

в «Докторе Живаго» «является как врач, как великий диагност — герой романа». <sup>34</sup>

Изложенные выше соображения имеют особое значение, если вспомнить, что в работах по антропологии медицины «литературные образы врачей нередко сопоставляются с образами реальных врачей — в таком ряду лермонтовский Вернер „встречается“ с пятигорским доктором Майером, тургеневский Базаров с Сеченовым, чеховские Астров, Дорн и Чебутыкин с самим Чеховым». <sup>35</sup>

Как мы видели, существует гораздо больше оснований для того, чтобы сопоставлять Базарова с Добролюбовым, а Чебутыкина с Сувориным. Постановка же тем вроде «образы врачей в творчестве Чехова», как нам представляется, вообще не имеет особого смысла, так как в этом случае разнородные литературные образы ставятся в единый ряд по достаточно формальному внешнему признаку.

<sup>34</sup> Седякова О. А. «Неудавшаяся епифания»: два христианских романа — «Идиот» и «Доктор Живаго» // *Континент*. 2002. № 112. С. 376.

<sup>35</sup> Богданов К. А. Врачи, пациенты, читатели. Патографические тексты русской культуры XVIII–XIX веков. М., 2005. С. 12.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-4-19-32

© И. А. КРАВЧУК

## ЗНАХАРСТВО ПРОТИВ ХИРУРГИИ: ЮРИЙ ОЛЕША НА ВТОРОЙ ВСЕСОЮЗНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ АВТОРСКИХ ОБЩЕСТВ\*

«Я говорю об интеллигенте-пособнике, интеллигенте-переметчике, интеллигенте-перебежчике, трусе, предателе и мерзавце, выражающем общественный слой», — такими словами заканчивал свою знаменитую книгу о Юрии Олеше литературовед и диссидент А. В. Белинков.<sup>1</sup> Название книги — «Сдача и гибель советского интеллигента» — как бы оторвалось от ее главного героя, став универсальным обозначением «морального износа». Многолетний политзаключенный, Белинков судил Олешу строгим судом. Более пристальное и менее пристрастное изучение олешинского наследия заставило последующие поколения исследователей пересмотреть этот подход. Как пишут Н. А. Гуськов и А. В. Кокорин, «непредвзятое знакомство с фактами жизни Олеша и его сочинениями (особенно их черновиками) заставляет отчасти усомниться в мифе о нем и как о жертве тоталитарной системы, и как о недостаточно стойком борце за идеалы, не одобряемые этой системой. Все обстояло гораздо сложнее, и, только распутав загадочный узел жизненных и творческих перипетий писательской судьбы, мы сможем должным образом понять и по достоинству оценить произведения Олеша». <sup>2</sup> Мы бы хотели

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00481, <https://rscf.ru/project/21-18-00481/>, ИРЛИ РАН.

<sup>1</sup> Белинков А. В. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. Мадрид, 1976. С. 609.

<sup>2</sup> Гуськов Н. А., Кокорин А. В. Чудотворец, завистник и «истинный нищий» — Олеша // Олеша Ю. К. Зависть. Заговор чувств. Строгий юноша. СПб., 2017. С. 332.

внести посильный вклад в этот процесс, осветив небольшой эпизод из биографии писателя, а именно выступление на Второй Всесоюзной конференции авторских обществ в январе 1932 года. В этой небольшой речи, как нам кажется, Олеша предстает не заложником эпохи, ищущим с ней компромисс, но активным участником литературной борьбы, последовательно и точно обозначающим свою эстетическую позицию. Центральное место в нашем анализе займет «медицинская» метафора знахарства, которому Олеша, совершенно неожиданно с точки зрения советского публичного дискурса, уподобляет творческий процесс.

Конференция открылась 11 января 1932 года в Ленинградском отделении Коммунистической академии (ЛОКА). Среди ее участников — делегаты крупнейших творческих организаций начала десятилетия: Всероссийского союза советских писателей (ВССП), Всероссийского общества драматургов и композиторов (Всероскомдрам), Литературного объединения Красной армии и флота (ЛОКАФ), Всероссийской ассоциации пролетарских музыкантов (ВАПМ), Ассоциации работников революционной кинематографии (АРРК). Статус мероприятия подчеркивается участием заместителя председателя Главного репертуарного комитета (Главреперткома) О. С. Литовского, а также второго секретаря и заведующего культпропотделом Ленинградского горкома ВКП(б) А. И. Угарова (только что перешедшего на эту должность с поста редактора «Ленинградской правды»). Почетным председателем конференции был избран А. М. Горький, находившийся тогда в Сорренто. Конференцию в ЛОКА едва ли можно назвать уникальным событием в череде полемик первой пятилетки, но нельзя назвать и проходным. «Пять дней, в течение которых в Ленинграде работала вторая всесоюзная авторская конференция, обещают стать серьезным переломным этапом в деле перестройки драматургического фронта», — сообщал 30 января 1932 года журнал «Рабочий и театр».<sup>3</sup> «Литературная газета» писала, что ее задача — «разрешить все вопросы, связанные с созданием подлинно революционного, пролетарского репертуара».<sup>4</sup> Очевидно, конференция воспринималась в контексте дискуссий предыдущего года о проблемах и перспективах советского театра. Направление разговору задало театральное совещание РАПП, проходившее с 25 января по 4 февраля 1931 года.

Реальное культурное и политическое влияние РАПП составляет предмет научного спора. «Именно в РАППе советская литература сформировалась как институция, — пишет Е. А. Добренко, — армия литературных чиновников, проводивших „линию ЦК“, заложила приемы и формы полемики, эстетические критерии и этические нормы, навсегда сохранившиеся в советской критике».<sup>5</sup> Сдержанную оценку могущества «рапповской дубинки» дает К. Кларк, напоминая, что РАПП — лишь одна из многих групп, конкурировавших друг с другом за право диктовать свою волю литературному миру. К тому же после кратковременного подъема она пережила стремительное падение.<sup>6</sup> Подобного мнения придерживался в монографии «Неистовые ревнители» (1970) и С. И. Шешуков: уже в начале 1930-х организация была колоссом на глиняных ногах — и не последнюю роль в этом сыграли конфликты

<sup>3</sup> [Б. п.]. 2-я всесоюзная конференция авторских обществ // Рабочий и театр. 1932. № 3. С. 17.

<sup>4</sup> Б. Открылась всесоюзная авторская конференция // Литературная газета. 1932. 16 янв. № 3 (172). С. 1.

<sup>5</sup> Добренко Е. Становление института советской литературной критики в эпоху культурной революции: 1928–1932 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М., 2011. С. 160–161.

<sup>6</sup> См.: Кларк К. РАПП и институционализация советского культурного поля в 1920-х — начале 1930-х годов // Соцреалистический канон: Сб. статей. СПб., 2000. С. 209, 217–218.

с партийным и комсомольским начальством.<sup>7</sup> Некоторые исследователи рассматривают РАПП как слепое орудие большевистской культурной политики, наемный отряд, получавший в обмен на определенные услуги иллюзию власти.<sup>8</sup> Как бы ни подходить к феномену РАПП, его вклад в институционализацию литературы в СССР несомненен. Нельзя не признать и то, что недовольство рапповцами вызревало годами, а их положение в системе советской культурной политики стало шатким задолго до 23 апреля 1932 года, когда постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» положило конец их коллективному детищу. Факты, говорящие об ослаблении РАПП в 1931–1932 году, представляются особенно важными для нашего анализа.

1931 год для РАПП стал решающим годом борьбы за идеологическое господство не только в литературе, но и в театре. Так, весь февраль секретариат организации согласовывал с партийными органами проект большого пролетарского театра в Москве, призванного стать флагманским для пролетарских трупп по всей стране.<sup>9</sup> Идея была поддержана ЦК, но так и не была воплощена в жизнь. Обсуждалась также возможность создания театра РАПП на базе нещадно критиковавшегося рапповцами МХАТ.<sup>10</sup> 5 декабря 1931 года на пленуме правления ассоциации А. Н. Афиногеновым был представлен так называемый *театральный документ*, в котором излагались ключевые позиции РАПП по теоретическим и организационным вопросам советской сцены.<sup>11</sup>

Для Олеси выступление на авторской конференции продолжает спор о пьесе «Список благодеев», поставленной в Государственном театре им. Вс. Мейерхольда (ГосТиМе) 4 июня 1931 года. Подготовка и последующая судьба спектакля были в свое время досконально изучены В. В. Гудковой.<sup>12</sup> Она убедительно опровергает распространенное мнение о том, что постановка Мейерхольда обернулась провалом: напротив, спектакль стал одним из самых кассовых в истории театра — он шел с аншлагом вплоть до февраля 1933 года. Тем разительнее контраст между приемом, оказанным спектаклю широкой публикой, и реакцией рецензентов, прежде всего из партийной печати. Основная масса упреков может быть сведена к двум пунктам. Во-первых, пьеса Олеси наглядно демонстрирует крах интеллигентской «двойной бухгалтерии», но автор как будто недостаточно отделяет себя от главной героини, любит ее душевными метаниями. Во-вторых, тематика и проблематика пьесы, как утверждалось, была глубоко чужда советскому рабочему зрителю: интеллигентские драмы прошлого выглядят

<sup>7</sup> Впоследствии Г. А. Белая критиковала Шешукова за стремление (как ей казалось, предвзятое) провести водораздел между рапповской и большевистской идеологией. См.: *Белая Г. А. Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей*. М., 1989. С. 274–277.

<sup>8</sup> См., например: *Фельдман Д. М. Салон-предприятие: Писательское объединение и кооперативное издательство «Никитинские субботники» в контексте литературного процесса 1920–1930-х годов*. М., 1998. С. 133–134, 144–145.

<sup>9</sup> См.: Записка Л. Л. Авербаха В. М. Молотову, А. С. Бубнову // «Счастье литературы». Государство и писатели. 1925–1938 гг.: Документы. М., 1997. С. 107–108; Записка Л. Л. Авербаха, В. М. Киршона, Ф. И. Панферова, В. П. Ильенкова в ЦК ВКП(б) // Там же. С. 108–109; Постановление Секретариата ЦК ВКП(б) «Об организации театра Российской ассоциации пролетарских писателей» // Там же. С. 111–112.

<sup>10</sup> См.: *Соловьева И. Н. Художественный театр: Жизнь и приключения идеи*. М., 2007. С. 532–533; *Дневник Елены Булгаковой*. М., 1990. С. 149.

<sup>11</sup> [Б. п.]. Дневник пленума РАПП // *Литературная газета*. 1931. 8 дек. № 66 (165). С. 1; [Б. п.]. О задачах РАПП на театральном фронте. Постановление секретариата РАПП // *Рабис*. 1931. № 35–36. С. 17–30.

<sup>12</sup> См.: *Гудкова В. Юрий Олеша и Всеволод Мейерхольд в работе над спектаклем «Список благодеев»*. М., 2008.

ничтожными перед задачами социалистической реконструкции; большая часть интеллигентов давно приняла советские реалии, а меньшинству неопределившихся суждена участь отщепенцев. Несмотря на давление партийной печати, Мейерхольд и Олеша решили отстоять свое произведение. На открытых дискуссиях в Клубе театральных работников и Федерации объединения советских писателей (ФОСП) режиссер и драматург доказывали, что пьеса нисколько не чужда пролетарскому зрителю.

В Ленинграде Олеша решает поставить точку в этом споре: «Мне как-то говорили, что моя пьеса „Список благодетелей“ запоздала (это говорили критики), а между тем я видел, как смотрели эту пьесу здесь, в Ленинграде, как ее смотрели рабочие Путиловского завода, как ее смотрели в Москве — и я понял, что все это ерунда, что критики ошибаются: пьеса великолепно чувствуется, смотрится хозяевами жизни. <...> В результате у меня получается глубокая, святая, музыкальная уверенность в том, что я пишу именно для пролетария, и эту уверенность во мне никто не разобьет».<sup>13</sup>

В этом заявлении читается открытый выпад против сложившейся к 1930-м годам системы контроля над литературным процессом. Добренко отмечал, что в советской эстетике уже в 1920-е годы ориентация на реальные запросы и вкусы читателей сменилась «доктриной постоянного усиления статуса критики, которая является „проводником мнения народного“ и одновременно „воспитателем“».<sup>14</sup> К примеру, критик Ленинградской ассоциации пролетарских писателей (ЛАПП) Е. Я. Мустангова характеризовала советский пролетариат как «чрезвычайно пестрый в бытовом отношении и очень близкий в некоторых своих слоях к психологии мелкой буржуазии, вовсе не гарантированный от мелкобуржуазных влияний в идеологии вообще»,<sup>15</sup> следовательно, нуждающийся в идейном и эстетическом руководстве. Л. Авербах призывал соратников не «подлаживаться» к рабочему читателю, а «поднимать его выше по ступеням культурной лестницы»<sup>16</sup> — только так можно совладать с «опасностями, которые вскрываются при анализе читательских интересов».<sup>17</sup>

Выступление Олеша в январе 1932 года — протест против такого вездесущего организационного посредничества: «Я считаю, что весной, когда меня крыли за „Список благодетелей“, я излишне засуетился. В этих ошибках я не раскаиваюсь — это был правильный, закономерный путь художника, который своим путем хочет прийти к коммунизму. <...> Я понимаю критику. Но сразу чувствуешь, на расстоянии чувствуешь человека, которому можно поверить, который тебя учит чему-то, но... есть и газетная мелкота, поучающая писателя. Если бы я слушал все то, что говорит критика, — я перестал бы себя уважать как писателя. Я сам найду пути — без кондуктора».<sup>18</sup>

За утверждением права писателя напрямую обращаться к читателю следует еще одно — о праве художника на гениальность, на собственное место во всемирном пантеоне. «Я говорю о зависти. Раздирает зависть. Я читал на днях случайно Сен-Симона, о XV веке. Он говорит, что XV век был верши-

<sup>13</sup> Олеша Ю. К. Речь на диспуте «Художник и эпоха» // Советский театр. 1932. № 3. С. 30.

<sup>14</sup> Добренко Е. А. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997. С. 25.

<sup>15</sup> Мустангова Е. «Круговая» порука // Удар за ударом. Удар второй: Литературный альманах. М.; Л., 1930. С. 250–251.

<sup>16</sup> Авербах Л. Культурная революция и вопросы современной литературы. М.; Л., 1928. С. 51.

<sup>17</sup> Там же. С. 60. Курсив мой. — И. К. Примечательно, что по своему социальному составу большинство напостовцев не имело отношения к рабочей среде (см.: Кларк К. РАПП и институционализация советского культурного поля... С. 214, 223).

<sup>18</sup> Олеша Ю. Речь на диспуте «Художник и эпоха». С. 30.

ной человеческого развития в Средневековье. Он говорит, что в одном веке жил Коперник, Ньютон, Леонардо да Винчи, Гуттенберг... И думаешь — я тоже живу на какой-то вершине человеческого развития, неужели я не буду в этом списке? И от этого начинаешь мечтать найти ту силу, которая может меня сделать большим мастером, большим художником, достойным эпохи». <sup>19</sup> Источник, к которому обращается Олеша, понятен: это «Рассуждения философские, литературные и промышленные» А. де Сен-Симона, впервые изданные в 1825 году. Конечно, Сен-Симон не относил к умам XV века Исаака Ньютона. Олеша сознательно допускает анахронизм, стремясь сблизить между собой время Коперника, Ньютона и пролетарской революции, создать из них единую эру торжества человеческого разума. «Не надо стесняться, надо больше быть гордым, что ты поэт, художник. Не надо бояться. Думаю, что кто несет в себе звездочку нового мира, тот может выражать свою индивидуальность. Надо только, чтобы эта звездочка сверкала внутри тебя самого». <sup>20</sup>

Спустя примерно два с половиной года эти мысли найдут отражение в пьесе Олеша для кинематографа «Строгий юноша» (1934), экранизированной А. М. Роомом. В ней много внимания уделяется судьбе и власти гения в социалистическом обществе, идее диалектического снятия конфликта между творческой индивидуальностью и всеобщим равенством. <sup>21</sup> Культ гения не тождествен культу неравенства.

Художественный дар становится общим достоянием и неразрывно спаян с интересами «восходящего класса» — пролетариата. Для Олеша пролетариат и творческий дар в равной степени ассоциируются с молодостью, энергией, избытком жизненных сил. Неслучайно в речи он прибегает к медицинским, биологическим образам: «Я хочу свежей артериальной крови и я ее найду. У меня поседел волосы рано, потому что я был слабым. И я мечтаю страстно, до воя, до слез мечтаю о силе, которая должна быть в художнике восходящего класса, каковым я хочу быть». <sup>22</sup>

На поверхности здесь — аллюзия на опыты марксистского философа и экономиста А. А. Богданова. В 1926 году он создал и возглавил Институт по переливанию крови, а в 1928-м погиб, проводя на себе эксперимент по омоложению путем гемотрансфузии. Интерес Олеша к медицинским и естественно-научным темам, проникновение медицинских метафор и мотивов в его тексты могли быть обусловлены персональными особенностями писателя, в частности ипохондрией. <sup>23</sup> Годы спустя среди записей, составивших книгу «Ни дня без строчки», Олеша осознает себя не только как пациента, но и как аптекаря от литературы: «Мне кажется, что я только называтель вещей. Даже не художник, а просто какой-то аптекарь, завертыватель порошков, скатыватель пилюль. Толстой, занятый моральными, или историческими, или экономическими рассуждениями, на ходу бросает краску. Я все направляю к краске». <sup>24</sup>

В ленинградском выступлении Олеша одновременно заявляет о себе как о пациенте и целителе, говоря о требовании к писателям перестраиваться: «...как у нас делается перестройка? Вырываются глаза у попутчика и в пустые орбиты вставляются глаза пролетария. Но никто из хирургов,

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Там же. С. 31.

<sup>21</sup> См. об этом: *Блюмбаум А.* Оживающая статуя и воплощенная музыка: контексты «Строгого юноши» // Новое литературное обозрение. 2008. № 1. С. 138–189.

<sup>22</sup> *Олеша Ю.* Речь на диспуте «Художник и эпоха». С. 30.

<sup>23</sup> См. характерное признание писателя: *Олеша Ю. К.* Книга прощания. М., 1999. С. 37.

<sup>24</sup> Там же. С. 409.

которые производят операцию, не знают, что такое глаза пролетария. Сегодня — глаза Демьяна Бедного, завтра — Афиногенова, и оказывается, что глаза Афиногенова с некоторым бельмом (*Смех*). От этой медицины я обращаюсь к знахарству — интуиции».<sup>25</sup> Далее Олеша иллюстрирует свой тезис красноречивым примером. При подготовке отдельного издания «Списка благодеяний» благонамеренный корректор самовольно заменяет фразу Лели «...в эпоху быстрых темпов художник должен думать медленно» на «...в эпоху быстрых темпов художник должен думать немедленно». Перед нами идеальный случай бездумной трансплантации в текст чуждого ему смысла.

В нарисованном образе, безусловно, ироническую реакцию вызывает двойная подмена: не только писателю-попутчику вживляются глаза пролетария, но и пролетарий при ближайшем рассмотрении оказывается не пролетарием, а пролетарским писателем. Почему Олеша упоминает именно Демьяна Бедного и Афиногенова? На вторую половину 1931-го — начало 1932-го пришелся процесс «раздемьянивания» раппоцев, по аналогии с ранее выдвинутым РАПП призывом к «одемяниванию» литературы. На первых порах 1931 год мыслился редакцией «На литературном посту» как год тотального «одемянивания». Вехой на этом пути стала статья Ю. Н. Либединского в первом же номере,<sup>26</sup> но она же вызвала недовольство. Группа литераторов, примыкавшая к Ф. И. Панферову (В. П. Ильенков, А. А. Исбах), решила воспользоваться неустойчивым положением Либединского и подала жалобу в комфракцию секретариата РАПП. Административный нажим принес свои плоды: в № 10 журнала «На литературном посту» вышел покаянный текст Либединского «О моей ошибке». 3 ноября 1931 года лозунг был осужден со страниц «Правды» Г. Васильковским в статье «Создадим произведения, достойные нашей эпохи».<sup>27</sup> Сложнее дело обстояло с «бельмом» Афиногенова, совсем не выглядевшего на начало 1930-х опальным драматургом. Не кто иной, как Афиногенов, был ключевым разработчиком театральной стратегии РАПП. В конце 1931 года на сценах Москвы и Ленинграда ставится его пьеса «Страх». Как и «Список благодеяний», она посвящена месту интеллигента в новом обществе — обществе, строящем социализм. Сравнение «Страха» и «Списка благодеяний» в газетах — всегда в пользу Афиногенова. «<Если> „Страх“, делающий ударение не на словесной орнаментике, дает идейное напряжение, большее, чем „Список благодеяний“ с его блестящим языком, то это — результат партийности пьесы».<sup>28</sup> Олеша и сам оставил лаконичный и условно благоприятный отзыв в «Вечерней Москве» о мхатовской постановке «Страха»: «„Страх“ открыл советскую публику в широком смысле. И это завидная удача».<sup>29</sup> Что же могло повредить репутации Афиногенова в тот момент? Шешуков упоминает о партийном взыскании, наложенном на Афиногенова в конце 1931 года, но на заседании комфракции РАПП 1 января 1932 года этот инцидент был, по-видимому, уже исчерпан.<sup>30</sup> Вероятнее всего, Олеша

<sup>25</sup> Олеша Ю. Речь на диспуте «Художник и эпоха». С. 30.

<sup>26</sup> Либединский Ю. Задача одемянивания // На литературном посту. 1931. № 1. С. 23–28.

<sup>27</sup> См.: Либединский Ю. О моей ошибке // На литературном посту. 1931. № 10. С. 25; Шешуков С. И. Неистовые ревнителы: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М., 1970. С. 308–309.

<sup>28</sup> Амаглобели С., Вишневецкий Вс., Горев Я., Зельцер И., Никитин Ник., Рафалович В., Штейн А. «Страх» в Ленинграде и «Страх» в Москве. Впечатления от двух спектаклей // Литературная газета. 1931. 23 дек. № 69 (168). С. 4.

<sup>29</sup> Олеша Ю. К. О «Страхе» А. Афиногенова // Олеша Ю. К. Пьесы. Статьи о театре и драматургии. [М.,] 1968. С. 266. О предыстории текста см.: Мильчина В. А. Хроники постсоветской гуманитарной науки: Банные, Лотмановские, Гаспаровские и другие чтения. М., 2019. С. 261 (изложение доклада И. Г. Венякина на «Гаспаровских чтениях» 2009 года).

<sup>30</sup> См.: Шешуков С. И. Неистовые ревнителы. С. 312–313.

намекал на критические замечания в адрес книги Афиногенова «Творческий метод театра: диалектика творческого процесса» (1931), в которой драматург пытался дать диалектическое обоснование рапповской театральной платформе. В результате самому Авербаху пришлось признать чуждые влияния в книге.<sup>31</sup> Сам Афиногенов с готовностью говорил с трибуны авторской конференции о своих заблуждениях.<sup>32</sup>

Бесконечные волны критики и самокритики, возвеличивания и разоблачения авторов Олеше претили. Как сможет писатель перестраиваться по критериям «пролетарской» критики, если эти критерии регулярно меняются?

Фраза о знахарстве и интуиции также нуждается в комментарии. На первый взгляд, явление знахарства должно быть отнесено к абсолютно неприемлемым в советской жизни — это вредный предрассудок, подлежащий искоренению. Слово «знахарство» как уничижительная характеристика чужой аргументации проникло и в речи Сталина: «Оппозиция думает „объяснить“ свое поражение личным моментом, грубостью Сталина, неуступчивостью Бухарина и Рыкова и т. д. Слишком дешевое объяснение! Это знахарство, а не объяснение».<sup>33</sup> Использовался этот образ и в литературной борьбе, к примеру, против регулярно преследовавшегося Б. А. Пильняка. В 1929 году в самом первом номере советской «Литературной газеты» была опубликована его короткая заметка «Фельдшера и академики». Пильняк настаивал, что цель литературы не «отображать» реальность, а «формовать эмоции»: «Пушкин был человеком, всячески связанным со своей эпохой <...>. И Пушкин — ничего не „отображал“ и ничего не „изображал“, и в эпоху всеевропейских войн и восстания декабристов Пушкин писал „Моцарта и Сальери“, „Скупого рыцаря“, целый ряд вещей, которые не относились к его времени по теме, — и все же именно эти вещи определяют для нас эпоху и формовали эмоции той эпохи...».<sup>34</sup> Уточнял Пильняк и требование нести литературу в массы. Писатель предложил образ условного фельдшера Павлова и академика Павлова, каждый из которых полезен на своем месте, где находится оптимальное применение его дарованиям. Рядом с заметкой Пильняка помещена ответная заметка рапповца В. А. Сутырина «Об академике, который фельдшер». Сутырин увлеченно издевался над Пильняком за самомнение и плохое понимание марксистской эстетики. Кроме того, он писал: «Пильняк хочет, чтобы за академиками-беллетристами было закреплено право не думать о продвижении литературы в массы. Это дело, по его мнению, должно целиком лежать на литературных фельдшерах. Фельдшера у нас в литературе, действительно, есть, мало этого — есть и знахари, но значит ли это, что такое положение нормально? Фельдшер, как чеховский персонаж, изгоняется из медицины. Его надо изгнать и из литературы вместе со „знахарем“. Но нельзя стремиться в литературе и к учреждению института лекпомов <...>. Литература — не физиология. <...> самый большой мастер литературы («академик») должен работать так, чтобы быть одновременно практикующим лекарем, т. е. должен выработывать „форму, понятную миллионам“».<sup>35</sup>

Помимо такого использования, термины «знахарь», «знахарство» могли приобретать в советской литературе и вовсе нетривиальные коннотации.

<sup>31</sup> Авербах Л. За гегемонию пролетарской литературы. Л.; М., 1931. С. 68.

<sup>32</sup> Афиногенов А. Темы великой стройки // Рабочий и театр. 1932. № 3. С. 2.

<sup>33</sup> Сталин И. В. Троцкистская оппозиция прежде и теперь: Речь на заседании объединенного пленума ЦК и ЦКК ВКП(б) 23 октября 1927 г. // Сталин И. В. Соч.: В 18 т. М., 1949. Т. 10. С. 193. См. также: Сталин И. В. Еще раз о социал-демократическом уклоне в нашей партии: Доклад на VII расширенном пленуме ИККИ 7 декабря 1926 г. // Там же. Т. 9. С. 46.

<sup>34</sup> Пильняк Б. Фельдшера и академики // Литературная газета. 1929. 22 апр. № 1. С. 2.

<sup>35</sup> Сутырин В. Об академике, который фельдшер // Там же.

Так, в 1929 году на страницах десятого тома «Большой медицинской энциклопедии», выпускавшейся под редакцией наркомздрава Н. А. Семашко, знахарство было признано не только общественным злом, но и сложным культурным феноменом. «Знахаря следует отличать от шарлатана», — подчеркивал автор статьи, заведующий кафедрой социальной гигиены Ленинградского медицинского института Г. И. Дембо.<sup>36</sup> Низшие классы веками не имели доступа ни к какой иной медицине, кроме медицины народной, знахарской. Знахари накапливали разрозненные сведения о лекарственных растениях, диете и простейших лечебных процедурах, таких как массаж или кровопускание. Особая трудность, признает Дембо, связана с ростом популярности знахарей «в культурной среде», прежде всего в странах Запада. На общем фоне выделяется Германия: здесь с 1869 года действует закон, вводящий знахарскую практику в строгие рамки, но тем самым и легализующий ее. Интересно, что советский врач считает причиной подобной моды: «Прогресс науки и техники повышает врачебные возможности, но умалляет вместе с тем престиж личного искусства врача»;<sup>37</sup> «...у знахаря нередко подкупает индивидуальная внимательность к каждому отдельному больному и его болезни; знахарь именно картину переживаний больного делает почвой для своих успехов»;<sup>38</sup> «В настоящее время медицина освобождается от преувеличения значения личности и ее индивидуальных талантов; терапия приобретает прочные научные основания, становится знанием. С таинственного, чудесного срывается покров».<sup>39</sup>

Всякий успешный знахарь — искусный психотерапевт. Между тем современная медицина до сих пор недооценивает значимость психотерапевтического воздействия на пациента. Размышления Дембо отчасти близки тезисам данцигского хирурга и медицинского публициста Эрвина Лика. На рубеже 1920–1930-х годов Лик превратился в популярную и скандальную фигуру, которого одни считали одаренным и оригинальным мыслителем, а другие — убежденным врагом научного прогресса. В 1928 году в Днепропетровске вышел сокращенный перевод наиболее известной книги Лика «Врач и его призвание» («*Der Arzt und seine Sendung*»), выдержавшей множество переизданий на родине автора. Впоследствии Лик радикализирует свои позиции в книге «Чудо в медицине» («*Das Wunder in der Heilkunde*»). В общих чертах взгляды Лика на врачевание сводятся к следующему. Причина кризиса, остро ощущаемого в современной медицине, кроется в дефиците врачей и переизбытке медиков. Медик для Лика — продукт сложившейся системы подготовки медицинских кадров, когда во главу угла ставятся не талант, опыт, интуиция, душевные и интеллектуальные качества врача, а голая техника, отвлеченная, сухая, академическая наука, карьера, самолюбие. Лик пишет: «Настоящий врач является, конечно, художником, но не исключительно им. Со времен седой старины в нем интимно сплелись священнодействие и колдовство, техника и наука».<sup>40</sup> Лик делится тревогой и за свою отрасль. Слишком ранняя специализация, цеховая рутинка приводят к тому, что хирург лечит не пациента и даже не болезни, а механически исправляет органы, иногда лишь потому, что расположение или вид одного из органов больного не соответствует нормативной анатомической схеме, даже если орган при этом функционирует правильно и не несет угрозы пациенту. За всеми искажениями медицинского

<sup>36</sup> Дембо Г. Знахарство // Большая медицинская энциклопедия. М., 1929. Т. 10. Желтуха–Зрачок. Стлб. 708.

<sup>37</sup> Там же. Стлб. 710.

<sup>38</sup> Там же. Стлб. 710–711.

<sup>39</sup> Там же. Стлб. 710.

<sup>40</sup> Лик Э. Врач и его призвание. Днепропетровск, 1928. С. 2.



знания стоит утрата внимания к личности и душе пациента, низкая философская, духовная культура нынешних эскулапов. Вот почему он предлагает не третировать популярных в народе знахарей, но стремиться соединить профессионализм и ответственность врача со здравым смыслом и чуткостью народного доктора: «Так как еретиков больше не сжигают, то я могу спокойно сказать: я питаю даже симпатию к некоторым знахарям и — люди точной науки могут перекреститься — я советую, правда, редко, некоторым ищущим чудес больным обратиться к знахарю. <...> Сущность врача не находится в связи с государственным дипломом. Среди знахарей попадаются врачи, а среди врачей знахари. Больной ищет и находит у многих, не скажу, конечно, у всех, знахарей нечто такое, в чем ему отказывает современное врачебное дело...».<sup>41</sup> В СССР продолжили следить за полемикой вокруг книги и на следующий год. В предисловии к русскому переводу немецкого сборника «Боевые вопросы врачевания» (1929) советский врач профессор С. А. Бруштейн назвал «блестящие парадоксы» Лика «новым видом утонченнейшего „знахарства“». Составитель сборника А. Гольдшейдер ставил концепции данцигского доктора в один ряд с выступлением светила европейской хирургии Ф. Зауэрбруха на съезде естествоиспытателей 1926 года. Зауэрбрух упрекал молодое поколение докторов в потере интереса к больному, бескрылом техницизме и пагубной недооценке врачебной интуиции. Современный медик, чрезмерно полагаясь на фармакологию и новейшие методы лечения, оторван от живого общения с пациентом и лишен воображения.

Мог ли Олеша быть знаком с этой дискуссией? Прямых упоминаний Лика в его опубликованных текстах обнаружить не удалось. Несмотря на это, известно, что Олеша был человеком любознательным и имел широкий кругозор — на обилие современной научно-технической терминологии в прозе писателя обращала внимание М. О. Чудакова.<sup>42</sup> О том, что пример Лика интересовал не одних медиков, говорит и то, что его симпатии к знахарству стали излюбленным примером в советской публицистике 1930-х годов, живописавшей упадок рационализма и науки на Западе, «маразм» загнивающей буржуазной Европы.<sup>43</sup> Мода на знахарей и магов, дискредитация материализма также рассматривались как первые признаки надвигающейся нацистской тирании.<sup>44</sup> Свою лепту внес и Авербах. 29 мая 1931 года на заседании пленума совета Всесоюзного объединения ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП) он спорил со статьей австрийского социал-демократа О. Бауэра «Мировой культурный кризис»: «Говоря о том, что техническое и позитивное мышление забывает мышление гуманитарное, Бауэр хочет открыть двери и открывает их для агностицизма, для расцвета мистики, для воскрешения средневекового суеверия на основе развенчания науки. <...> Недаром не только в современной Германии знахари нередко предпочитают врачам и „интуиции“ алхимиков и знахарей отдается предпочтение перед знанием — это по сути дела оправдывается и Бауэром».<sup>45</sup> Авербах упоминает знаменитую аферу «алхимика» Ф. Таузенда. Тот убедил самого генерала Э. Людендорфа в своем умении изготавливать золото. Людендорф принял участие в акционерном обществе Таузенда, надеясь с его помощью помочь Германии заплатить репарации и преодолеть экономические последствия Первой мировой

<sup>41</sup> Там же. С. 117.

<sup>42</sup> См.: Чудакова М. О. Мастерство Юрия Олеси. М., 1972. С. 11. См. также свидетельство Л. А. Озерова: Воспоминания о Юрии Олеше. М., 1975. С. 234.

<sup>43</sup> См.: Вольфсон С. Союз буржуазной медицины с религией // Фронт науки и техники. 1932. № 2. С. 76; Варшавский Л. За рубежом. Смертность, рождаемость, браки. Статья вторая // Новый мир. 1933. Кн. 3. С. 243–244.

<sup>44</sup> См.: Зильберфарб И. Погромщики культуры // Театр. 1937. № 9. С. 143–144.

<sup>45</sup> Авербах Л. За гегемонию пролетарской литературы. С. 7.

войны. Таузенд присвоил себе деньги инвесторов и уехал в Италию, однако вскоре был доставлен на родину и отдан под суд.<sup>46</sup>

В творчестве самого Олеша образ ученого, врача, инженера неизменно балансирует на грани науки, искусства, магии и циркового трюка. Повесть «Три толстяка» (1924, 1928) начинается фразой «Время волшебников прошло».<sup>47</sup> Но, несмотря на обстоятельное внушение рассказчика (а возможно, благодаря нему), доктор Гаспар проявляет себя и магом, и алхимиком, и фокусником, и простаком.<sup>48</sup> Другой типаж ученого в романе — инженер Туб, некогда соорудивший механическую куклу наследника Тутти, а затем отказавшийся заменить сердце мальчика на железное, брошенный в темницу и превратившийся в получеловека-полужверя. М. Комия проводит параллели между доктором Гаспаром и Тубом с одной стороны, Иваном Бабичевым из романа «Зависть» — с другой.<sup>49</sup> Действительно, образ Ивана Бабичева тоже колеблется: он предстает то инженером, то волшебником, то артистом, то идеологом («Я скромный фокусник советский, / Я современный чародей!»<sup>50</sup>).

Еще несколько источников. В 1930 году издательством «Безбожник» переиздается перевод книги Г. Эйльдермана о первобытном коммунизме (впервые — 1923). Автор анализировал социальное устройство первобытных сообществ («орд») и современных народов мира, живущих, как было принято считать, на первобытном уровне развития. Эйльдерман пытался реабилитировать интеллект первобытного человека, доказывая, что на самых ранних этапах общественного развития люди могли вырабатывать достаточно разумные формы сосуществования, заботиться друг о друге и мыслить научно. Также Эйльдерман развивает концепцию «первобытных врачей» — первых людей, решивших не оставлять своих заболевших сородичей умирать, а облегчить их положение. Отличительной особенностью первобытного мышления было, по Эйльдерману, понимание нерушимой взаимосвязи между природой, телом человека и социальным порядком. Магические обряды были призваны выразить понимание этой связи. Исследователь приводит в подтверждение своих гипотез пример медицинского ритуала в одном из племен: чтя старших родственников, зять и невестка отдают заболевшим старикам свою кровь. Кровь молодых пьется как общеукрепляющее средство.<sup>51</sup>

Не менее интересна гипотеза, возводящая к первобытным знахарям интеллигенцию. С этой гипотезой Олеша мог ознакомиться по двухтомнику знаменитого немецкого марксиста К. Каутского «Материалистическое понимание истории» (1927). Несмотря на, мягко говоря, непростые взаимоотношения марксистского мыслителя с СССР, его сочинение было переведено на русский Е. А. Преображенским и издано «Соцэкгизом» в 1931 году. Каутский утверждает, что профессии в первобытном обществе возникают в тот момент, когда

<sup>46</sup> Подробнее об этом см.: *Гофман К.* Можно ли сделать золото? Мошенники, обманщики и ученые в истории химических элементов. Л., 1987. С. 114–120. Портрет Таузенда опубликован в «Огоньке» в 1929 году (17 февр. № 7 (307). [С. 14]).

<sup>47</sup> *Олеша Ю. К.* Три толстяка // Олеша Ю. К. Избранное. М., 1974. С. 97.

<sup>48</sup> О родстве доктора Гаспара с Фаустом см.: *Подлубнова Ю. С.* Метажанры в русской литературе 1920 — начала 1940-х годов (коммунистическая агиография и «европейская» сказка-аллегория). Дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2005. С. 134, 137, 141.

<sup>49</sup> *Комия М.* Романы Ю. К. Олеша «Зависть» и «Три Толстяка» как метапроза. Дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. С. 22, 41, 74.

<sup>50</sup> *Олеша Ю. К.* Зависть // Олеша Ю. К. Избранное. С. 56, 67. Ср. также анализ сравнения Андрея Бабичева с факиром: *Маркина П. В.* Творчество Ю. К. Олеша в литературно-эстетическом контексте 1920–1930-х годов (И. Э. Бабель, В. П. Катаев, М. М. Зощенко). Барнаул, 2012. С. 217–218.

<sup>51</sup> См.: *Эйльдерман Г.* Первобытный коммунизм и первобытная религия. М., 1930. С. 204.

в нем возникает интеллигенция. И первой профессией интеллигенции была профессия знахаря. Каутский вступает в заочный спор с историком Э. Майером, дающим чисто психолого-антропологическую трактовку возникновению знахарства: Майер связывал накопление и использование знаний с девиантностью, сводя первых интеллигентов к типам философа (оригинального мыслителя), сумасшедшего и шарлатана. Каутский же, оставаясь ортодоксальным марксистом, объясняет выделение знахарей появлением более совершенных форм разделения труда по мере роста его производительности. Тогда возникает возможность обменивать излишки производства на те знания и услуги, которые может предложить знахарь.<sup>52</sup>

Наконец, укажем и на очерк М. С. Шагинян «Змеинная женщина» (1927), в 1931 году включенный писательницей в сборник «Советское Закавказье». В очерке описывается посещение села Давалу, населенного армянскими переселенцами из Персии. Село и его окрестности традиционно страдают от огромного количества ядовитых змей, регулярно уносящих жизни людей и скота. Но в Давалу живет уникальная женщина — Джаваир Саркисова, чей организм каким-то образом выработал иммунитет против змеиного яда. Джаваир лечит пострадавших от змеиных укусов, вводя в их ранки свою целительную слюну. Ученые, признавая, что организм способен выработать иммунитет против змеиного яда, полностью отрицают возможность «раздавать» его при помощи слюны — это противоречит научной точке зрения. С Джаваир враждует молодая девушка-врач, недавняя выпускница университета, назначенная практиковать в Давалу. Однако, как подмечает Шагинян, девушка боится змей и мало помогает укушенным, в то время как «старуха из Персии, обмотанная змеями», реально спасает жизни. Писательница сетует на то, что вне Давалу Джаваир считают шарлатанкой и знахаркой. Шагинян же называет ее честной и талантливой мастерицей. Это «индивидуальность яркая, умная и сильная, выдвинувшаяся в отведенных ей исторических условиях собственным старанием и заслуживающая внимания и изучения. <...> Проблема змеиного иммунитета не имеет ничего общего с „знахарством“, и если его можно создать искусственно, — секрет старой Джаваир заслуживает быть открытым».<sup>53</sup>

В приведенных примерах мы видим альтернативные коннотации понятия «знахарство», считываемые современниками Олеси. Знахарство понимается далеко не только как проявление медицинской неграмотности и мракобесия. Это знание, обращенное к практике, интуиции, творчеству и сопереживанию, знание естественное, не опосредованное техникой и дисциплиной. Обратим внимание и на то, что образу «пролетарского писателя», созданному искусственно, подобно чудовищу Франкенштейна, противопоставлен не хрестоматийный образ поэта-пророка или поэта-жреца, не пильняковский писатель-академик, а именно знахарь. Толковый знахарь лучше плохого хирурга, видеть мир своими глазами для художника лучше, чем пересаженными, даже если это глаза «правильного» пролетарского писателя. В рассказе «В мире» (1930) Олеса описывает оптический эксперимент: мысленным усилием можно на какое-то время сделать свое зрение микроскопическим. Тогда самые малые предметы начнут казаться огромными, различимыми во множестве деталей: «Чрезвычайно полезно для писателя заниматься такой волшебной фотографией. И притом — это не выверт, никакой не экспрессионизм!

<sup>52</sup> См.: Каутский К. Материалистическое понимание истории. М.; Л., 1931. Т. II. Государство и развитие человечества. С. 18–26.

<sup>53</sup> Шагинян М. С. Змеинная женщина // Шагинян М. С. Советское Закавказье. Л.; М., 1931. С. 296.

Напротив: самый чистый, самый здоровый реализм». <sup>54</sup> Смена творческой оптики оказывается равносильна ослеплению.

Свою речь Олеша завершает тезисом парадоксальным и во многом провокационным — время для настоящего пролетарского художника еще не пришло! Писатель заявляет: «Я думаю, что придет настоящий пролетарский художник, который спутает все карты. Это будет, может быть, через 10, может быть, через 30 лет, потому что Гюго — сын революционного генерала, генерала Великой французской революции, появился через 40 лет после Великой французской революции. Может быть, искусство делается более медленно, чем политические акты. Может быть, в искусстве нет той площади, на которой можно взять Зимний дворец. Я думаю, что класс делает искусство в союзе с временем все-таки. Я думаю, что моя писательская функция... моя линия — продумать вопросы искусства, для того чтобы подготовить путь для грядущего пролетарского художника». <sup>55</sup>

Заявление, опасно напоминающее то, в чем было принято обвинять А. К. Воронского — в недооценке или отрицании пролетарской культуры, пролетарских писателей. <sup>56</sup> В рапповском перечне грехов «воронщина» была одним из тягчайших. Лидер «Перевала» критиковал умозрительные теории пролетарской культуры, развивая ряд положений Троцкого, выраженных им еще в 1923 году в работе «Литература и революция». По его мысли, пролетариат приобретет достаточно ресурсов для создания собственной культуры лишь к тому времени, когда во многом перестанет быть пролетариатом. На переходный же период есть более насущные задачи. Кроме того, «через культурное свое ученичество буржуазная верхушка третьего сословия прошла под крышей феодального общества; уже в недрах его она культурно превзошла старые правящие сословия и стала двигателем культуры прежде, чем пришла к власти. С пролетариатом вообще, с русским в особенности, дело обстоит наоборот: он вынужден взять власть прежде, чем усвоит основные элементы буржуазной культуры; он вынужден опрокинуть буржуазное общество революционным насилием именно потому, что оно не дает ему доступа к культуре». <sup>57</sup> Вот почему абстракции пролетарской культуры надлежит противопоставить культурничество. Обучить грамоте миллионы крестьян — дело намного более революционное, чем неуклюжие попытки «создать классовую культуру за спиной класса». <sup>58</sup> Тезис Олеша о десятилетиях, которые, вероятно, отделяют нас от будущего пролетарского Гюго, удивительным образом напоминает конкретные формулировки Троцкого: «...те 20–30–50 лет, которые займет мировая пролетарская революция, войдут в историю как тягчайший перевал от одного строя к другому, но никоим образом не как самостоятельная эпоха пролетарской культуры»; «...пролетарские Шекспиров и Гете бегают сейчас где-то босиком в школу первой ступени. <...> Но полноценная культурная и художественная жатва будет уже — к счастью! — социалистической, а не „пролетарской“». <sup>59</sup>

Воронский солидаризировался с Троцким: «И пролетарские писатели и художники-промежуточники — при всем различии их в идейной окраске,

<sup>54</sup> Олеша Ю. К. Избранное. С. 239. Отметим, что к такому же эксперименту прибегает Лодейников в одноименной поэме Н. А. Заболоцкого (1932).

<sup>55</sup> Олеша Ю. К. Речь на диспуте «Художник и эпоха». С. 31.

<sup>56</sup> О сходстве эстетических взглядов Олеша и Воронского см. также: Комия М. «Факт» и «беллетристика» в творчестве Ю. Олеша // Вестник Тамбовского гос. ун-та. 2013. № 3 (119). С. 204–207.

<sup>57</sup> Троцкий Л. Д. Литература и революция. М., 1991. С. 153.

<sup>58</sup> Там же.

<sup>59</sup> Там же. С. 150, 158.

фактически творили и творят в рамках старого искусства». <sup>60</sup> Редактор «Красной нови» настаивал на просветительской работе и последовательно предостерегал от группового догматизма и вторжения в культурное строительство фанатичных и честолюбивых администраторов, имеющих крайне слабое понятие как о культуре, так и о пролетариате, от лица которого они делают свои заявления. <sup>61</sup>

Почему же Олеша позволил себе последовательно выступить против всех основных компонентов рапповской идеологии, многие из которых к тому же разделялись и другими литературными группами, составляя отличительные признаки эпохи? Обратимся к более раннему событию — дискуссии по докладу участника РАПП А. П. Селивановского в сентябре 1931 года. 7 сентября Селивановский выступил на дискуссии Московского отделения ВССП на довольно предсказуемую тему: «От попутничества к союзничеству». В докладе критиковался художественный метод таких авторов, как Олеша, Б. Л. Пастернак, О. Д. Форш, Вс. В. Иванов, Ю. Н. Тынянов и др. От лица РАПП Селивановский клеймит понимание творческого процесса как сна, «противопоставление логического и образного мышления», отказ от идейного искусства в пользу искусства интуитивного. <sup>62</sup> Речь рапповца встретила солидарный отпор со стороны попутчиков: Л. М. Леонов призвал уважать «биологический рост писателя». <sup>63</sup> Л. М. Сейфуллина высказалась против навязывания литературе не свойственных ей производственных темпов, а равно против необдуманного почина по привлечению ударников в литературу, причем новоиспеченные «писатели» не проходят ни должной проверки, ни обучения: «Это кастрирование литературы». <sup>64</sup> «Леонов сказал, что пора писателям перестроить свой станок. Это хорошо сказано. Но я спрашиваю: кто станок и кто писатель? Писатель ведь и есть свой собственный станок», — последние слова Вяч. Полонского зал встретил возгласами: «Правильно!» <sup>65</sup> Полонский же, отвечая на очередные политические обвинения со стороны РАПП в свой адрес, вспоминает старинный медицинский анекдот о больном, которого, несмотря на его возражения, санитары везут в покойницу, поскольку так решил врач. <sup>66</sup> Бурную реакцию вызвали и нападки Селивановского на интуицию в творчестве. Судя по сохранившимся стенограммам, решившийся поддержать рапповского критика П. А. Павленко оказался в меньшинстве. <sup>67</sup>

Надо полагать, предчувствие скорого конца РАПП носилось в воздухе. Кроме диспута в ВССП, на осень 1931 года пришлось громкий конфликт верхушки РАПП с редакцией «Комсомольской правды» и ЦК ВЛКСМ из-за панферовской группы, а также статья в «Правде» главного редактора газеты Л. З. Мехлиса «За перестройку работы РАПП» (24 ноября), в которой жестко критиковался рапповский стиль управления. В самом начале 1932 года журнал «На литературном посту» признал ошибки, допущенные РАПП, и тут

<sup>60</sup> Воронский А. К. О пролетарском искусстве и о художественной политике нашей партии // Красная новь. 1923. № 7. С. 272.

<sup>61</sup> См.: Там же. С. 273–274.

<sup>62</sup> См.: От попутничества к союзничеству. Доклад тов. Селивановского // Литературная газета. 1931. 10 сент. № 49 (148). С. 3. На той же полосе была напечатана статья К. Л. Зелинского «Змея в букете, или О сущности попутничества», целиком посвященная творчеству Олеша.

<sup>63</sup> Дискуссия в ВССП // Новый мир. 1931. № 10. С. 125. Добренко обращает внимание на эту дискуссию как на выражение кризиса в попутническом лагере (см.: Добренко Е. А. Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб., 1999. С. 454).

<sup>64</sup> Там же. С. 127.

<sup>65</sup> Там же. С. 135.

<sup>66</sup> См.: Там же. С. 147–148.

<sup>67</sup> См.: Там же. С. 143–145.

же перешел в наступление на попутчиков: на сей раз была осуждена «воронщина».<sup>68</sup> Недовольство росло. Тогда же, в январе 1932-го, в ЦК было направлено письмо А. С. Серафимовича с подробным перечислением грехов рапповской верхушки.<sup>69</sup> Серафимович был одним из старейших и авторитетнейших советских писателей, кроме того, он оказывал покровительство оппозиционной группе Ф. И. Панферова, В. П. Ильенкова, А. А. Исбаха и др. К февралю Авербах уже станет героем карикатуры крокодила Ротова.<sup>70</sup> До апрельского постановления, окончившего существование РАПП с его проектом «пролетарской литературы», оставались считанные месяцы. Олеша наверняка был в курсе многих слухов, событий и публикаций. Сентябрьский «бунт попутчиков» также не мог пройти мимо него. Стремительно менявшаяся ситуация создавала благоприятные условия для того, чтобы смелее заявить о своей творческой автономии.

Обсуждение тезисов Олеша непосредственно на конференции не содержало чего-либо большего, чем простое повторение прежних лозунгов в разных комбинациях. Среди отозвавшихся на речь была писательница Е. И. Катерли, услышавшая в ней главное: «Прежде всего Олеша хочет перестраиваться сам, в самом себе, без внешних влияний, без указаний со стороны. <...> Олеша говорит о закономерном пути художника, своем индивидуальном пути, которым он придет к социализму».<sup>71</sup> Тон статьи показывает специфику положения Олеша на начало 1930-х годов. В тексте журнала «Рабочий и театр» слово «ошибки» выделено разрядкой. В то же время за автором признается право пройти этим путем, на личном опыте убедиться в своих заблуждениях. М. Бачелис в сопроводительной статье к рассказу «Кое-что из секретных записей попутчика Занда» также оставляет за Олешей определенное пространство для творческой свободы. Явно догадываясь, что этот герой автобиографичен, Бачелис все-таки соглашается «заметить разность» между Зандом и его творцом: «Мы будем рады, если наш ответ попутчику Занду тов. Олеша не должен будет принять на свой счет и сам подпишется под нашим ответом попутчику Занду».<sup>72</sup>

Десятилетия спустя В. Б. Шкловский с присущей ему афористичностью напишет: «Энергия заблуждения — это поиск истины в романе».<sup>73</sup> В 1934 году в свет выйдет 15-й том «Литературного наследства». Его ответственным редактором станет уже потерпевший поражение на фронте эстетической борьбы Авербах. Среди жемчужин тома — переписка Достоевского с высокопоставленными лицами Российской империи. Ценный историко-литературный материал сопровождала статья Л. П. Гроссмана, в которой нельзя пройти мимо следующей фразы: «...великий мастер романа Достоевский вообще не может быть признан непогрешимым. Напротив, своеобразнейшая черта его дарования — это право на ошибку, обеспечивающее ему свободу, непосредственность и горячность его художественной речи».<sup>74</sup>

В разгар одного из наиболее трагичных периодов в истории отечественной литературы мы встречаем писателя Юрия Олешу отстаивавшим свое право на ошибку. Иначе говоря, на поиск истины.

<sup>68</sup> См.: Юрганов А. Л. Как товарищ Сталин стал руководить литературным фронтом // Россия и современный мир. 2017. № 3 (96). С. 204–205, 208, 210–211.

<sup>69</sup> Частично процитировано А. А. Исбахом. См.: Исбах А. А. На литературных баррикадах. М., 1964. С. 31–36.

<sup>70</sup> См.: Крокодил. 1932. № 6. С. 5.

<sup>71</sup> Катерли Е. Пути, которые никуда не приводят // Рабочий и театр. 1932. № 3. С. 12.

<sup>72</sup> Бачелис М. Наш ответ попутчику Занду // 30 дней. 1932. № 1. С. 18.

<sup>73</sup> Шкловский В. Б. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. М., 1981. С. 44.

<sup>74</sup> Гроссман Л. П. Достоевский и правительственные круги 70-х годов // Лит. наследство. 1934. Т. 15. С. 98.

DOI: 10.31860/0131-6095-2023-4-33-47

© В. М. ДИМИТРИЕВ

**ПОВЕСТЬ В. С. ЯНОВСКОГО «ЧЕЛЮСТЬ ЭМИГРАНТА»:  
ИСКУССТВО ПАМЯТИ  
В СТОМАТОЛОГИЧЕСКОМ КАБИНЕТЕ\***

Сюжет повести В. С. Яновского «Челюсть эмигранта» (1957) балансирует на грани анекдота. Русский писатель-эмигрант Богдан, живущий в Америке, приходит на прием к дантисту, чтобы удалить себе очередной зуб. В стоматологическом кресле он начинает вспоминать все свои вырванные ранее зубы и медленно — фрагменты повести соединены ассоциативно — переносятся все дальше и дальше в прошлое, от Америки к разным этапам своей жизни во Франции, Испании, Турции и России. События его биографии, по мере накопления деталей, начинают выстраиваться в причудливые параллельные ряды. Заканчивается повествование фантазмагорическим видением возвращенного прошлого и побежденного времени — и происходит это благодаря процессу непроизвольного вспоминания.

Мотивировкой воскрешения прошлого, сравнимого по патетике с прустовской эпопеей, становится поход к стоматологу. Сами же удаленные зубы предстают метафорами изгнания и эмигрантской жизни: Богдан насмешливо и в то же время сочувственно называет их в начале повести *foreign body* и *corps étranger*, проводя аналогию между этими медицинскими терминами для обозначения инородного тела и положением эмигранта. Повесть заигрывает с жанровыми границами: мемуарные очерки, написанные с точки зрения фокального автобиографического персонажа Богдана, экспрессивные описания военных событий и эмигрантского быта перемежаются философскими рассуждениями о природе времени, физиологической боли и изгнании и эссеистическими зарисовками о «русской идее».

Статья посвящена пересечениям медицинского и литературного дискурсов в этой повести Яновского. Нас будет в первую очередь интересовать, почему рассказ об изгнаннической жизни главного героя мотивирован походом к стоматологу, а также каким образом в повествовании соединяются темы эмиграции, врачебной практики и памяти.

Яновский — «русский монпарнасец», чью литературную технику связывали с поэтикой Л.-Ф. Селина — известен в первую очередь как автор мемуарной книги о межвоенном русском Париже «Поля Елисейские: Книга Памяти» (1983), между тем его экспериментальная проза остается малоизвестной и малоисследованной.<sup>1</sup> «Челюсть эмигранта» интересна в первую очередь

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 21-18-00481, <https://rscf.ru/project/21-18-00481/>, ИРЛИ РАН.

<sup>1</sup> Наиболее значимые тексты, посвященные непосредственно прозе Яновского, принадлежат специалисту по русскому Монпарнасу Л. Ливаку (*Livak L. How It Was Done in Paris. Russian Emigré Literature and French Modernism. Madison, 2003. P. 142–153*), а также М. Рубинс. См., к примеру, ее предисловие к подготовленному изданию избранной прозы Яновского: *Рубинс М. О. Странный писатель русского зарубежья // Яновский В. Любовь вторая: Избр. проза. М., 2014. С. 5–48*. Именно Рубинс заново открывает его прозу, делает доступными неизвестные архивные источники, связанные с Яновским, переводит его англоязычные сочинения и издает тексты с комментариями. Тем не менее о его послевоенной художественной прозе практически ничего не написано. Исключения составляют эссе о философских подтекстах творчества Ю. Линника (*Линник Ю. Философские искания в прозе В. Яновского // Новый журнал (Нью-Йорк). 1994. № 194. С. 205–231*) и статья Рубинс (*Rubins M. Transnational Identities in Diaspora Writing: The Narratives of Vasily Yanovsky // Slavic Review. 2014. Vol. 73. Issue 1. P. 62–84*).