой главы, и он дает ответы, причем неожиданные. Все указывает на то, что Алданов вовсе не памфлетные страницы считал главными, а другие. Которые он тем не менее в конечном счете опустил.

Начну по порядку. Обнаруженный машинописный текст с авторской правкой относится к 1953–1954 гг., был создан по горячим следам описываемых событий. Второй вариант, «Бред Шелля», написан осенью 1956 г. специально для перевода повести на английский, в декабре того же года автором направлен в редакцию «Нового журнала» для публикации на русском языке. Во втором варианте почти не подвергся правке сталинский эпизод и эпизод встречи Шелля с опальным советским ученым. Но в раннем варианте центральное место занимают сцены в американском посольстве в Москве — здесь автор излагает свои представления о будущем России, а фрагмент «Олений парк» (с Сен-Жерменом) появляется лишь во втором варианте. Фрагмент «Олений парк» придавал главе большую занимательность, делал ее более органичной частью повести. Вместе с тем первоначальный вариант, обращенный прежде всего к русскому читателю, гораздо масштабнее по смыслу.

Особенность дарования Алданова, ставящая его особняком в русской литературе, — постоянный интерес к будущему, попытка предугадать его контуры. Вспомним его исторический прогноз в рассказе «Фельдмаршал», написанном в начале 1941 г.: точно предугаданы ход и исход войны, даже заговор немецких генералов.

Проницательность Алданова вообще поразительна! В среде состарившихся русских эмигрантов первой волны существовало единодушие: рано или поздно коммунистическая система рухнет. Но контуры событий, которые за этим последуют, контуры опасностей, которые страну подстерегают, разглядел один Алданов.

В послевоенные годы он сделал несколько прогнозов-предсказаний, — и все они сбылись, хотя сам Алданов не дождался этого. В романе «Живи как хочешь» (1952), обсуждая вопрос:

что ожидает страну, когда рухнет коммунистическая система, — он предсказывал и распространение черной и белой магии после упразднения государственного атеизма, и то, что из России «не посыпятся шедевры», как только она станет свободной. Огромное понижение умственного и морального уровня скажется на всех, даже на самых лучших. В переписке 1951 г. Алданов предостерегал об опасности, которая ожидает страну после краха коммунизма: распад на ряд соперничающих государств, готовых решать свои противоречия военным путем.

Алданов попытался даже дать классификацию исторических прогнозов, выделил два разряда: прогноз — озарение поэта (в XVIII в. поэт Томас Грей предсказывал появление авиации) и прогноз — научное предвидение ученого: Томас Джефферсон верно, с большой проницательностью и глубиной понял, в направлении каких идей пойдет политическое развитие XIX и XX вв.). Прогнозы самого Алданова, разумеется, принадлежали ко второму разряду.

В 1951 г., когда могущество империи Сталина достигло апогея и, казалось, вскоре коммунизм победит в мировом масштабе, произошла любопытнейшая полемика Керенского и Алданова о том, какие испытания ждут Россию после того, как империя развалится и с коммунизмом будет покончено. Оба они несколько не были опьянены успехами режима, не поддались пропаганде, без устали повторявшей: «В наш век все дороги ведут в коммунизм». Анализируя опыт блокады Берлина, корейской войны, Керенский пришел к выводу: действия Сталина на международной арене можно понять, только если исходить из предположения, что он решился на мировую войну. Выступая с лекциями в Нью-Йорке и других городах США, Керенский утверждает, что наиболее вероятный сценарий развития событий таков: предстоит мировая война с применением ядерного оружия, она окончится победой Соединенных Штатов вследствие их технического превосходства. Когда советская империя рухнет, русские демократические политики смогут на деле

осуществить декларируемое большевиками «самоопределение вплоть до отделения» национальных образований.

Алданов в Ницце, эмигрантской провинции, узнает о выступлениях Керенского из газет. Он в эти годы редко выступает публично, но в частной переписке не раз подробно развивает свое видение предстоящих событий и здесь проявляет исключительную проницательность. 26 сентября 1951 г. он в письме В.А. Маклакову выражает решительное несогласие с готовностью Керенского «на отделение Киева, Харькова, Баку, Тифлиса, быть может, и Сибири (сепаратистское движение можно создать где угодно!)». «Государственник» Алданов гневно восклицает: «Это бывший глава русского правительства!»

Алданов превосходно знал историю, считал непреложным законом, что распад империи чрезвычайно опасен и для народов, в нее входивших, и для всего мира. Он был исключительно красноречив, обосновывая свой взгляд в письме от 5 ноября 1951 г. сподвижнику Керенского Я.Г. Фрумкину. Обязанность русских эмигрантских политических деятелей, декларировал он, повторять американским политическим деятелям: если вы начнете «самоопределять» земли, входившие в состав империи, то положите начало длинному, долголетнему ряду войн за объединение — войн внутренних, которые могут перейти и в войны общие, гигантские. «Если им люди взглядов Александра Федоровича заранее говорят, что мы согласны на расчленение России, то нет сомнения в том, что Россию, в случае победы над ней, под самым демократическим соусом расчленят так, что от нее останется одна пятая территории». Он просит адресата показать это письмо Керенскому: «Не имею ни малейшей надежды повлиять на него, хотя Плюшкин и говорил, что против душеспасительного слова никто не устоит».

На следующий день, продолжая письмо, развивал свою мысль: «Дело не только в личном подкупе будущих президентов Украины и т.д., а и в тех экономических выгодах, которые Соединенные Штаты Украине и другим отделившимся землям предоставят, начиная с займов, тогда как “Московия” будет нищей

и голодной». Он иронизировал над самим понятием бескорыстия в политике:

«Когда Англия и Франция отдадут под давлением Америки Шотландию и Бретань, Александр Федорович будет реабилитирован, но этого никогда не будет».

С посткоммунистической Россией, как и со сталинской, американцы будут строить отношения, исходя исключительно из национальных интересов: «Если Соединенные Штаты отделят Украину и Кавказ, то они должны будут отделять все, что можно, — иначе Великороссия все-таки будет сильнее отделившихся земель и будет пытаться их вернуть. Тогда Америке будет необходима именно “Московия” — одна пятая часть российской территории».

Маклаков, ознакомившись с мнением Алданова, предлагает другой сценарий событий: война была бы самым худшим и невообразимо страшным выходом. Но существующее в советской империи положение не может продолжаться вечно, режим когда-нибудь рухнет. Быть может, в результате революции. Маклаков убежден: на смену одной диктатуре придет другая, положение не улучшится.

Алданов вносит существенное уточнение: «Вы говорите, что тогда установится новая диктатура. Может быть. Но она все-таки будет несравненно лучше нынешней прежде всего потому, что она-то к социальной революции во всем мире, к войнам, к корейским штучкам стремиться, наверное, никак не будет. У нее не будет и пятой колонны во всех странах мира. И бороться с ней будет легче, чем с диктатурой большевистской» (письмо от 7 февраля 1952 г.).

У Алданова в сравнении с другими писателями была особенность: он сначала выстраивал свои концепции в письмах, учитывал возражения и контрдоводы своих корреспондентов, уточнял и развивал мысль, а затем тот же комплекс идей воплощал в художественной прозе. Но его персонажи доводят правильные мысли до абсурда, и вместо объективности, взвешенности суждений появляются крайние, односторонние точки

зрения, вызывающие у читателя протест. Свое рассуждение об опасности расчленения советской империи в романе «Бред», писавшемся по горячим следам событий начала 1950-х гг., он переиначил в монолог немецкого военачальника-реваншиста, мечтающего о том, чтобы покончить с Россией как с великой державой:

— Все умные и порядочные люди не могут не хотеть расчленения России, хотя пока не говорят. Помилуйте, как же можно допустить, чтобы в центре двух частей света стояло такое колоссальное государство? Это опасность для всего света. Русские эмигранты говорят, что когда большевики падут, новое русское правительство будет жить в мире со всеми. Мы, однако, не можем положиться на честное слово русских эмигрантов, даже если они не врут. Да и с какой стати Россия должна остаться единой? Демократические принципы повелительно требуют, чтоб были самостоятельны Украина, Грузия, Армения.

В ответ на естественный вопрос собеседника: «И балтийские земли?» — он не колеблется: «Нет, балтийские земли должны отойти к нам...» — и снова возвращается к своему любимому коньку: «Зачем говорить расчленение? Надо говорить освобождение народов России, и этого повелительно требуют демократические принципы». Снова его собеседник возражает: «Русские так, кажется, не думают». И снова он парирует: «Если б так думали и русские, то их следовало бы повесить. Но кто же с ними будет считаться? Может быть, они хотят, чтоб мы, люди Запада, потеряли несколько миллионов людей, освободили их от большевиков, затем крепко им пожали руку и ушли домой, оставив им империю в двести миллионов жителей? Тогда они просто дураки. Нет, граф, с их разрешения или без их разрешения мы отберем все, что будет только можно. Мы везде произведем плебисциты. У нас даже будет учебное заведение по производству плебисцитов. Все это детали, и говорить об этом преждевременно».

Остается лишь догадываться, почему самая важная для него глава и еще одна, ей предшествующая, вводящая читателя в курс

событий в Москве в начале марта 1953 г., были в журнальной публикации 1954–1955 гг. опущены, почему автор позднее переработал текст. Может быть, редакция сочла неудобным, что немецкий военачальник изображен реваншистом? Может быть, редактор убедил Алданова, что политическому спору со знаменитым оппонентом не место на страницах художественного произведения?

После смерти писателя публикуя его произведения, издатели обычно берут последнюю редакцию, осуществляют последнюю авторскую волю. Но как быть, если ранняя редакция более значительна, чем окончательная? В опубликованной в России повести «Бред» взята ранняя редакция — в ней Алданов предстает как крупный и оригинальный политический мыслитель, и его раздумья о путях России для сегодняшнего читателя представляют несомненный интерес. В свете идей пропущенной в журнальной публикации главы обретает новую значительность и финальная сцена повести, рисующая народное восстание в Восточном Берлине 17 июня 1953 г. Пусть оно было подавлено в течение одного дня, писатель увидел в нем знамение времени, и, как показало развитие событий, оказался совершенно прав; завершая этой сценой «Бред», он завершал тем самым дело своей жизни, «серию».

Однако последним произведением Алданова оказался роман «Самоубийство»⁵⁸. Он печатался в нью-йоркской газете «Новое русское слово» с 11 декабря 1956 г. по 2 мая 1957 г. Писатель не дождался конца этой публикации: 25 февраля 1957 г. он скоропостижно скончался.

Не случайно, думается, приведен в романе девиз португальского поэта Камоэнса: «Плыть по морям, по которым никто никогда не плавал». Впервые в литературе русского зарубежья Алданов поставил в центр повествования тему: Ленин и Октябрьская революция. К этой теме множество раз обращались

⁵⁸ Роман «Самоубийство» опубликован в 6-й кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Правда, 1991–1993.

в СССР, но книги, прежде всего написанные в годы сталинщины, были деформированы жесточайшей регламентацией, воспринимались как литературные иллюстрации к «Краткому курсу». Алданов полностью разрушает устойчивые стереотипы.

Роман был начат до XX съезда КПСС, набросок одного из фрагментов появился в газете «Новое русское слово» 1 января 1956 г. Но в широком смысле «Самоубийство», несомненно, связано с эпохой разоблачения «культа личности». Хрущевские разоблачения, при всей их бесспорной смелости и огромной важности для судеб страны, трактовали сталинщину как явление случайное, нехарактерное для гуманной в целом социалистической системы. Алданов же брал тему революции в широком историческом контексте, писал о всесиили тоталитарного мышления, о том, что в самом замысле перехода к утопическому справедливому обществу через насилие был нравственный изъян, зародыш будущей исторической трагедии.

Два десятилетия, изображенные в романе, от II съезда РСДРП до смерти Ленина, охватывают три революции и гражданскую войну в России и первую мировую войну. Но Алданов меньше всего стремился иллюстрировать общеизвестные исторические факты. Его тема — перелом эпох. Перед читателем проходят портреты кайзера Германии Вильгельма II и императора Австрии Франца-Иосифа, одного из крупнейших политиков предоктябрьской России — Витте, миллионера Саввы Морозова. При всем разнообразии у Алданова человеческих типов в них есть нечто общее. Он цитирует одного из придворных Вильгельма: «Я живу в доме умалишенных». Как умалишенные сильные мира толкали Европу к войне, к самоубийству.

В романе идет речь о самоубийстве трех персонажей, одного реального, Саввы Морозова, и двух вымышленных, супругов Ласточкиных. Но центральная тема — самоубийство России в революции.

Главное действующее лицо романа — Ленин. О Ленине Алданов-публицист писал много раз начиная с 1918 г., с книги «Армагеддон». В «Самоубийстве» он впервые создает его ху-

дожественный образ. Алданову превосходно удается передать специфические интонации ленинской речи, он рисует революционного вождя в различных ситуациях, в кругу сподвижников и в борьбе с политическими противниками. В очерке «Картины Октябрьской революции» Алданов писал, что Ленин проявил в Октябре «замечательную политическую пронизательность (о силе воли и говорить не приходится)». Эти же черты присущи и Ленину — герою романа. Однако уже на первых страницах звучит: «Вы большой человек, Владимир Ильич, но, разрешите сказать вам, вы человек нетерпимый».

Нетерпимость, по Алданову, роднит революционеров разных эпох, в ней источник их силы; люди одной страсти, мономаны, способны, как никто другой, подчинять себе ход событий. Но нетерпимость — разрушительная, а не созидательная сила, и ее пагубность рано или поздно обнаруживается. Писатель размышляет о герметизме революционного сознания: уметь не помнить о жертвах, о крови, не жалеть ни близких, ни дальних; насильственный ввод людей в царство предполагаемого социализма должен быть осуществлен любой ценой. Эпизод тифлисской экспроприации призван подтвердить авторскую мысль о безнравственности революционного насилия. В другом эпизоде революционер-кавказец, отошедший от революционной деятельности, вспоминает, как в молодости убил провокатора: «Это не “романтизм”! От меня, революционера, был только один шаг до гангстера». На заднем плане повествования проходят зловещие фигуры Сталина и Муссолини, их исторический час еще не пробил.

В «Самоубийстве» десятки вымышленных персонажей, в их судьбах отражается движение истории. Парное самоубийство супругов Ласточкиных, быть может, самых обаятельных алдановских героев, — кульминационная сцена романа, прообраз гибели русской интеллигенции в революции. Писатель утверждал нравственность самоубийства, когда жизнь становится невыносимой. Но за трагической этой темой звучала непривычная для скептика Алданова тема мажорная и возвышенная: оправдание

бытия — в одухотворенной, связывающей на долгие годы любви, любовь сильнее смерти.

Заканчивает роман сильно написанная сцена смерти Ленина. Она разительно контрастирует со сценой добровольного ухода из жизни супругов Ласточкиных. В первой повести Алданова «Святая Елена, маленький остров» Наполеон, подводя итоги прожитого, задается вопросом: «Если Господь Бог специально занимался моей жизнью, то что же Ему угодно было сказать?» В последнем романе Алданов возвращается к этому извечному вопросу. Ответ писателя содержит и оценку содеянного его героем: преступно ради интересного социального опыта жертвовать миллионами жизней, человек живет на земле во имя красоты и добра.

Отдельным изданием роман вышел в Нью-Йорке после смерти писателя, в 1958 г., с предисловием Г. Адамовича. Критик писал, что роман полон живого дыхания, повествовательная манера Алданова никогда не бывала убедительнее и своеобразнее.

16

На протяжении всего своего творческого пути Алданов постоянно выступал со статьями о литературе. Они в разных жанрах — проблемные и обзорные статьи, статьи об отдельных писателях, классиках и современниках, вступительные статьи к однотомникам, рецензии на новые книги, воспоминания, эссе⁵⁹. По Алданову можно учиться доброжелательности в критике: для каждого писателя он умел найти добрые слова, за всю жизнь не написал ни одного критического разноса. Гайто Газданов вспоминает: «Однажды Алданов мне сказал: «Вот вы написали очень жестокую, очень резкую, рецензию на роман такого-то. Вы считаете, что вы правильно поступили?» — «Не знаю, но я на-

⁵⁹ Часть богатого литературно-критического наследия вошла в 6-ю кн. Сочинений М.А. Алданова // Сочинения в 6 кн. — М.: Новости, 1994–1996.

писал то, что я действительно думаю. — «Зачем? Вы понимаете, то, что вы написали, это может быть верно, дело не в этом. Но этому человеку вы сделали больно, и это нехорошо. Кроме того, прочтя вашу рецензию, он лучше писать не станет потому, что он лучше писать не может. Вы себе нажили врага, а исправить то, что есть, не может никто, кроме разве Господа Бога...»

Но когда Алданов считал книгу хорошей и при этом был с автором по каким-то принципиальным вопросам не согласен, он оговаривал это со всей решительностью. Очень показательное его предисловие к книге М. Осоргина. Оба писателя входили в 30-е гг. в одну и ту же масонскую ложу в Париже, одинаково видели в масонстве союз нравственной взаимопомощи, дающий возможность оторванным от родины одиноким людям обрести нравственную опору. После оккупации Парижа гитлеровцами Осоргину угрожал арест, его квартира была разгромлена и опечатана, похищен архив. Осоргин был вынужден бежать в захолустное местечко Шабри, бедствовал. Алданов тоже бежал из Парижа на юг Франции, бросив архив, тоже был нищим. О том, каким при этом деликатным образом он посчитал нужным помочь Осоргину, читатель уже знает. Много лет спустя, уже после смерти Осоргина, Алданову довелось стать автором вступительной статьи к его «Письмам о незначительном». В ней много добрых, взволнованных слов об Осоргине — писателе и человеке, и в то же время Алданов решительно не может простить ему заигрывания со сталинским режимом в начале Второй мировой войны.

Ближайшим другом Алданова был Бунин. Алданов считал его не только крупнейшим писателем эмиграции, но и живым классиком. Рецензию на «Лику» он характерно начал: «Лучше писать просто невозможно...» В номере парижских «Последних новостей» от 16 ноября 1933 г., где сообщалось о присуждении Бунину Нобелевской премии, была помещена статья Алданова «Об искусстве Бунина». Эта поздравительная статья необычная: главное место в ней отведено подробному разбору одного короткого рассказа нового лауреата — «Петлистые уши». На частном

примере, разносторонне рассматривая текст, Алданов убедительно доказывал, что Бунин был удостоен награды вполне заслуженно, что он писатель великий.

Вскоре после смерти Бунина Алданов написал предисловие к его незавершенной книге о Чехове. Не только боль утраты звучала в предисловии. Алданов уравнивал в значении для русской литературы создателя «Вишневого сада» и эмигранта, чье главное произведение «Жизнь Арсеньева» находилось в ту пору на родине писателя под запретом. Тем самым он утверждал связь литературы эмиграции и классической традиции. Эта вполне естественная, даже банальная для наших дней мысль в СССР в 1955 г. представлялась крамольной: был общепринят взгляд, что только советская литература наследует традиции Толстого и Чехова. В эмиграции нередко утверждали прямо противоположное. Однажды Набокову, как специалисту по России, предложили рассмотреть список книг, которые предполагала закупить в СССР библиотека Корнелльского университета. Его вердикт был: «Такой вещи, как советская литература, не существует».

Алданов поднялся над односторонностью. В статье «О романе» (1933) нашел немало добрых слов и для советских прозаиков. В предисловии к переведенному на английский язык роману «Начало конца» (1943) декларировал, что эмигрантская и советская литература — это два потока одной и той же русской литературы, и обе, хотя и по-разному, наследуют классическую традицию. Но тут же продолжал: главное их различие в том, что советские писатели лишены свободы. На примерах Луначарского и Горького показывал неизбежность деформации и разрушения творческой личности при тоталитарном режиме.

Он был всего на несколько лет старше Мандельштама, Цветаевой, Маяковского, был ровесником Гумилева. Принадлежал к поколению, которое искало в литературе новых нехоженых путей. Но в его книгах нет ни смещения плоскостей, ни броских неологизмов, ни подчеркнутого внимания к звучанию фразы. По литературным пристрастиям он человек толстовской эпохи,

очень хорошо знал и необыкновенно любил русскую классику XIX в. Его статьи о Тургеневе и Чехове — настоящие маленькие шедевры. Алданов вполне самостоятелен в оценках их творчества. Полемизирует с Б.К. Зайцевым о достоинствах рассказа Тургенева «Клара Милич», отвергает общепринятый в США взгляд, что драматургия Чехова выше его прозы, спорит с советской критикой, представлявшей Чехова чуть ли не революционером. Главный лейтмотив обеих статей: надо оценивать писателей по тому лучшему, что они дали.

Серьезная проблемная статья Алданова, скромно названная им краткой заметкой, «О положении эмигрантской литературы» (1936), была написана в полемике с Г. Газдановым, считавшим, что эмигрантская литература погибает из-за длительного отрыва от родной почвы. Алданов утверждал противоположное: когда родина в рабстве, отрыв от родной почвы даже плодотворен. Он приводил убедительные примеры из истории других литератур, рассуждал об особой миссии литературы русского зарубежья, и в канун «великих чисток», когда советская литература испытывала невыносимый идеологический гнет, а эмигрантская, напротив, переживала расцвет (расцвет творчества Набокова, Нобелевская премия Бунина...), его аргументация казалась безупречной. Драматизм положения писателя на чужбине, доказывал Алданов, не в том, что узок круг его читателей и единомышленников — с этим можно смириться, — а в том, что даже самый талантливый писатель, как правило, не в силах свести концы с концами на скудный гонорар, приходится зарабатывать на жизнь «вторым ремеслом» — на заводе, в конторе или крутя шоферскую баранку. Для профессиональной писательской работы не остается ни времени, ни сил. Создатель «Ключа» и «Бегства» мечтал, что когда-нибудь будет создано меценатское заведомо убыточное издательское предприятие — и сам не верил в возможность осуществления своей мечты.

Но мечта, правда, спустя полтора десятилетия, осуществилась. В 1951 г. в США Корпорация восточноевропейского фонда приняла программу издания художественных и публицистиче-

ских произведений на русском языке, было организовано Издательство им. Чехова. Оно просуществовало пять лет, выпустило в свет десятки замечательных книг, в том числе три книги Алданова. Летом 1956 г. программа была завершена, издательство закрылось, и Алданов (ему оставалось жить лишь несколько месяцев) воспринял это событие как ужасную беду, обрушившуюся на русскую литературу в изгнании.

Между тем такое развитие событий было естественным: первое поколение писателей русского зарубежья заканчивало жизненный путь, эмиграция второй волны, военных и первых послевоенных лет, была малочисленной и ярких талантов выдвинула мало, а время третьей волны еще не пришло. Срок, отпускаемый историей для любой литературы в изгнании, — одно поколение. Газданов, к сожалению, все же в конечном счете был прав. Блестящие деятели русского зарубежья начали уходить из жизни еще в 20-е гг. Алданов взял на себя труд писать некрологи. Некролог для него не только дань уважения памяти современников, это еще и возможность, соответствовавшая его характеру, собрать воедино все доброе и хорошее, что можно было сказать о человеке. Он близко знал почти всех известных деятелей культуры эмиграции, со многими находился в переписке. Посвятив повесть «Десятая симфония» С.В. Рахманинову, позднее, после смерти Рахманинова, произнес над его гробом последние слова. Отдал дань памяти великому певцу Ф.И. Шаляпину. В алдановских некрологах соседствуют горестные заметы сердца и холодные наблюдения ума, таковы, например, его статьи на смерть Куприна, на смерть Мережковского: автор убедительно определяет место этих очень разных писателей в отечественной литературе XX столетия.

К литературно-критическим статьям Алданова своеобразно примыкают его романы: персонажи постоянно говорят о русской литературе. Возвращаются мыслями к классикам, но отнюдь не для того, чтобы эти статьи повторять. Напротив, они чаще всего выражают по частным вопросам крайние, спорные точки зрения, высказывают мысли, справедливые лишь отчасти.

В статьях Алданова — стремление к объективности, взвешенности суждений, для его персонажей характерна заданная односторонность, при том что они образованные, широко мыслящие, вызывающие уважение читателя. Вот, например, упоминания Гоголя. В «Живи как хочешь» старый, мудрый Дюммлер повторяет авторскую мысль, что литература должна быть доброй, и в ответ на возражение собеседника, что мизантропом был Гоголь, говорит: «Есть исключения. Да и Гоголь вечен потому, что все его взяточки в сущности симпатичны...» В более ранней «Пещере» Браун к взяточникам Гоголя подходил с другой стороны: «Писатели и вообще завоевывают мир не тем лучшим, тонким или мудрым, что в них было, а тем, что на придачу было в них грубого, общедоступного, иногда пошлого. Гоголь был большой, очень большой писатель, но всероссийскую известность ему создало обличение взяточников» (это замечание — редкий случай у Алданова — повторяет почти дословно мысль, высказанную в статье «Из записной тетради»). В «Начале конца» приехавший в Париж Вислиценус перечитывает гоголевский «Рим»: «И жизнь его потекла живо, как течет жизнь многих парижан и толпы молодых иностранцев, наезжающих в Париж. В девять часов утра, схватившись с постели, он уже был в великолепном кафе с модными фресками за стеклом, с потолком, облитым золотом, с листами длинных журналов и газет, с благородным приспешником, проходившим мимо посетителей, держа великолепный серебряный кофейник в руке. Там пил он с сибаритским наслаждением свой жирный кофе из громадной чашки, нежась на эластическом упругом диване...» Цитата очень характерная, в ней проявляются свойственные Гоголю любовь к нанизыванию подробностей, часто чрезмерная, и привязанность к преувеличениям. Их Алданов не принимал, и комментарий его Вислиценуса ироничен: «Я и не знал, что парижские кофейни так ослепительны. Точно так же описывал он красоты Днепра и римское небо... Вот и я отдаюсь “сибаритскому наслаждению”. Этот номер гостиницы, конечно, не так великолепен, тут нет модных фресок за стеклом и благородного приспешника-гарсона, но я тоже не-

жусь на эластическом упругом диване и если сегодня освобожусь рано, то пойду вечером в облитый золотом кинематограф». Восхищение классикой отнюдь не вело Алданова к выражению одних только безотчетных восторгов.

Нередко Алданов, подобно другим писателям-эмигрантам первой волны, избирал героями литераторов. Но, в отличие от Бунина («Жизнь Арсеньева»), Набокова («Дар»), Газданова («Призрак Александра Вольфа»), он иронизировал над ними. Тщательно сдерживаемая им в литературно-критических статьях ирония прорывается в художественной прозе. И вот уже Вермандуа в «Начале конца» замечает, что Римский-Корсаков, создатель оперы «Моцарт и Сальери», был введен в заблуждение невежественным либреттистом, утверждавшим, будто Сальери — отравитель. Что этот «либреттист» — Пушкин, герой-француз не знает, и это ему простительно. Однако, чтобы не было «снижения» Пушкина в восприятии читателя, тут же самого обаятельного персонажа, командарма Тамарина «заставляет читать в предчувствии близкой смерти “с сильным, ему самому непонятным волнением” провидческие строки из стихотворения Пушкина «Родриг».

Обдумывая пути и судьбы русской литературы, классической и современной, размышляя о собственной писательской судьбе, Алданов убеждает читателей не сотворять себе кумиров, помнить, что воплощенного идеала нет, хотя стремление к идеалу в природе человека. Высшей ценностью он признавал культуру, страшился ее хрупкости — особенно в век тоталитарного насилия, атомной бомбы — и тем энергичнее защищал лучшие проявления человеческого духа.

Алданов не вел дневника, и лучший способ проникнуть во внутренний мир этого выдающегося человека — читать его переписку. Она всегда была для него особым видом творчества.

Он оставил громадное эпистолярное наследие⁶⁰. В некоторые периоды своей жизни в эмиграции, особенно в последний, писатель отправлял и получал по четыре письма в день. В общей сложности в двух архивах Алданова, в Москве и в Нью-Йорке, хранится до 20 тыс. писем писателя и ему адресованных. Его письма, часто многостраничные, на пишущей машинке через один интервал (был педантично аккуратен: печатал в двух экземплярах, первый корреспонденту, второй, вместе с полученным ответом, в архив, для потомства) — драгоценный документ эпохи.

Своеобразным хобби Алданова было собирание знакомств со знаменитостями — пытался разгадать, чем отличается выдающийся человек от простого смертного. Дореволюционных знаменитостей судьба разбросала по свету, по разным странам и континентам, они лишились привычного общения с друзьями и заменяли его регулярной перепиской. Долгое время находясь в центре литературной жизни русского зарубежья, Алданов был связующим звеном для многих, состоял в переписке почти со всеми замечательными современниками, выдающимися деятелями русской диаспоры. Не говоря уже о собратьях по перу, писателях и журналистах (Бунин, Набоков, Зайцев, Ремизов, Газданов, Г. Струве, Осоргин, А. Толстая, Тэффи, Г. Иванов, Адамович и др.), с ним дружили, советовались, обменивались впечатлениями художники Репин, Шагал, Добужинский, композитор Рахманинов, актеры А. Тамиров и М. Чехов, политики Керенский, Маклаков, Кускова, Деникин, богачи-меценаты,

⁶⁰ Журнал «Октябрь» в 1996 г. напечатал четыре материала из архива М.А. Алданова: «Как редко теперь пишу по-русски...» Из переписки В.В. Набокова и М.А. Алданова, № 1; «Этому человеку я верю больше всех на земле». Из переписки И.А. Бунина и М.А. Алданова, № 3; «Они служили своим идеям, и служили им с честью...» Из политической переписки М.А. Алданова, № 6; «Вековой заряд духовности». Две неопубликованные статьи М.А. Алданова о русской литературе, № 12. В 1998 г. в № 6 журнала «Октябрь» опубликован еще один материал: «Приблизиться к русскому идеалу искусства...» Из литературной переписки М.А. Алданова. Во всех перечисленных материалах вступление, подготовка текстов, примечания и публикация принадлежат А.А. Чернышеву.

люди других профессий, возрастов и взглядов, западные знаменитости, в том числе С. Моэм и др.

О самих себе, о быте писали редко, главное место отводили мыслям о сокровенном — о России, об искусстве и политике, о предназначении и судьбах эмиграции. Переписка Алданова — настоящий клад сведений об эмигрантах первой волны. Многие из них — вехи в истории русской культуры XX в., следить за ходом мысли таких людей интересно и поучительно, тем более что в письмах многие открываются с новой для нас стороны: письма порой имеют доверительный, даже исповедальный характер.

В мемуарах об Алданове постоянно повторяется выражение «европеизм». Со всеми корреспондентами он был на «вы», причем писал «Вы», и ему отвечали тем же, неизменно с заглавной буквы. Собственных дел касался лишь мимоходом, как бы неохотно. К примеру, из его переписки не удалось почерпнуть никаких сведений о судьбе его братьев, даже узнать их имена. О деле своей жизни, литературной работе тоже сообщал бегло, информировал даже ближайших друзей о новых произведениях, как правило, лишь когда они уже были закончены.

Сразу же становился необычно эмоциональным, когда переходил к русской литературе. Интересны его суждения, порой спорные, о классиках, о современниках-эмигрантах. Россия оставалась до конца его дней самой большой любовью. И эту любовь разделяли все без исключения его корреспонденты.

Самое раннее из дошедших до нас писем в алдановских архивах относится к началу 20-х гг. В Париже в 1921 г. Алданов, как известно, опубликовал свое первое художественное произведение, повесть «Святая Елена, маленький остров». О молодом дебютанте заговорили как о мастере. Алданов получил в высшей степени лестное письмо от художника И.Е. Репина, интересовавшегося исторической темой в искусстве, где есть такие слова: «Ах, что это за книга! Как жаль, что я не умею набрасывать образов из прочитанного. А главное, когда я воображу, что этот набросок будете видеть Вы, то меня скует страх — робость,

и я уже впадаю в полный идиотизм и безволие. Да ведь Ваши герои — это живые люди: они являются так неожиданно, в таких невероятных поворотах и таких неуловимых тонах, что схватить это — гениальное творчество, нет, это нам не дано».

Через несколько лет, когда вышел в свет роман Алданова «Чертов мост», Репин вновь написал ему и начал так: «Обожаемый Марк Александрович! Только Льву Николаевичу Толстому я писал «обожаемый», потому что действительно обожал этого божественного человека...». Конечно же, уподобление Толстому Алданова не могло не взволновать: Толстой всю жизнь был для него высшим авторитетом.

В недатированном письме Репина, первые строки которого приведены выше, знаменательны и последние: «Вообще, между нами, но я серьезно удивлен — как это все же еще недостаточно гремит Ваше имя, и Вы такой скромный, молодой писатель?»

Перед тем как в Париж в 1940 г. вступили гитлеровские части, Алданов бежал из города. Погибли почти все собранные им архивные материалы, но уцелела тоненькая пачка репинских писем. Быть может, эту пачку как самую дорогую реликвию писатель взял с собой в новое изгнание.

... В начале августа 1941 г. Алданов пишет А.И. Коновалову, до недавнего времени председателю правления парижской газеты «Последние новости»: «Испытываю довольно неловкое чувство. Идут колоссальные, сверхграндиозные события, в России люди гибнут миллионами, а у нас идет в сущности та же маленькая жизнь, вплоть до отъезда “на дачу”, и мы этого как будто даже не ощущаем! Что ж делать? Не могу этого объяснить отсутствием патриотизма: так было и в 1812 году. Да и в Англии теперь, по-видимому, то же самое. Но от этого неловкого чувства я отделаться не могу».

... Знаменитому предреволюционному адвокату, позднее послу Временного правительства во Франции, 85-летнему В.А. Маклакову в письме, датированном 5 ноября 1954 г., Алданов рассказывает о деятельности Нью-Йоркского литературного фонда, членом правления которого он состоял: «В пору

войны и голода в СССР мы посылали посылки в СССР по адресу университетов с просьбой разделить их между профессорами» — и ниже переходит к такой теме: «Меня всегда (или, вернее, не всегда, а с тех пор как я стал сам стар) очень интересовало, что дает силу, бодрость, энергию людям старым, которые больше ничего в жизни для себя ждать не могут (а некоторые ничего не ждут и для мира). Вас я об этом никогда не решился спросить ни устно, ни в письме. А с Керенским я раза два наедине об этом говорил. И вынес впечатление (только впечатление), что он видит один ответ: религия. И это, по-моему, для него счастье».

... Поэт и критик Г.В. Адамович, закончив рецензию на роман Алданова «Живи как хочешь», признается в письме ему от 3 декабря 1952 г.: «А вообще критика — пустое дело, и я все больше в этом убеждаюсь. Отчасти именно потому, что критик читает в два дня то, что писатель пишет два года. По долгу службы я здесь перечитываю наших “великих” критиков, Белинского, Добролюбова и Ко. Какая это все болтовня!» Алданов отвечает ему: «Я над романом работал даже не два, а три года. Вы говорите, что потратили на его чтение десять дней, это больше чем достаточно. У американских критиков, даже у самого известного из них, Орвиля Прескотта, пишущего четыре рецензии в неделю в «Нью-Йорк таймс», всегда есть один, очень много, если два дня для рецензии о любой книге».

Общепринятый взгляд, что в художественном творчестве писатель скрывается за созданными им персонажами, а в переписке выступает от первого лица, сбросив маски, справедлив не во всех случаях. Набоков, например, в письмах тот же, что и в своей прозе. Очень близка ироническая тональность изображения нравов эмигрантских литературных собраний в его «Даре» и в его письме Алданову от 18 апреля 1955 г. Алданов же в художественных произведениях язвительный остроумец, эрудит, а в переписке иной, гасит свои обычные резкие сатирические краски. Тому была веская причина: он, издатель журнала, стремился объединить людей разных воззрений, заставить их за-

быть разногласия, делать общее дело — ирония здесь была бы неуместна.

Переписка Алданова и Набокова из фондов Алданова относится к 40–50-м гг., хотя она, несомненно, началась раньше. У Алданова был обычай сохранять все письма, что он получал, а также машинописные копии своих ответов. Но летом 1940 г. гитлеровцы заняли Париж, его архив был уничтожен, а ему самому пришлось бежать на юг Франции, в Ниццу, где не было немецких войск. Вскоре последовало второе бегство — через океан, в Соединенные Штаты. Несколько раньше проделал свой путь в Америку Набоков. Набоков уже в США, Алданов хлопотет о визе.

Письма писателей друг к другу и документы начиная с этого времени хранятся в Бахметевском архиве Колумбийского университета (Нью-Йорк, США).

Первое датированное письмо в коллекции Бахметевского архива — это письмо В.В. Набокова от 29 января 1941 г. Оба писателя в Нью-Йорке, Алданов приходил к нему и не застал дома, Набоков выражает сожаление, расспрашивает Алданова о литературной работе, выразительно описывает свое посещение дантиста: «Хотя, кроме введения шприца в тугую щелкающую десну, операция за операцией проходит безболезненно — и даже приятно смотреть на извлеченного монстра, иногда с висящим у корня нарывом в виде красной кондитерской вишни — но последующее ощущение, когда мерзлый дуб кокаина сменяется пальмой боли, отвратительно. Я все больше лежу да мычу».

Собирателям набоковских адресов сообщим его тогдашний адрес: 35, 87-я стрит, это рядом с Сентрал Парком и в нескольких минутах ходьбы от Бродвея. Следующее письмо Набокова, написанное ровно через два месяца, 29 марта 1941 г., на бланке Уэльслейского колледжа. Набоков рассказывает о своем лекционном курсе: «... громил Горького, Хемингуэя и многих других — и в обмен “имел великолепное время”. Говорил, между прочим, о вас, Бунине и себе (не грома)».

14 апреля Алданов отвечает ему: он ждет выяснения вопроса о газете; когда обнаружится, что план создания новой русскоязычной газеты в Нью-Йорке неосуществим, создастся толстый журнал. «Не забудьте, что Вы твердо обещали нам новый роман — продолжение «Дара». Я сегодня получил письмо от Бунина, он сообщает, что уже выслал мне “Темные аллеи”».

В мае–июне Набоков шлет Алданову три открытки, сообщает о своей поездке в Нью-Мексико: «Мало вижу, ибо исключительно занят ловлей бабочек», — пишет он 5 июня. 27 июня Алданов запрашивает: правда ли, что Набоков получил постоянную работу в женском колледже? «Если да, сердечно поздравляю: ведь это навсегда обеспеченная жизнь!» О себе сообщает, что был на приеме в Колумбийском университете в честь иностранных писателей, что отказался от частных уроков, пытается обходиться только гонорарами, в частности, через литературного агента хочет издать свой последний роман «Начало конца» на английском языке.

На одном из писем Набокова из Пало Альто, Калифорния, нет даты, но, поскольку в нем упоминается купленный издательством «New Directions» «Себастьян Найт», еще не вышедший в свет, оно должно быть датировано летом 1941 г. В письме первый отклик Набокова на начавшуюся Великую Отечественную войну. Переписка двух писателей вновь стала интенсивной осенью 1941 г. 5 октября Набоков сообщает: «Вчера разбирал сундучок с бумагами и нашел все ваши письма ко мне за несколько лет. Помните, как вы меня бранили за пародии в “Даре”? Как это уже все далеко!» 20 октября он шлет подробное письмо. У него всего шесть лекций в год. Набоков «впервые остишился по-английски», перевел и комментировал несколько стихотворений Ходасевича. «Пишу одновременно работу по мимикрии (...) и новый роман по-английски (...) Со всем этим томит и терзает меня разлука с русским языком и по ночам — отрыжка от англо-саксонской чечевицы. Впрочем, я бы и на это не жаловался и совершенно был бы доволен сим бабьим летом моей жизни, если бы не дьявольский сквозняк

из палеарктики. Для этого нет слов, а если есть, то вы их знаете столь же хорошо». «Палеарктика» здесь означает «Россия». Набокова возмущают пошляки «в Англии, которые двадцать лет мешали вооружению и т.д., а теперь баритоном требуют десантика. Парадокс в том, — пишет он, — что действительно все лучше, чем спокойно наблюдать за продвижением германского гада и ждать, что его поглотит верещагинское зарево». И от очень серьезной, хотя и в зашифрованном виде поданной темы войны Набоков переходит к концовке, чуть шокировавшей его корреспондента: «Я как-то провел несколько часов в Нью Уорке (так у Набокова. — А.Ч.), но они всецело ушли на препарирование генитальных органов моей новой бабочки, и не успел позвонить вам из музея». Еще не получив этого письма, Алданов 22 октября обращается к Набокову с просьбой: для русскоязычного журнала, издание которого в Америке можно считать делом решенным, очень нужна проза Набокова! Он сообщает, что пока собраны деньги на выход всего лишь одной книги журнала, о редакционных жалованиях нет и речи, но гонорары будут выплачиваться, хотя и очень небольшие.

Переписка писателей сохранила многие не только характерные, но и неожиданные эпизоды их взаимоотношений. Расскажу об одном из них.

В № 1 «Нового Журнала» рядом с набоковской «Ultima Thule» был напечатан отрывок из романа А.Л. Толстой⁶¹ «Предрассветный туман». Набоков прочитал его — и пришел в крайнее возмущение. В резком по форме письме от 21 января 1942 г. он выговаривал Алданову: «Откровенно Вам говорю, что, знай я об этом соседстве, я бы своей вещи Вам не дал, — и если “продолжение следует”, то уж, пожалуйста, на меня не рассчитывайте». «Лубочная мерзость», «мещанская дрянь» — в таких выражениях Набоков отзывался о творчестве дочери автора «Войны и мира». Более всего его возмущало, что у Толстой

⁶¹ Александра Львовна Толстая, дочь А.Н. Толстого, глава Толстовского фонда, оказывавшего помощь русским, переселившимся в США.

в резко отрицательном свете дана еврейская семья, стало быть, делал он вывод, автор — антисемит. Письмо написано на одном дыхании. Набоков демонстрирует свой нереализованный дар блестящего литературного критика — но очень субъективного критика.

Алданов через несколько дней ему отвечает, берет публикацию Толстой под защиту. Он логичен, объективен и тоже красноречив: Толстую напечатали как крупного общественного деятеля, одного из спонсоров журнала, что же касается ее романа, это прежде всего первый опыт писательницы с обычными недостатками первых произведений. «Семья Леви ничего худого не делает, она “быть может, не симпатична” (пишу слогом осторожных критиков), но это имело бы соответствующую тенденцию только в том случае, если бы автор других, неевреев, изобразил ангелами <...> В дальнейшем появляются “русские князья” и “русские женщины”, которые в сто раз “антипатичнее” семьи Леви, и редакция могла бы с таким же правом отвести роман как антирусский или, скажем, антидворянский, или антиэмигрантский <...> Совершенно меня поразило Ваше заявление, что Вы из-за “продолжение следует” уйдете из журнала. Позвольте мне считать, что Вы или пошутили, или сказали это сгоряча. Вы ни малейшей ответственности за роман Толстой не несете <...>, Вы — наше главное украшение, Вы отлично знаете, какой я Ваш поклонник».

Разумеется, никто никого не переубедил — такова участь любой полемики. Все же письмо Алданова цели достигло: Набоков остался среди авторов «Нового Журнала», свою угрозу уйти не привел в исполнение. В мае 1942 г. после трехмесячного перерыва Набоков вновь шлет Алданову послание, на этот раз вполне миролюбивое, опять недобрым словом поминает Толстую, но теперь упреки в ее адрес менее резкие. Дипломат Алданов одержал верх в споре, а испытание взаимоотношений писателей на прочность выдержало проверку.

О Бахметевском архиве следует сказать особо. Он назван по имени своего основателя Б.А. Бахметева, крупного ученого

в области гидравлики, посла Временного правительства в США, позднее профессора Колумбийского университета, известного мецената. Когда в 1948 г. в руки большевиков попал Русский заграничный исторический архив в Праге, возникла надобность в создании нового эмигрантского архива. Бахметев выступил энтузиастом этого проекта и положил начало сбору средств. В оргкомитет вошли Алданов, Бунин, историки М.М. Карпович, Б.И. Николаевский и В.А. Маклаков, А.А. Толстая.

Бахметев скончался 21 июля 1951 г. 19 октября того же года Алданов писал В.А. Маклакову: «Весь смысл идеи покойного Бориса Александровича заключался в том, что основанный нами семью архив в случае освобождения России будет переведен в Москву. Иначе его и основывать бы не стоило». Русский архив согласился принять на хранение Колумбийский университет, и Карпович сообщал Алданову 31 октября 1951 г., что хранители «... согласны и на условие насчет передачи этих материалов будущему правительству свободной России, если такое пожелание кем-либо будет высказано». Из писем Алданова Б.И. Николаевскому: «Как Вы, конечно, знаете, Мосли согласен на отдачу частных архивов в Москву или Петербург после освобождения России» (профессор Мосли был американским администратором архива). «Да, так и надо будет поступить: впоследствии передать в Академию наук» (22 января). Многократное повторение одного и того же тезиса свидетельствует, что Алданов и его друзья придавали будущему возврату на родину своих архивов решающее значение. Но, насколько известно, договоренность о дальнейшей судьбе архивов была достигнута только в устной форме, не имеется и завещания кого-либо из жертвователей, связанного с возвращением рукописей в Россию после освобождения страны.

В 1975 г. архив был наименован Бахметевским. В наши дни Бахметевский архив — крупнейшее в мире собрание русских документов за границей. Многие специалисты-историки из стран СНГ регулярно работают в его читальных залах.

Частично мечта писателя о возвращении его архива на родину все-таки осуществилась, хотя и не в той форме, как он замыслил. Бахметевскому архиву достались не все собранные им материалы, а только большая их часть. Те же, которые считал сугубо личными, например переписку с родственниками или тексты, над которыми предполагал еще поработать, Алданов оставил хранить у себя дома. После смерти писателя эта часть архива несколько раз меняла владельцев. В 90-е гг. фонд Оппенгеймеров (США) приобрел ее и передал в дар России. Сейчас она является частью коллекции культурного центра «Дом-музей Марины Цветаевой» в Москве. По размеру московский архив уступает нью-йоркскому, но, как и нью-йоркский, содержит уникальные документы, касающиеся жизни и творчества Алданова и шире — русской послеоктябрьской эмиграции первой волны.

Что же касается Бахметевского архива, то это, без преувеличения, собрание сокровищ. Здесь собраны рукописи сотен выдающихся эмигрантов — деятелей культуры и искусства, политиков, ученых, военных. Некоторые наши соотечественники, отправляясь на чужбину в годы революции и гражданской войны, увозили с собой драгоценные семейные реликвии, такие как рукописи Лермонтова и Александра Бестужева; проходили десятилетия — эти рукописи попадали в архив. В Бахметевском архиве имеются фонды семьи Герценов, семьи Набоковых, издателя «Вестника Европы» М.М. Ковалевского, генерала А.И. Деникина, философа С.Л. Франка, реформатора театра Н.Н. Евреинова — всех не перечесть!

По гранту американской корпорации IREX я получил возможность в 1994–1995 гг. длительное время поработать в Бахметевском архиве, главным образом над бумагами Алданова. Их там 36 коробок большого формата, в каждой около 1000 листов. Четырнадцать коробок отведено переписке. Их Алданов передал в архив бесплатно, но поставил четкие условия: «... при жизни моего корреспондента и моей никто не может ни читать, ни печатать наши письма без нашего обоюдного согласия; после смерти одного из нас согласие должно быть дано вторым кор-

респондентом; а после смерти обоих правление архива может делать с письмами что угодно», — сообщал он 15 ноября 1954 г. Б.К. Зайцеву.

Никто из отечественных или зарубежных исследователей до тех пор никогда систематически не изучал этот огромный материал. Но его значение далеко выходит за рамки дополнительного материала к биографии писателя, он по-своему характеризует целую эпоху русской культуры.

Как известно, расцвет эпистолярного жанра в России приходится на 1830-е гг.: впервые в стране начали писать письма на русском языке (до этого переписывались на французском); сразу же возникла мода на частные письма, письма стали неотъемлемой частью художественной литературы, их включали в свои произведения и поздний Пушкин, и Марлинский. Одоевский и молодой Тургенев писали романы, повести, целиком состоящие из писем. Гоголь развязку «Ревизора» связал с перхватом в почтовом ведомстве письма Хлестакова. Золотой век русской эпистолярной литературы возник на исходе Золотого века литературы.

Теперь мы можем констатировать бесспорное положение: у русской эпистолярной литературы был еще и Серебряный век. Он тоже возник на исходе Серебряного века литературы, но ограничился только зарубежьем; в тоталитарном Советском Союзе его, по вполне понятным причинам, не было. Когда эмиграция разбросала по свету тысячи лучших людей страны, они вынуждены были отказаться от давней привычки постоянного личного общения и попытались заменить его регулярной перепиской. В архивах деятелей культуры русского зарубежья переписка занимает огромное место. В последние годы художественные произведения писателей-эмигрантов прочно вошли в круг чтения образованных россиян, все больше интереса вызывает и их переписка. Она заставляет по-новому приглядеться к внутреннему миру соотечественника — эмигранта первой волны.

Юрий Иваск афористически сформулировал: «Эмиграция всегда несчастье, но далеко не всегда неудача». Разлука с родной

языковой стихией заставляла острее чувствовать силу и красоту родного языка. Уединение способствовало творческой работе, неспешному, бережному отношению к тексту. Писатели, журналисты, художники ближе знакомились с европейской культурой, им становился присущ европеизм. На чужбине не приходилось рассчитывать ни на славу, ни на богатство. В нью-йоркском «Новом журнале» в бытность Алданова редактором, напомним, гонорар составлял всего-навсего 1 доллар за страницу художественной прозы и 75 центов за страницу публицистики. Что до славы, откуда ей было взяться, когда тираж исчислялся сотнями, а не тысячами экземпляров, причем книга по цене многим компатриотам оказывалась недоступной. Писатель оставался без читателя, стимулом творчества становилось только осознание призвания, миссии. Свое произведение, как запечатанную бутылку с посланием, автор бросал в волны истории, уверенный, что придет и для нее свой черед в России.

Из того же источника, убежденности в своей правоте — «правда на нашей стороне», — происходила и бережность писателей к старым письмам. Сдавая их в архив, Алданов ставил лишь такое ограничение: пока живы отправитель и получатель или хотя бы один из них, чтение и публикация для третьих лиц запрещены. Но в 1943 г., готовя к публикации в журнале статью М.В. Вишняка, в которой широко использовались фрагменты из писем скончавшегося в 1939 г. В.Ф. Ходасевича, Алданов столкнулся с проблемой: в письмах содержались негативные, порой уничижительные оценки ряда здравствующих или совсем недавно умерших литераторов. Снять эти оценки означало бы, пользуясь его выражением, «фальсифицировать» письма, а оставить их значило бы бросить тень на достойных людей. Алданов предпочел первое. 27 ноября 1943 г. он писал Вишняку: «Я отнюдь не уверен, что Ходасевич хотел бы увидеть напечатанным все им сказанное. В конце концов, в “Возрождении” он почти все это мог напечатать (или значительную часть) и не напечатал. Мало ли что пишется в письмах». В письме к Е.Д. Кусковой от 3 сентября 1956 г. он возвращался в более общем плане к той же теме: «Кое-

что, особенно личное, опускать можно и нужно; отказаться же от воспоминаний о важных делах, по-моему, нельзя». За давностью лет надобность в купюрах резких и несправедливых оценок в основном отпала, «река времен в своем стремлении уносит все дела людей» (Г.Р. Державин).

В изгнании возрастала тяга к выдержавшим испытание временем национальным ценностям. Русских писателей XIX в. постоянно перечитывали, обсуждали их произведения в письмах. Эмигрантов объединяло трепетное отношение к Пушкину. Собираание материалов о Жуковском оказалось для Б.К. Зайцева моральной опорой в годы войны. Алданов постоянно перечитывает Гоголя и возвращается к гоголевской теме в письме к Зайцеву (от 11 мая 1945 г.): «Мне все это очень нравится — мир Жуковского, его окружение, все Протасовы, Киреевские и т.д. — высокая и тонкая культура и так далеко от хамства, нас со всех сторон окружающего! Нет, это мои друзья. От них не пахнет ни махоркой, ни самогоном». А в письме к Г.В. Адамовичу от 15 июля 1947 г. Алданов рассуждает об одном из персонажей позднего Гоголя, откупщике Муразове из второго тома «Мертвых душ», который честным, праведным путем нажил огромное богатство. Алданов считал этот образ схематичным, а неудачу писателя закономерной. Здесь он сходил с советским литературоведением. Но рядом с Муразовым он ставил Рахметова из «Что делать?» Чернышевского. Оба они, по его мнению, исключения в русской классической литературе. Ни литературные герои, ни их создатели, как правило, не были людьми крайних взглядов: «Пушкин, Гоголь, Тургенев, Тютчев, Гончаров, Герцен (даже он!), Писемский, Салтыков, Островский, Чехов были либо либералы разных оттенков, либо консерваторы.<...> “Крайние” персонажи в русской литературе — это Рахметов и, пожалуй, боголюбивый откупщик Муразов, но им во всех отношениях грош цена. Таково же, по-моему, общее правило и в других областях русской культуры от Ломоносова и обычно забываемого Сперанского до Михайловского, Вл. Соловьева и Милю-

кова. Бури же и бездонности больше всего любил горьковский буревестник (да еще Иванов-Разумник)».

Писатели находили у классиков созвучное собственным мыслям, собственному творчеству. Алданов и Зайцев не сходились во взглядах на Тургенева и Толстого. Алданов еще в 30-е гг. иронично называл прозу Тургенева литературным шоколадом, а Толстого считал полубогом. Для Зайцева Толстой менее значителен, он отлученный от церкви вольнодумец, Тургенев же ценен как непревзойденный знаток языка. Прочитав книгу Зайцева о Чехове, Алданов пишет: «Вы ставите Чехова очень высоко, но, по-моему, еще недостаточно высоко. Думаю, что ему принадлежит как прозаику одно из первых пяти или шести мест в русской литературе. (Предлагает такую «табель о рангах»: Толстой, Гоголь, Достоевский, Чехов, а ниже ставит Тургенева и Гончарова.)

Недавно я перечитывал Островского. И меня поразило необыкновенное сходство между добродетельным передовым студентом из «Вишневого сада» и добродетельным передовым студентом «Талантов и поклонников»: просто одно и то же лицо! Разумеется, в отношении Чехова даже мысль о плагиате не возникает и возникнуть не может. Но это, по-моему, поразительный пример шуток, которые бессознательная память может сыграть с писателем. Я, кстати, «Вишневый сад» всегда любил гораздо меньше, чем «Дядю Ваню».

Не сходясь в оценках, два писателя-эмигранта умели понимать и уважать логику своего оппонента. Алданов был агностик, безрелигиозный человек, хотя отнюдь не «воинствующий безбожник». В ранних книгах он, как и любимые его герои, скептик и вольнодумец, с годами у него усиливалась жажда найти опору в непреходящих ценностях, и Зайцев внимательно следил за этой его эволюцией.

В переписке с редакторами Алданов нередко затрагивает вопросы русского языка. Он столь же уважителен, как и с собратьями-писателями, но с редакторской правкой почти никогда не соглашается. Каждое слово, каждый оборот речи в его руко-

писи взяты им не случайно, он несет за них полную ответственность, доказывает право автора на личные особенности орфографии.

18

Мы с моим американским коллегой, профессором Николасом Ли из университета штата Колорадо, называли отношения Набокова и Алданова дружескими. Но это была дружба на отдалении, ограниченная резкой разницей характеров. Они обменивались литературными новостями, спорили, кто выше — Толстой или Флобер, подтрунивали друг над другом и каждый над самим собой. В письмах Набокова бросаются в глаза его словесные игры, вроде «ели стонут!» в описании американского Йеллоустонского парка.

Дружба Бунина и Алданова иного рода, ее характерные черты — открытость до самого конца, душевное родство, предельная трогательная заботливость. Здесь разница характеров не мешала близости. За почти три с половиной десятилетия ни одной, даже самой малой размолвки, не говоря уж о ссоре. Такая писательская дружба — очень большая редкость.

Дело, наверное, в том, что каждый писатель живет в некоем двоемирии: одновременно в реальном мире и в мире, созданном его воображением, населенном вымышленными героями. Придуманые миры у двух писателей, если они не соавторы, не совпадают, и не стоит, например, удивляться эстетической глухоте Тургенева: когда появился номер «Русского вестника» с отрывками сразу из двух великих романов, «Преступление и наказание» и «Война и мир», он решительно забраковал оба; в первом ему не понравились «тухлятина и дохлятина больничного направления», а во втором он нашел «мелкоту и какую-то капризную изысканность». Бунину и Алданову удалось подобной эстетической глухоты избежать.

Они познакомились в Одессе в марте 1919 г., за две недели до того как город был захвачен большевиками.

Кажется, не было ни малейших шансов, чтобы знакомство переросло в дружбу: Бунин на 16 лет старше, он знаменитейший писатель земли русской, почетный академик Академии наук, лауреат Пушкинской премии. Ученый-химик Алданов только начинает свой путь в литературе: в 1915 г. вышла его книга «Голстой и Роллан». В 1917 г., цитирую его автобиографическую заметку, он был «и политически, и лично очень близок с членами Временного правительства», в конце 1918 г. он секретарь межпартийной делегации, в нее входил и П.Н. Милюков, пытавшаяся получить в Париже и Лондоне оружие для борьбы с коммунистами в России. Первая дневниковая запись в совместном дневнике Буниных, связанная с Алдановым, датирована 12 марта 1919 г.: «Молодой человек, приятный, кажется, умный. Он много рассказывал о делегации, в которой был секретарем».

Оба одинаково оценивали происходившие политические события. Через несколько дней после знакомства с Алдановым, 24 марта 1919 г., Бунин записал в дневнике: «Большевики приносят с собой что-то новое, нестерпимое для человеческой природы. И мне странно видеть людей, которые искренне думают, что они, т.е. большевики, могут дать что-нибудь положительное». Возможно, их первый разговор касался и книги публицистики Алданова «Армагеддон» — она, как мы уже говорили, чудом вышла в свет в Петрограде в 1918 г. и сразу была изъята. Бунин же, по-видимому, замыслил свою будущую знаменитую книгу публицистики «Окаянные дни».

Обоих писателей ждала одна и та же участь — эмиграция. Как сложилась бы их судьба, если бы они не уехали? Представляются арест или гибель в страшные годы гражданской войны, в лучшем случае принудительная депортация в 1922 г. вместе с другими интеллигентами, составлявшими цвет предреволюционной культуры. Но нельзя и вообразить себе ни Бунина, ни Алданова требующими казни троцкистам, поющими гимны Сталину.

Они снова встретились уже в Париже, и Алданов постепенно начинал играть в жизни Бунина все большую роль. То он пытался привлечь Бунина в редколлегию первого толстого журнала русской эмиграции, то Иван Алексеевич, когда умер его брат Юлий, сразу, как отмечено в семейном дневнике, «побежал» к Алданову. Они вместе встречают Новый 1922 г. В 1921 г. Алданов дебютировал в художественной литературе — повесть «Святая Елена, маленький остров» и начальные главы романа «Девятое термидора», напечатанные в парижском журнале «Современные записки», сразу выдвинули его в первые ряды зарубежных русских романистов. Порой два писателя спорили. Бунин никак не мог смириться с язвами и пороками западной цивилизации; Алданов, убежденный, что «мир во зле лежит», относился к ним спокойно. Под датами 30 января — 12 февраля 1922 г. Бунин записал в дневник: «Гнусная, узкая улочка, средневековая, вся из бардаков... Вышли на Avenue de l'Орега, большая луна за переулком в быстро бегущих зеленоватых, лиловатых облаках, как старинная картина. Я говорил: "К черту демократию!", глядя на эту луну. Ландау (настоящая фамилия Алданова. — А.Ч.) не понимал: при чем тут демократия?»

Алданов переехал в Берлин, тогдашний центр русского издательского дела за рубежом, и началась его регулярная переписка с Буниным, продолжавшаяся до смерти Бунина в ноябре 1953 г. Им было суждено встречаться сравнительно редко, каждая встреча превращалась в праздник. Но обычно даже чаще, чем раз в неделю, они слали друг другу на протяжении десятилетий длинные подробные письма. До нас дошло около тысячи, значительная часть переписки пропала. Эмигрантская незавидная участь — переезды из города в город, из страны в страну. Летом 1940 г., перед вступлением гитлеровских войск в Париж, Алданов спасается бегством, захватив один чемоданчик. Его архив погибает. Бунин имел обыкновение писать письма от руки, в одном экземпляре. Его письма Алданову 1920–1930-х гг. оказались безвозвратно утрачены. «Рукописи не горят», но эти сгорели. Однако в архиве Бунина в Лидсе (Шотландия) алдановские письма

сохранились; таким образом, их переписка довоенных лет предстает перед нами как фотография двух лиц, от которой оторвана половина.

Впрочем, и эта уцелевшая часть — ценный документ эпохи. По письмам можно проследить, как шла работа Алданова над его произведениями, установить, что Бунин их высоко оценивал, — об этом свидетельствуют рассыпанные в тексте Алданова многочисленные благодарности. Мы узнаем характерные детали эмигрантского житья-бытья, прочитаем о том, как было воспринято решение А.Н. Толстого вернуться в Москву. С 1922 г. началась кампания за присуждение Нобелевской премии Бунину. Алданов вначале выступал за то, чтобы добиваться премии сразу трем зарубежным русским писателям: Бунину, Мережковскому и Куприну. Затем на протяжении целого десятилетия, пользуясь канцелярской терминологией, «проводил работу» в поддержку кандидатуры Бунина, хотя, по свидетельству рижского еженедельника «Для вас», сам имел основания претендовать на высокую награду.

Едва ли не самая важная часть переписки Алданова и Бунина относится к 1941–1953 гг. С 1941 г., со времени своего переезда в США, Алданов вновь собирает архив. Хранит он не только бунинские письма, но и свои ответы. Когда рядом находятся письма и ответы, появляется возможность сопоставить позиции, проникнуть в суть диалога.

Однако случилось так, что отдельные части переписки двух писателей были напечатаны в разные десятилетия и порознь, хотя и в одном и том же нью-йоркском «Новом журнале»: в 1965 г. только отрывки из писем Алданова к Бунину (по материалам архива Бунина в Лидсе, публикация профессора Милицы Грин), через много лет — письма Бунина к Алданову (по материалам Бахметевского архива, публикация профессора Ватерлооского университета, Канада, А. Зверса).

Бунин, импульсивный и эгоцентричный, был человеком трудного характера, часто шел на разрыв даже с многолетними друзьями. Тэффи однажды пошутила: «Нам не хватает теперь

еще одной эмигрантской организации — Объединения людей, обиженных Буниным». К старости его нетерпимость возросла еще более. В 1950 г. вышла его последняя книга «Воспоминания», в ней он о выдающихся ушедших из жизни современниках отзывался так резко, что это было воспринято как скандал. В письмах к Алданову он с такой же резкостью писал и о живых братьях по перу, не делал исключения даже для Набокова. В 1948 г., вконец испортив отношения с редакцией, прекратил сотрудничество в «Новом журнале», в 1952 г. едва всерьез не поссорился с руководством Издательства им. Чехова.

И вместе с тем, читая письма Бунина к Алданову, нельзя не подпасть под его обаяние, нельзя, кажется, не влюбиться в него. 80-летний, полунищий, больной, очень слабый физически, он поражает силой духа. Иронизирует над самим собой, подписывается то «Ваш бывший Хохол Удалой», то «Ваш жалкий юбиляр», то даже «Тот, кто получает пощечины». Беспощаден к себе и ждет такого же нравственного максимализма от окружающих.

Его последнюю книгу художественной прозы, сборник рассказов «Темные аллеи» (1943, 1946) не оценили по достоинству ни читатели, ни критики. Она открывала новые горизонты для литературы, расширяя пределы допустимого в описаниях любовной близости, самого сокровенного. Противоречила тогдашней общепринятой, особенно в Америке, чопорности и обгоняла свое время. Крупный нью-йоркский издатель Кнопф, отклоняя английский перевод, высказался, что «Темные аллеи» ничего не добавят ни к славе Бунина, ни к его кошельку. Что касается славы, история рассудила иначе.

Алданов был человеком иного склада, иного темперамента. Это исторический писатель, эрудит, всю жизнь размышлявший о связи эпох. Он был, как известно, одним из основателей нью-йоркского «Нового журнала», единственного в годы войны серьезного русскоязычного журнала за пределами СССР. На редакторской работе раскрылся его своеобразный талант дипломата: находить компромиссы, гасить страсти, сохранять присутствие

духа в тяжелых ситуациях, он всегда был ровен, ко всем благожелателен. Еще был гением трудолюбия: только за последние восемь лет жизни выпустил пять романов, сборник рассказов, философский трактат и научный труд по химии. Считал, что на старости лет для писателя единственной радостью является творческая работа.

На протяжении десятилетий в отношениях с Буниным Алданов неизменен: восхищается талантом Бунина, признает его писателем более крупным, чем он сам, гордится близостью к нему, трогательно о нем заботится. Многие, в том числе недавние его близкие друзья, называли последние годы Бунина сумерками таланта. Зайцев отказывал ему в праве именоваться русским классиком, Адамович писал о нем с иронией. Алданов был чуть ли не единственным, кто оставался Бунину верен до самого конца.

Он получал множество писем, в которых ему предлагалось от Бунина отвернуться. Дескать, роль Бунина в русской литературе сыграна, нынешней своей деятельностью он только бросает на нее тень. Одно из таких писем было от профессора университета штата Флорида Г.Д. Гребенщикова, автора многотомной эпопеи «Чураевы». Гребенщиков писал: «Вопрос тут не о пятнах на солнце, а о том, что часто мы принимаем за солнце давно умершую звезду». Искусители старались вбить клин в отношения двух писателей, но безуспешно. Алданов решительно стоял на своем: Бунин — гордость русской литературы XX столетия, Бунин — живой классик.

И в переписке, и в статьях Алданов, обычно скептический и ироничный, становится поэтом, когда касается Бунинского творчества. «Чем больше живу, тем больше Вас люблю. О “почитании” и говорить нечего: Вы, без спора и конкурса, самый большой наш писатель», — это строки из его письма 1928 г. Тот же пафос в его выступлении на бунинском юбилейном вечере в Нью-Йорке в 1951 г. Однажды Алданову, редактору «Нового журнала», было необходимо заменить одно слово в бунинском рассказе. Он сообщал об этом Ивану Алексеевичу в таких

выражениях: «Убьете ли Вы меня, если я скажу, что изменил одно слово в «Чистом понедельник»?» Когда Бунин умер, Алданов написал некролог. Кажется, не чернилами, а кровью: смерть Бунина он понимал как конец целой эпохи в русской литературе.

В свою очередь, Бунин, который был чрезвычайно скуп на похвалы и не видел достоинств почти ни в одном из современников, об Алданове всегда отзывался восторженно. Типичный пример: об исторических вставках в современном романе «Пещера» писал: «Точность, чистота, острота, краткость, меткость — что ни фраза, то золото». Из года в год он выдвигает, повторим, Алданова на Нобелевскую премию.

Алданову это было, безусловно, лестно, но он отдавал себе отчет в том, что Нобелевскую премию ни в коем случае не дадут второй раз русскому эмигранту.

Была ли возможна дружба, если бы писатели были равнодушны или, более того, враждебны один к творчеству другого? Порою объясняли взаимные литературные похвалы Алданова и Бунина корыстью: Алданов-де взял на себя роль Санчо Пансо при Дон Кихоте во имя получения Нобелевской премии, а Бунин был неискренен и попросту расплачивался комплиментами за материальную помощь. 2 июня 1950 г. графоман-литератор из Амстердама А.П. Буров, избравший псевдоним «Бурд-Восходов», направил Алданову письмо с эпиграфами и завитушками. Сообщив, что письмо «продиктовано мне этой ночью Самим Господом Богом Литературы русской» (сохраняю орфографию автора), он переходил к главному тезису: Алданов — писатель-средняк, который хотел бы войти в большую литературу через знакомство с «известными АЛЛЕЯМИ».

Совершенно немыслимо представить себе Бунина и Алданова корыстниками и льстецами. Слова ободрения, которыми они обмениваются, идут у них, несомненно, от души. Вспомним невзгоды эмигрантской жизни, одиночество, бедность, нужду, и эти слова предстанут перед нами как та спасительная опора, которая давала силы выстоять.

... Насколько известно, в большой русской литературе не было случая, чтобы один крупный писатель опубликовал когда-нибудь свое произведение за подписью другого крупного писателя. Попробуйте представить себе, к примеру, что Леонид Андреев подписал свою рукопись именем Горького, — немислимо! Но в истории Алданова и Бунина, оказывается, подобный эпизод имел место. В 1949 г. Бунин прислал для сборника «Душа Испании», готовившегося на испанском языке в Мадриде, рукопись своего рассказа. Рассказ редакция принять не могла по цензурным соображениям, цензура при Франко свирепствовала. Составителем сборника выступал общий знакомый Бунина и Алданова Александр Рогнедов. Он оказался в почти безвыходном положении: «артикуль» Бунина должен был стать главным украшением книги, но Бунин, едва прислав рукопись, заболел, и рассчитывать на новый текст от него не приходилось. Рогнедов обратился с мольбой о помощи к Алданову: «Докажите нашу дружбу, у меня к Вам большая и деликатная просьба». Суть сводилась к следующему: не напишет ли Алданов безвозмездно какой-нибудь «артикуль», с тем чтобы Бунин поставил под ним свою подпись. Алданов согласился и написал «Русский Дон Жуан». Рогнедов рассказывал в письме Алданову от 11 июля 1949 г.: «Иван Алексеевич прочел, хитро улыбнулся и подписал. Я спросил из вежливости: “Исправлений не будет?” Он снова хитро взглянул на меня и проворчал: “Ну, вот еще! Он пишет так хорошо, что не мне его исправлять...”».

Эта история в письмах открылась мне также в Бахметевском архиве в Нью-Йорке в конце 1994 — начале 1995 г. Но, оказывается, в 1991 г. в петербургском журнале «Русская литература» очерк «Русский Дон Жуан» был опубликован как вновь найденное произведение Бунина! Автор вступительной статьи Г.В. Багно привел и такой аргумент: Бунин в молодости считали дон жуаном. Подпись Бунина под текстом показалась автору последним неопровержимым аргументом. На деле все оказалось не так просто.

У них было много общего помимо писательского дара. Оба были необыкновенно умны, оба обладали почти безошибочным вкусом. Ценили одно и то же в литературе, одно и то же отвергали. Высшим проявлением человеческого гения считали Толстого, написали о нем в разные годы по трактату. Были равнодушны к Достоевскому (Бунин просто враждебен) и к Серебряному веку, одинаково отвергали символизм, футуризм. Советскую литературу высмеивали как «услужующую», но отдельных писателей принимали. Бунин состоял в переписке с Телешовым, встречался с Симоновым; Алданов был высокого мнения о некоторых произведениях Ал. Толстого, ценил Паустовского, Зощенко и Каверина. Почти одинаково они смотрели и на профессиональные вопросы: какова роль записных книжек для писателя, можно ли полагаться на зрительную память, легко ли «выдумывать» сюжеты.

Сходны были и их политические пристрастия: оба либералы, поборники демократического пути развития, противники тоталитарных систем. О Гитлере, о Сталине даже в пору их триумфов отзывались с презрением, но до конца своих дней восхищались Черчиллем. Книги Алданова в гитлеровской Германии сжигали на площадях, а в Советском Союзе вместе с зарубежными изданиями Бунина их хранили под замком в спецхранах. Россия не забудет, что Бунин в годы второй мировой войны с риском для жизни укрывал у себя в доме людей, которым грозил арест. Однако у него был непродолжительный неловкий эпизод сразу после войны, когда он чуть не поддался советским посулам — ему обещали золотые горы, если он вернется. Бунин вдруг, сломленный тяготами жизни на чужбине, действительно стал думать о возвращении в Советский Союз. Об этом несколько подробнее.

Еще гремели последние залпы второй мировой войны, когда в высших эшелонах советского руководства было принято решение: для укрепления международного авторитета СССР убедить самых выдающихся русских эмигрантов вернуться в Москву. 12 февраля 1945 г. в советское посольство в Париже не ожи-

данно были приглашены юрист В. Маклаков, адмирал М. Кедров и некоторые другие известные деятели. Посол А.Е. Богомолов, щедро угостив их, поднял тост за «великого Сталина». Вскоре Маклакова пригласили вновь, уже одного, и предложили ему подать документы на возвращение. Он ответил, что готов обдумать этот вопрос только после того, когда все русские эмигранты получат право вернуться. Тогда началось обхаживание Бунина. Единственный в те годы русский писатель — Нобелевский лауреат — каким великолепным пропагандистским козырем было бы его возвращение!

Из Управления по связям с общественностью Службы внешней разведки я получил два рассекреченных документа, касающихся Бунина. В первом из них, датированном 24 июля 1937 г., Бунин в духе страшного тридцать седьмого года назван «апостолом фашизма», во втором, составленном за несколько дней до капитуляции Германии, 2 мая 1945 г., совсем другая его характеристика: «Бард белой эмиграции, Бунин ненавидит немцев (о Гитлере и Муссолини у него не было другого определения, как «взбесившиеся обезьяны»), и поведение его во время оккупации было безупречно». Делается вывод: «Было бы крайне желательным получение Буниным (...) частного письма от А.Е. Богомолова с пожеланием личной встречи, лучше всего с приглашением на завтрак (Бунин — большой гастроном). И именно потому, что Бунин чрезвычайно чувствителен к вниманию, ему оказываемому, было бы очень хорошо, если бы и самый тон этого неофициального письма свидетельствовал о том, что Бунина выделяют из рядовой эмигрантской среды. Такое приглашение в корне парализовало бы все попытки отговорить его от “безумного шага” — возвращения на Родину. А такие попытки, несомненно, будут».

В свете этих документов по-новому читается переписка Бунина и Алданова, касающаяся его плана вернуться в Москву. Алданов зовет его в Америку, Бунин в растерянности. «Повторяю то, что уже писал Вам об Америке: чем же мы там будем жить? — пишет Бунин Алданову 28 мая 1945 г. — Совершенно не пред-

ставляю себе! Подаяниями? Но какими? Очевидно, совершенно нищенскими, а нищенство для нас, при нашей слабости, больше уже не под силу. А главное — сколько времени будут длиться эти подаяния? Месяца два, три? А дальше что? Но и тут нас ждет тоже нищенское, мучительное, тревожное существование. Так что, как ни кинь, остается одно: домой. Этого, как слышно, очень хотят и сулят золотые горы во всех смыслах. Но как на это решиться? Подожду, подумаю... хотя, повторяю, что же делать иначе?»

30 мая 1945 г. Алданов пишет Бунину: «Я хочу подойти к этому «объективно», как если бы дело шло не о Вас и не о том тяжком горе, которое для меня означала бы разлука с Вами (ведь навсегда — Вас назад не отпустят). Я прекрасно понимаю, что такое опять увидеть “дом”, какой бы он теперь ни был. Это ведь большое общее горе. Если спокойно обсуждать “плюсы” и “минусы”, то это такой плюс, с которым минусы несоизмеримы. Но я эти минусы перечислю. 1) Читали ли Вы воспоминания Телешева? Он очень тепло пишет о Вас и сообщает, что Вы скончались в 1942 году и что последнее письмо Ваше было: “хочу домой”. Очевидно, в Москве говорили или писали, что Вы умерли (помните примету: очень долго жить). (...) Повторяю, книга Телешева написана, в общем, в благородном тоне, с любовью к Вам. Однако он сообщает о покаяниях Куприна (нам бывших неизвестными). Боюсь, что это обязательно, как бы ни приглашали и что бы ни обещали. Вы ответственны за свою биографию как знаменитейший русский писатель. 2) Кто Вас зовет и что именно Вам обещают? Сообщите мне, какой же тут секрет? Я Вам напишу свое мнение. Ум хорошо, а два лучше. Думаю, что часть обещаний исполнят, некоторые книги Ваши издадут, отведут квартиру, и Вы получите много денег, на которые и там сейчас ничего купить нельзя: там голод и нищета такие же, как почти везде в Европе. Однако и это во многом зависит от того, кто обещает. 3) У Вас там, кажется, ни одного близкого человека не осталось, — разве Телешов, если он еще жив? Алексей Николаевич умер. Молодые писатели Вас встретят

почтительно и холодно, — так по крайней мере я думаю. А некоторые будут напоминать об «Окаянных днях». 4) Если у Вас есть еще остатки премии, то их Вы никогда не получите — разве их эквивалент, вероятно, не очень ценный.

Повторяю, перечисляю только минусы. На все это Вы совершенно справедливо можете мне ответить: “А что же Вы можете мне тут гарантировать?” Действительно, мы, друзья Ваши, можем только обещать всячески для вас стараться, делать все, что можем. Знаю, что это не много.

Я прекрасно понимаю, как Вам тяжело. Мои чувства к Вам не могут измениться и не изменятся, как бы Вы ни поступили. Извините, что пишу Вам обо всем этом. Никакого совета в таком вопросе я Вам дать не могу, и не даю. Мне казалось только при чтении Вашего письма, что Вы хотите знать мое мнение».

Алданов страстно доказывал: возвращение Нобелевского лауреата нужно сталинскому руководству только как пропагандистский козырь. Через два года Бунин вспоминал, что отказался от своего плана отчасти по следующей причине: «Как! и М. А. я тогда больше не увижу, и даже письма никогда от него не получу, и сам ему никогда не напишу!» Он принял совет Алданова, верил ему, как никому другому.

Уже после того как Бунин умер, за несколько месяцев до собственной смерти Алданов начал печатать свой последний роман «Самоубийство». Это был первый в серьезной русской литературе роман о Ленине и ленинской эпохе (советская «лениниана» не в счет). В самом начале читаем о герое: «Он был всю жизнь окружен ненаблюдательными, ничего не замечавшими людьми, и ни одного хорошего описания его наружности они не оставили: впрочем, чуть ли не самое плохое из всех оставил его друг Максим Горький. Только другой, очень талантливый писатель, всего один раз в жизни его видевший, но обладавший необыкновенно зорким взглядом и безошибочной зрительной памятью, весело рассказывал о нем: “Странно, наружность самая обыкновенная и прозаическая, а вот глаза поразительные, я просто засмотрелся: узкие, красно-золотые, зрачки точно проколотые

иголочкой, синие искорки. Такие глаза я видел в зоологическом саду у лемура, сходство необычайное. Говорил же он, по-моему, ерунду: спросил меня — это меня-то! — какой я фхакции”».

Круг замыкается: в конце пути Алданов цитирует «Ока-янные дни», книгу, которую Бунин писал как раз тогда, когда они познакомились.

Когда Бунин умер — гроб еще стоял в доме, — Вера Николаевна, вдова, стала писать Алданову о последних часах его жизни. Алданов после утраты писал ей тоже чуть ли не каждый день, и переписка свидетельствует: тем, что она написала исключительно ценную книгу «Жизнь Бунина», мы тоже обязаны ему — это он подсказал ей замысел, убедил ее взяться за работу.

Не только оба они, Алданов и Бунин, много потеряли от того, что лучшие свои годы провели на чужбине. Потеряла прежде всего Россия, лишившаяся таких людей.

19

Младшее поколение читателей уже и не помнит, что в Советском Союзе эмигрантов первой волны не называли иначе, как белобандитами, и не было страшнее преступления для советского человека, посланного в командировку за рубеж, чем с эмигрантом заговорить; не дозволялось переписываться с родственниками, жившими за границей, и очень опасно было упоминать о них в анкетах; разумеется, нельзя было в библиотеке заказать иностранную газету на русском языке. Почему всеисильные кремлевские власти так боялись эмигрантов, каковы были эти люди на самом деле? На эти вопросы дает ответы политическая переписка Алданова со своими корреспондентами.

Среди них профессиональные политики предреволюционной России, в эмиграции ставшие публицистами: А.Ф. Керенский — бывший эсер, В.А. Маклаков — один из лидеров кадетов, Е.Д. Кускова была оппонентом В.И. Ленина в российской социал-демократии. Здесь и видные журналисты, ученые, дея-

тели культуры. Эти духовно богатые, но разные люди были объединены любовью к оставленной отчизне и пронесли свою любовь сквозь десятилетия. «Эмиграция, — писал Алданов литератору Л.Е. Габриловичу 26 февраля 1952 г., — даже в смысле физического здоровья очень тяжелая вещь и изнашивает человека. О моральном и интеллектуальном изнашивании и говорить не приходится».

Для тех, кто волею судьбы был обречен жить вдали от родины, переписка обладала двойной притягательной силой: она представляла возможность испытать радость от общения с соотечественником, давала возможность хотя бы ненадолго вернуться к родному языку.

Далеко не всегда русские эмигранты жили дружно. Нередко в их среде случались скандалы, а идейные конфликты перерастали в склоки. Способность к компромиссу не в русском характере, мы легко рубим сплеча. Житель Франции князь Борис Голицын иронизировал: «Русской эмиграции нет, есть эмигранты. Когда в Париж попадают двое русских, каждый организует свою церковь и свою партию».

Переписка Алданова — исключение из скверного общего правила. Ему были в высокой степени присущи такие качества, как терпимость, уважительность, готовность всегда быстро откликнуться на просьбу о помощи. Его душевное благородство, несомненно, имела в виду Н.А. Тэффи, когда дала ему лестное прозвище: «Принц, путешествующий инкогнито». «Принца» нельзя и вообразить себе замешанным в мелких распрях, напротив, ему идет роль хранителя чужих тайн. Он повторял: «Порядочный человек обязан обрывать людей, дурно говорящих о его приятелях, но жизнь потеряла бы значительную долю прелести, если бы все строго следовало этому правилу».

Особенно большую роль в жизни эмигрантов первой волны переписка играла именно в 40–50-е гг. До войны в Европе, особенно во Франции, существовала разветвленная сеть русских периодических изданий, и она объединяла людей, разбросанных по разным городам чужой страны. Во время войны эта сеть была

разрушена. После войны, казалось бы, она должна была восстановиться, но в связи с «холодной войной» интерес ко всему русскому на Западе упал, сменился подозрительностью, и даже к русским эмигрантам, несмотря на то, что они находились в оппозиции к советской власти, стали относиться много хуже, чем прежде.

В послевоенные годы русскоязычных изданий в Западной Европе появлялось мало, некоторые из них контролировались советскими посольствами. Публицистам-профессионалам стало негде печататься, самый смысл их политического изгнания оказался под сомнением. Они не могли молчать, их письма порой стали превращаться в статьи наподобие газетных. Алданов охотно участвовал в обсуждении актуальных международных тем, его исторические и философские идеи часто опробовались сперва в письмах и лишь позднее воплощались в художественных произведениях.

Приняв на себя трудоемкие обязанности члена правления нью-йоркского Литературного фонда, он, естественно, стал получать обращения разных людей из разных городов, охотно и пространно отвечал на письма, завязывались дружеские отношения — уважительные, ровные, «джентльменские», но на некотором удалении.

Сначала вся переписка была связана с темой войны. С первого дня вторжения гитлеровской Германии на территорию Советского Союза практически вся русская колония в США (к ней принадлежал Алданов) выступила с патриотических позиций. И даже после войны, в пору резкого обострения отношений СССР с Западом, не жалела о своем выборе. Однако в пределах единой общей позиции имели место существенные различия в оттенках. «Сначала Победа, потом реформы», — декларировал А.А. Казем-Бек, издававший в Сан-Франциско русскоязычную газету «Новая заря». (Вскоре после войны он вернулся в Москву и умер в 1950 г.) «Новый журнал» и Алданов подчеркивали, что они желают победы России и ее союзникам, но остаются про-

тивниками советской власти, настаивают на амнистии и хотя бы обещании демократизации режима после войны.

В фонде Алданова хранится листовка общества офицеров русской армии, выпущенная в 1941 г. в Нью-Йорке, связанная с созданием комитета помощи и защиты России:

«Вековой враг России — немец на русской земле, а мы выброшены за ее пределы без прав и возможностей активно, как раньше, вложиться в новые за нее бои и новые страдания. Мы всегда были с народом, составляя его вооруженную защиту, — мы с ним и теперь. То, что произошло с нами лично, не определяет путей России и не изменяет нашей преданности ей».

Полемика в переписке крупных политических мыслителей русского зарубежья продолжается и после смерти Сталина. Весной 1953 г. в советской печати (в «Правде») появляются первые статьи, свидетельствующие, что новые вожди, стремясь удержаться и укрепиться, в какой-то степени отрекаются от Сталина и сталинизма. Прекращено сфабрикованное «дело врачей». Алданов видит в этом историческое свидетельство. «Между страной и режимом пропасть... Диктатура, — подчеркивает он, — может держаться лишь террором, и даже полу-террор ее ослабит» (письма Маклакову от 8 и 9 апреля 1953 г.). Маклаков же говорит о силе диктаторского режима и предполагает, что «холодная война» продлится века.

После войны в прежде однородную среду тех, кто покинул Россию в первые послереволюционные годы, стали вливаться эмигранты второй волны, «перемещенные лица», часть из них составляли власовцы. В духе «холодной войны» перебежчиков к Гитлеру начали оправдывать: дескать, те надеялись, что Россия будет освобождена от большевизма немецкими руками. Алданов — сторонник «чистоты политических риз» русской эмиграции: гитлеровщина, доказывал он, была бы еще много хуже сталинщины. Алданов спорит с Керенским по поводу «ди-пи», по-английски «displaced persons» — «перемещенных лиц», многие из которых — вчерашние власовцы. Керенский выступает за единство действий всей эмиграции, Алданов же

утверждает: «Важно не только то, **что** мы хотим делать, но и то, **с кем** мы готовы это делать».

Блокада Берлина, война в Корее воспринимались на Западе как первые сражения третьей мировой войны. Старые люди, Алданов и его корреспонденты, мучились от раздвоенности: по-прежнему любя покинутую родину, считали, что угроза миру исходит из Москвы. В октябрьские дни 1956 г. писатель выступает в защиту восставшей Венгрии, обменивается письмами с Е.Д. Кусковой, его вывод: «Советский строй трещит (...), но не смею надеяться, что конец близок».

Важность таких тем, как атомная бомба, суд над немецкими военными преступниками, перспективы России после Сталина; множество малоизвестных деталей, касающихся, например, положения русских во Франции в 1944–1945 гг., — это все в переписке представляется ценным и значительным. Особо хочется отметить суждения Алданова о трудностях, ожидающих нашу страну, когда она покончит с коммунизмом, о чем мы уже писали. Переписка по-новому раскрывает позднего Алданова как крупного и пронизательного политического мыслителя западнического направления.

Но идеи Алданова и его корреспондентов оставались преимущественно «самочитательным писанием»: авторы писем не могли воздействовать на общественное мнение на Западе, не мечтали, что об их концепциях узнают на родине. Оставалось только работать для будущего в надежде, что придет черед — и их идеи и программы будут востребованы. В письме В.А. Махлакову от 20 сентября 1956 г. Алданов — обоим осталось жить считанные месяцы — предлагает собрать друзей и запротоколировать выступления: «Мы все люди старые, и было бы хорошо оставить хоть некоторый след: что думали старые эмигранты о положении России в 1956 г. — вдруг кому-либо когда-либо пригодится». Старшее поколение уходило из жизни с горькой мыслью, что его идеалы не воплощены, оставалось только утешение: «Они служили своим идеям, и служили им с честью...».

Это слова Алданова из статьи о политэмигрантах XIX в.; несомненно, он относил их и к современникам.

Быть может, кому-то эти пожилые люди, прожившие нелегкую жизнь, представляются скучными чудаками, зацикленными на политических вопросах. Нет ничего ошибочнее такого взгляда — они часто шутили, на старости лет влюблялись... Вот импрессарио, друг Бунина Александр Рогнедов, сообщает в приподнятых выражениях: он влюблен в очень юную испанскую журналистку, «редчайшее и благороднейшее существо»... Вот он же дает в письме юмористическое описание мучений в кресле стоматолога: «Никогда не думал, что анестезия действует столь решительно. Мой дантист ни разу не вскрикнул. Его выдержка произвела на меня столь сильное впечатление, что меня два раза выволакивали в обмороке...» Русские эмигранты не пытались казаться лучше, чем они на самом деле были; не кичились собственной значимостью, отличались высокой требовательностью и к окружающим, и к самим себе.

20

Алданову выпала странная посмертная судьба. До конца 80-х гг. в России его не печатали, книги прятали в спецхранах. На Западе с годами стали забывать. Ученые-американцы, учитель и ученик, покойный В.М. Сечкарев и Николас Ли время от времени публиковали книги и статьи, где доказывали: это один из интереснейших русских писателей XX в., человек больших знаний и безупречной нравственности, но возобладали иная точка зрения: как художник, Алданов не особенно значителен, он писатель среднего разряда.

Но волна общественного интереса к его книгам прокатилась по России. Вышли многотомные собрания сочинений Алданова, отдельные издания его произведений, опубликована переписка, на экранах страны и по телевидению показывают передачи и фильмы о нем и созданные по его произведениям. На родину

вернулся большой писатель, и его книги оказывают и будут оказывать воздействие на литературный процесс. Они очень соответствуют духу нашего времени — возродившемуся общественному интересу к истории. Они будят мысль, учат добру. В них образец прозрачно ясной высокой русской прозы.

Алданов повторял: книги, картины, ученые труды человека живут 50 лет. Затем забывают. Хорошо, что Алданов делал оговорку насчет «счастливых исключений». На деле они не так уж редки, и судьбой Алданову было предназначено стать одним из таких исключений. Его не забыли. И те исторические идеи, которые он отстаивал, нисколько не устарели, напротив, в XXI в. они стали еще более насущными. Это идеи свободы, демократии, прав человека.

Вслушаемся же еще раз в его голос. Внутренний монолог писателя — персонажа романа «Начало конца» — это исповедь самого Алданова, его творческое кредо:

«Делать в жизни свое дело, делать его возможно лучше, если в нем есть, если в него можно вложить хоть какой-нибудь, хоть маленький разумный смысл. Пусть писатель пишет, вкладывая всю душу в свой труд... Не уверять, что трудишься для самого себя, — ведь и он мечтал об огромной аудитории и откровенно советовал тем, кто не ждет миллиона читателей, не писать ни единой строчки... Не задевать предрассудков, по крайней мере, грубо, не сражаться ни с ветряными мельницами, ни даже со странствующими рыцарями, если только не в этом заключается твоя профессия, профессия политического Дон Кихота, такая же, по существу, профессия, как труд сапожника или ветеринара... Не потакать улице и не бороться с ней: об улице думать возможно меньше, без оглядки на нее, без надежды ее исправить. Но в меру отпущенных тебе сил способствовать осуществлению в мире простейших, бесспорнейших положений добра. На склоне дней знаменитый врач говорил, что верит только в пять или шесть испытанных лекарств, вроде хинина. Бесспорные принципы добра почти так же немногочисленны... Для себя же, для немногих свободных людей можно

пойти и дальше. “Холодное наблюдение” имеет свою ценность. В мысли, как в жизни, всего выше можно подняться при пониженном душевном жаре. Рядовые удачники жизни “горят”, но у Наполеона сердце билось со скоростью 60 ударов в минуту.

И как кровь возвращается по венам в сердце, отдав по пути свои питательные вещества, так всего дороже возвращающиеся в сердце, больше ничего не питающие истины. Эти истины беречь про себя и в то время, когда больше не ждешь ничего, кроме пристойных некрологов. Жить спокойно, зная, что мир лежит во зле. Радоваться редкому добру, принимая вечное зло как общее правило мира».

Чернышев Андрей Александрович

**ОТКРЫВАЯ НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ.
Споры у истоков русского кино.
Жизнь и творчество Марка Алданова**

Редактор-составитель *Артём Лысенко*
Дизайн *Ильи Гурьянова*

Подписано в печать 21.08.2017.
Формат 60x90/16. Бумага офсетная. Гарнитура GaramondC.
Печать цифровая. Усл. печ. л. 22,38.
Тираж 100 экз. Заказ № 07916

Отпечатано в типографии ООО «Паблит»
127282, Москва, ул. Полярная, д. 31В, стр. 1
Тел.: (495) 230-20-52

