

Валерий БОСЕНКО

ТРИ-ЧЕТЫРЕ АРХИВНЫЕ ИСТОРИИ

Как бы ни нарекала молва архивистов, в народной памяти закрепилось одно—«крыса архивная». «Крыса архивная» стала брэндом, перед которым порой меркнут иные звания и регалии. Вспомним и пушкинское—«архивны юноши». Куда ж в России без архивов! Как производная от пушкинской мандельштамовская метафора («юноши тепличные») расширяла ее смысл и была ориентирована на попытку «внедрения» в социалистическую действительность.

В постперестроечном телевыпуске «Героя дня» (от 26 февраля 1995 года) на НТВ на пару с ведущим Владимиром Кара-Мурзой тонкий аналитик эпохи Булат Окуджава делился своими наблюдениями над текущим временем. Из-за непримиримо острой позиции автора (в связи с трагическими событиями в Чечне) интервью было впервые обнародовано лишь два с половиной года спустя, к сороковиной года смерти поэта. Впервые прозвучавшие в эфире 18 июля 1997 года слова Булата Окуджавы имели определенный метафизический смысл:

«Вся наша жизнь состоит из крушения и возникновения надежд, потому что без надежды жить нельзя. Маленькие надежды, большие... Нет, все равно, у меня есть надежда. Вот такая мелочь... Я встречаюсь с библиотекарями—старые, нищие, несчастные, влюбленные в свои книги, ничего не видящие кругом и старающиеся всем навязать свою любовь к книгам. Вот на этом все будет держаться, только на этом. И с помощью этого мы выкарабкаемся когда-нибудь. С помощью этих людей, понимаете?..»

Тут крыса архивная затрудняется в выборе—согнуться ли ей от тяжести комплимента, либо расправить плечи от законной гордости.

История первая, преимущественно скандинавская

Госфильмофонд изначально был «зоной», с самого своего создания в качестве Всесоюзного фильмохранилища, с 1936–1937 годов. Вокруг него, то бишь, вокруг складов с фильмами, высились сторожевые вышки. Я их застал уже без охранников, совершенно прогнившими.

Впрочем, круглосуточная охрана с охранниками, по-своему примечательными, существует доньше, но все ж таки они сильно уступают в колоритности «соколам» былых времен, синекура которых кончилась с расстрелом Берии.

Поколение шестидесятников и примыкавшее к ним наше застало этих «мастодонтов» еще в 1970-е в прямом смысле на их сторожевом посту. Один из них, некто Пугачев, сидевший, как в будке, у себя в бюро пропусков, в свои лет сто уходя на пенсию, разочарованно протянул: «А-а, так вы, значит, кино не снимаете? А я-то думал...»

Когда мы, студенты ВГИКа, приезжали на просмотры фильмов в Белье Столбы, иностранцы с нашего курса оставались в Москве как невъездные. Зона для них была закрыта строго-настрого. Вплоть до «перестройки» к

нам, за 50-й километр, не залетали даже московские такси (которые нынче шпарят тебе хоть за Оку).

Если же в Госфильмофонд изредка наезжали официальные гости, делегации братских стран и дружественных киноархивов, то их, как эстафетную палочку, передавали с рук на руки инспектора ГАИ по тому же Каширскому шоссе. Не дай Бог им сбиться с курса и отклониться в сторону от намеченного объекта по пути следования.

Все это я рассказываю к тому, чтобы представить совершенно непредставимое еще вчера...

Где-то в середине 1992-го года в Госфильмофонд приехала делегация скандинавских исследователей. Там была пара молодых профессоров с кинокафедр шведских университетов. Была датчанка Кэтрин, автор трехтомной фильмографии по немому датскому кино. И еще один швед, Гэста, режиссер и историк кино преклонного возраста, на десяток лет старше Бергмана. Он был из «этих», не столько бонвиванов, сколько «сюрвиванов», «выживших». Потом еще лет десять я его встречал в итальянском Порденоне, на знаменитом фестивале «Дни немого кино». Сначала с одной палочкой, потом с двумя, а потом уж и неведомо как, чуть ли не на четвереньках, он из последних сил доползал до просмотрового зала, где я помогал ему усесться в кресло. Как он добирался из Стокгольма до Италии и обратно, оставалось загадкой.

В Госфильмофонде же гости ныряли в просмотровый зал, полагая, что их допустили к сокровищам Али-бабы, что было недалеко от истины. Они упивались увиденным. А в один из дней начался настоящий переполох, отдаленно напомнивший «Вакханалию» Пастернака:

...Словно буйство премьерши
Через столько веков
Помогает умершей
Убежать из оков...

Дело в том, что года за два до того умерла 85-летняя Грета Гарбо, и по всему миру проходили ретроспективы фильмов с участием шведско-американской дивы.

По счастью, сохранились почти все ее фильмы, кроме одного—«Божественной женщины», поставленной в 1927 году в США Виктором Шёстромом. Тем самым Шёстромом, которого спустя тридцать лет снимет в своей «Земляничной поляне» Ингмар Бергман, прославив на весь мир себя и возродив славу этого классика немого кино уже в новую эпоху.

Именно этот фильм этого режиссера считался утраченным.

И именно в анналах Госфильмофонда обнаружили шведские исследователи одну сохранившуюся часть из него.

Увидев на экране свидание Марианны и Люсьена, героев Греты Гарбо и Ларса Хансона, наши гости пришли в неопикуемый восторг. Столь чувственной и экспрессивной в выражении страсти эту «шведскую селедку» (как говаривали недруги и завистники) прежде не приходилось наблюдать ни в каком другом фильме.

Скандинавские исследователи задумали презентовать эту «находку» на мировых киносмотргах и заверяли, что приоритет Госфильмофонда будет при этом соблюден самым тщательным образом.

Мы несколько опешили. О том, что фрагмент фильма был в коллекции архива чуть ли не полвека, нам было, конечно, известно. Но мы знать не знали и ведадь не ведали, что являемся единственными обладателями фрагмента этого несохранившегося фильма.

Уже через год все в том же Порденоне, на XII Международном кинофестивале «Дни немого кино», мировая премьера обнаруженного в России фрагмента «Божественной женщины» с триумфом состоялась.

В том же 1993 году мне подарили в США изданную Музеем современного искусства в Нью-Йорке книгу Гэри Кэри «Утраченные фильмы» (Gary Carey. «Lost Films»), где целый щедро проиллюстрированный разверот был посвящен «Божественной женщине» как потерянной ленте. Ввиду госфильмофондовской находки это издание отныне требовало отдельного комментария!

Вскоре в Госфильмофонд обратилось представительство фирмы «Тэрнер Интертеймент» в Москве с просьбой о приобретении этого 10-минутного фрагмента.

Поразмыслив, мы выменяли копию этого фрагмента на классический блокбастер Уильяма Уайлера «Бен Гур». Потом спохватились, что можно было бы выпросить еще и «Доктора Живаго» Дэвида Лина, но было поздно...

История вторая, советско-американская

После «Земли» Довженко «бросали» на темы, нужные советской власти. Единственно, в двух документальных фильмах времен войны—«Битва за нашу Советскую Украину» и «Победа на Правобережной Украине»—он смог выразить себя через прекрасные женские образы. Все остальное осталось социальным заказом.

Ему не дали после войны снять «Жизнь в цвету», заставив втиснуть ее в стандартно-биографического «Мичурина», в котором, пожалуй, остался едва ли не единственный авторский план—герой укрывается плащом от налетевшего урагана...

В 1949 году под грифом не существовавшего в Москве издательства «Литературной газеты» (видимо, это было специздание «Литературки») была издана книга Аннабеллы Бюкар «Правда об американских дипломатах».

Тогда же на киностудии «Мосфильм» Александру Довженко, униженному и сломленному переделками фактически уничтоженного «Мичурина», было поручено эту книгу экранизировать.

Есть киноклассики, которые не перешли рубежа немого кино и звука. Другие не могли вписаться в послевоенную эпоху. Довженко-кинорежиссеру власти продлили творческую жизнь на десяток лет, заставив снимать то, что им, властям, было выгодно. В какой-то момент выгодно было экранизировать «Правду об американских дипломатах». Это как если бы Гоголю на дюжину лет продлили творческий век с обязательным условием написать роман «Что делать?».

Великий режиссер снял в интерьерах полфильма, когда на студию явились не назвавшие себя лица, обесточили павильон и прервали работу над фильмом без каких-либо объяснений. Видимо, на рубеже 1950-х годов изменилась политическая погода на дворе.

На съемочную площадку Александр Петрович Довженко больше не выйдет. А материал будет отправлен в Белые Столбы, где пролежит нетронутым без малого полвека.

Спустя сорок лет после смерти режиссера фильм будет восстановлен и прокомментирован, с включением в него сохранившихся фильмотечных киноматериалов.

Накануне его мировой премьеры на Берлинале в феврале 1996 года в Москве через СМИ прошла весьма скромная информация об архивной реконструкции незавершенного последнего фильма Александра Довженко «Прощай, Америка!». Именно так назывался фильм на стадии производства.

После интервью по радио Владимира Дмитриева, собственно, инициировавшего реконструкцию ленты, как-то утром в нашем отделе в Госфильмофонде раздался телефонный звонок, женский голос попросил Дмитриева.

Далее стало происходить нечто небанальное.

В начале 1996-го года Дмитриеву звонила... Аннабелла Бюкар. Она услышала по радио его интервью о реконструкции фильма «Прощай, Америка!», снятого по ее книге полувековой давности, и пусть сама книга устарела уже через год после публикации, испуг автора оказался нешуточным. Ибо звонила она не из США, а из Москвы!

Аннабелла Бюкар просила Дмитриева не выпускать фильм на экраны.

Дмитриев убеждал Аннабеллу Бюкар, что выход фильма ей ничем не грозит.

Повторюсь, календарь отмечал начало 1996 года. Не за горами были вторые выборы Президента РФ.

Дмитриев был прав в том, что архивная премьера забытого фильма погоды для автора первоисточника не делала. Аннабелла Бюкар не менее права была в том, что не хотела лишней огласки—в США у нее остались родственники. И наверняка навязанное ей авторство давно забытой книги было ей не в радость.

Молодая, 20-ти с чем-то летняя, красивая сотрудница Госдепартамента США после Второй мировой войны получила шанс приехать на работу в Посольство США в Москве. Она же имела несчастье влюбиться в артиста московской оперетты Бориса Лапшина. Одного этого было достаточно, чтобы в разгар «холодной войны» в СССР и маккартизма в США Аннабеллу Бюкар на этом романе подсекли и зацепили доблестные советские органы. И в том же 1949 году под ее именем вышла указанная выше книга об американских дипломатах.

Взамен предоставления собственного имени на титул книги Бюкар получила советское гражданство и тавро персоны *non grata* в США. Отныне ее родственники и она друг друга больше не увидят.

Ей с Борисом Лапшиным как великую милость выдали разрешение на брак, «замуровав» в московской квартире.

Как пел Высоцкий: «Скажи еще спасибо, что живой!»

Аннабелла Ирэн Бюкар-Лапшина дожила до 1998 года. Она пережила и берлинскую премьеру фильма «Прощай, Америка!», и его архивные показы в России и на Украине, на родине Довженко. О них с мужем даже сняли документальный телефильм, который не раз показывали по Российскому телеканалу.

Насколько мне известно, попасть на родину она даже не порывалась.

История третья, японская

Лет десять–пятнадцать назад у нас установились на редкость доброжелательные, если не добросердечные, отношения с французским посольством в Москве. Прежде мы и отдаленно не сопрягались с посольской сферой, а ныне все стало как-то накоротке. Может, потому, что в Посольство Франции впервые пришли мальчишки русских кровей, внуки российских эмигрантов.

Позже культурными связями Посольства стала заниматься Эльфрида Филиппи. В 1990-х впервые вышло отечественное издание романа А.Солженицына «Бодался теленок с дубом», в котором портретную галерею заграничных курьеров-«невидимок», перевозивших когда-то за рубеж авторские материалы «Архипелага ГУЛАГ», открывала фотография молодой Эльфриды, только что начавшей свою дипломатическую деятельность. Не знаю, как сказала на мадам Филиппи такая огласка под конец ее службы на посольской ниве, но, как бы там ни было, вскоре она уехала из Москвы, перед отъездом позвонив в Госфильмофонд и попросив принять свою подругу, японку, которая давно мечтала посетить Белые Столбы.

Микико Томита выглядела миниатюрной девочкой из восточной сказки. На самом же деле она оказалась асом в деле наведения мостов между Японией и Россией. Именно она затеяла проведение в Японии большой ретроспективы картин «Ленфильма». С тогдашним Ленинградом ее связывала дружба с питерской японисткой—дочерью моей бывшей коллеги Фриджетты Гукасян, главного редактора Первого объединения студии.

Микико проявила внимание и весьма живую сообразительность в ознакомлении с Госфильмофондом, его производственным комплексом и хранилищами с фильмами, которые я ей показывал. Ее интерес меня растопил, и Остапа, что говорится, понесло. Под конец я ей признался, что, помимо ею увиденного, в Госфильмофонде хранится порядка пятисот роликов японских фильмов, которые по сей день числятся неопознанными.

У нас в стране никогда не было специалистов по истории довоенного японского кино. А речь шла именно о трофейных японских фильмах, вывезенных из Маньчжурии после капитуляции милитаристской Японии.

Подозреваю, что маньчжурские воины не были сильны в киноархивистике, как не были доками в ней и победившие их в 1945-м доблестные силы Красной Армии, перевозившие в Москву разрозненные после бомбежек киноматериалы. И уж совершенно точно в созданном после войны Госфильмофонде никто не мог разобрать ни единого японского иероглифа. В результате каждый киноролик из японского свода получил отдельный инвентарный номер и всё. Сакраментальное: «порядка пятисот единиц хранения» всплыло в памяти именно в момент визита Микико Томита в Госфильмофонд.

Реакция гостя была сокрушительной. Микико вызвалась отложить на неделю свой отъезд в Японию и разобрать неатрибутированные японские фильмы.

Скандал в Госфильмофонде разразился нешуточный, стоило мне лишь заикнуться об этом. Чего только не пришлось услышать от того же Дмитрия в ответ на мою «японскую» инициативу! Было даже помянуто неподписание мирного договора с Японией.

Но шел как-никак 1994-й год, страшно уже не было и можно было, прикинувшись дурачком, отгораживаться от тяжелой артиллерии официальных выпадов—мол, должны же мы, в конце концов, определить и, как полагается, оприходовать эти самые фильмы!

Ларчик, как говорится, открывался просто: больше всего начальство волновало—а кто будет за Микико Томита с ее недельным пребыванием платить? С чувством законной гордости готов свидетельствовать, что ни одного доллара, ни иены или рубля ей это не стоило! Всю неделю она жила в моей коммуналке.

С рассвета и до заката Микико переписывала тончайшим карандашом все иероглифы с титров всех неизвестных японских фильмов, заполнив ими пару гроссбухов.

А потом с завидной периодичностью каждое лето (чтоб не замерзнуть!) лет пять наезжали в Госфильмофонд японские специалисты по довоенному кино. Их сопровождала «первооткрывательница» русской золотой киножи-лы Микико.

По завершении всех работ в ГФФ приехал сансэй Сигэхико Хасуми, который оставлял пост ректора Токийского университета, отправляясь на вольные хлеба (через несколько лет он откроет первую ретроспективу в России всех сохранившихся фильмов японского классика Ясудзиро Одзу). Хасуми официально передал российскому киноархиву списки атрибутиро-ванных японских фильмов.

Выяснилось, что среди тех самых пятисот японских роликов в стране Восходящего солнца не сохранилось более сорока названий.

И когда на X Международном кинофестивале в Токио в 1997 году показывали несколько неизвестных японских фильмов предвоенной эпохи из нашей коллекции, очередь жаждущих их посмотреть зрителей растяну-лась, без преувеличения, на квартал. Многие помнили Токио конца лета 1945 года, когда вода в реке от бомбежек была красной, как в Сталинграде. Когда было не до людей, не то что до фильмов...

На наш робкий вопрос, заданный еще в Госфильмофонде, не востребу-ет ли японская сторона законного возврата этих сорока фильмов, был полу-чен корректный и исчерпывающий ответ, который сформулировала именно Микико Томита: японская сторона будет лишь благодарна за их спасение, когда мало что можно было спасти, кроме памяти...

Чуть позже через знаменитый Фонд Кавакита Япония заказала себе эти фильмы, ведь в кино, в отличие от изящных искусств, оригиналы ничуть не уступают вновь опечатанным копиям... А последние даже предпочтитель-ней—царапин меньше.

История четвертая, итало-французская

На просмотре этого фильма, признаюсь, я спал. Ну, не спал, а так себе, подремывал, хотя и было неловко—как-никак, в гостях все-таки, в Болонье, культурной столице Европы.

Жара в городе стояла жуткая, за сорок градусов, и лишь в кинозале ки-нотеатра «Фульгор», под кондиционер, можно было вздохнуть в прохладе и отдышаться.

Именно «Фульгор» в те годы арендовала Городская чинотека Болоньи для проведения своего ежегодного фестиваля архивных фильмов «Обретенное кино». В рамках последнего и показывали «Мадонну спальных вагонов», французский немой фильм 1927 года по роману Мориса Декобра (это его Эйзенштейн в своих мемуарах язвительно называл «мадонной спальных вагонов»), так как он писал свои детективные романы в перегонах пультмановских поездов на прихваченной в отелях почтовой бумаге). С другой стороны, Декобра как мог помогал русским эмигрантам...

Одноименная экранизация романа была сделана малоизвестными режиссерами Марко де Гастином и Морисом Глэзом и «замешана» на мотивах, связанных именно с русской эмиграцией—Лондон, высший свет, роковая любовь, нефтяные концессии, Батум, чекисты... Стандартный набор «ингредиентов». Ни сюжет, ни его экранная разработка особого интереса вызвать не могли. Сам же Морис Декобра, как и его современники—беллетристы типа англичанина Сторера Клаустона или француза Пьера Мак-Орлана,—давно и безвозвратно канул в Лету.

Все это так, и мои веки на просмотре фильма в прохладе кинозала смыкались.

Однако один микросюжет не мог не растревожить дремлющего сознания. Возлюбленный героини, «мадонны спальных вагонов», дабы спасти от большевиков ее нефтяные концессии, отправляется в Батум, где его хватают чекисты и бросают в тюрьму. Сокамерник посвящает его в местные порядки: когда заключенному ночью объявляют о прогулке в город, это означает расстрел.

Слова заключенного иллюстрируются сценой, когда из соседней камеры нагрянувшие конвоиры выволакивают упирающегося смертника.

Сквозь дрему вдруг подумалось, что вот так через 14 лет выволокут на Лубянке Сергея Эфрона, мужа Марины Цветаевой.

Случайная ассоциация мгновенно проросла в сознании, реле замкнулось, пронзив меня током. Эпизод завершился, а я понял, что только что видел на экране живого Эфрона!

Ошибиться, обознаться было совершенно невозможно. Промелькнуло столь знакомое по коктейбельским и московским фотографиям 1910-х годов узкое лицо рокового цветаевского избранника и единственного ее мужа, то самое лицо, которое было «подобно шпаге». Характерная линия губ, узнаваемый в разных ракурсах профиль...

Известно, что работа Эфрона статистом за 40 франков в день в 1927 году отвечала его кинематографическим амбициям, а для нищенствующей цветаевской семьи была ощутимым материальным подспорьем.

Все другие названные им в письмах к сестрам в Москву кинематографические проекты—от дрейеровских «Страстей Жанны Д'Арк» до «Казановы» Александра Волкова, не состоялись. И вдруг на пороге XXI века, в 1999 году, всплыла «Мадонна спальных вагонов»!

Фокус заключался в том, что в Болонье, где фильм был только что показан, почти никто про Эфрона не знал и вряд ли кто помнил его в лицо. А в Москве никто не ведал про «Мадонну спальных вагонов» с его участием!

Да и мне, сенсацию проспавшему, было не с руки просить перемотать на мовиоле присланную из Франции копию, чтобы установить хотя бы хронометраж эпизода с Эфроном. Мне казалось в полусне, что он занимает добрую минуту, а то и полторы. Позже выяснится, что единственная сцена с ним длится ровно 12 секунд.

Рутинные дела по добыванию копии в Госфильмофонд сопровождались... Чем только они не сопровождались! Нужно было убедить начальство в том, что нам это необходимо, что это должно быть в России. Нужно было переломить сопротивление коррумпированных таможенников, убежденных, что слова «обмен» и «дар»—суть от лукавого, когда на дворе тризну правят «польза» да «выгода»!

Худо-бедно, но Французская синематека, которая и показала в Болонье «Мадонну...», получила от нас реставрированную копию на киноплёнке эйзенштейновского «Александра Невского» в обмен на копию «Мадонны спальных вагонов», направленную в Россию.

Обмен состоялся в канун 2001 года и оказался последним обменом на безвалютной основе с зарубежными киноархивами. Это в советское время Госфильмофонд распоряжением Совета Министров СССР был освобожден от таможенных формальностей, что позволило ему за несколько десятков лет комплектовать, не потратив ни единого доллара, огромную коллекцию современного зарубежного кино.

На V фестивале архивных фильмов «Белые Столбы–2001», спустя 75 лет после создания фильма, состоялась премьера «Мадонны спальных вагонов» с Владимиром Гайдаровым в одной из главных ролей и с Сергеем Эфроном—в крошечной, эпизодической.

Промелькнула пара публикаций в газетах. Новостные программы телевидения и «Кинопанорама» разнесли пыльцу архивной сенсации, которую фактически никто не заметил.

Зато ведущий в стране цветаевед Анна Саакянц, просмотревшая фильм загодя и атрибутировавшая участие в нем Эфрона, в своей последней, уже посмертной книге «Твой миг, твой день, твой век: Жизнь Марины Цветаевой» (М., 2002) написала:

«...Мой шок [от просмотра—В.Б.] не поддается никаким словам—не буду и пытаться их найти.

Лишь одно скажу:

От Марины Цветаевой не сохранилось даже голоса.

От ее дочери и сына—тоже.

И вот только теперь, по воле Великого Случая—одного на сотни тысяч, оживший на экране Сергей Яковлевич Эфрон посылает нам, сквозь толщу времен и судеб, свой безмолвный и мгновенный привет...»

Кода, сугубо внутриархивная

Помнится, была такая пионерская песня, которую распевали советские мальчики и девочки:

А ты твердишь, что на свете

Не бывает чудес...

Ну, что тебе ответить:

Они на свете есть,
Чудес на свете столько,
Что их всех не счесть...

Году в 1997-м, незадолго до 100-летия Эйзенштейна Наум Клейман, хранитель наследия классика и директор отечественного Музея кино, попросил меня подобрать кинофрагменты для юбилейного мемориального фильма о Сергее Михайловиче.

Нужно было просмотреть несколько десятков фильмов, преимущественно немых, которые позволили будущему гению кино осознать себя в текущем кинопроцессе.

В том числе, отсмотреть надо было и немой «Багдадский вор» с Дугласом Фербенксом, снятый до их с Мэри Пикфорд приезда в СССР и широко прошедший по советским экранам.

Тогда же, в 1924 году, студией «Пролеткино» была выпущена короткометражная пародия на этот фильм—«2-я серия “Багдадского вора”» (режиссер Евгений Гурьев). Она преследовала двоякую цель: с одной стороны, развенчать западные кинематографические ценности, а с другой—загнать побольше зрителей в кинозалы, попутно рекламируя товары Мосторга.

Сценарий пародии написал не кто иной, как вернувшийся из непродолжительной эмиграции Николай Агнивцев, автор полузабытых песенок и эстрадных куплетов. В главной роли снялся актер Московского театра сатиры Федор Курихин.

В аннотированном каталоге «Советские художественные фильмы» (том 1. Немые фильмы (1918–1935). М., 1961) под порядковым № 230 значилось: «Фильм не сохранился».

Но, как случайно выяснилось на исходе 1997-го года, он прекрасно сохранился в виде двухчастевой концовки к американскому оригиналу вкупе со всеми исходными материалами. Там же была подверстана пара частей неизвестного русского дореволюционного фильма.

Как и всякие чудеса, это чудо было необъяснимым. Как, почему за полвека научной обработки фильмов в Госфильмофонде это искусственное присоединение разных фильмов со времен советского проката середины 1920-х годов было не выявлено и не разъединено одно от другого—остается неразрешимой загадкой.

Но, с другой стороны, эта загадка дает шанс в XXI веке отыскать нечто сходное, как говорится, «не отходя от кассы». Ведь киноролики в Госфильмофонде хранятся свыше миллиона штук. Книга рекордов Гиннеса, куда Госфильмофонд попал как один из крупнейших киноархивов мира, врать не станет.

Вернемся к процитированному вначале телеинтервью Окуджавы. Булат Шалвович закончил его словами: «Наша культура, говорят, умирает—ничего она не умирает. Она, может, несколько отступила в тень перед тем, что происходит, но существует, потому что, если умрет культура и вымрет народ—вымрет нация. Она, может, и есть единственное средство, которое позволяет нам существовать...»