

Valentina Parisi

N. Punin, *L'arte in rivolta. Pietrogrado 1917*, traduzione e cura di Nadia Cicognini, Milano, Guerini e associati, 2020, pp. 296.

A un anno di distanza dall'uscita delle *Memorie di un assedio* di Lidija Ginzburg, la collana "Narrare la memoria", curata da Nadia Cicognini, Patrizia Deotto, Francesca Gori e Natalija Mazour per Guerini e associati, rimane in ambito pietroburghese, proponendo gli scritti autobiografici del critico d'arte Nikolaj Punin, raccolti sotto il titolo *L'arte in rivolta. Pietrogrado 1917*. Una contiguità forse casuale quella tra i due titoli, ma felice tuttavia, poiché permette di apprezzare le strategie radicalmente differenti adottate dai due autori alle prese con la *scrittura dell'io*. Se Ginzburg nel suo "diario in forma di romanzo" tentava caparbiamente di smentire qualsiasi identificazione tra sé stessa e la voce narrante, sino ad alienare i propri ricordi personali cedendoli a N., un personaggio convenzionale caratterizzato esclusivamente dalla sua appartenenza all'*intelligencija*, al contrario in Punin si assiste alla rivendicazione inequivocabile dell'apporto fornito dall'io rammemorante alla creazione di un'arte d'avanguardia a Pietrogrado agli albori dell'Ottobre.

Un processo a dir poco travagliato, che Punin ricostruisce alla fine degli anni Venti dalla sua posizione di critico militante consapevole di possedere – così ammetteva modestamente – un "solo, autentico talento": quello di comprendere la pittura e di farla scoprire agli altri. Abilità non trascurabile in un frangente in cui l'avanguardia – forse memore dell'ammonimento di David Burljuk per cui "ogni verità è destinata a esser tale soltanto per venticinque anni" – si affrettava a mettere per iscritto la propria storia. La stesura di *V bor'be za novejščee iskusstvo* – questo il titolo originale – è infatti più o meno parallela a quella dell'*Arciere da un occhio e mezzo* di Benedikt Livšic, tanto da suggerire una lettura incrociata dei due testi, soprattutto per quanto riguarda il posto occupato dal futurismo e dai suoi irruenti alfieri nella genealogia dell'arte cosiddetta *di sinistra*.

A tale riguardo, il teorico nato a Pietroburgo nel 1888 non è affatto generoso, anzi; nella prefazione concepita per accompagnare il testo integrale dell'opera (che avrebbe dovuto abbracciare il periodo dal 1916 al 1925), Punin tende a ridimensionare il ruolo svolto dal cubofuturismo,

spingendosi ad affermare che in Russia, nell'accezione letterale del termine, il futurismo addirittura non era mai esistito, o, più precisamente, che quello apparso tale agli occhi dei più non aveva mai originato "un sistema di percezione visiva, ma solo un insieme di emozioni. Di segnali che sono sfociati in rivolta" (p. 35). Di conseguenza, a dar vita all'arte del comunismo di guerra sarebbe qualcosa "di più profondo [...], una necessità indifferibile, un'ineluttabilità storica, la volontà di molti milioni di persone e un terribile impulso a produrre una creazione realistica infinitamente vitale" (p. 31).

Emergono qui due motivi ricorrenti delle memorie di Punin: da una parte la tendenza a dissolvere lo specifico artistico nel dato esistenziale in ossequio al mito modernista dello *žiznetvorčestvo*, per cui arte e vita non possono che essere indissolubili; dall'altro la messa in discussione del concetto di realismo, definito non come rappresentazione dei fatti, bensì la forma plastica e pittorica più calzante attribuita dall'artista alla percezione soggettiva. Mentre la prima attitudine è incarnata esemplarmente da Viktor Šklovskij, colui che "ha reso la sua vita un'opera fiera, ingegnosa, valorosa" (p. 93), poiché aveva compreso fin dall'inizio che "occorreva creare la propria biografia per creare la letteratura" (*ibidem*), la seconda trova la sua estrinsecazione nelle ricerche che si andavano allora compiendo nell'atelier di Lev Bruni e Petr Miturič, il cosiddetto "appartamento n. 5" del Palazzo de La Mothe (sede dell'Accademia di Belle Arti), assiduamente frequentato da Punin alla vigilia della Rivoluzione di Febbraio. Qui il giovane critico, da poco congedatosi dal "carcere" di Carskoe Selo, col suo orologio fermo sugli anni Novanta, troverà finalmente quella sintonia con la contemporaneità che stava cercando: "Ciascuno seleziona da sé i propri amici. Io selezionai quelli che avevano il gusto del tempo" (p. 88).

Il sodalizio con Bruni, a sua volta, rinvia a una delle opposizioni binarie su cui l'autore fonda la propria interpretazione della storia dell'avanguardia, ossia il conflitto tra Kazimir Malevič e Vladimir Tatlin. Risolutamente schierati con quest'ultimo, gli artisti e teorici che si riunivano nell'appartamento n. 5 scorsero nel costruttivismo non solo il "metodo" più rispondente alla "nuova velocità" che la prima guerra mondiale aveva impresso al mondo, ma anche una via d'uscita da quell'approccio eminentemente grafico alla materia che il "Mir iskusstva" sembrava aver imposto come un marchio all'arte pietroburghese. Proprio la polemica con la corrente di Aleksandr Benois caratterizzerà i primi interventi degli artisti di sinistra nella discussione che si aprirà a Pietrogrado all'indomani dell'abbattimento dello zarismo. Un confron-

to che, come si sa, sarà rapidamente sopravanzato dal susseguirsi degli eventi rivoluzionari e che tuttavia Punin ricostruisce puntualmente nelle sue tappe più salienti. Ampio spazio viene dunque riservato al concitato meeting tenutosi al teatro Michajlovskij il 12 marzo 1917 (che, secondo il critico, avrebbe decretato la fine della “dittatura di Benois”) e alla manifestazione carnevalesca del 25 maggio, dominata dai manifesti di Boris Kustodiev e dall’“insolita immagine” che vi troneggiava: un soldato con il colbacco e “la barba da cocchiere” che non sembrava saper bene che cosa fare del proprio fucile. Una figura che, ovviamente, di lì a breve si sarebbe rapidamente tramutata in quella ben più marziale e risoluta della guardia rossa.

Punin interrompe qui la sua narrazione che, in teoria, avrebbe dovuto toccare anche l’Ottobre e il coinvolgimento del critico nel nuovo governo in veste di commissario per la sezione pietrogradese delle arti figurative del Narkompros. Rifiutato nel marzo 1931 dalla Casa editrice statale di belle arti (malgrado l’intercessione di Nikolaj Chardžiev che all’epoca vi lavorava come redattore), il manoscritto di *V bor’be za novejščee iskusstvo* fu sottoposto l’anno successivo alla Casa editrice degli scrittori di Leningrado con il titolo più generico di *Arte e rivoluzione* e nuovamente bocciato. Proposto ora al lettore italiano in una edizione che ricalca quella russa pubblicata nel 2018 a cura di Anna Kaminskaja e Nikolaj e Petr Zykov, il testo di Punin emerge in tutta la sua vividezza nella bella traduzione di Nadia Cicognini che restituisce con efficacia lo stile elegante e il pensiero mai banale dell’autore. A suscitare qualche rimpianto è semmai l’ascetica essenzialità dell’apparato iconografico, limitato a qualche fotografia di Punin e degli interni pietroburghesi evocati nel libro. Una riproduzione del *Ritratto di A.S. Lur’e* di Miturič (cui l’autore dedica ampio spazio) o del summenzionato soldato di Kustodiev sarebbero state più che gradite, trattandosi di artisti sulla cui notorietà in Italia è lecito nutrire qualche dubbio.

Елена Андрущенко

“Лилина история, ее поэзия, ее образ...” (Рецензия на книгу Елены Погорелой *Черубина де Габриак. Неверная комета*. Молодая гвардия, Москва, 2020. 329[7] с. (Жизнь замечательных людей: сер. биогр.). Вып. 2021 (1821).

В легендарной серии “Жизнь замечательных людей” вышло немало изданий, составляющих золотой фонд русской биографики. Открывая широким слоям читателей обстоятельства жизни, деятельности, творчества выдающейся личности, авторы выполняли не только просветительскую функцию, что подразумевалось основателями серии, но и получали возможность представить собственную концепцию, а в лучших из биографий – свой образ писателя, художника, политического или общественного деятеля на фоне его времени.

Рецензируемая книга Елены Погорелой несомненно займет свое место в истории знаменитой серии. И дело не только в том, что это основательное и прекрасно написанное исследование посвящено Елизавете Дмитриевой (Васильевой), вошедшей в историю литературы как Черубина де Габриак, а и в том, что автором переосмыслена, перечувствована, пересоздана жизнь эпохи, исполненной порываний ‘к мирам иным’ и глубоких падений, интеллектуальных поисков и чувственных экспериментов, общественно-политических катаклизмов и личных катастроф. Одинокая фигурка Дмитриевой, прекрасная в своей нелепости и пугающая в своей просветленности, выдвинута на первый план, что искажает историко-литературную перспективу, но и уточняет ее, во всяком случае, в том объемном полотне, которое создает автор книги.

История мистификации Елизаветы Дмитриевой и Максимилиана Волошина, ее место среди других мистификаций XIX – начала XX веков, влияние на культуру той поры, механизмы и поэтика стилизаций уже становились предметом внимания ученых, так что автор стоит на плечах достойных предшественников. К биографии Дмитриевой она подошла с собственной концепцией, последовательно выдержанной во всех аспектах. Книга состоит из трех частей, текст сопровождают справочные материалы. В предисловии

очерчен круг вопросов, обусловивших композицию книги (Погорелая 2020: 6–7). Они предполагают и анализ творчества поэта, и обращение к эго-документам, открывающим порой недоступные, неизвестные читателю стихов факты биографии. Ограничив проблемной рамкой имеющийся в ее распоряжении материал, автор, конечно, выходит за ее пределы, привлекая детали, бросая намеки, полагая, что в каком-то случае “цепочку достроить легко” (Погорелая 2020: 35), и читатель включается в увлекательное путешествие по предположениям, допущениям, характерным любой реконструкции.

Отправной точкой для размышлений становится очевидная мысль о том, что Черубина де Габриаек заслонила собой подлинную биографию Елизаветы Дмитриевой (Васильевой), а легенды, окружавшие мистификацию, заняли место историко-литературных фактов. Между тем, личность создательницы Черубины и китайского философа Ли Сян Цзы, деятельницы литературного и антропософского движения, педагога и переводчицы значительно масштабнее, чем созданные ею литературные маски.

Инструментарием, позволяющим написать такой роман о жизни, стала, прежде всего, повышенная *литературность* повествования. Для объяснения событий, обстоятельств, даже характеров людей используются сравнения, внятные читателю русской классики. Родители Дмитриевой описаны с помощью отсылки к “чеховским интеллигентам” (Погорелая 2020: 10), во внешности брата выявляется “что-то долоховское” (Погорелая 2020: 17), дети – “племя младое и незнакомое” (Погорелая 2020: 14), а противостояние отцов и детей в семье сравнивается с блоковской, чеховской и толстовской моделями семей и “взвинченностью” по Федору Достоевскому (Погорелая 2020: 13). Автору, мыслящей в мире литературных ассоциаций, несложно даже образ мыслей Максимилиана Волошина передать с помощью далекой по времени и вряд ли удачной здесь цитаты: “Я старше тебя. Я больше перетерпел. Я опытнее. В конце концов, я твой учитель. Но ведь я не учу тебя жить’ — этими словами географа Служкина из романа А. Иванова ‘Географ глобус пропил’, столь популярного в наши дни, мог бы сказать и Волошин” (Погорелая 2020: 28).

С другой стороны, погруженность в мир литературы позволяет сделать тонкие замечания о ее истории, стадиях развития (Погорелая 2020: 40), наблюдения о *женских* темах и образах в поэзии, где появляется образ умершего (нерожденного) ребенка (Погоре-

лая 2020: 146–153) и, вместе с тем, возникает какая-то ревнивая интерпретация первенства Дмитриевой в русской поэзии той поры по сравнению с Анной Ахматовой и Мариной Цветаевой.

В книге немало таких моментов, когда возникает ощущение отождествления поэта и лирического героя, уязвимое с научной точки зрения, но возможное при беллетризации (напр., Погорелая 2020: 143). Автор оставляет читателю простор для сомнений, особенно в первой части книги. Спасительные “понятно”, “без сомнения”, “должно быть”, “нельзя ли предположить”, “вероятно”, “думается”, “можно предположить”, “видимо”, “можно представить”, “кто знает”, “по всей видимости”, “очевидно”, “возможно”, “скорее всего”, “по-видимому”, “не исключено”, “похоже”, “кажется” позволяют представить версию событий, которые могли развиваться и иначе, но тогда не укладывались бы в предлагаемую концепцию.

Ее поддерживает и прямое отождествление, возможно, поясняющее и даже обогащающее семантику стихотворений, но обходящее механизмы литературной маски, стилизации, способные многое прояснить из того, что во второй и третьей части книги замещается риторическими вопросами. “Так ли уж правы те, кто утверждает, что после раскрытия мистификации Дмитриевой не удалось написать ничего равного прежним стихам, сочиненным для голоса Черубины? – пишет автор. – Слов нет, Черубина, конечно же, активировала в сознании Лили какие-то элементы поэтики, но сама Дмитриева — куда более интересный и самобытный поэт, нежели рафинированная инфанта...” (Погорелая 2020: 107). Совершенно справедливо, ведь Черубина де Габриак – это не отдельный поэт, а результат литературной игры двух поэтов, опирающейся на стилизацию претекстов, обладающей свойствами критики и анализа, характеризующейся продуманными ходами, имеющей лирическую героиню и пр. Прочное образование, широта интересов, знание языков, обширные представления о западноевропейской культуре и включенность в живой литературный процесс позволили поэтам привлечь к литературной игре такой тематически-образный комплекс, который создавал впечатление целостного поэтического творчества, оваянного деталями вымышленной биографии автора и соответствующего антуража. К тому же оба поэта точно попали в специфическую социокультурную ситуацию, что также обеспечило успех мистификации. Аналитики и игры в этом, думается, гораздо больше, чем стихи и трагедии. Вторая мистификация создана Васильевой через много лет, а ее механизмы оказываются тожде-

ственными первой, и вновь аналитика, включенность в культурный контекст и стилизаторское чутье оказались в ее успехе решающими факторами.

Ответ на заданный в начале книги вопрос о двойничестве является, на мой взгляд, ключом к пониманию противоречивости обсуждаемой фигуры, поведение которой, вызывающее сопротивление и подозрения исследователей, может объясняться действиями в маске и логике Черубины и вне ее, мерцанием этих образов и их неожиданной сменяемостью в одной житейской ситуации или в переписке. Распознавание голоса Дмитриевой сквозь голоса Черубины, отделение лица от личины, конечно, чрезвычайно сложно, тем более, когда мы имеем дело, с одной стороны, с поэтом и его лирическим героем, а с другой, – с маской, созданной этим поэтом и нередко применяемой уже вне собственно мистификации в живом общении, в обычной жизни. К слову, это очевидно в деятельности детского театра, и здесь не обошлось без влияния антропософии.

Автор избрала такой способ проникновения в биографию поэта, где детская травма, ее изживание, утверждение и *довоплощение* задали определенную систему координат. В книге изучается психология творчества, что-то поясняется через “психодраму” (Погорелая 2020: 86), “ресурсную фигуру” (Погорелая 2020: 294), открываются такие стороны личности поэта, которые при другом взгляде остаются затемнены. Это только часть творческой личности, обращенной к миру большим дарованием, которое и является предметом нашего интереса к жизни замечательного человека. Так что контекст поэтический и даже религиозный может оказаться убедительнее контекста житейского. Тогда истолкование стихов, скажем, Николая Гумилева стало бы разговором о повороте житнетворческого сюжета, а не свидетельством его “тайного дара предвидения” (Погорелая 2020: 78). Да и “Ленин на субботнике” (Погорелая 2020: 190) выбился из безукоризненного стиля.

Одно наблюдение автора вызвало у меня предположение, возможно, и неоправданное. Елена Погорелая описывает фотографию, “где Лиля изображена почти что послушницей: темная одежда, крупный крест на шнурке, высоко зачесанные волосы и испуганное выражение лица, напоминающее о духовном прозрении и телесном страдании” (Погорелая 2020: 48). Скорее всего, это попытка повторить образ св. Терезы (см. фотографию – Мережковский 1988). Иллюстрируя его пьесу *Будет радость*, Татьяна Гип-

пиус поместила портрет главной героини, какой она ее себе представляла: молоденькая девушка с волосами, затянутыми в пучок, в строгом темном платье (Мережковский 1916). Возможно, восхищение св. Терезой выразилось в попытке Дмитриевой повторить ее облик.

Беллетризованная биография, написанная Погорелой, вписана в требования серии и отвечает запросам читателей, получивших возможность проникновения в жизнь поэта, представленную без предвзятости, напрасных подозрений, беспочвенных обвинений и запоздалого сведения счетов.

Библиография

Мережковский 1916: Д. Мережковский, *Будет радость*, Петроград, Огни, 1916.

Мережковский 1988: Д. Мережковский, *Испанские мистики. Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста. Приложение: Маленькая Тереза*, под ред. Т. Пахмусс, Брюссель, Жизнь с Богом, 1988.

Погорелая 2020: Е. Погорелая, *Черубина де Габриаки. Неверная комета*, Москва, Молодая гвардия, 2020.

Ярослав Голубинов

Л. Л. Никифорова, М. Б. Кизилев, Айн Рэнд, Молодая гвардия, Москва 2020. — 333[3] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: сер. биограф.; вып. 1813).

В истории XX века есть немало примеров удивительных взлетов и падений людей, не предназначенных, казалось бы, для тех метаморфоз, которые с ними в итоге произошли. Писательница из России, еврейка и уроженка Санкт-Петербурга, оказавшись в эмиграции в 1926 году и пережив множество неудач по обе стороны Атлантического океана, во второй половине XX века в глазах поклонников превратилась в главного идеолога либертарианства и стала образцом для политиков, бизнесменов, деятелей искусства. Так еще раз подтвердилась идея о власти литературы в европейской цивилизации, и Алиса Розенбаум, более известная под своим псевдонимом Айн Рэнд, вошла в число тех, кто благодаря своему перу, становились властителями дум миллионов.

Главными работами Айн Рэнд стали романы *Источник* и *Атлант расправил плечи*. Они сумели преодолеть рамки художественной литературы (как это и задумывалось автором), изменив мировоззрение тысяч читателей (насколько, конечно, можно верить опросам и интервью) и попутно став источником для мемов современной массовой культуры. Наверное, идеологическое значение романов во многом перекрывает значение литературное, потому и рассматривать Рэнд все же стоит, видимо, не как еще одну писательницу, но скорее как философа и политика *par excellence*, пользовавшегося художественными книгами в качестве рупоров для определенных идей. Ее мысли о том, как люди должны относиться друг к другу и какую роль в их жизни должно играть общество и государство, получили неожиданно мощный отклик у читателей. Рэнд удалось выразить что-то такое, что давно занимало общество в западных странах (в первую очередь в США). Сама писательница на просьбу кратко выразить суть своей философии быстро ответила: “В метафизике — объективная реальность; в эпистемологии — разум; в этике — индивидуализм (*self-interest*); в политике — капитализм” (Кизилев, Никифорова 2020: 253).

Без сомнения, Айн Рэнд вполне подходит под определение замечательного человека. Замечательного, наверное, прежде всего своим упорством, с каким она пыталась достучаться до читательских масс. Идеи же, которые она при этом проповедовала (при всей их противоречивости и некоторой примитивности), стали предметом ожесточенных споров, которые не утихают и по сей день. Ничего удивительного, что книга об Айн Рэнд заняла место в известной серии “ЖЗЛ” от издательства “Молодая гвардия”. Авторы книги — историк и специалист по иудаике Михаил Кизилов и школьный учитель и краевед Людмила Никифорова — уже давно сотрудничают в деле изучения судьбы как самой Айн Рэнд, так и ее книг и идей. Еще в 2012 году, например, они опубликовали совместную статью о малоизвестном крымском периоде в жизни Рэнд. Наконец, была написана и полноценная биография этой, без сомнения, удивительной женщины. Книга Кизилова и Никифоровой написана с большим пиететом к “еврейской Золушке, бежавшей из большевистского СССР, чтобы стать королевой американской интеллектуальной жизни, политики, культурологии, киноиндустрии и идеологии свободного предпринимательства” (Кизилов, Никифорова 2020: 312).

При этом авторы провозгласили, что они “не являются рэндома-нами”, потому их книга “не имеет апологетического характера, не прославляет всё сказанное и сделанное Айн Рэнд, однако и не пускается в другую крайность — безудержной критики и высмеивания ее жизненного пути и достижений. Авторы постарались быть максимально объективными, оценивая как достоинства, так и недостатки своей героини” (Кизилов, Никифорова 2020: 11). Кизилов и Никифорова подробно анализируют историографию, подчеркивая, что далеко не всем биографам писательницы довелось работать с архивными материалами, тщательно оберегаемыми Институтом Айн Рэнд. Интересно, что авторы критикуют отечественные публикации, упрекая их создателей в простом пересказе иностранных трудов и настаивая, что их биография, в общем, наиболее полная и объективная из всех существующих на русском языке. Авторы биографии опирались прежде всего на большой корпус опубликованных трудов Айн Рэнд, биографических сведения, раскиданные по страницам прессы и воспоминаний тех, кто знал писательницу, а также материалы из российских и американских архивов. По словам Кизилова и Никифоровой им удалось познакомиться со многими документами из архива Рэнд, упоминания и

цитаты из них есть на страницах книги, но почему-то это никак не отражено в примечаниях. Впрочем, архив, хранящийся в Институте Айн Рэнд, действительно закрыт от посторонних глаз, и только немногие исследователи смогли поработать с хранящимися там источниками.

Сама биография выстроена весьма традиционно. Авторы книги последовательно прослеживают жизненный и творческий путь Айн Рэнд, останавливаясь иногда подробно на тех моментах, которые кажутся им наиболее важными или же темными в ее биографии.

Так, вторая глава *Евпатория* целиком посвящена жизни семейства Розенбаум в Крыму в 1918–1920 годах, о котором действительно было мало что известно (впрочем, Рэнд сама никогда не раскрывала особо подробностей своей биографии, что обеспечило работой исследователей в разных странах на много лет вперед). Юная Алиса Розенбаум оказалась на юге бывшей Российской империи в лихие года Гражданской войны, и опыт, который она вынесла из знакомства с революционерами всех мастей, по-видимому, сформировал ее отношение к определенным политическим движениям. Надо заметить, что Рэнд с детских лет была бескомпромиссной в общении с друзьями и знакомыми и очень упорной в достижении цели, что роднит ее со многими деятелями российского революционного движения. Еще до революции “под окнами квартиры, где Алиса Розенбаум сделала первые шаги, частенько прохаживались будущие организаторы революции 1917 года, лишившей семью Розенбаум денег, заработка и жизненных перспектив” (Кизилов, Никифорова 2020: 26). Однако вполне возможно, что сложись ее судьба иначе, она стала бы очень деятельной комсомолкой и убежденной сторонницей советской власти.

Кизилов и Никифорова подробно описывают детство и юность Алисы Розенбаум, указывая на сложные отношения между нею и родителями (особенно матерью). Возможно, именно в детстве Айн Рэнд можно найти истоки некоторых особенно важных тем ее философии — личной свободы, альтруизма, творчества. Интересно, что отец писательницы Зиновий Розенбаум, чье состояние с годами увеличивалось, перед Первой мировой войной он приобрел в собственность большую аптеку, сумел дать Алисе и ее сестрам хорошее образование. В гимназии Алиса Розенбаум встретила многих известных позднее людей, а ее лучшей подругой стала сестра Владимира Набокова. С этим писателем, кстати, часто сравнивают

Айн Рэнд, поскольку их писательские карьеры (эмигранты, лишившиеся всего на родине, они прославились произведениями, написанными ими на неродном языке) часто сравнивают. Они знали произведения друг друга, однако Рэнд были чужды эстетические установки Набокова, который, в свою очередь, несомненно был знаком с некоторыми из романов писательницы, но вряд ли мог знать, что это была та самая гимназистка, приходившая в гости к его сестре.

Не менее тщательно авторы биографии Айн Рэнд проследили ее жизнь в эмиграции. Именно в США писательница сумела стать тем, кем она стала — человеком, мнение которых важно для миллионов. Она всегда любила поучать друг других и обращать новых знакомых при встрече в свою веру (даже в театре или опере Рэнд всегда громко комментировала происходящее на сцене и всегда в негативном ключе). Были и те, кем она восхищалась, но обычно кумиры юности (во взрослом возрасте она сама стала таким кумиром для других) разочаровывали ее. Показательна история с Керенским, в которого юная Алиса Розенбаум была буквально влюблена (что неудивительно для той поры, в главу Временного правительства были влюблены многие, создав настоящий культ личности), но уже Айн Рэнд, встретившись с ним вживую, была жестоко разочарована, сочтя его обыкновенной посредственностью. Последнее для Рэнд было непереносимо, она не терпела в своем окружении таких людей.

Надо отдать должное авторам биографии, они довольно подробно пишут о личной жизни Айн Рэнд. Даже создается впечатление, что главной драмой ее жизни оказалась вовсе не борьба за идеи объективизма, а отношения с супругом Фрэнком О'Коннором и соратником по продвижению идей объективизма Натаниэлем Брэнденом и окружавшими их женщинами (любовницами и женами). Именно эти отношения в виде запутанных любовных многоугольников более всего занимали Рэнд, особенно после того, как ей удалось достичь известности и относительного достатка за счет продаж книг. Кизилов и Никифорова обращаются также к истории с наследием Айн Рэнд в США и России. Интересно, что рассказанная ими история о дележе наследства гуру объективизма более всего напоминает ситуацию с сайентологическим движением, в котором после смерти Хаббарда обозначились те, кто получил доступ ко всему наследию мастера и стал ревниво его охранять (вспомним молодоступность архива Айн Рэнд), и те, кто оказался выброшен из обще-

го круга. Так, Институт Айн Рэнд пережил несколько расколов и исходов ее соратников и учеников.

Айн Рэнд поддерживали (особенно в конце жизни) многие крупные бизнесмены в США, которым пришлось по нраву проповедь индивидуализма и слова писательницы об исключительной значимости их деятельности для всего общества. И после смерти многие сохранили связь с созданным в 1985 году Институтом Айн Рэнд в США, а в 1990–2000-х годах подобные институты возникли и в других странах.

Любопытно, что в 2020 году Институт Айн Рэнд был вынужден совершить то, что с точки зрения самой писательницы и ее последователей недопустимо: руководство учреждения запросило помощи у государства, чтобы сохранить рабочие места. Нет особой нужды думать, что это является свидетельством заката объективизма и культа Айн Рэнд (продажи ее романов по прежнему высоки), но повод позлорадствовать у критиков все же нашелся.

Книга Кизилова и Никифоровой — свидетельство, что несмотря на все трудности, испытываемые организациями, основанными ее последователями и учениками, интерес к феномену Айн Рэнд еще долго не угаснет.

