

САТИРА ИЛИ СКАЗКА: МАЛОИЗВЕСТНАЯ ПЬЕСА Е. Л. ШВАРЦА В АСПЕКТЕ ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Дарья Александровна Завельская — кандидат филологических наук, доцент, Институт славянской культуры, Российский государственный университет имени А.Н. Косыгина
Почтовый адрес: Хибинский проезд, 6, Москва, 129125, Россия
Электронный адрес: daralzav@gmail.com

Аннотация

Статья посвящена исследованию пьесы Е. Л. Шварца «Похождения Гогенштауфена» в аспекте жанра и развития характерной для автора художественной модели. Современники отмечали в пьесе общественный сатирический пафос, однако сам Шварц называл произведение сказкой. При анализе произведения учитывается влияние литературных объединений начала XX в. и более ранней традиции — романтических сказок Гофмана и Одоевского. В пьесе Шварца происходит столкновение доброй волшебницы с вампиром, оба они служат в советском учреждении, вместе с обычными людьми. Вампир стремится причинить вред инженеру Гогенштауфену, разлучить его с невестой. Фея разоблачает коварные замыслы и вступает в единоборство с упырем. Сатирический характер пьесы обусловлен обличением явлений современности. Но сюжет выстроен по принципу романтической сказки. Сказочный жанр позволяет сочетать волшебство и обыденную реальность. В дальнейшем это станет основным художественным принципом Евгения Шварца. Таким образом, данное произведение можно считать важным этапом на пути развития писателя как сказочника. Художественная модель рассматривается в сравнении с произведениями В. Каверина и Л. Лунца из объединения «Серрапионовы братья». Взаимодействие с этими писателями могло повлиять на художественный метод Шварца. Во всех произведениях есть сходство с романтическими сказками Гофмана. Подтверждением служат и сказочные пьесы В. Ф. Одоевского, развивавшего ту же литературную модель в русской литературе. Указанной модели присущи такие черты, как столкновение вечных сил, проникновение магии в обыденную жизнь, фантазмагория и условность изображаемых реалий.

Ключевые слова

Драматургия, жанр, сатира, сказка, романтизм, традиция, Шварц, «Серрапионовы братья», Каверин, Лунц, Одоевский, Гофман

Статья поступила в редакцию 20 октября 2019 г.

SATIRE OR FAIRY TALE: A LITTLE-KNOWN PLAY BY EVGENY L. SCHWARTZ IN THE ASPECT OF CREATIVE EVOLUTION

Darya A. Zavel'skaya

Ph.D., Associate Professor, Institute of Slavic
Culture, Kosygin Russian State University
Postal address: Khibinsky Proezd, 6, Moscow,
129125, Russia
E-mail: daralzav@gmail.com

Abstract

This article is devoted to the study of Evgeny L. Schwartz's play *Adventures of Hohenstaufen* and specifically the genre and development of the author's characteristic artistic model. Contemporaries noted public satirical pathos in the play, but Schwartz himself called the work a fairy tale. This analysis considers the influence of the literary associations of both the early twentieth century and an earlier tradition: the romantic tales of Hoffmann and Odoevsky. In Schwartz's play, there is a collision of a good sorceress with a vampire, who both serve in a Soviet institution together with ordinary people. The vampire seeks to harm the engineer Hohenstaufen, and to separate him from his bride. The good sorceress exposes these insidious intentions and enters into combat with the vampire. The satirical nature of the play is due to the denunciation of the phenomena of modernity, but the plot is built on the principle of a romantic fairy tale. The fairy-tale genre allows magic to be combined with everyday reality. In the future, this would become the main artistic principle of Evgeny Schwartz. Thus, this work can be considered an important stage in the development of the writer as a fabler. The artistic model is considered in comparison with the works of Veniamin Kaverin and Lev Lunts from the "Serapion brothers" group. Interaction with these writers may have influenced Schwartz's artistic method. In all the works there are similarities with the romantic tales of Hoffmann. Confirmation is also in the fairy-tale plays of Vladimir F. Odoevsky, who developed the same literary model in Russian literature. This model has such features as the clash of eternal forces, the penetration of magic into everyday life, phantasmagoria and the conventionality of the depicted realities.

Keywords

Drama, genre, satire, fairy tale, romanticism, tradition, Schwartz, "Serapion brothers", Kaverin, Luntz, Odoevsky, Hoffman

Received 20 October 2019.

Творчество замечательного сказочника Е. Л. Шварца вошло в историю отечественной литературы, театра и кинематографа настолько прочно, что зачастую даже переработанные им сюжеты Андерсена, Сервантеса и Шарля Перро лучше помнят по пьесам и сценариям, а экранизации, такие как «Обыкновенное чудо» и «Марья-искусница», для многих поколений стали источником популярных цитат.

Однако сам художественный мир этого автора, притягательный, остроумный и лиричный, требует вдумчивого подхода. Исключительно общественная трактовка реплик, образов или сюжетных поворотов обедняет восприятие произведений. Хотя уже современники писателя, критики и коллеги по театральной работе, часто акцентировали сатирическую линию пьес Шварца. Это нетрудно объяснить идеологической обстановкой тех лет, когда Шварц начал писать пьесы и сценарии. И в Ленинградском ТЮЗе, и в Театре комедии, который в 1935 г. возглавил Н. П. Акимов, сказочным сюжетам требовалось общественно значимое обоснование.

Когда знаменитая пьеса Шварца «Тень» (1940) вышла в издании Ленинградского государственного Театра комедии, сам Акимов, ставивший «Тень» как режиссер и художник сцены, и театральный критик С. Цимбал сопроводили ее двумя предисловиями, некоторые пассажи которых выглядели как попытка защитить произведение от нападков и обвинений в отрыве от насущных проблем советской жизни. Так, Н. Акимов настаивал, что в драматургической «комедии-сказке» вполне может быть выражена «советская мораль»¹.

Акцентируя общественную направленность творчества Шварца, Цимбал писал о роли советского писателя и драматурга в общей «напряженной борьбе всех сил советской литературы за правду, за мысль, за высокую художественную простоту» при помощи сказочного жанра². Называя «Тень» «философской сказкой, сказкой-памфлетом, адресованным не детям, а взрослым»³, настаивая на значимости сказки в истории народа, Цимбал привел в пример и малоизвестные сейчас произведения Шварца, в которых отметил некий прогрессивный пафос: «Это пьеса “Телефонная трубка” и сказка “Похождения Гогенштауфена”. В обеих этих пьесах Шварц выступает как памфлетист – “всяческая мертвечина”, тупое, безобразное существо выхолощенных людишек, случайно и незаконно затесавшихся в новую действительность, поднимают ярость и гнев драматурга <...>. Вокруг талантливого, честного советского человека разыгрывается борьба доброй волшебницы, выступающей в обличье скромной уборщицы Кофейкиной, с управделами Упыревой, заправским упырем»⁴.

Воспоминания Акимова о Шварце также начинаются именно с этой пьесы: «Пьесу горячо обсуждали, признали интересной, но требующей

¹ Акимов Н. П. Сказка на нашей сцене // Шварц Е. Л. Тень. Л.: Ленинградский государственный театр комедии, 1940. С. 20.

² Цимбал С. Евгений Шварц и его сказки для театра // Шварц Е. Л. Тень. Л.: Ленинградский государственный театр комедии, 1940. С. 4–5.

³ Там же. С. 14.

⁴ Там же. С. 10–12.

доработки. Автор – скромный худощавый молодой блондин – сдержанной вежливостью выделялся из общего стиля более уверенных в себе и темпераментных ораторов. Он согласился со всеми замечаниями и больше к этой работе не возвращался»⁵.

Пьеса была, впрочем, опубликована в 1934 г. в ленинградском журнале «Звезда» под заглавием «Приключения Гогенштауфена», но многие современники упоминают ее как «Похождения Гогенштауфена». Именно такое название используется в статье, посвященной не только жанровой характеристике пьесы, но и вопросам творческого метода Е. Л. Шварца.

К этим вопросам обращался, в частности, М. А. Шеленок, определяя произведение как «сказочно-фантастический водевиль»⁶. Исследователь отметил и важные для последующего творчества автора мотивы, воплощенные в репликах героев⁷. Вслед за многими другими специалистами и критиками Шеленок оценил «Гогенштауфена» как некую пробу пера, произведение ученическое⁸.

Однако Шварц пришел к драматургии отнюдь не в юном возрасте. Его друг, сын знаменитого писателя, Н. К. Чуковский писал, что Шварц «нашел себя» очень поздно: «Первые десять лет его жизни в литературе заполнены пробами, попытками, мечтами, домашними стишками, редакционной работой. Это была еще не литературная, а прилитературная жизнь – время поисков себя, поисков своего пути в литературу. О том, что путь этот лежит через театр, он долго не догадывался. Он шел ощупью, он искал, почти не пытаясь печататься. Искал он упорно и нервно, скрывая от всех свои поиски»⁹.

Можно предположить, что в «Похождениях Гогенштауфена» сказывается не отсутствие опыта как такового, но один из путей поиска тех средств, которыми писатель мог бы выразить уже сложившееся, выстраданное мировоззрение.

Сам Шварц назвал эту пьесу «сказкой», и хотя авторские дефиниции далеко не всегда могут служить основанием для определения жанра, в данном случае не стоит игнорировать подзаголовок. Как раз с того времени

⁵ *Акимов Н. П.* Наш автор Евгений Шварц // Воспоминания о Евгении Шварце. СПб.: Петрополис, 2014. С. 253.

⁶ *Шеленок М. А.* Сказочно-фантастический водевиль Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена»: поэтика жанра // Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17. Вып. 1. С. 83.

⁷ Там же. С. 86.

⁸ Там же. С. 83.

⁹ *Чуковский Н. К.* Высокое слово – писатель // *Шварц Е. Л.* Собрание сочинений. В 5 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 1: Пьесы. С. 13.

сказка стала основой, сутью творчества Шварца. Его собственные слова можно считать программой, концепцией, даже философией: «Искусство вносит правильность, без формы не передашь ничего, а все страшное тем и страшно, что оно бесформенно и неправильно. Никто не избежит искушения тут сделать трогательнее, там характернее, там многозначительнее. Попадая в литературный ряд, явление как явление упрощается. Уж лучше сказки писать. Правдоподобием не связан, а правды больше»¹⁰.

Впоследствии все его сказочные произведения воплощали именно стремление передать правду при помощи особой модели, которую можно увидеть уже в «Гогенштауфене». Введение такого понятия в литературоведческом исследовании позволяет систематизировать прежде всего соотношение бытийных явлений, базовые элементы художественного мира автора.

В «Похождениях Гогенштауфена» мы видим тесное сосуществование двух миров – обыденного и магического. В советской конторе служат настоящий упырь с фамилией Упырева и ее противница – добрая фея Кофейкина, которая спасает Гогенштауфена и его невесту от злого колдовства, заручившись поддержкой простой женщины Бойбабченко.

К тому времени, когда Шварц обратился к драматургии, он успел создать ряд детских произведений в кругу талантливых авторов, привлеченных С. Я. Маршаком для работы в журналах «Чиж» и «Еж». С первых же выпусков от страниц журналов повеяло особым духом игры, фантазии, юмора, в котором так легко усмотреть крамолу. И это неудивительно: многие авторы состояли в объединении ОБЭРИУ, провозгласившем свободу художественного мышления, вплоть до права на абсурд.

Теперь, после публикации дневников, писем и черновигов Шварца, можно уверенно обосновать влияние на него обэриутов, из которых сам он особо выделял Д. Хармса, хотя близкие дружеские отношения сложились у него с Н. Заболоцким и его семьей, а также – с Н. Олейниковым. Хармс для Шварца был скорее некой недостижимой вершиной, примером, которому он временами пытался подражать в своих поэтических опытах, при этом осознавая серьезную дистанцию.

Разумеется, доля рискованной литературной игры, абсурдизма и смелой фантазии в произведениях Шварца может быть отнесена к влиянию обэриутов. Тонкий юмор автора, который отмечали многие его современники, сказывался в неожиданных, оксюморонных репликах героев, гротеске, внезапных сочетаниях фантастического и реального. Таким было и своеобразное творческое кредо Д. Хармса, Н. Олейникова, Н. Заболоцкого,

¹⁰ Шварц Е. Л. Собрание сочинений. В 5 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 4: Киносценарии; Дневники. С. 263.

воплощенное в ярком, живом характере журналов «Чиж» и «Еж». Ранние стихотворные опыты Шварца демонстрируют отчетливое стремление подражать этой поэтике («Случай», «Щенок», «Идиот»).

Примеры такого стиля заметны и в «Гогенштауфене»:

«Кофейкина. Было бы дело зимой – дала бы я вам шапки-невидимки. Но не зима теперь – лето: тепло, хорошо. И раздам я вам поэтому завтра кепки-невидимки. Потрачу капитальное чудо номер два. Где мой электрический пылесос?

Бойбабченко. Да зачем он тебе?

Кофейкина. К ней полечу. Моложе была – на метле летала, а теперь состарилась, отяжелела – летаю на электрическом пылесосе. Мне, старой, на нем покойнее. Все-таки электроэнергия. Спи, Гогенштауфен.

Гогенштауфен. А проект?

Кофейкина. Спи, машины-арифмометры за тебя пореботают.

Гогенштауфен. Позволь, но ведь там надо знать!

Кофейкина. Я все знаю. Моя энергия в них будет работать. Это даже не чудо, а чистая наука. Правят кораблями с берега, а я с дороги буду править машинами. И все очень просто. Чистая наука.

Гогенштауфен. Позволь, но ты-то сама...

Кофейкина. Я все знаю. Забыл, кто я? Я молода была – называлась фея. Это я теперь Кофейкина. Все очень просто. Спи.

В окно влетает подушка. Нерешительно повисает в воздухе.

(Подушке). Да-да, правильно, сюда!

Подушка укладывается Гогенштауфену под голову»¹¹.

Однако налет абсурдизма в сочетании слов и событий здесь не самоцель, а указание на непредсказуемость реального чуда, проникающего в обыденность, – такова модель художественного мира, в котором развивается действие: Упырева стремится уничтожить живое начало в Гогенштауфене, Кофейкина защищает героя. Орудием упыря становятся коварство, искажение правды, разрушение чистой любви; добрая фея старается раскрыть герою правду, сблечь вдохновляющие его отношения с Марусей. Сюжет произведения выстроен по принципу раскрытия тайн, разоблачения обмана. Пьеса полна неожиданных поворотов, буффонады, гротесковых споров – но все эти возможности комедийного жанра лишь подчеркивают сценическую условность, в которой происходят события невероятные, волшебные, не требующие объяснения.

Детство самого Шварца проходило уже в эпохе устоявшейся традиции литературной сказки для детей и взрослых, в том числе – сказки

¹¹ Шварц Е. Л. Собрание сочинений. Т. 1. С. 236.

сценической. А новый виток ее развития приходится на период становления Шварца как драматурга. В этом культурно-историческом контексте и следует рассматривать «Похождения Гогенштауфена», учитывая при анализе произведения художественные и философские искания не только самого автора, но и современных ему, и предшествующих творческих сообществ.

Помимо влияния обэриутов на Шварца, необходимо учесть его знакомство еще с одним ярким литературным объединением. До участия в проекте Маршака, после распада «Театральной мастерской», с которой Шварц приехал из Ростова-на-Дону в Петроград, он успел войти в круг известной группы «Серапионовы братья». С некоторыми «Серапионами» он потом долго поддерживал дружеские отношения.

В воспоминаниях Шварц повествует о присутствии на этих собраниях как об эпизоде скорее курьезном, нежели определяющем его творческий путь. В. Шкловский, М. Слонимский, Л. Лунц, В. Каверин (участники первого вечера, на который попал Шварц) были в своем роде экспериментаторами, демонстрировавшими нечто ему непривычное. И все же возникшее в итоге «общее ощущение талантливости и новизны объясняло и оправдывало их объединение»¹².

Не принимая теоретических концепций Шкловского и Тынянова, будущий сказочник порой весьма глубоко погружался в самую творческую атмосферу сообщества, ощутив в ней стремление близкое по духу: «Среди умерших, но продолжавших считать себя живыми, и пролеткультовскими искусственными цветами они ощущались как люди живые и здоровые. <...> Говоря яснее: на этом вечере я вдруг почувствовал, что не все так далеко от меня в тогдашней литературе, как немецкий экспрессионизм, например. Делается нечто доказывающее, что я не урод, не один. Есть кто-то, думающий, как я»¹³.

А вот что вспоминал о Шварце Каверин: «Он редко посещал серапионовские субботы, а если и приходил, никогда не высказывал своего мнения по поводу прочитанного рассказа. Зато он сразу стал душой наших, запомнившихся кино-театральных вечеров, на которых ставились импровизированные спектакли: “Памятник Михаилу Слонимскому”, “Фамильные бриллианты Всеволода Иванова”, “Женитьба Подкопытина”. <...> Вместе с Лунцем и Зоценко он сочинял эти импровизации, а потом мгновенно превращался то в режиссера,

¹² Шварц Е. Л. Собрание сочинений. В 5 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 3: Сказки; Пьесы для кукольного театра; Повести; Воспоминания. С. 388.

¹³ Там же. С. 388–389.

то в конферансе, то в актера, а когда это было необходимо, становился театральным рабочим»¹⁴.

Таким образом, перед нами уже обрисованы основные контуры взаимодействия Шварца с творческим сообществом «Серрапионов»: свое понимание сценического искусства после распада труппы «Театральной мастерской» он продолжал формировать и развивать в активном сотрудничестве с носителями вдохновенных и остроумных моделей художественной литературы, восходящих к традиции остросюжетности, увлекательности, цветущей фантазии.

Можно уверенно предположить, что модель театральной сказки, выбранная Шварцем для выражения правды более высокого порядка, нежели «правдоподобие», сформировалась в его творчестве во многом благодаря «серрапионовскому» влиянию. Тем более, само название сообщества восходило к произведению Э. Т. А. Гофмана, заложившего основы авторской, в том числе детской, сказки.

Творческий эксперимент романтиков XIX века позволял довольно прихотливо сочетать игру воображения, чудеса, долю назидательности и вполне взрослый, глубоко философский смысл. Это в полной мере касается и Андерсена, который обрел жизнь на советской сцене благодаря творчеству Шварца. Переосмысление Андерсена в знаменитых «Снежной королеве», «Тени» и несколько подзабытом «Голом короле» – отдельный исследовательский вопрос.

Такая художественная модель в целом не была характерна для большинства «Серрапионовых братьев». По мнению Лунца, выбранное имя сообщества вовсе не обязывало к подражанию, имело совсем иной смысл: «Мы не школа, не направление, не студия подражания Гофману. <...> Мы назвались “Серрапионовыми Братьями”, потому что не хотим принуждения и скуки, не хотим, чтобы все писали одинаково, хотя бы и в подражание Гофману. У каждого из нас свое лицо и свои литературные вкусы, у каждого из нас можно найти следы самых различных литературных влияний»¹⁵.

Тем не менее Гофман был весьма значимой фигурой для участников сообщества, и со всей очевидностью Каверин в ранних фантастических произведениях именно подражал ему, развивая действие «Пурпурного палимпсеста», «Хроники города Лейпцига за 18...год» и отчасти «Пятого странника» в немецких городах гофманской эпохи: колорит, речевая фактура, причудливый мир романтических арабесок, подразумевающий все

¹⁴ Каверин В. А. Ланцелот // Воспоминания о Евгении Шварце. СПб.: Петрополис, 2014. С. 225–226.

¹⁵ Лунц Л. Н. Литературное наследие. М.: Научный мир, 2007. С. 344.

то же парадоксальное взаимопроникновение обыденного и волшебного. Впоследствии Каверин выстраивал свой индивидуальный творческий стиль на иных основаниях, отойдя от фантастики. Однако фантастический элемент остался в его сказках для детей и получил новое развитие уже начиная с пьесы «В гостях у Кощея» (1938), которая позднее публиковалась под названием «Сказка о Мите и Маше, о Веселом Трубочисте и Мастере Золотые Руки». В этом произведении проявилась, по сути, гофманская модель, закрепленная в детской литературе благодаря знаменитому «Щелкунчику»: дитя попадает в мир волшебства из мира обыденного и совершает нечто, освобождающее от зла оба мира.

Видимо, имели место не только взаимный творческий обмен, близость художественных вкусов и устремлений, но и общность культурного пласта, на котором Каверин и Шварц возводили свои сугубо индивидуальные, хотя и схожие конструкции в жанре авторской сказки.

Мера театральной условности, дающая свободу творческой фантазии драматурга-сказочника, впоследствии стала приметой поэтики Шварца и многих его современников, включая Каверина. И она намечена уже в «Похождениях Гогенштауфена» не только появлением вурдалака и доброй волшебницы в стенах советского учреждения, но и образом Фавна, и финальной сценой с участием осоавиахимовцев и горцев, и прочими проявлениями буффонады, подчеркивающими карнавальное-сценический характер действия, позволяющего столкнуться в противостоянии не просто сказочных героев, но таинственные силы, вторгающиеся в обычный мир:

«Кофейкина. Ладно. Мертвый этот упырь притворяется у нас в учреждении из живых живейшим. Упыри, они же вурдалаки, иначе вампиры, как известно, кровью человеческой питаются. А наша вон что делает. Смотри! (Свистит.)

Упырева оживает. Достает из сумочки пузырек, из стола рюмочку.

Капает. Пьет. Свисток. Упырева замирает.

Бойбабченко. Чего это она пила?

Кофейкина. Гематоген.

Бойбабченко. Чего, чего?

Кофейкина. Гематоген. Лекарственный препарат из крови завода врачебных заготовлений Наркомздрава. Днем препаратом живет, ну, а вечером она, правда, насасывается досыта. Вечером она совмещает. Служит лаборанткой в лаборатории, куда кровь на исследование дают. Ясно – она по крови специалистка. Она там часть исследует, часть выпьет. Часть исследует, часть выпьет. Вот. Все понятно?»¹⁶.

¹⁶ Шварц Е. Л. Собрание сочинений. Т. 1. С. 228.

Каверин, наряду с прочими коллегами и друзьями Шварца, считал обличительный пафос одной из характерных примет его творчества, не забывая о глубокой этической сути этого пафоса: «Спасибо тебе, дорогой, за Ученого, за Ланцелота, за Дон Кихота, за то, что вместе с ними ты ненавидел больших и маленьких драконов фашизма. За то, что ты нашел в себе силы, чтобы высмеять их, оставаясь серьезным»¹⁷.

И уже в этом фрагменте проявляется осмысление чего-то большего, чем сатирическая заостренность художественной мысли Шварца, проникающей не только в «проблемы современности», но в основы человеческого бытия.

Может показаться странным, что и в «Похождениях Гогенштауфена» Цимбал обнаружил подобную «бытийность»: «Живое сражается с мертвым, и Шварц повествует об этом, прибегая ко всем известным и излюбленным аксессуарам сказки»¹⁸. Однако ничего удивительного тут нет, и внешняя злободневность пьесы, соответствующая чертам сатиры и памфлета, сама исходит из более глубокого художественного осмысления принципов мироустройства. Образ управделами Упыревой карикатурен, но приобретает и зловещую окраску: сама задача обличения мертвенного начала бюрократии заставляет автора выявить его *вневременную суть*:

«Бойбабченко. Бюрократка она!

Кофейкина. Хуже. Она их предвечная праматерь, или, по-русски говоря, шеф. Она враг всего живого, а сама питается живым. Она мертвого происхождения, а сама помирать никак не хочет. Она вечно в движении – зачем? Чтобы все движение навсегда остановить и в неподвижные формы отлить. Она смерти товарищ, тлению вечный друг»¹⁹.

Конечно, в этом фрагменте зловещий смысл смягчен комическим сочетанием торжественного архаичного пафоса с разговорным, деловым и даже публицистическим стилем. Но уже здесь мы имеем дело с той художественной моделью, которая в дальнейшем использовалась Шварцем во многих произведениях.

Дракон – древнее зло, Тень – бессмертное воплощение вечной стихии лжи, и даже Снежная Королева предстает некой «праматерью» холода, владычицей, повелевающей Коммерции Советником и Королем. Еще очевидней это «изначальное» ледяное зло проявлено в образе мрачного Прадедушки Мороза из «Двух братьев».

По словам Каверина, «это было очень трудно, когда Шварц писал для взрослых, годами нащупывая тропинку, которая привела его к “Дракону”».

¹⁷ Каверин В. А. Ланцелот. С. 243.

¹⁸ Цимбал С. Евгений Шварц и его сказки для театра... С. 12.

¹⁹ Шварц Е. Л. Собрание сочинений. Т. 1. С. 227.

Она наметилась уже в одной из первых пьес, в «Похождениях Гогенштауфена»²⁰.

Замечу, что Кащей Каверина (как позднее Дракон Шварца) воплощал сгусток античеловеческой и коварной силы, существующей вне времени. Впоследствии Каверин вновь создал подобный образ в «Верлиоке» (1982), где фантастическое существо, рожденное из зубов мифологического дракона, стремится умертвить живое начало при помощи бюрократии, подобно Упыревой из «Похождений Гогенштауфена».

И, разумеется, во всех названных случаях наличествует обличение конкретных форм зла в современности, что позволяет увидеть в этих произведениях черты сатиры. Тем не менее ключевой фактор и у Шварца, и у Каверина – более древняя сущность зла и добра, более давняя история их борьбы. И фашизм, и бюрократия – их частное проявление. Именно такое извечное зло предстает в сказочных сюжетах Гофмана – маленький человек вступает с ним в битву на стороне добра и в «Золотом горшке», и в «Щелкунчике». Порой в противостоянии древних великих магов добро и зло не столь очевидны: например, в «Крошке Цахесе» или «Повелителе блох»; но практически всегда в сказках Гофмана за событиями современности стоит магическая, мистическая предыстория. И уже начиная с «Похождений Гогенштауфена» Шварц стал использовать этот системный принцип, минимизируя характерный для немецкого романтизма оккультный антураж.

Однако в «Гогенштауфене» можно обнаружить и яркие сцены волшебной фантазмагии, причудливо меняющей реальность:

«Удар грома, молния. В часах сильный звон. Свет в комнате делается значительно ярче. Загорается перегоревшая настольная лампа.

Пишущие машинки звонят, стучат. Арифмометры вертятся сами собой, подпрыгивают высоко над столами и мягко опускаются обратно. В углу с грохотом раскрылось и закрылось бюро. Кариатиды – бородатые великаны, поддерживающие потолок, – осветились изнутри.

Гогенштауфен. Что это делается кругом?

Кофейкина. А это из-за меня, товарищ Гогенштауфен. У меня энергии масса. Все кругом прямо оживает. Волшебница ведь я, извините.

Бойбабченко. Волшебница. Понимаешь? В смысле – ведьма. И не подумай, товарищ Гогенштауфен, что в смысле характера или там наружности она ведьма. Нет. Она полная ведьма! На сто процентов! Я с ней весь вечер сегодня объяснялась – все поняла!

Гогенштауфен. Но волшебниц на свете не бывает, слышите вы, безумные, – не бывает!

²⁰ Каверин В. А. Шварц и сопротивление // Воспоминания о Евгении Шварце... С. 24.

Кофейкина. Вообще, действительно, не бывает, но одна всегда была и есть. Это я.

Гогенштауфен. А это все равно, что и нету! Сколько миллиардов людей жило, живет и еще будет жить – против этого страшного числа одна единственная ведьма все равно, что ничего. Считай, что вообще, действительно, их нету»²¹.

При этом не стоит забывать, что и Лунц, с которым был дружен Шварц, хоть и декларировал свободу от подражания Гофману, сам порой использовал возможности фантастики, а точнее – традицию фантазмагории. И в коротком рассказе «Исходящая № 37. Дневник Заведующего Канцелярией» (1922) именно фантазмагорический сюжет, выстроенный по принципу интригующей и пугающей, но одновременно и комичной, гротесковой тайны превращения человека в бумажку, как нельзя лучше соответствует сатирической задаче максимально заостренного обличения все той же мертвенности советской бюрократии. Напоминая по структуре гоголевские «Записки сумасшедшего», «Исходящая № 37» Лунца по духу близка и гофманским произведениям. Им созвучны образ гипнотизера (то ли шарлатана, то ли скрытого мага, запустившего процесс жуткого преображения бюрократа в документ), переплетение мотивов безумия и волшебства. В опубликованных воспоминаниях и письмах Шварца это произведение не упомянуто, но можно предположить, что он читал его, поскольку следил за творческими исканиями Лунца.

Эксцентричная смелость рассказа «Исходящая № 37», по всей видимости, была обусловлена той же «серапионовской» атмосферой, хотя, кроме ведущего мотива – расчеловечивающей сущности бюрократизма, – в ней не так много общего с «Похождениями Гогенштауфена». Стилистика рассказа ближе к творчеству М. Зощенко: «Только что цепь моих рассуждений достигла этого звена, как вдруг вбежала жена моя в сильном возбуждении. Щеки ее пылали, и грудь вздымалась. Она сообщила мне, что в нашем доме поселился гипнотизер, который показывает сейчас в помещении Домкомбеда чудеса. На это я возразил ей, что согласно соответствующих декретов, никакие чудеса невозможны. Войдя в помещение Домкомбеда, я увидел следующую картину. Комната была наполнена публикой. В углу стоял человек подозрительного вида и, двигая руками над головой спящего, требовал, чтобы тот делал то-то и то-то. Тогда я выступил вперед и произнес речь по текущему моменту»²².

²¹ Шварц Е. Л. Собрание сочинений. Т. 1. С. 222.

²² Лунц Л. Н. Литературное наследие. С. 269.

Однако есть существенный фактор, который нельзя обойти вниманием. Сочетая канцеляризмы с фантастическим сюжетом, Лунц стремился передать парадоксальное, на грани абсурда, проникновение мистики в обыденность – это, как показано ранее, характерно и для «Похождений Гогенштауфена». В гораздо большей степени, чем для последующих сказочных пьес Шварца. Хотя нечто подобное, только с куда меньшим контрастом, проявляется и в «Снежной королеве», и в «Тени», и даже в «Кукольном городе» – пьесе для театра марионеток. Но художественные возможности волшебной сказки заставляют переживать острые, кульминационные события в русле приключенческого сюжета.

Так, в «Похождениях Гогенштауфена» происходит открытое магическое сражение Упыревой и доброй волшебницы Кофейкиной, смутно напоминающее финальную схватку Ведьмы и Линдгорста из «Золотого горшка»:

«Показывается Упырева в широком плаще.

Бойбабченко. Вон она, хватай ее!

Кофейкина. Стой!

Бойбабченко. Залетай с правого боку! Окружай с тылу!

Кофейкина. Стой!

Бойбабченко. Гогенштауфен, окружай с того боку! Летай веселей! Поддерживай компас! Ага, окаянная! Ага, грубая!

Окружают Упыреву. Упырева в широком плаще.

Кофейкина. Где Маруся?

Упырева (*распахивает плащ, в руках у нее Маруся*). Не подходи, чхи! Сброшу ее вниз, чхи!

Бойбабченко. Простудилась, мерзкая!

Упырева. Нет. Противно! Чхи! Молодая она, молоком пахнет. Чхи!

Кофейкина. Отдай ее.

Упырева. Зачем?

Кофейкина. Человека жалко.

<...>

Упырева. Еще поживу, хотя полчаса.

Кофейкина. Ты побеждена!

Упырева. Нет, брат. Бой еще идет. А Маруся у меня!

Кофейкина. Так что?

Упырева. А в бою без жертв нельзя»²³.

Для творчества Гофмана также характерен обличительный гротеск, а сказочные сюжеты он практически всегда использовал в том же русле – демонстрируя уродства современной ему жизни как проявление вечного

²³ Шварц Е. Л. Собрание сочинений. Т. 1. С. 275–277.

зла, искажающего прекрасное начало в человеке. Таким образом, эта традиция, заложенная литературой романтизма, проявилась в органичном сочетании памфлета и сказки в ранней пьесе Шварца, причем сказочное начало в данном случае не просто первично как жанровая основа – оно создает смысловую и стилистическую базу для сатиры и гротеска, что позже было использовано в «Тени», «Драконе», «Снежной королеве», «Обыкновенном чуде».

В отличие от Каверина, ни Шварц, ни Лунц не подражают Гофману в стилистике, антураже, атмосфере. Можно уверенно сказать, что оба отечественных писателя использовали модели, сформированные немецким автором и уже укорененные в русской романтической литературе. Каверин признавал это вполне отчетливо: «В молодости у меня намечался совсем другой путь; он был использован Вельтманом и Вл. Одоевским в XIX веке, он нашел гениальное воплощение в повести Гоголя “Нос”»²⁴.

Особое внимание следует уделить упоминанию об В. Ф. Одоевском. Из русских писателей он отчетливее прочих следовал Гофману – и в эстетике, и в мотивах. Особенно сильны гофманские реминисценции в «Пестрых сказках» (1833). Более того – вариации сюжета и образной системы «Песочного человека» Гофмана, представленные в двух произведениях этого сборника («Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», «Та же сказка, только на изворот»), посредством фантазмагорического гротеска и печальной иронии превращаются в обличение искаженности и «миражности» современной жизни²⁵.

При этом Одоевский был и драматургом, помимо реалистических пьес, создавшим сказочные: «Сегелиель, или Дон-Кихот XIX столетия» (1838) и «Царь-девица» (1837). Первая, с подзаголовком «Сказка для старых детей», не была закончена и опубликована лишь небольшим отрывком, однако уже по этому фрагменту и замечаниям П. Н. Сакулина, разбиравшего черновика пьесы²⁶, можно составить представление о философской и художественной сути произведения: один из падших духов ради любви к людям поселяется на земле под видом чиновника и противостоит как своим собратьям, строящим злобные козни, так и самодовольным смертным с душами, подпавшими под власть зла²⁷.

²⁴ Каверин В. А. Очерк работы. Открытая книга. Литературные заметки. Избранные письма. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 623.

²⁵ Греков В. Н. Жизнь и мираж (О сказках В. Ф. Одоевского) // Одоевский В. Ф. Пестрые сказки; Сказки дедушки Ириней. М.: Худож. лит, 1993. С. 12–15.

²⁶ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма: Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель. Писатель. М.: М. и С. Сабашниковы, 1913. Т. 1. Ч. 2. С. 52–53.

²⁷ Там же. С. 94–97.

И не зря Одоевский называет произведение именно сказкой, хотя, вне всякого сомнения, модель восходит еще к предромантизму И. В. Гете: в этой пьесе Одоевского — все та же модель соотношения добра и зла, не просто абстрактные «силы», но могущественные создания со своим характером, индивидуальностью, личностной волей влияют на земную жизнь, покровительствуя или препятствуя людям. Жанр *авторской романтической сказки* способствовал развитию этого изобразительного принципа. Так, современный исследователь В. В. Пешкова убедительно показывает сложившуюся в европейской литературе традицию, сочетающую этический и мистический компонент благодаря фантастическому сюжету и принципам сказочной эстетики²⁸.

Была ли пьеса Одоевского о духе Сегелиеле знакома Шварцу и Каверину? Вряд ли Каверин, погруженный в эпоху русского романтизма благодаря работе над диссертацией о Сенковском (Бароне Брамбеусе), мог обойти стороной работу П. Сакулина и свидетельства современников.

Однако можно с немалой уверенностью предположить, что Каверин и Шварц знали текст «Царь-девицы», поскольку он был включен в сборник Наркомпроса «Игра» 1920 г., посвященный принципам детской драматургии и театральным постановкам в детском коллективе. Если сборник распространяли в советских детских театрах, то Шварц мог прочесть его в Ленинградском ТЮЗе, с которым сотрудничал еще до начала работы над «Похождениями Гогенштауфена».

Пьеса «Царь-девица», ныне малоизвестная, должна учитываться в контексте развития детской драматургии, поскольку этим произведением Одоевский, по сути, открывал данный жанр в России. На «Сегелиеле» она похожа мало, но в ней прослеживается другой важнейший фактор, обусловивший поэтику драматургии Шварца, — намеренная условность в сочетании несочетаемого.

Сам Одоевский снабдил «Царь-девицу» шуточным комментарием, где обосновал эту условность: «Но я должен сказать вам, что сочинитель трагедии “Царь-Деввица” был человек очень неученый и, по-видимому, совсем не знал истории: он спутал все имена, все эпохи, все происшествия и даже все костюмы. <...> Задача состоит в следующем: означить, в чем именно ошибся сочинитель трагедии “Царь-Деввица”, какие из действующих лиц действительно могли или не могли, по истории, между собою встретиться, к какому времени какое действующее лицо принадлежит

²⁸ Пешкова В. В. Роман «Отар из Бретани» М. Хансена в контексте европейской литературной традиции первой половины XIX века // Вестник Костромского государственного университета. 2015. С. 62–63.

и чем отличается это время от другого, например: какое различие между тем временем, когда жил Одиссей, тем, когда были крестовые рыцари, и, наконец, тем, когда носили сарафаны»²⁹.

Сам Шварц использовал меру условности в этом ключе творческой свободы, предоставляемой сценическим действием. Намеренное смешение мотивов, участие ожившей статуи Фавна и осовиахимовцев, «императорская» фамилия простого советского служащего – все это предваряет особенности его дальнейшего творчества.

Таким образом, мы можем сделать вывод о системной значимости пьесы «Похождения Гогенштауфена» в творческом пути Е. Шварца, о пробе или отработке индивидуального художественного метода, базирующегося на традициях романтической авторской сказки, включающей фантасмагорию, гротеск, элемент сатиры и бытийно-философскую основу. В данном случае эта философская основа, как во многих последующих сказках Шварца, воплощена внешне юмористически, но подразумевает нечто очень значимое для автора.

При жизни Шварца пьеса не была поставлена, однако в воспоминаниях о сказочнике ее многие упоминали. А после успеха «Тени» один из критиков так отметил особую авторскую манеру: «Шварц написал подлинную, всамделишную пьесу-сказку. Но в то же время в этой пьесе очень много подлинной жизненной правды <...>. Шварц умеет остроумно реализовать сказочные метафоры, переводить сказочные образы в бытовой, «домашний» план, приближать их этим к читателю и зрителю».³⁰ Эту характеристику творческого подхода Шварца к сказке и правде в целом вполне можно распространить и на остальные его произведения, на «Похождения Гогенштауфена» – в том числе. И крайне важно, что критик акцентировал именно «простой» жизненный пласт в произведениях драматурга. Шварц очень дорожил живым, человеческим началом.

И если Упырева отнимает радость жизни, отравляет любовь, разрушает творческую силу, то Кофейкина стремится приумножить жизнь и радость. И, вероятно, ее забавная фамилия – тоже вполне говорящая. Вот что вспоминал Каверин: «Он был писателем уже тогда, когда пятилетним мальчиком попал в кондитерскую и испытал чувство, для которого (вспоминая свое детство) не нашел другого выражения, как “чувство кондитерской”»³¹.

²⁹ *Одоевский В. Ф.* Царь-девица. Трагедия для театра марионеток // Игра: не-периодическое издание, посвященное воспитанию посредством игры. Издание Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению, 1918–1920. № 3. Пг.: Гос. издательство, 1920. Ч. 2. С. 130.

³⁰ *Гринберг И.* Ученый и его тень // Литературная газета. 1940. № 26 (10 мая). С. 5.

³¹ *Каверин В. А.* Ланцелот. С. 223–224.

Эта философия простой земной радости была для Шварца отнюдь не поверхностной. Позднее она воплотилась и в Аннунциате из «Тени», и в Бабушке из «Снежной королевы», и, возможно, в самом глубоком, самом близком автору персонаже – трактирщике Эмиле из «Обыкновенного чуда». Наверняка не зря реплику Кофейкиной «Бей в барабаны! Труби в трубы!» Шварц передал возлюбленной и тезке Эмиля, грубоватой, но истинно сердечной «кавалерственной даме», стремившейся, порой неуклюже, примирить главных героев.

Именно сказка дала простор этой выстраданной за годы лишений философии драматурга – светлой, мудрой и человеческой. Именно сказка, воспринятая из предшествующей литературной традиции, давала возможность столкнуть в поединке могущественные силы теплого, ясного добра и ледяного, мертвенного зла, сочетать абсурд с истиной, быт с фантастикой и реальность – с чудом.

Тем плодотворнее было бы использование понятия «художественной модели» для изучения преемственности в литературном творчестве и конкретного автора, и сообществ, развивающих изобразительную и жанровую традицию.

Литература

- Акимов Н. П.* Наш автор Евгений Шварц // Воспоминания о Евгении Шварце. СПб.: Петрополис, 2014. С. 252–262.
- Акимов Н. П.* Сказка на нашей сцене // *Шварц Е. Л.* Тень. Л.: Ленинградский государственный театр комедии, 1940. С. 16–23.
- Греков В. Н.* Жизнь и мираж (О сказках В. Ф. Одоевского) // *Одоевский В. Ф.* Пестрые сказки; Сказки бабушки Ирины. М.: Художественная Литература, 1993. С. 5–22.
- Гринберг И.* Ученый и его тень // Литературная газета. 1940. № 26 (10 мая). С. 5.
- Каверин В. А.* Ланцелот // Воспоминания о Евгении Шварце. СПб.: Петрополис, 2014. С. 223–243.
- Каверин В. А.* Очерк работы. Открытая книга. Литературные заметки. Избранные письма. М.: Гудьял-Пресс, 1999.
- Каверин В. А.* Шварц и сопротивление // Воспоминания о Евгении Шварце. СПб.: Петрополис, 2014. С. 244–251.
- Луниц Л. Н.* Литературное наследие. М.: Научный мир, 2007.
- Пешикова В. В.* Роман «Отар из Бретани» М. Хансена в контексте европейской литературной традиции первой половины XIX века // Вестник Костромского государственного университета. 2015. С. 61–63.
- Чуковский Н. К.* Высокое слово – писатель // *Шварц Е. Л.* Собрание сочинений. В 5 т. М.: Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 1: Пьесы. С. 5–24.

Шеленок М. А. Сказочно-фантастический водевиль Е. Шварца «Приключения Гогенштауфена»: поэтика жанра // Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика. 2017. Т. 17. Вып. 1. С. 84–87.

References

- Akimov, N.P., 2014. Nash avtor Evgenii Shvarts. In: Binevich, E., ed., 2014. *Vospominaniia o Evgenii Shvartse* [Memories of Eugene Schwartz]. Saint-Petersburg: Petropolis, pp. 252–262.
- Akimov, N.P., 1940. Skazka na nashei stsene. In: Shvarts, E.L., 1940. *Ten'* [Shadow]. Leningrad: Leningradskii gosudarstvennyi teatr komedii, pp. 16–23.
- Chukovskii, N.K., 2010. Vysokoe slovo – pisatel'. In: Shvarts, E., 2010. *Sobranie sochinenii: v 5 t. T. 1: P'esy*. [Collected works in 5 volumes. Vol. 1: Plays]. Moscow: Knizhnyi Klub Knigovek, pp. 5–24.
- Grekov, V.N., 1993. Zhizn' i mirazh (O skazkakh V. F. Odoevskogo). In: Odoevskii, V.F., 1993. *Pestrye skazki; Skazki dedushki Irineia* [Motley fairy tales; Tales of grandfather Irenaeus]. Moscow: Hudozh. Lit, pp. 5–22.
- Kaverin, V.A., 1999. *Ocherk raboty. Otkrytaia kniga. Literaturnye zametki. Izbrannye pis'ma* [Essay work. Open book. Literary notes. Selected letters]. Moscow: Gud'ial-Press.
- Kaverin, V.A., 2014. Lantselot. In: Binevich, E., ed., 2014. *Vospominaniia o Evgenii Shvartse* [Memories of Eugene Schwartz]. Saint-Petersburg: Petropolis, pp. 223–243.
- Kaverin, V.A., 2014. Shvarts i soprotivlenie. In: Binevich, E., ed., 2014. *Vospominaniia o Evgenii Shvartse* [Memories of Eugene Schwartz]. Saint-Petersburg: Petropolis, pp. 244–251.
- Lunts, L.N., 2007. *Literaturnoe nasledie* [Literary heritage]. Moscow: Nauchnyi mir.
- Peshkova, V.V., 2015. Roman “Otar iz Bretani” M. Hansena v kontekste evropeiskoi literaturnoi traditsii pervoi poloviny XIX veka. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2015, pp. 61–63.
- Shelenok, M.A., 2017. Skazochno-fantasticheskii vodevil' E. Shvartsa “Priklucheniia Gogenshtaufena”: poetika zhanra. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Filologiya. Zhurnalistika*, 17, 1, pp. 84–87.
- Tsimbal, S., 1940. Evgenii Shvarts i ego skazki dlia teatra. In: Shvarts, E., 2010. *Sobranie sochinenii: v 5 t. T. 1: P'esy*. [Collected works in five volumes. Vol. 1: Plays]. Moscow: Knizhnyi Klub Knigovek, pp. 3–15.

ОБРАЗ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В ЧЕШСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ МОНОГРАФИЯХ 1920-Х ГОДОВ

Анна Вячеславовна Амелина —
младший научный сотрудник, Институт
славяноведения Российской академии наук
Почтовый адрес: Ленинский проспект, 32А,
Москва, 119334, Россия
Электронный адрес: anna.v.amelina@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются первые чешские монографии о русской советской литературе (в том числе в контексте классической русской литературы), которые были опубликованы в 1920-е годы. При исключительном политическом и культурном плюрализме того времени русские писатели часто воспринимались чешскими критиками и исследователями сквозь призму политических взглядов первых, вследствие чего появлялись очень разные, а то и противоположные, трактовки творчества. Целью данной статьи было выяснить, насколько взгляды авторов влияют на видение русской литературы и как в связи с этим различаются подходы к ее исследованию. Идеиная ориентация авторов отразилась не только на интерпретации творчества русских писателей и литературного процесса в целом, но и на структуре их трудов. Ф. Кубка в книге «Поэты революционной России» (1924) дал философское видение революционной поэзии как представитель славянофильского, националистического крыла, рассмотрев поэтов разных идейных взглядов. И. Вайль в книге «Русская революционная литература» (1924) представил чешскому читателю панораму русской революционной литературы как носитель социалистических идей, рассматривая русских современных писателей с точки зрения того, насколько хорошо им удалось стать подлинными певцами революции. А. Врзал, будучи католическим священником, в книге «Краткая история новой русской литературы» (1926) показал историю русской литературы XX в. преимущественно с религиозных позиций.

Ключевые слова

Чешская литература, межвоенная литература, русско-чешские литературные связи, межславянские литературные связи, чешская русистика

Статья поступила в редакцию 5 ноября 2019 г.

THE IMAGE OF RUSSIAN LITERATURE IN CZECH LITERARY MONOGRAPHS OF THE 1920S

Anna V. Amelina

Junior Researcher, Institute of Slavic Studies,
Russian Academy of Sciences
Postal address: Leninsky Prospect 32A,
Moscow, 119334, Russia
E-mail: inslav@inslav.ru

Abstract

The article deals with the first Czech monographs on Russian Soviet literature, including in the context of classical Russian literature, published in the 1920s. With exceptional political and cultural pluralism in this golden era of Czech history, Russian writers were often perceived by Czech critics and researchers through the prism of the political views of the latter, as a result of which very different, if not opposite, interpretations of their works appeared. This is clearly seen in publications in periodicals of different orientations, which has been shown in our previous studies. The aim of this article was to find out how the views of the authors influence the vision of Russian literature and how the approaches to its study differ in this regard. The ideological orientation of the authors affected not only the interpretation of the work of Russian writers and the literary process as a whole, but also the structure of their works. František Kubka in the book *Poets of Revolutionary Russia* (1924) gave a philosophical vision of revolutionary poetry as a representative of the Slavophile nationalist wing considering poets of different ideological views. Jiří Weil in the book *Russian Revolutionary Literature* (1924) gave the Czech reader a panorama of Russian revolutionary literature as a bearer of socialist ideas, viewing Russian contemporary writers in terms of how well they managed to become genuinely in praise of the revolution. Augustin Alois Vrzal, being a Catholic priest, in the book *A Brief History of New Russian Literature* (1926) showed the history of Russian literature of the twentieth century, mainly from a religious position.

Keywords

Czech literature, interwar literature, 1920s, Russian-Czech literary relations, inter-Slavic literary relations, Czech Russian studies

Received 5 November 2019.

Эпоха 1920-х годов для истории Чехии – это период культурного расцвета после обретения долгожданной независимости и создания национального государства, когда политические институты начали формироваться фактически заново. После строгой цензуры и замирания политической жизни в период войны первое межвоенное десятилетие принесло чехам невиданное разнообразие как политических движений, так и течений, направлений культуры и литературы. Характерной яркой особенностью последней является массовая политизированность авторов (литературных критиков, литературоведов и самих писателей).

В качестве примера приведу фельетон 1921 г. талантливого чешского сатирика И. Гауссмана¹, где новость о юбилее Л. Н. Толстого предстает у разных современных автору газет в самых разных культурно-политических оценках. Сатирик таким образом высмеивает идеологические ярлыки, которые публицисты вешают на столь многогранных писателей, как Толстой. *Národní listy* (буквально «Национальные листы»), издание с сильным националистическим уклоном, называет его типичным славянином и здравым националистом. Для коммунистического *Rudé právo* (буквально «Красное право») Толстой – первый бескомпромиссный коммунист. Национал-социалисты из газеты *České slovo* («Чешское слово») считают его социалистом-славянином. Католики из издания *Čech* говорят, что он был близок римско-католической церкви. Аграрники из газеты *Venkov* («Деревня») за его любовь к земле видят в нем защитника простого мужика. И так далее. Автор фельетона, безусловно, преувеличил, но в целом довольно наглядно изобразил среду, в которую попадает творчество русских авторов².

В рамках исследования восприятия русских писателей в Чехии нами было опубликовано несколько статей, посвященных С. А. Есенину³, где анализ критики показал, что чешские публицисты (от крайне левых до католиков и либералов) интерпретируют есенинскую поэзию преимущественно в зависимости от своих политических взглядов, отражая тем самым разные ее стороны: русский поэт рассматривается сквозь призму национализма, панславизма, догматов христианства, а в связи с коммунистической идеологией и революцией о нем пишут как об их противнике или же яром поборнике.

В 2019 г. была написана еще одна статья, расширяющая данную проблематику⁴, где анализируется восприятие русской и советской литературы в чешских массовых периодических изданиях левой ориентации. С одной стороны, в данной работе перечисляются опубликованные в них произведения русских авторов, с другой – прослеживается, какие писатели интересовали чехов больше всего и как они знакомились с новой советской литературой. Из всех авторов и произведений, появившихся

¹ *Hausmann J. Tryzna // Pešta P. Satirik převratu Jiří Hausmann. Praha: Atlantis, 1999. S. 238–242.*

² Подробнее об основных направлениях литературы и литературной критики см. в труде: *История литературы западных и южных славян / отв. ред. Л. Н. Будагова. М.: Индрик, 2001. Т. III. С. 424–478.*

³ См., напр.: *Амелина А. В. Восприятие С. А. Есенина в Чехии в 1950–60-е гг. // Современное есениноведение. 2019. № 2 (49). С. 11–20.*

⁴ *Амелина А. В. Русские писатели в чешской среде 1920-х гг.: периодика левого политического крыла // Роль России в распространении знаний о славянстве / отв. ред. Ю. А. Созина. М.: Лингвистика, 2019. С. 81–111.*

в левой периодике, сейчас широко известны лишь некоторые. Выбор в одних случаях был, на наш взгляд, обусловлен экзотичностью содержания и особенностями быта – например, жителей Киргизии или Дальнего Востока; в других произведение публиковалось в целях пропаганды вне зависимости от художественного уровня, в чем, впрочем, признавались сами редакторы. По материалам этой левой периодики мы можем сказать, что наиболее часто публикуемыми и известными на протяжении всех 1920-х годов являются следующие авторы: Блок, Есенин, Клюев, Маяковский, Короленко, Горький, из публицистов – Троцкий. Впоследствии планируется продолжить работу с чешской периодикой и исследовать издания других политических ориентаций.

Проблема русско-чешских литературных связей активно разрабатывается и в Чехии, и в России со второй половины XX в., когда культурное взаимодействие было усилено в том числе и политическими обстоятельствами. Среди отечественных исследователей следует отметить С. В. Никольского, Л. Н. Будагову, Н. К. Жакову, И. А. Герчикову, среди чешских – Яна Йишу, М. Заградку, М. Кучеру, О. Рихтерека и др.⁵

В данной статье мы остановимся на первых чешских литературоведческих монографиях о русской литературе, которые затрагивают не только классику, но и современное авторам творчество советских писателей, и проследим, как проявляется тенденция политизированности на уровне крупных исследовательских трудов, в частности, в работах Франтишека Кубки «Поэты революционной России» (1924), Иржи Вайля «Русская революционная литература» (1924), Алоиса Августина Врзала «Краткая история новой русской литературы» (1926)⁶. Первые две книги написаны профессиональными литературными критиками и знатоками русской советской литературы, третья – деревенским священником, переводчиком и славистом.

⁵ См., например: *Jiša J. Česká poesie dvacátých let a básníci sovětského Ruska*. Praha: Nakladatelství české akademie věd, 1956; Пути к друзьям. Из истории чешско-словацко-русских и –советских литературных отношений и контактов. Red. E. Fojtíková. Praha: Lidové nakladatelství, 1986; *Жакова Н. К.* Чешско-русские литературные связи в XIX веке. М. Ю. Лермонтов и чешская литература. Л.: ЛГУ, 1987. Общение литератур: Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX–XX вв. / отв. ред. С. В. Никольский. М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1991; *Zahrádka M.* Slovník rusko-českých literárních vztahů. Ústí nad Orlicí: Oftis, 2008.

⁶ *Kubka F.* Básníci revolučního Ruska. Praha: Ot. Štorch-Marien, 1924; *Weil J.* Ruská revoluční literatura. Praha: Jan Košatka, 1924; *Vrzal A.* Přehledné dějiny nové ruské literatury. Brno: A. Vrzal, 1926. Можно также назвать работу Вацлава Найбрта «Краткая история русской литературы» (*Najbrt V.* Stručné dějiny ruské literatury. Praha: V. Najbrt, Plamja [distributor], 1925), краткое пособие для учащихся, не представляющее для нас интереса в рамках темы данной статьи.

Разумеется, о русской литературе в своих трудах писали и многие другие авторы (в особенности отметим Б. Матезиуса, чей сборник лекций по русской литературе вышел отдельной книгой лишь в 1960-е годы), однако нас в данном случае интересуют именно первые монографии о русской литературе, написанные еще в отсутствие налаженных каналов взаимодействия между Чехией и Советским государством, которые, во-первых, являются относительно целостными концепциями литературного процесса, не отягощенными послевоенным догматизмом, во-вторых, дают нам интересный материал для изучения состояния общества и культуры Чехии 1920-х годов и иллюстрацию многообразия критической мысли сквозь призму родной и понятной нам русской литературы и, наконец, представляют порой неожиданную интерпретацию последней.

Ф. Кубка (1894–1969) был один из тех, кто знакомил чешского читателя с русскими современными писателями на страницах периодики, и уже к 1924 г., как и Вайль, он накопил достаточно материала для его обобщения. Кубка представлял славянофильское, условно националистическое крыло. Он был не только критиком, но и переводчиком с русского языка. Во время учебы был призван в армию и попал на русский фронт, а в 1915 г. оказался в плену, легионером прошел путь от Иркутска до Дальнего Востока. В России женился. В Чехию вернулся в 1921 г., окончил университет и поступил в аспирантуру. Много путешествовал по Европе.

Монография Кубки «Поэты революционной России» была издана как второй том серии «Народной библиотеки» либерального издательского центра «Авентинум». В своей работе автор пытается философски осознать явление русской революции. Это видно уже по оглавлению книги: «Неизменность», «Мистика революции», «Хаос и мистерия материи», «Пролетарские поэты», «Прояснения», «Перспективы». Во введении к труду Кубка обозначил его лейтмотив, отметив, что для большей части русской литературы явление революции являлось сакральным мифом о новом рае, достигаемом буйством стихии, и что мало кто задавался вопросом, не служит ли революция собственно реализацией материалистических принципов⁷. Вопреки своим националистическим взглядам Кубка рассматривает революцию не как явление исключительно негативное (что было характерно для его идейных соратников), а как явление чисто русское, как проявление русской национальной идеи и характера. Человеческая стихия, ставшая орудием в руках вождей, позволила народу избавиться от вековой культурной тьмы. Певцы революции, по мнению Кубки, после затихания бури от воспевания материи перешли к миру

⁷ Kubka F. Básníci revolučního Ruska. S. 3. (Здесь и далее перевод с чешского наш. — А.А.)

духовному, «последовательный материализм принес угрозу спиритуализма. Последовательная интернациональность – новый, глубокий национализм. Над обломками натурализма, чьей родиной были страна Достоевского, снова развеваются светлые знамена духа»⁸. Автор также поясняет, что в своей работе он рассматривает авторов, которые заняли определенную идеологическую позицию по отношению к революции и создавали свои произведения на территории России. То есть для него главным углом зрения при изучении современной ему русской поэзии является революция.

В первой главе «Неизменность» кратко характеризуются те поэты, на творчество которых революция коренным образом не повлияла: Брюсов, Бальмонт, Кузьмин, Н. Гумилев, Волошин, Городецкий, Северянин. В главе «Мистика революции» подробно разбирается творчество Блока и Белого. Именно им, по мнению автора, судьбой было предначертано выразить мистическую суть русской революции и ее стихийные истоки, чтобы осознать революцию как национальное движение, сакральными извилистыми путями ведущее к возрождению национализма. Далее Кубка заключает: «Александр Блок был русским националистом, хотя и относился к лагерю революционеров. <...> Русь для Блока является мистерией сама по себе»⁹. И ниже приходит к выводу: «Русская революция поднялась из материализма и была осмыслена мистикой. Революцию возглавляет незримый Христос. Революция преступна, подла и плоха – но ведет она в конечном итоге к Богу. Пафос революции – религиозный. Поэтому суть этой поэмы [“Двенадцать”] чисто русская. В ней, в условиях новых порядков, выживают герои Достоевского, верящие всеми фибрами души в того самого Бога, против которого восстали. <...> Революция есть добро, поскольку она русская»¹⁰. О Белом Кубка высказывается в том же ключе: «Революция есть мистерия. Такова основная мысль Андрея Белого. Он хотел видеть революцию *an sich* – не революцию пролетариата, не революцию последовательного марксизма и коммунизма <...>, а революцию таинственного движения человеческого духа»¹¹.

Следующая глава, «Хаос и мистерия материи», посвящена футуризму и имажинизму. В первом Кубка видит точки соприкосновения с большевизмом в борьбе против всего традиционного и упоре на материальное. Подробно разбирается творчество Маяковского, для которого Пушкин и белогвардейцы являются равноценными врагами его революционности.

⁸ Ibid. S. 6.

⁹ Ibid. S. 18.

¹⁰ Ibid. S. 34.

¹¹ Ibid. S. 36.

Кратко характеризуются Мариенгоф, Каменский, Хлебников; в рамках имажинизма подробно – Кусиков, Есенин. В связи с последним характерен у Кубки мотив создания новой мистерии в «Инонии», мистерии материи, нового рая, построенного на обломках Радонежа, а в заключение отмечаются его «славянские образы природы».

В главе «Пролетарские поэты» автор противопоставляет ожидания идеологов пролетарской поэзии и фактическую реализацию их догматов в поэтических текстах: «Так получилось, что в стихи, которые написаны людьми насквозь материалистических воззрений, незаметно прокралась душа. В жесткой мужицкой пролетарской поэзии столько нежного и человечески смиренного, что стихотворения о фабрике, о беспризорниках, о войне с польской шляхтой имеют тон молитвы. Душа, которая носит морщины жестокого жизненного опыта – по-другому они писать не могут!»¹².

Глава «Прояснение» посвящена поэтам, которые не приняли деятельного участия в революции, оставшейся для них идейно чуждой, но в личном плане она полностью перевернула их жизни и поэтическое нутро, что отразилось в их творчестве: Иванову, Ахматовой, Клюеву, Сологубу.

В заключительной главе Кубка делает общие выводы о новой русской поэзии, в основе которой лежит философская борьба между спиритуализмом и материализмом, – то есть, по мнению автора, на сцене революции выступил вечный русский дуализм, характерный для творчества Достоевского: материализм, порой с мистическим компонентом, нашел своих последователей среди футуристов, а мистика, русская душа, православие – среди идеалистов. Эти романтические мистики видят в революции приход Третьего Рима, новое Царство Божие и возрождение человечества через смерть и страдание. Третья группа – пролетарские поэты, сыны марксистской революции. Но будущее Кубка видит в новом идеализме.

И. Вайль (1900–1959, чешский писатель еврейского происхождения, литературный критик, журналист и переводчик) также одним из первых открывал для чешского читателя русскую современную литературу, но уже в основном на страницах левых периодических изданий. Он изучал славянскую филологию, в период учебы стал членом литературной группы «Деветсил» и работал переводчиком в российском представительстве в Праге. Несколько раз в 1933–1935 гг. бывал в СССР. Будучи сначала убежденным коммунистом, в 1937 г. за роман «Москва-граница» был исключен из компартии за критическое изображение Советской России. Писал для литературных журналов и других периодических изданий. Много переводил с русского, в том числе Маяковского, Пастернака, Горького и др.

¹² Ibid. S. 83.

В 1932 г. Вайль издал собственный сборник советской поэзии – *Sborník sovětské revoluční poezie*.

В своих статьях о русской литературе Вайль интересовался прежде всего революционной литературой, новым советским искусством, порожденным тектоническим историческим сдвигом. Это проявилось и в его монографии 1924 г. «Русская революционная литература». Отбор, очевидно, проводился с точки зрения того, удалось ли автору стать подлинным певцом революции, – это подчеркивается непрерывно. Что касается структуры работы, если у Кубки разделение на главы обусловлено больше идейно-философским отношением к революции, то у Вайля оно более традиционное – сообразно художественным течениям.

Первая глава «Революция и русская литература» поясняет, почему именно революция ставится в книге во главу угла. Он утверждает, что революция застала русскую литературу в период кризиса: господствующий символизм распадался, а новый футуризм не дал этой эпохе ничего, кроме теоретических статей и пылких манифестов, в то время как революция, колоссальное социальное потрясение, в один момент избавляет от кризиса и освобождает литературу из плена правил и формул, приближая ее к жизни¹³. Далее автор говорит, что возникла необходимость творить в настоящем, поскольку возврат к старому был невозможен, а революция не давала уйти в идиллию. При этом полностью изменилось отношение к классикам, и именно после революции пришло подлинное понимание Достоевского. Влияние революции на русскую литературу, по мнению Вайля, заключалось в ее опрощении, приближении к народу, и именно это вывело ее из кризиса. Революция вынудила литературу не обращаться к избранным личностям, а влиться в жизнь, язык поэзии стал языком улиц.

Следующие главы посвящены различным литературным направлениям. Начинает Вайль с «Угасающего реализма», где выстраивает традицию от Гоголя до новой прозы Белого и Ремизова. По его мнению, реализм не подходит для эпохи революции с ее бурлением и хаосом, она требует новых форм, как, например, у А. Толстого. Горький, в свою очередь, реалист лишь по форме, а по содержанию – романтик нового господствующего класса.

Говоря о символизме, автор останавливается на тех поэтах, которые революцию приняли: Брюсове, который видел в ней путь к Западу, Белом, усмотревшем в ней, наоборот, поворот к Азии, и Блоке, романтик-рационалисте, влюбившемся в революцию так, что был готов простить ей и кровь, и смерть, и уничтожение культуры¹⁴. Вместе с Блоком, по мнению

¹³ *Weil J. Ruská revoluční Literatura. S. 7.*

¹⁴ *Ibid. S. 25.*

Вайля, умер единственный поэт из символистов, который полностью отдал себя служению революции: «В революции он написал лучшую поэму, при революции умер»¹⁵.

В главе «Футуризм и левое искусство» автор противопоставляет западный буржуазный футуризм русскому футуризму примитивизма с его опорой на идеологию народничества. По его мнению, довоенный футуризм не был в русской литературе значим, однако революция его идейно переродила. «Маяковский – подлинный поэт, рожденный революцией, трибун улиц, в которые он выкрикивает стихи своей эпопеи <...>. Сегодня он самый знаменитый поэт во всей России, а его стихи декламируются почти на каждом собрании»¹⁶. Так же подробно разбираются Каменский, Асеев, Хлебников, Пастернак, Эренбург (поскольку поменял отношение к большевикам после эмиграции). Как ответвление футуризма выделяется имажинизм, который видится смесью эпигонов футуризма – Шершеневича и Мариенгофа и двух настоящих самостоятельных поэтов – Есенина и Кусикова, и далее они подробно характеризуются. Первый для автора ценности не представляет, поскольку революция на него никак не повлияла. А вот Есенин «выкрикнул свое слово лишь при революции и лучше всего о революции»¹⁷.

В главе о пролетарской поэзии Вайль детально описывает первый шаг ее создания – разработку идеологического плацдарма, заключая, что современная пролетарская поэзия – это прежде всего поэзия. Здесь подробно рассматриваются Александровский, Гастев, Кириллов и Казин.

В главе «Новая русская проза» кратко характеризуются ее истоки и традиции, особенно Достоевский, а также творчество Ремизова, Замятина, Зощенко, Никитина, более подробно – Пильняка. По мнению Вайля, новая проза избавляется от психологизма и между Толстым и Достоевским выбирает путь первого.

Подводя итоги, автор утверждает, что революция возвращает русскую литературу на самобытный путь и отдаляет ее от западной литературы, тем самым давая ей возможность влиять на последнюю своей уникальной новизной, как когда-то произошло с русским реализмом.

А. Врзал (1864–1930) очень отличается от двух предыдущих авторов. Он был католическим священником, бенедиктинцем, славистом, переводчиком, работал преподавателем теологии, затем капелланом в небольших моравских поселках. Был трудолюбивым исследователем, по словам его

¹⁵ Ibid. S. 27.

¹⁶ Ibid. S. 30.

¹⁷ Ibid. S. 43.

друга, учившим католиков любить русское православие. Известно, что он вел переписку с Чеховым, Горьким и Короленко. Долгие годы он работал сначала над историей русской литературы XIX в., а затем издал труд, охвативший уже и XX в., – «Краткую историю новой русской литературы» (1926). В предисловии он отмечает сложность своей работы, связанную с невозможностью постоянно иметь доступ к источникам и отслеживать новинки. До Врзала историю русской литературы знали только по книге В. Найбрта, краткого пособия для учащихся (брошюра чуть более 60 страниц). Новую русскую литературу Врзал начинает с Пушкина как ее основателя.

Последняя треть книги охватывает у Врзала XX век и состоит из следующих глав: «На рубеже двух столетий. Канун пролетарской революции», «Л. Андреев», «Религиозно-мистический символизм и его противники: имажинисты и футуристы» и «Мировая война и пролетарская революция. Хаос в жизни и литературе». Позиция автора, с одной стороны, проглядывает сквозь отбор авторов и пропорциональность уделенного им внимания. С другой стороны, порой он выражает ее прямо, особенно это очевидно в последних главах по нарастающей.

Первая из перечисленных глав посвящена Горькому, Бунину (отмечается изменение поэтики после 1905 г. в сторону объективного изображения жестоких реалий), Куприну, Золотареву, Шмелеву, Амфитеатрову, отдельно рассматриваются неореалисты (А. Толстой, Зайцев, Сергеев-Ценский) и «порнографы». По поводу последних Врзал пишет: «Когда революция 1905 г. достигла определенной политической свободы <...>, некоторые писатели начали провозглашать развязность, свободную любовь, гедонистский материализм <...>, это приводило к этическому, нравственному и общественно-политическому нигилизму <...>. Спустя несколько лет книжный рынок заполнился русскими порнографическими рассказами и романами»¹⁸, где грязь прикрывалась политическим мученичеством.

Отдельная глава посвящена Л. Андрееву, чья судьба и взгляды были, очевидно, интересны и даже близки Врзалу: «После всего этого перекручивания известных событий и скопления у Андреева эффектов света и тьмы намного сильнее нас притягивает очаровывающая простота правды, тихое и трагичное слово Евангелия о человеке, который предал своего Бога»¹⁹.

В следующей главе, о символистах и футуристах, автор излагает идеи Соловьева и анализирует творчество Блока, с которым полемизирует: «Блок хотел возвысить пролетарскую революцию до космической, мистически

¹⁸ *Vrzal A. Přehledné dějiny nové ruské literatury. S. 233.*

¹⁹ *Ibid. S. 237.*

связать революционные мотивы с религиозными <...>. Но ведь революция отказалась от Бога, Христа, креста <...>. И Блок вскоре осознал немистический характер пролетарской революции»²⁰. Так же подробно рассматривается Белый, который тоже впоследствии высмеял свой революционный мистицизм, затем кратко – акмеисты (Н. Гумилев, Ахматова, Городецкий), эгофутуристы и кубофутуристы.

В последней главе о революционных годах литература рассматривается по разделам. Очень сжато – писатели в эмиграции (Бунин, Шмелев, Куприн, Мережковский, Ремизов, Цветаева), погибшие (Л. Андреев, Блок, Гумилев и др.), писатели во «внутренней эмиграции» (Замятин, Сологуб). Вскользь упоминаются писатели, принявшие советскую власть и революцию (Блок, Брюсов, Вересаев, Серафимович, «попутчики» – Эренбург, Пильняк, Вс. Иванов, Сейфуллина и др.).

Далее идут пореволюционные футуристы и имажинисты; много внимания уделено Маяковскому, однако характеристика его отличается от традиционной для чешской печати: «Уже в стихах 1909–1914 гг. отразилось его дьявольское восстание против Бога, неукротимое богохульство, низкий материализм, воинственное учение о пролетарском рае на земле, симпатия к отбросам человеческого общества, проституткам, сифилитикам, заклятая ненависть сытых мещан, вандалское стремление к уничтожению старой культуры, всех ценностей искусства, музеев, литературы»²¹.

В разделе о сельской поэзии основное внимание уделяется Есенину, и в отличие от Вайля, Врзал рассматривает и раннее творчество поэта. Но после «Инонии», «после этих лишенных надежды, беспомощных криков, уродующих светлую поэзию молодости, Есенину уже нечего было сказать. Очевидно, Инония его разочаровала, он возлагал надежды на деревню, навестил родной край»²².

Заключительным аккордом стал раздел о пролетарской литературе, в котором автор выразил свое отношение к революции: «Революция распространила в России насилие коммунистических догм и теорий над идеями и чувствами, придушила свободное художественное творчество, подавила свободу печати <...>, выбросила из библиотек Пушкина, Толстого, Достоевского, преследовала писателей из круга интеллигентов. И хотя советское правительство признало необходимость искусства и литературы <...>, его стремление организовать пролетарскую культуру с помощью просветительских организаций <...> не принесло литературе

²⁰ Ibid. S. 246–247.

²¹ Ibid. S. 270.

²² Ibid. S. 273.

никакой пользы <...>. В целом пролетарская идеология однолика, бездушно материалистична, деструктивна, а пролетарская поэзия воспевает борьбу, ненависть и смерть <...>. В ней нет образов живых людей, теплых чувств, вместо жизни здесь много теории, тезисов, формул. Какой будет правда и красота новой жизни – об этом пролетарские поэты не говорят, они лишь указывают на красные знамена <...> и пишут скорее агитки»²³. И тем не менее в итоге Врзал признает, что новая русская литература не может быть создана эмигрантами, а только в России, но без обращения к корням и традициям это невозможно.

Таким образом, мы можем заключить, что если Кубку и Вайля интересовали прежде всего феномен революции и его отражение и влияние на литературу, пусть и с разных позиций – национализма и социализма, то Врзал отрицал революцию полностью и попытался показать чешскому читателю русскую литературу более объемно с точки зрения литературного процесса, но под религиозным углом зрения. Анализ этих монографий дополняет мозаичный образ русской литературы, созданной чешской литературной критикой 1920-х годов, обобщив, расширив и заострив отрывочные тезисы кратких статей периодики отдельных направлений.

Литература

Амелина А. В. Восприятие С. А. Есенина в Чехии в 1950–60-е гг. // Современное есениноведение. 2019. № 2 (49). С. 11–20.

Амелина А. В. Русские писатели в чешской среде 1920-х гг.: периодика левого политического крыла // Роль России в распространении знаний о славянстве / отв. редактор Ю. А. Созина. М.: Лингвистика, 2019. С. 81–111. DOI 10.31168/91922–081–7.4.

Жакова Н. К. Чешско-русские литературные связи в XIX веке. М. Ю. Лермонтов и чешская литература. Л.: ЛГУ, 1987.

История литературы западных и южных славян / отв. ред. Л. Н. Будагова. М.: Индрик, 2001. Т. III. С. 424–478.

Пути к друзьям. Из истории чешско-словацко-русских и советских литературных отношений и контактов / red. E. Fojtíková. Praha: Lidové nakladatelství, 1986.

Чешско-русские и словацко-русские литературные связи XIX–XX вв. / отв. ред. С. В. Никольский. М.: Институт славяноведения и балканистики АН СССР, 1991.

Hausmann J. Tryzna // Pešta P. Satirik převratu Jiří Hausmann. Praha: Atlantis, 1999. S. 238–242.

²³ Ibid. S. 275–276.

- Jiša J. *Česká poesie dvacátých let a básníci sovětského Ruska*. Praha: Nakladatelství české akademie věd, 1956.
- Kubka F. *Básníci revolučního Ruska*. Praha: Ot. Štorch-Marien, 1924.
- Najbrt V. *Stručné dějiny ruské literatury*. Praha: V. Najbrt, Plamja [distributor], 1925.
- Vrzal A. *Přehledné dějiny nové ruské literatury*. Brno: A. Vrzal, 1926.
- Weil J. *Ruská revoluční Literatura*. Praha: Jan Košatka, 1924.
- Zahrádka M. *Slovník rusko-českých literárních vztahů*. Ústí nad Orlicí: Oftis, 2008.

References

- Amelina A. V., 2019. Russkie pisateli v cheshskoi srede 1920-kh gg.: periodika levogo politicheskogo kryla [Russian writers in the Czech environment of the 1920s: periodicals of the left political wing] In: Sozina Iu.A., ed., 2019. *Rol' Rossii v rasprostraneniі znanii o slavianstve* [Russia's role in spreading knowledge about Slavic world] Moscow: Lingvistika, pp. 81–111. DOI 10.31168/91922-081-7.4.
- Amelina, A.V., 2019. Vospriiatie S.A. Esenina v Chekhii v 1950–60-e gg. [Perception of S.A. Yesenin in Czech lands in the 1950–1960s]. *Sovremennoe eseninovedenie*, 2 (49), pp. 11–20.
- Budagova, L.N., ed., 2001. *Istoriia literatury zapadnykh i iuzhnykh slavian. T. III*. [History of literature of the Western and Southern Slavs. Vol. 3]. Moscow: Indrik, pp. 424–478.
- Fojtíková, E., ed., 1986. *Puti k druž'iam. Iz istorii cheshsko-slovatsko-russkikh i –sovetskikh literaturnykh otnoshenii i kontaktov* [Ways to friends. From the history of Czech-Slovak-Russian and –Soviet literary relations and contacts]. Praha: Lidové nakladatelství.
- Hausmann, J., 1999. *Tryzna*. In: Pešta, P. 1999. *Satirik převratu Jiří Hausmann*. Praha: Atlantis, pp. 238–242.
- Jiša, J., 1956. *Česká poesie dvacátých let a básníci sovětského Ruska*. Praha: Nakladatelství české akademie věd.
- Kubka, F., 1924. *Básníci revolučního Ruska*. Praha: Ot. Štorch-Marien.
- Najbrt, V., 1925. *Stručné dějiny ruské literatury*. Praha: V. Najbrt, Plamja [distributor].
- Nikol'skii, S.V., ed., 1991. *Cheshsko-russkie i slovatsko-russkie literaturnye sviazi 19–20 vv.* [Czech-Russian and Slovak-Russian literary relations of the nineteenth – twentieth centuries]. Moscow: Institut slavianovedeniia i balkanistiki AN SSSR.
- Vrzal, A., 1926. *Přehledné dějiny nové ruské literatury*. Brno: A. Vrzal.
- Weil, J., 1924. *Ruská revoluční Literatura*. Praha: Jan Košatka.
- Zahrádka, M., 2008. *Slovník rusko-českých literárních vztahů*. Ústí nad Orlicí: Oftis.
- Zhakova, N.K., 1987. *Cheshsko-russkie literaturnye sviazi v 19 veke. M. Iu. Lermontov i cheshskaia literatura* [Czech-Russian literary relations in the nineteenth century. M. Yu. Lermontov and Czech literature]. Leningrad: LGU.