

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

МОСКВА
2017

ББК 83.3(2–411.2)6–3*63.3

Л 64

Серия
«Теория и история литературоведения»

Центр гуманитарных
научно-информационных исследований

Отдел литературоведения

Редакционная коллегия:

*Т.Г. Петрова (отв. ред.), В.В. Агеносов, К.А. Жулькова,
А.О. Коростелёв, Т.Н. Красавченко, А.Н. Николюкин,
А.А. Ревякина, Е.А. Цурганова*

Литературное зарубежье как культурный феномен:

Л 64 Сб. науч. тр. / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. литературоведения; Отв. ред. Петрова Т.Г.; Ред.-сост. Жулькова К.А., Петрова Т.Г. – М., 2017. – 281 с. – (Сер.: Теория и история литературоведения).

ISBN 978-5-248-00852-0

Сборник приурочен к 25-летию изучения проблемы русского зарубежья в Отделе литературоведения ИНИОН РАН (1992–2017). Рассматриваются проблемы литературы и критики русского зарубежья преимущественно первой волны эмиграции XX в. Сборник включает статьи, посвященные отдельным проблемам творчества писателей, анализу историко-культурного контекста эпохи, истории периодических изданий.

Для литературоведов, культурологов, преподавателей, аспирантов и студентов высших учебных заведений.

ББК 83.3(2–411.2)6–3*63.3

ISBN 978-5-248-00852-0

ИНИОН РАН, 2017

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
-------------------	---

СТАРШЕЕ ПОКОЛЕНИЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭМИГРАЦИИ

<i>К.А. Жулькова.</i> Религиозный экфрасис в художественной прозе русского зарубежья (И. Шмелёв, И. Бунин, Б. Зайцев)	10
<i>В.В. Никульцева.</i> Образ О.А. Глебовой-Судейкиной в зарубежном творчестве Игоря-Северянина (Поэтическая эпитафия «Голосистая могилка»)	30
<i>Е.Ю. Раскина.</i> Драматургия Н.А. Оцупа в контексте идеологии акмеизма и персонализма	38

«НЕЗАМЕЧЕННОЕ ПОКОЛЕНИЕ» В ЛИТЕРАТУРЕ И КРИТИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

<i>Т.Н. Красавченко.</i> Время литературы документа: Владимир Варшавский	47
<i>Т.Н. Белова.</i> Архитектоника гиперпространства романов В. Набокова-Сирина и ее художественное моделирование	54
<i>М.Б. Раренко.</i> Художественный билингвизм В.В. Набокова	76
<i>О.А. Коростелёв.</i> Литературная критика «незамеченного поколения»: Авторы, издания, тенденции	93
<i>Н.В. Летаева.</i> Русская классика на страницах журнала «Числа» (Париж, 1930–1934)	102

ИЗОБРАЖЕНИЕ КОМИЧЕСКОГО В ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

<i>Д.Д. Николаев.</i> Американский юмор, «смех сквозь слезы» эмиграции и советское «хе-хе»: Парижское «Возрождение» 1925–1926 гг. о комическом и смехе	119
--	-----

<i>M.A. Жиркова.</i> Современники писателя и жизнь литературы на страницах художественной прозы Саши Чёрного	147
<i>Д.В. Поль.</i> Смеховое начало в прозе Б.Л. и И.Л. Солоневичей ..	159

ВТОРАЯ ВОЛНА ЭМИГРАЦИИ

<i>B.B. Агеносов.</i> Ди-Пи и послевоенные эмигранты в контексте литературы русского зарубежья	170
<i>Ю.В. Матвеева.</i> Белая эмиграция и Ди-Пи: Творчество Г. Андреева (Хомякова)	188
<i>A.A. Ревякина.</i> Мотивы поэзии Л. Алексеевой, О. Анстей, В. Синкевич: («...И божество и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь...»)	207

НЕ ТОЛЬКО ПАРИЖ: ДРУГИЕ ЦЕНТРЫ РУССКОГО РАССЕЯНИЯ

<i>A.A. Забияко.</i> Художественная этнография в литературе дальневосточной эмиграции: Творчество Н.А. Байкова и религиозные традиции народов Северной Маньчжурии	220
<i>B.N. Дядичев.</i> Маяковский в Нью-Йорке в 1925 г.: Русское литературное объединение «Резец» и журнал «Спартак»	236
<i>A.H. Кравцов.</i> Библиографический указатель русских изданий Австралии: Вопросы составления и описания	257
Именной указатель	271
Об авторах статей	279

ПРЕДИСЛОВИЕ

Культура первой волны русской эмиграции XX в. сформировалась в результате осмыслиения катастрофы крушения Российского государства, вызванной Февральским и Октябрьским переворотами 1917 г. и поражением в Гражданской войне. При этом события «февраля» и «октября», столетие которых отмечается в этом году, расценивались в эмиграции по-разному. Февраль с самого начала благословлялся большинством как пора надежд. Но уже вскоре С.Л. Франк писал о том, что всякая революция всегда смута, болезнь, «бессмыслица» и потому «преступление». Оценка менялась, и, по мнению М.В. Вишняка, неизменно защищавшего Февральскую революцию, «судили и осуждали Февраль не за его лишь грехи и преступления, совершенные в ходе событий, а и за грехи и преступления Октября, Февраль разгромившего»¹. Многие разочаровались в Феврале после его продемонстрированной неспособности победить Октябрь. Споры об этих трагических событиях продолжались долго. Так, например, Г.П. Федотов в 1937 г. утверждал, что «для историка всегда остается февраль-зачинатель и октябрь-завершитель», «те же силы, которые вызвали взрыв февраля, произвели и октябрь» под самым популярным тогда лозунгом «долой войну»; осенью, как и весной, массы «дали увлечь себя вождям», «которые пытались использовать энергию стихийного обвала для своей политической работы. Люди октября в этом успели потому, что в своем безграничном имморализме открыли все шлюзы низким страстиам. Февралисты говорили о жертвах, о долге, о родине и свободе; октябристы – о прекращении войны, о грабежах, о классовой мести. Психологически борьба была неравная. Лишь позднее октябрь предъявил свой счет издержек: десятки миллионов трупов и десятки лет нищеты»². «Боль за Россию, униже-

¹ Вишняк М. Сорок лет // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1957. – № 48. – С. 211.

² Федотов Г.П. Защита России. – Париж: YMCA-Press, 1988. – С. 96–97.

ние за нее, гордость воспоминаний и надежд, – писал в 1940 г. Г.П. Федотов, – стали содержанием жизни всей эмиграции»¹.

Русская литература, как подчеркивал Н. Бердяев, родилась «от муки и страдальческой судьбы человека и народа, от искания всечеловеческого спасения», и это означает, что «основные мотивы русской литературы были религиозными»; ей свойственны «сострадательность и человечность, которые поразили весь мир»². По мнению философов, критиков и публицистов русского зарубежья, Россия могла «выздороветь» только «коренным духовным преодолением революции», разорвавшей культурную традицию и ставшей «извержением культурного слоя» (Н.А. Бердяев). Эмиграция искала и находила опору в отечественном классическом наследии, в русской литературе – в ее устремленности к «последним вопросам бытия», в ее поисках Бога.

Изучение проблем русского зарубежья в Отделе литературоведения ИНИОН РАН началось 25 лет назад – в 1992 г. За эти годы под руководством А.Н. Николюкина была создана четырехтомная «Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918–1940)»³ – фундаментальный справочник по русской литературе XX в., наиболее обширное, обстоятельное и авторитетное справочное пособие по литературе русского зарубежья первой волны, периода между двумя войнами. Сотрудники Отдела приняли авторское участие и в другом энциклопедическом издании «Золотая книга эмиграции»⁴. Были подготовлены и изданы научные сборники⁵ и

¹ Федотов Г.П. Защита России. – Париж: YMCA-Press, 1988. – С. 300.

² Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: Наука, 1990. – С. 63.

³ Литературная энциклопедия русского зарубежья, 1918–1940: В 4 т. / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: РОССПЭН, 1997–2006. – Т. 1: Писатели русского зарубежья. – М., 1997. – 512 с.; Т. 2: Периодика и литературные центры. – М., 2000. – 640 с.; Т. 3: Книги. – М., 2002. – 712 с.; Т. 4: Русское зарубежье и всемирная литература. – М., 2006. – 544 с.

⁴ Русское зарубежье: Золотая книга эмиграции. Первая треть XX в.: Энцикл. биогр. словарь / Под общ. ред. Шелохова В.В. – М.: РОССПЭН, 1997. – 748 с.

⁵ См.: Русское литературное зарубежье: Сб. обзоров и материалов / Науч. рук: А.Н. Николюкин. – М.: ИНИОН, 1991–1994. – Вып. 1–2; Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: Писатель на перекрестке традиций и культур: Сб. науч. тр. / Отв. ред. Т.Н. Красавченко; сост.: Т.Н. Красавченко, М.А. Васильева, Ф.Х. Хадонова. – М.: ИНИОН, Б-ка-фонд «Рус. Зарубежье», 2005. – 344 с.; Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов: Сб. науч. тр. / Отв. ред. и сост. Т.Г. Петрова. – М.: ИНИОН, 2005–2006. – Ч. 1. – 199 с.; Ч. 2. – 212 с.

аналитические обзоры¹, тематические выпуски реферативного журнала «Литературоведение»², многочисленные статьи в «Литературоведческом журнале»³, антологии⁴, сборники художественных произведений и литературно-критических статей⁵, собрания сочинений эмигрантских писателей⁶.

В предлагаемом читателям сборнике научных трудов продолжается изучение проблем русского зарубежья. Материалы систематизированы в пяти разделах. Первый из них – «Старшее поколение эмиграции» – открывается статьей К.А. Жульковой «Религиозный экфрасис в художественной прозе русского зарубежья (И. Шмелёв, И. Бунин, Б. Зайцев)». Понятие «религиозный экфрасис» как филологическое ввел швейцарский славист Л.М. Геллер во введении к сборнику «Экфрасис в русской литературе»; И.А. Есаулов в статье, вошедшей в этот сборник, утверждает, что «экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте, за описанием картины в русской литературе так или

¹ См.: Петрова Т.Г. Литературная критика русской эмиграции первой волны: (Собр. отеч. исслед.): Аналит. обзор. – М.: ИНИОН, 2010. – 136 с.

² «Россия в изгнании»: Тематич. вып. / Науч. ред., автор введ. А.А. Ревякина // Общественные науки в России. Сер. 7, Литературоведение: РЖ / ИНИОН РАН. – М., 1992. – № 5–6. – 174 с.; «Россия в изгнании»: Тематич. вып. / Науч. ред. и сост. А.А. Ревякина // Общественные науки в России. Сер. 7, Литературоведение: РЖ / ИНИОН РАН. – М., 1995. – № 4. – 173 с.

³ См., например, тематические номера: Журнал «Опыты» (Нью-Йорк, 1953–1958); Исследования и материалы // Литературоведческий журнал / Гл. ред. Николюкин А.Н. – М.: ИНИОН, 2003. – № 17. – 454 с.; «Парижская нота»: Материалы и исследования // Литературоведческий журнал. – М.: ИНИОН, 2008. – № 22. – 411 с.

⁴ Русский Нью-Йорк: Антология «Нового журнала» / Сост., comment. А.Н. Николюкина; вступ. ст. В. Крейда, А.Н. Николюкина. – М.: Рус. путь, 2002. – 448 с.; Д.С. Мережковский: Pro et contra. Личность и тв-во Дмитрия Мережковского в оценке современников: Антология / Сост., вступ. ст., comment., библиогр. А.Н. Николюкина. – СПб.: РХГИ, 2001. – 568 с.; Гиппиус З.Н.: Pro et contra. Антология / Сост., вступ. ст., comment. А.Н. Николюкина. – СПб.: РХГИ, 2008. – 1038 с.

⁵ Набоков В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / Ред., науч. рук. А.Н. Николюкин. – М.: Интелвак, 1999. – 1008 с.; Гиппиус З.Н. Неизвестная проза: (Из рукописного наследия) / Общ. ред., сост., вступ. ст., коммент. А.Н. Николюкина. – СПб.: Росток, 2002–2003. – Т. 1: 1920–1925; Т. 2: 1926–1930; Т. 3: 1931–1939; Терапиано Ю.К. Встречи: 1920–1971 / Сост., вступ. ст., коммент. Т.Г. Юрченко. – М.: ИНИОН: Интрада, 2002. – 384 с.

⁶ Газданов Гайто. Собр. соч.: В 5 т. / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста, comment. Л. Диенеш, Т.Н. Красавченко, С.С. Никоненко и др.; предисл. Л. Диенеш, С.С. Никоненко; послесл. Т.Н. Красавченко. – М.: Эллис Лак, 2009.

иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения “чужого” небесного “своему” земному»¹.

В раздел о старшем поколении эмиграции также помещены статьи В.В. Никульцевой «Образ О.А. Глебовой-Судейкиной в зарубежном творчестве Игоря Северянина (Поэтическая эпитафия «Голосистая могилка»)» и Е.Ю. Раскиной «Драматургия Н.А. Оцупа в контексте идеологии акмеизма и персонализма».

Второй раздел сборника составлен преимущественно на основе докладов коллоквиума «“Незамеченное поколение”: Взгляд из XXI века. К 110-летию писателя Владимира Варшавского (1906–1978)», прошедшего в ноябре 2016 г. в Доме русского зарубежья им. Александра Солженицына. Личностное и творческое становление молодого поколения послереволюционной эмиграции происходило уже в изгнании. Сюда вошли статьи Т.Н. Красавченко «Время литературы документа: Владимир Варшавский», Т.Н. Беловой «Архитектора гиперпространства романов Набокова-Сирина и ее художественное моделирование», М.Б. Раренко «Художественный билингвизм В.В. Набокова», О.А. Коростелёва «Литературная критика “незамеченного поколения”» и Н.В. Летаевой «Русская классика на страницах журнала “Числа” (Париж, 1930–1934)».

В раздел «Изображение комического в эмигрантской литературе» помещены статьи, написанные на основе докладов, прочитанных на ноябрьской конференции «Комическое в русской литературе», прошедшей в ИМЛИ РАН осенью 2016 г. Это статья руководителя конференции – Д.Д. Николаева «Американский юмор, “смех сквозь слезы” эмиграции и советское “хе-хе”: парижское “Возрождение” 1925–1926 гг. о комическом и смехе», где рассматриваются публикации ведущей ежедневной эмигрантской газеты, связанные с осмыслением и интерпретацией русских и зарубежных сатирико-юмористических произведений, а также места и роли смеха и комического в обществе.

«Современники писателя и жизнь литературы на страницах художественной прозы Саши Чёрного» – тема статьи М.А. Жирковой.

В статье «Смеховое начало в прозе Б.Л. и И.Л. Солоневичей» Д.В. Поль обращается к творчеству этих российских публицистов, более известных за рубежом, чем в России. Братья Иван и Борис Солоневичи отбывали заключение: один с сыном в Белбалт-

¹ Есаулов И. Экфрасис в русской литературе Нового времени: Картина и икона // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 167.

лаге, другой – в Свирских лагерях, из которых бежали в 1934 г. через советско-финскую границу. Их побег вызвал большой резонанс в среде русских эмигрантов. И.Л. Солоневич – автор биографических очерков «Россия в концлагере», первая публикация их была начата в парижской эмигрантской газете «Последние новости» в 1935 г.¹ Б. Солоневич вспоминал о том, что П.Н. Милюков признавался ему, что в дни публикации очерков (по средам и субботам) тираж газеты резко возрастал на 7–8 тысяч экземпляров.

Важным фактором литературной эмиграции стала вторая ее волна, которую составили так называемые перемещенные лица – Ди-Пи (от Displaced Persons). Частью это были эмигранты, осевшие в свое время в Центральной Европе и на Балканах и вновь вынужденные скрываться и бежать от Красной Армии. Но основную массу составляли военнопленные, мирные граждане СССР, вывезенные на работу в Германию, и люди, по разным причинам бежавшие от сталинского режима. В раздел сборника «Вторая волна эмиграции» входят статьи В.В. Агеносова «Ди-Пи и послевоенные эмигранты в контексте литературы русского зарубежья», Ю.В. Матвеевой «Белая эмиграция и Ди-Пи: Творчество Г. Андреева (Хомякова)», а также статья А.А. Ревякиной «Мотивы поэзии Л.А. Алексеевой, О. Анстей, В. Синкевич (“...И божество и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь...”)» о творчестве женщин-поэтов, которых практически и нет во второй волне.

Последний раздел сборника «Не только Париж: Другие центры русского рассеяния» объединяет статьи об эмиграции в Китай, США и Австралию. Это статьи А.А. Забияко «Художественная этнография в литературе дальневосточной эмиграции», В.Н. Дядичева «Маяковский в Нью-Йорке в 1925 году: Русское литературное объединение “Резец” и журнал “Спартак”», а также А.Н. Кравцова «Библиографический указатель русских изданий Австралии: Вопросы составления и описания».

Т.Г. Петрова

¹ Солоневич И. Россия в концлагере // Последние новости. – Париж, 1935. – 20 янв. – В этот день начала печататься серия из 118 очерков.

СТАРШЕЕ ПОКОЛЕНИЕ ПЕРВОЙ ВОЛНЫ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭМИГРАЦИИ

К.А. Жулькова

РЕЛИГИОЗНЫЙ ЭКФРАСИС В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (И. ШМЕЛЁВ, И. БУНИН, Б. ЗАЙЦЕВ)

Аннотация. В статье рассматриваются произведения И. Шмелёва, И. Бунина, Б. Зайцева, в которых икона (или картина) описывается не только и не столько как атрибут религиозной жизни, исторический или искусствоведческий памятник, сколько как трансцендентная проекция (бесконечность, время, инобытие). Экфрасис расширяет границы текста, увеличивает его культурную плотность. Особый сакрально-символический подтекст выявляется во множественных интермедиальных связях, в соединении визуального и верbalного.

Ключевые слова: экфрасис; проза русского зарубежья; икона; образ Богоматери; сакральный хронотоп.

Широкий литературоведческий резонанс проблема «Экфрасис в русской литературе» получила после проведения Лозаннского симпозиума (Lausanne, Universitev de Lausanne, 5–7 ноября 1998 г.) и публикации его материалов в одноименном сборнике статей¹. Определяя малоизученный в русистике термин вступительной статьи предложил считать экфрасисом «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»². Характерной чертой экфрасиса в русской литературе, по мнению участников конференции, является то, что он вбирает в себя священный смысл. Наиболее

¹ Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.

² Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 18.

развернуто эту точку зрения выразил И.А. Есаулов в статье «Экфрасис в русской литературе Нового времени: Картина и икона»: «Я исхожу из того, что экфрасис в русской словесной культуре так или иначе помнит о своем иконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе так или иначе мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения “чужого” небесного “своему” земному»¹.

«Сакральный инвариант» прослеживается в русском экфрасисе, будь то словесное описание картины или иконы. Применяя введенное Л. Геллером понятие «религиозный экфрасис», Н.Е. Меднис исследовала «Богородичный цикл»². Анализируя творчество В. Жуковского, А. Пушкина, А. Фета, Ап. Майкова, А.К. Толстого, Е. Баратынского, Вяч. Иванова, она пришла к заключению: «“Религиозный экфрасис”, как и всякий иной, не есть только адекватная изображению его словесная визуализация, которая в силу ненужного дублирования просто не прижилась бы в литературе. В большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы подтекстом»³.

Религиозно-философский подтекст, проплывающий сквозь языковую ткань произведения, являясь одним из сложных видов глубинных (скрытых) смыслов, проявляется и в творчестве писателей русского зарубежья.

И. Шмелёв, И. Бунин, Б. Зайцев – наследники отечественной соборной традиции, продолжающие духовный поиск русской классической литературы. Обращаясь к иконописным образам, они затрагивают такую область культуры, в которой слиты воедино национальные (Святая Русь) и универсальные вселенские всеобъемлющие начала.

В произведениях разной жанровой направленности: «Лето Господне» И. Шмелёва, «Жизнь Арсеньева», «Безумный художник», «Чистый понедельник» И. Бунина, «Афон», «Сердце Авраамия» Б. Зайцева и др. – можно встретить все виды экфрасиса: прямой и косвенный (по объекту описания), полный (классический), свернутый (мотивирующий) и нулевой (по объему описанного), миметический и немиметический (по наличию или отсутствию в

¹ Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе Нового времени // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 167.

² Меднис Н.Е. «“Религиозный экфрасис” в русской литературе» (Критика и семиотика). – Новосибирск, 2006. – Вып. 10. – С. 58–67.

³ Там же. – С. 67.

истории художественной культуры реального объекта описания)¹, выполняющие различные сюжетно-композиционные и художественно-функциональные задачи, но обнаруживающие единое сакральное содержание.

Все обращения писателей к иконам в рассматриваемых нами произведениях имеют иконический характер.

По замечанию В.В. Лепахина, в большинстве случаев объектами иконического экфрасиса становятся иконичные образы: описываются собственно иконы, литургия и другие церковные богослужения, храм и т.д. Однако, как заметила А.Е. Рылова, если «в образе не проявляются черты иконичности, то и экфрасис, даже описывающий произведения, посвященные событиям и действующим лицам Священной истории, не будет иконичным»². Следовательно, наличие или отсутствие иконичного характера у экфрасиса зависит не от самого объекта описания, а от его внутренней сущности.

Икона (или картина) описывается не только и не столько как атрибут религиозной жизни, исторический или искусствоведческий памятник, сколько как трансцендентная проекция (бесконечность, время, инобытие). Экфрасис расширяет границы текста, увеличивает его культурную плотность. Особый сакрально-символический подтекст выявляется во множественных интермедиальных связях, в соединении визуального и вербального.

Сакральный подтекст религиозного экфрасиса в художественной прозе русского зарубежья тесно связан с ностальгическими прозрениями. Особое значение получают образы Троицы, символизирующей веру, и Богоматери, олицетворяющей Святую Русь.

Икона занимает особое место в творчестве **И.С. Шмелёва**.

В автобиографическом романе «Лето Господне» (1927–1948), являющимся своеобразным Типиконом, богослужебным уставом, сборником указаний о порядке и правилах совершения церковных праздников, о постах, о трапезе, о христианском общежитии, экфрасис подчинен сакральному смыслу авторского мировоззрения. В трех частях романа «Праздники», «Радости», «Скорби» представлено детское эмоциональное чувственное мировосприятие, именно поэтому такое важное значение приобретают звуки, запахи, зримые

¹ Яценко Е. «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – М., 2011. – № 11. – С. 47–57.

² Рылова А.Е. Иконичный характер экфрасиса в произведениях Б.К. Зайцева // Икона и словесность – русское зарубежье. – М., 2016. – С. 183–192.

образы, выписанные выпукло и ярко. Экфрастические функции отвечают общим композиционным и содержательным задачам.

В очерке «Царица Небесная» («Лето Господне. Праздники», Белград, 1933)¹ представлен классический экфрасис, описана икона Иверской Божией Матери, особо почитаемая в Москве, называемая «Заступницей», «Вратарницей», нареченная М. Цветаевой московским «Иверским сердцем». Для Шмелёва Иверская не только православная святыня, но и образ, тесно связанный с детскими воспоминаниями о патриархальной жизни Замоскворечья.

Писатель создает многомерную целостную картину мира, в центре которой лик Богородицы. Двойная проекция строится путем расширения горизонтов видимого. Визуализация образа – «блестящая в огнях и солнце, словно в текучем золоте, в короне из алмазов и жемчугов, склоненная скорбно над Младенцем, Царица Небесная» (8, с. 106) – первая проекция. Восприятие образа в точке слияния земли и неба – несущая дополнительные духовные смыслы вторая проекция: «Она вся – на воздухе. Никнут над Ней березы золотыми сердечками, голубое за ними небо... Она – Царица Небесная. Она – над всеми... и кажется мне, что и этот петух, и куры, и воробы в березках, и тревожно мычащая корова, и загнанный на погребицу Бушуй, и в бревнах пропавшая Цыганка, и голуби на кулях овса, и вся прикрытая наша грязь, и все мы, набившиеся сюда, – все это Ей известно, все вбирают Ее глаза» (8, с. 106–107). Здесь горизонтальное предметное изображение сочетается с вертикальным духовным. Происходит слияние мира горного с миром дольним. Пространство и время связываются с вечностью, являя «сакральный хронотоп», по определению В. Лепахина, «эонотопос» и «иконотопос», когда время «понимается и изображается как земная икона вечности», а «место является не просто географической точкой, а избранным священным иконотопосом»².

Характерной чертой шмелёвского экфрасиса можно считать прием метафорического переноса и олицетворения. Икона – Царица Небесная – «тихо идет над всеми» (8, с. 105), «восходит по ступеням» (8, с. 106), «милостиво на все взирает» (8, с. 107), «наклоняется к народу» (8, с. 107), «Она вошла» (8, с. 108).

¹ Шмелёв И.С. Лето Господне. – М., 2014. – Далее ссылки на это издание в тексте с указанием страниц в скобках.

² Лепахин В. Икона и иконичность. – СПб., 2002. – С. 292.

Цвето- и светопередача подчинены общей для всего произведения концептуально-семантической задаче. Шмелёв передает ностальгическое воспоминание о «потерянном рае» детства и Родины, показывая «Русь из сердечной глубины верующего ребенка»¹.

Солнечный свет и свет фаворский сливаются в единое свечение: «Она блестает, розово озаренная ранним весенним солнцем», «блестящая в огнях и солнце, словно в текучем золоте», «Вся Она – свет» (8, с. 106). В цветовой палитре доминируют: розовый, к тому же «озаренный ранним весенним солнцем», как символ детства, золотой – как символ веры, голубой – цвет небес, истины и гармонии. Свет (Божественное свечение) и цвет выполняют и другую важную функцию, связанную центральными в святоотеческой литературе понятиями радости и чудесного преображения.

Не случайно И.А. Ильин, отметив национальное и метафизическое значение романа «Лето Господне», говорил о солнечном свете: «И вот в русской литературе впервые изображается этот сложный организм, в котором движение материального солнца и движение духовного религиозного солнца срастаются и сплетаются в единый жизненный ход»². Именно в этой трактовке, в слиянии космического солнца и духовно-православного, будет отмечено свечение, озарение икон у Бунина и Зайцева.

Важным кажется непосредственно связанное с описанием иконы Богоматери событие в жизни Шмелёва. 3 сентября 1943 г. он чудом остался жив при авиационной бомбардировке Парижа. Дом был разрушен, но писатель серьезно не пострадал, а позднее, вернувшись на руины, обнаружил на листке отрывного календаря от 3 сентября отрывок собственного произведения, начинающийся со слов: «Плавно колыхаясь, грядет Царица Небесная над всем народом...» – и кончающийся: «Все под ней. Она Царица Небесная», а также бумажный образок (репродукция картины итальянского художника XV в. А. Балдовинетти «Богоматерь с Иисусом»), неизвестно как попавший в комнату: «...я нашел на столе в столовой как бы гравюрук темно-коричневой туши (я плохо разбираюсь в этих определениях), словом, хорошо отпечатанную фототипию с картины Alessio Baldovinetti (1427–1499) – École Florentine – “La Vierge et L’Enfant Jésus” Размер 23–17. Подлинник в Лувре. Богоматерь удивительно чистый Лик! – над Младенцем, сложив ладони. Глава ее накрыта кружевным пла-

¹ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин – Ремизов – Шмелёв. – М., 1991. – С. 182.

² Там же. – с. 386.

том, а сверху шляпочка-коронка, как и у Младенца. Необыкновенно девственно-чистый Лик!» Эти строки из письма Шмелёва к О.А. Бредиус-Субботиной (16. X. 43) обладают признаками художественности. Как в любом экфрасисе, в них улавливается перенесение акцента с описания произведения на описание субъективного впечатления от него¹.

Удивительно, что о подобном заступничестве Богоматери Шмелёв написал более чем за десять лет до произошедшего с ним в Париже. В очерке «Царский золотой» («Богомолье», Белград, 1931), содержащем нулевой экфрасис (икона не описана, а только упомянута), Шмелёв рассказал о чудом оставшемся в живых Михаиле Панкратовиче Горкине: «Царица Небесная как меня сохранила, – показывает Горкин на темную иконку, которую я знаю, – я к Иверской сорок раз сходить пообещался... Ну, ломали мы дом на Пресне... ну, нашел я на чердаке старую иконку, ту вон... дай, думаю, пооботру-погляжу, какая Царица Небесная, лика-то не видать. Только покрестился, локотком потереть хотел...» Дом рухнул. Чудом оставшийся в живых Горкин очнулся под обломками: «А на руке у меня – Царица Небесная! Как держал, так и... чисто на крылах опустило»².

Большое внимание в «Лете Господнем» и в «Богомолье» уделено образу «Святой Троицы», который является ключом к пониманию некоторых эпизодов и даже играет основополагающую роль в развитии сюжета. Основные концепты: икона – вера (Бог Отец, Бог Сын и Святой дух) – радость (в системе Шмелёва, абсолютный синоним жизни, религиозное переживание, духовное просветление) – благословение (патриархальность, отцовская одухотворенность) – Россия.

Радость, в соответствии с отечественной богословско-философской традицией понимаемая как синоним духовного освобождения, выражена многократно повторяющимися эпитетами «веселая», «радостная», «золотая»: «Радостная во мне тревога. Троица сейчас... какая она, Троица? Золотая и вся в цветах? Будто дремущий бор, и большая-большая церковь, и над нею, на облачке, золотая икона – Троица»³.

¹ Переписка И.С. Шмелёва и О.А. Бредиус-Субботиной. 1942–1950 годы. Часть 7. – Режим доступа: <http://shmelev.lit-info.ru/shmelev/pisma/bredius-subboyinoy/1942-1950-7.htm>

² Шмелёв И.С. Богомолье. Повести. – М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. – С. 6, 8.

³ Там же. – С. 111.

Необходимо отметить, что доминантное в характеристике этого образа понятие радости сохраняется и в последней части романа «Лето Господне», «Скорби», связанной с кончиной отца, событием, оборвавшим детство героя. В отличие от классического немиметического экфрасиса картинок (именно «картинки», а не картины, и тем более не иконы) «Кончина праведника» и «Кончина грешника», на которых изображены противостоящие Ангелам в белых одеждах – они «с тощими ногами и когтистыми лапами», трясущие «злобно рыжими бороденками» и она «в черном покрывале, страшный скелет с острой, тонкой косой» (8, с. 618), образ Пресвятой Троицы – отцовское благословение – «образ-то какой, хороший-ласковый», «радостный образ-те» (8, с. 592). Так писатель акцентирует внимание на том, что радость просветления и преображения принята из благословляющих рук отца. Отец, занимающий особое место в благодатной памяти Шмелёва, становится проводником к православному миропониманию. Его образ архитипичен и является одним из важнейших в автобиографической прозе Шмелёва.

Первично экфрасис иконы Троицы представлен в очерке «Троицын день». Описание ведется в сказовой манере устами мудрого и одновременно по-детски наивного Горкина: «У Казанской икона вон... три лика, с посошками, под деревом, и яблочки на древе. А на столике хлебца стопочка и кувшинчик с питием. А царь-Авраам приклонился, ручки сложил и головку от страха отворотил. Страшно, потому. Ангели лики укрывают, а не то что» (8, с. 113). Описание иконы, данное Горкиным, дополняется комментарием главного героя: «Я знаю. Это самый веселый образ. Сидят три Святые с посошками под деревцом, а перед ними яблочки на столе. Когда я гляжу на образ, мне вспоминаются почтому-то гости, именины» (там же). Уменьшительно-ласкательные слова «с посошками», «яблочки», «хлебца», «кувшинчик», «ручки», «головку», «под деревцом» обращают к русскому лубку, занимающему промежуточное положение между устным народным творчеством и книжной литературой, нередко связанному с библейскими повествованиями и оказавшему большое влияние на развитие детской литературы. Эта подчеркнутая «детскость» имеет символическую, метафорическую основу, представляет писателю уникальную возможность дать рецептивную установку на прочтение подтекста: «будьте как дети».

Образ Святой Троицы «оживает» и «оживляет» окружающее его пространство: «У кивота, где Троица, тоже засунута березка,

светится в ней лампадочка. Комната кажется мне другой, что-то живое в ней» (8, с. 121), и в церкви лики икон, в березках, кажутся мальчику живыми, «глядят из рощи» (8, с. 123). Стереоскопическое изображение достигается множественным обращением к иконе, усиливается звуковыми образами, когда слышится «страшно победное»: «Ты еси Бо-ог, тво-ря-ай чу-де-са-а-а!» – и запахом зеленого луга и размятой сырой травы.

Шмелёв вновь вписывает икону в центр расширяющегося пространства, где земля и небо сливаются в одухотворенных луках, источаемых незримым светом веры: «Там, в березках, невидимо, смотрит на нас Господь, во Святой Троице, таинственные Три Лика, с посошками. И ничего не страшно. С нами пришли березки, цветы и травки, и все мы, грешные, и сама земля, которая теперь живая, и все мы кланяемся Ему, а Он отдыхает под березкой... слышу в глухи кукушку, вижу внизу, под небом, маленькую Москву, дождик над ней и радугу. Все это здесь, со мною, пришло с березками: и березовый, легкий воздух, и небо, которое упало, пришло на землю, и наша земля, которая теперь живая, которая – именинница сегодня» (8, с. 123–124). Москва уже не только географическая точка, но избранный сакральный топос.

«Большая Москва» и вместе с тем «маленькая Москва», «игрушечная Москва» – важная часть панорамного изображения. В описании домиков, башенок, соборов и монастырей повторяются цвета: белый (чистота), золотой (святость), зеленый (жизнь), розовый (детство, рассвет): «золотой куполок храма Христа Спасителя», «белые ящики-домики», «зеленые огороды-коврики», «розовенькая, Успенья-казачья», «Казанская наша, башенка-то зеленая», «в пять кумполочек, розовый-то... Донской монастырь» (8, с. 118). Не случайно краски городского пейзажа повторяют цветовую палитру сада: «Пахнет зеленою рощей. Я умываюсь листочками, тру лицо, и через свежую зелень их вижу я новый двор, новое лето вижу. Сад уже затенился, яблони – белые от цвета, в сочной, густой траве крупно желтеет одуванчик» (8, с. 111). Храмовая Москва таким образом сливается с нерукотворной красотой природы. Сочетание цветов символизирует чистоту и непорочность детской души, пробуждающейся к вере, знаменует «чудесную встречу мироосвящающего Православия с разверстой и отзывчиво-нежной детской душой»¹.

¹ Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики: Бунин – Ремизов – Шмелёв. – М., 1991. – С. 182.

Восприятие лирического героя является репрезентацией авторского мировосприятия, с его установкой на упразднение границ между вертикальностью и горизонтальностью бытия. Характерной особенностью шмелёвского экфрасиса является то, что Икона не вписывается в интерьер комнаты или храма, а представляется сливкой с природой, где небо, листва, все сущее на земле является ее окружением.

Две иконы Святой Троицы и Богоматери представляют «религиозный экфрасис» и в «Жизни Арсеньева»¹ И.А. Бунина. Вновь, как и у Шмелёва, в основу произведения положен «феноменологический принцип»². Воспоминания Арсеньева о детстве, отрочестве, юности – «жизнечувствительная плазма»³. Крайняя обостренность чувств, глубокие душевные переживания, восторг перед жизнью и вместе с тем постоянное осознание и ощущение неизбежности, неотвратимости смерти.

Материнская икона Святой Троицы, всю жизнь хранимая Арсеньевым, – символ сопричастности к родовым корням, духовным истокам малой родины: «Темно-оливковая, гладкая, окаменевшая от времени дощечка в серебряном грубою окладе, означающем своими выпуклостями трех сидящих за трапезой Авраама ангелов, восточно-дикие, запеченные лики которых коричнево глядят из его округлых дыр»⁴. В этом фрагменте экфрасис дополнен оценочными суждениями, относящимися по сути ко всему роману в целом. Материнский образок становится символическим отображением того «сокровенного», «заповедного», «сказочного» мира родного дома, «исход» из которого воспринимается как «чужое бытие».

Важной функцией иконической образности, расширяющей сакральную смысловую нагрузку, является подчеркнутая связанность иконы с образом матери. «Мать была для меня совсем особым существом среди всех прочих, нераздельным с моим собственным, я заметил, почувствовал ее, вероятно, тогда же, когда и себя самого...» (5, с. 13) – это понимание неразрывности, сопричастности духовно-нравственным истинам, заключенным в материн-

¹ Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. – Нью-Йорк: Изд. им. Чехова, 1952.

² Мальцев Ю.В. Иван Бунин. 1870–1953. – Франкфурт-на-М.; М., 1994. – С. 315.

³ В. Вайдле о Прусте // Вайдле В. Умирание искусства / Сост. В.М. Толмачёв. – М., 2001. – С. 17.

⁴ Бунин И.А. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Худож. лит., 1988. – Т. 5. – С. 206–207. – Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в скобках.

ских молитвах («с каким горестным восторгом молилась... мать, оставшись одна в зале и опустившись на колени перед лампадкой, крестом и иконами») (5, с. 25), в ее подвиге самоотречения («мать в это время дала Богу, за спасение брата, обет вечного поста, который она и держала всю жизнь, вплоть до самой своей смерти, с великой строгостью») (5, с. 80), во всепрощающей любви.

Образ Святой Троицы, воплощающий идею триединого божества (Отца, Сына и Святого Духа), в котором для верующего сплетаются воедино цель присутствия человека в мире, надежда на высшую справедливость и поддержка Господа, существует только в православной вере. Икону Троицы принято вешать напротив входной двери. Эта традиция помогает осознавать, что для странника, коим является каждый человек, всегда найдется приют и убежище. В физическом варианте таковым является родной дом, в духовном – вера. Это значение образа всецело совпадает с духовной интенцией произведения.

В finale романа, сюжетно «окольцованным» мотивом «отчего крова»¹, в библейский контекст о «блудном сыне» органично вплетается описание иконы Богоматери: «Старая, точно литая доска, с лицевой стороны крашенная киноварью, и на этом лаково-красном поле образ Богоматери в золотом одеянии, строгой и скорбной, – большие, черные, запредельные глаза в темном ободке. Страшный ободок! И страшное, кощунственное соединение в мыслях: богоматерь – и она, этот образ – и все то женское, что разбрала она тут в безумной торопливости бегства» (5, с. 243). Основные духовно-нравственные константы романа – Бог, смерть, любовь – получают дополнительное художественно-символическое воплощение. Определения, используемые автором в описании иконы, «строгий и скорбный» лик Богородицы, ее «черные, запредельные» глаза, двойной, подчеркнутый восклицанием, эпитет «страшный» – свидетельствуют о горьком раскаянии воспринимающего ее героя. Богородица «в золотом одеянии», дарующая всепрощение, примиряющая и просветляющая – прообраз Вечной женственности. В ней герой «кощунственно» прозревает облик любимой, что является своеобразной увертюрой к открывшейся впоследствии правде о смерти и предсмертной воле простившей его Лики.

Таким образом, экфрастические обращения к иконам («текст в тексте»), дважды появляясь на страницах романа, выполняют

¹ Захарова В.Т. Проза И. Бунина: Аспекты поэтики. – Н. Новгород, 2013. – С. 76.

роль семантических доминант, обозначающих начало пути героя (исход из родного дома) и окончание странствий, раскаяние.

Рассказ «Безумный художник» (1921) неоднократно привлекал внимание исследователей, рассматривающих творчество Бунина с точки зрения экфрасиса как художественного приема. Отмечая, что основным средством воплощения авторской идеи в рассказе является последовательное противопоставление двух экфрасисов – задуманной и осуществленной картин – А.Ю. Криворучко связывает его с темой революции и с одинаково неприемлемыми для писателя противоречивыми тенденциями преклонения перед Западом и идеализации России, приходит к выводу: «В центре внимания писателя оказывается окончившаяся неудачей встреча художника, воспринявшего западноевропейские идеалы и задумавшего перенести их на родину, с реальной Россией»¹.

По мнению М.С. Байцак, экфрасис является своеобразным способом характеристики творца через его творение. В двух развернутых условных экфрасисах исследовательница находит мотивы полотен самых разных авторов – от Рафаэля, Микеланджело, И. Босха до немецких экспрессионистов, помогающих по-новому раскрыть «традиционную романтическую концепцию творчества как безумия, проблему несоответствия между творческим замыслом и его художественным воплощением»².

Бунин затронул и более глубокую, главенствующую в его творчестве эзистенциальную проблему диалектического взаимодействия жизни и смерти.

Желание художника создать в канун Рождества прекрасную картину о Рождении Нового Человека, воскресив в облике Мадонны недавно умершую любимую жену – основа сюжета рассказа: «Я должен написать вифлеемскую пещеру, написать Рождество и залить всю картину, – и эти ясли, и младенца, и мадонну, и льва, и ягненка, возлежащих рядом, – именно рядом! – таким ликованием ангелов, таким светом, чтобы это было воистину рождением нового человека...» (4, с. 200).

Движимый страстным желанием отбросить «мрачные, дьявольские наваждения жизни» и жаждой быть «не рабом жизни, а творцом ее», с болезненной горячностью художник берется за

¹ Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2009. – С. 8, 10.

² Байцак М.С. Поэтика описания в прозе И.А. Бунина: Живопись посредством слова: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Омск, 2009. – С. 9.

дело, однако из-под кисти его «в полной противоположности его страстным мечтам» выходит: «Дикое, черно-синее небо... Дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками чернели на огненном фоне... Смерть, в доспехах и зубчатой короне, оскалив свою гробную челюсть, с разбегу подавшись вперед, глубоко всадила под сердце распятого железный трезубец...» (4, с. 205).

Необходимо отметить, что между двумя сюжетообразующими экфрасисами (картины замысленной и ее воплощением), вставлен экфрасис третий, не менее важный для понимания художественно-философской идеи автора. Это описание фотографического снимка, на котором запечатлен «длинный гроб, в котором лежала худая женщина с сомкнутыми выпуклыми веками. Узкая и красивая голова ее была окружена гирляндой цветов, высоко на груди поклонились сложенные руки. В возглавии гроба стояли три церковных священника, у подножия – крохотный гробик с младенцем, похожим на куклу» (4, с. 203). Художник рассматривает его, пытаясь, отбросив страх, восстановить в памяти черты любимой.

В противоположность двум творческим репрезентациям, третий экфрасис – документальный слепок времени, неприкрытая реальность. Попытка преодоления этой реальности – приближение к непостижимому чуду рождения и смерти, «безумная» вера в возможное воскресение, в творчество, поправшее смерть.

Бунин мастерски владеет техникой светотени. В «полотне» текста солнечный живой свет наполняет пространство тех фрагментов рассказа, которые сопряжены с идеей человека стать Творцом («золотилось солнце» (4, с. 197), «светлый номер» (там же), «янтарно от солнца» (там же), «залить всю картину таким светом... чтобы это было воистину рождением нового человека» (4, с. 198), «небеса преисполнены вечного света» (4, с. 204)). Борьба света и тени появляется там, где возникают сомнения в возможности воплощения этой идеи («солнце медленно уходило» (4, с. 201), «в сумерки» (там же) «иней на окнах посерел» (там же), уже не солнце, а свечи бросали яркий свет, от которого комната приняла «странный зловещий вид» и «окна почернели» (4, с. 202)). Тьмой наполнен финал произведения («догоравшие свечи» (4, с. 204), «черно-синее небо» (4, с. 205)). С помощью цвето-световых нюансов и контрастов происходит преображение, деформация времени-пространства, осуществляется сложный художественный прием – смещение перспективы восприятия действительности.

Следует обратить внимание на то, что озаряющий небо солнечный свет в художественно-философской системе Бунина был

многократно соотносим с образом Мадонны. В рассказе «Небо над стеной» (1930) Бунин в мини-зарисовке показывает, как «хмельной» старик-извозчик вдруг обращает свой взгляд на древнюю руину, «радостно озаренную солнцем стену», «над обрезом которой ярко и густо синеет небо. И стариk, тормозя, косит глаза кверху, в дивное лоно его райских красок, и кричит, восклицает: – Мадонна! Мадонна!» (4, с. 545). В доэмигрантском творчестве Бунина образ Мадонны также связан с солнечным светом. Например, в «Господине из Сан-Франциско» есть экфрастический отрывок – описание скульптуры Богоматери: «...вся озаренная солнцем, вся в тепле и блеске его, стояла в белоснежных гипсовых одеждах и в царском венце, золотисто-ржавом от непогод, мать божия, кроткая и милостивая, с очами, поднятыми к небу, к вечным и блаженным обителям трижды благословенного сына ее» (4, с. 69). Анализируя этот фрагмент, О.В. Богданова подчеркивает эпитеты «гипсовые», т.е. недолговечные, и «золотисто-ржавый», т.е. с заметной ржавчиной, делает вывод о том, что Бунин «не видит в Богоматери заступницу и спасительницу»¹. Однако «смиренно-радостные хвалы», посыпаемые горцами «их солнцу, утру, ей, непорочной заступнице всех страждущих» (солнце, утро и Мадонна слиты в единой ассоциативной линии), похожи на попытку преодоления амбивалентности «этого злого и прекрасного мира» (4, с. 69), само обращение к образу Богоматери как к важнейшему культурному архетипу создает условие включения его глубинных духовных кодов в процесс преодоления линейности бытия, заданный идеально-философской направленностью произведения.

Аналогичную функцию выполняет экфрасис, связанный с образом Богородицы, в рассказе «Чистый понедельник» (1944). Несмотря на то что Бунин не дает развернутого описания, а только дважды упоминает часовню Иверской Богоматери и икону Богородицы Троеручицы, историко-культурный модус этого образа глубоко проникает в смысловой контекст произведения.

Миметические нулевые экфрасисы становятся важными семантическими и композиционными контрапунктами.

Первое упоминание Иверской композиционно связано с осознанием героем своей «странный любви»: «“Странная любовь!” – думал я... за одним окном низко лежала вдали огромная картина заречной снежно-сизой Москвы; в другое, левее, была видна часть

¹ Богданова О.В. Самый чеховский рассказ Бунина (Господин из Сан-Франциско) // Звезда. – СПб., 2014. – № 2. – С. 217–230.

Кремля... “Странный город!” – говорил я себе, думая об Охотном ряде, об Иверской, о Василии Блаженном» (5, с. 462–463).

Смысловая парадигма выстраивается более сложно и развернуто. Как и у Шмелёва, Иверская у Бунина – символ православной Москвы, частица Москвы храмовой (наряду с храмом Христа Спасителя, Новодевичьим и Зачатьевским монастырями, Марфо-Мариинской обителью и др.). Подобно Шмелёву Бунин вводит Иверскую в мотивно-образный комплекс памяти о потерянной родине. Однако, в отличие от Шмелёва, для Бунина, обосновывающего концепцию сопряжения Востока и Запада, имеет значение не только культ иконы Богоматери Иверской, но и ее давние византийские и греко-грузинские корни. Москва и – шире – Россия, олицетворяемая «загадочной» безымянной героиней, предстает в «странным» сочетании мультикультурных проявлений.

Богородицу Троеручицу герои видят в трактире, заполненном «лохматыми, толсто одетыми извозчиками», она вызывает живой отклик героини: «Три руки! Ведь это Индия! Вы – барин, вы не можете понимать так, как я, всю эту Москву» (5, с. 466). Не случайно в описании самой героини подчеркнута «восточная», «индийская, персидская» красота. В этом слиянии образов возникает мотив смешения и примирения цивилизационных, духовных, культурных противоречий.

Второе упоминание Иверской играет большую роль как во внутренней композиции, так и в семантике текста, по сути, обозначая тот же кульминационный момент потери любимой, что и в «Жизни Арсеньева». Подобно Арсеньеву, герой «Чистого понедельника» еще не верит в окончательный разрыв. Однако обращением к иконе автор переводит происходящее в иное, сакральное, измерение, подчеркивая вступление героев в новую возвышенную fazu. Исповедальная тональность значительно усиливается, достигая своего апогея: «Дошел до Иверской, внутренность которой горячо пылала и сияла целыми кострами свечей, стал в толпе ста-рух и нищих на растоптанный снег на колени, снял шапку... Кто-то потрогал меня за плечо – я посмотрел: какая-то несчастнейшая старушонка глядела на меня, морщась от жалостных слез. – Ох, не убивайся, не убивайся так! Грех, грех!» (5, с. 470). Образ Богородицы, символизирующий прощение, становится завершающим звеном цепочки: грех, исповедь, прощение. Приближает к религиозному духовному идеалу любви.

Экфрастическое обращение к образу Богородицы вплетается в идейно-философскую парадигму произведения, заданную в его

названии. Хронотоп Чистого понедельника включает архетипическое представление о времени, в которое происходит переход от масленичных разудальных гуляний через покаяние и прощение (Прощеное воскресенье) к Великому посту (Чистый понедельник).

Этот переход акцентирован также использованием разных изобразительных средств. Среди множества красок и оттенков в живописной картине светской Москвы выделяются два контрастных графических изображения: одежда героини в Прощеное воскресенье («в черных фетровых ботинках», «все черное!», «давая мне руку в черной лайковой перчатке»), когда она впервые предложила поехать в монастырь («что ж все кабаки да кабаки» (5, с. 464)), и одеяния великой княгини Елизаветы Федоровны, «инокинь или сестер» в finale («вся в белом, длинном, тонколикая, в белом обрусе», «белая вереница поющих» (5, с. 471)). В одной из идущих «инокинь или сестер», устремившей «взгляд темных глаз в темноту», поднявшей голову, «крытую белым платом», угадывается главная героиня, решение которой уйти в монастырь и замечание о том, что «только в каких-нибудь северных монастырях осталась теперь эта Русь», определяют бунинское представление о пути России, о России подлинной, о Святой Руси.

Бунинская аналогия «героиня – Россия», как заметил О.А. Лекманов, подкрепляется отсылкой к стихотворению А. Блока «Россия», в пятой строфе которого: «Россия наряжена в “плат узорный до бровей”, а в finale “невозможное” становится “возможным”, когда и если “блеснет в дали дорожной / Мгновенный взор из-под платка...” (...) Но и тут Бунин не только цитирует автора “России”, но и “исправляет” его. “Сколько было противных любовных воплей Блока: О, Русь моя, жена моя”, и олеографического узорного “плата до бровей!”, – негодовал Бунин в своих “Воспоминаниях”. Сам он в “Чистом понедельнике” симптоматически заменил “узорный плат” на “белый плат”»¹.

Думается, важное значение в истолковании образа России получает тема «покрова Богородицы» в той трактовке, которую представила Е.Ю. Кузьмина-Караваева в статье «Святая земля» на страницах журнала «Путь» (Париж, 1927). Идеи статьи могут послужить своеобразным комментарием к циклу «Покров», где женское, материнское начало предстает в образе Богородицы, преображающей и

¹ Лекманов О.А. «Чистый понедельник»: Три подступа к интерпретации // Новый мир. – М., 2012. – № 6. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/6/13.html

защищающей мир своим Покровом. По мысли КузьминоЙ-Карааваевой, материнство не имеет крыльев, потому что не может решать, оно только разделяет чужое решение, страдает чужим, вольно избранным страданием, неизбежно принятым: «Преображение и обожение земли, плоти, матери – это Богоматерь»¹.

Важно отметить в эпилоге «Чистого понедельника» еще один неатрибутивный миметический экфрасис (не содержащий явного указания на картину или икону, но задающий определенную рецептивную установку), продолжающий Богородичную тему, выраженный во вторичном упоминании Марфо-Мариинской обители, которую, как известно, расписывал М. Нестеров по просьбе великой княгини Елизаветы Федоровны². В соборе во имя Покрова Пресвятой Богородицы кисти Нестерова принадлежали образа иконостаса и царских врат, а также фрески, среди которых особое место занимает композиция «Путь ко Христу». «Я предложил написать нечто сродное “Святой Руси”: сестры общины Марфы и Марии в их белых костюмах ведут, указывают людям Христа, являющегося этим людям в их печалих и болезнях душевых и телесных, среди светлой, весенней природы»³, – писал М. Нестеров.

Рассказ «Чистый понедельник» Бунин считал лучшим из всего, что им было написано. Он говорил: «Благодарю Бога, что он дал мне возможность написать “Чистый понедельник”, – такой подход к своему творчеству опровергает закрепившуюся за ним репутацию «безрелигиозного, безблагодатного художника», чье «искусство додуховно» (И.А. Ильин)⁴.

¹ Кузьмина-Караваева Е.Ю. Святая земля // Кузьмина-Караваева Е.Ю. Избранное. – М., 1991. – С. 250.

² В данном контексте имеет значение история самой великой княгини, упомянутой Буниным основательницы Марфо-Мариинской обители, удалившейся от светской жизни после смерти мужа, великого князя Сергея Александровича Романова, убитого террористом в феврале 1905 г. 7 февраля Елизавета Федоровна навестила в тюрьме убийцу своего мужа, Ивана Каляева, подарила ему Евангелие и маленькую иконку, призвав к покаянию. Она простила убийцу и просила Императора о его помиловании.

³ Нестеров М.В. в письме Туртыгину 1907 г. // Савкина Е. Фрески Нестерова в Покровском соборе Марфо-Мариинской обители. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/5132602/rubric/3939603/>

⁴ Бердникова О.А. Антропологические художественные модели в русской поэзии начала XX века в контексте христианской духовной традиции: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. – Воронеж, 2009. – С. 11.

Иконический характер экфрасиса в произведениях **Б.К. Зайцева** уже отмечен исследователями. Анализируя итальянские циклы Зайцева, в которых описываются многие произведения итальянского церковного искусства, в частности фрески в храмах Венеции, Флоренции, Сиены, Фьезоле, Пизы, Виареджио, Кортоне и Рима с теми же, что и на иконах, образами и сюжетами, А.Е. Рылова задается вопросом: сохраняется ли при этом иконичность?

В очерках из цикла «Италия» (1923) Зайцев демонстрирует внутренние связи между живописью и литературой. Например, в очерке «Флоренция» он сравнивает флорентийского живописца Фра Беато Анджелико с первым русским романтиком В.А. Жуковским.

Рассматривая описания изображений Божией Матери в очерках цикла «Италия», например Мадонн Фра Беато Анджелико, названных писателем «сладчайшими»¹ (по мнению исследовательницы, «сладость здесь понимается как “услаждение зрения”, а не духовное наслаждение»², статуи Девы Марии во Фьезоле, когда изображается не Богородица, а «девушка бесхитростная, светлая», в образе которой «есть голубиное – и не очень глубокое» (3, с. 464), статуи Девы Марии Николо Пизано, охарактеризованной «явно отрицательно» (3, с. 185): «Дева Мария выходит остроугольная, сухо величественная Пизанская Волчица какая-то» (3, с. 469), или Мадонны в Виареджио, в чьем лице простодушие и наивность являются свойствами, обрисовывающими край, в котором «легко и светло» (3, с. 473), А.Е. Рылова приходит к заключению о том, что «в этих образах отсутствует самая главная черта иконического экфрасиса – они не возводят к Первообразу, к миру высшему, и даже при удачном изображении отражают лишь земную красоту, очарование земного мира» (3, с. 185).

Писатель и сам указывал на моменты, отличающие восточные изображения от западных: во-первых, западные изображения чувственны, восточные отвлеченные; во-вторых, западные изображения отражают мир земной («Мадонны католических храмов более земно-воплощены»); в-третьих, в поклонении западных художников Богородице есть элемент «влюбленности», который, с точки зрения святых отцов, является прелестью и поэтому непри-

¹ Зайцев Б.К. Собрание сочинений: В 5 т. – М., 1999. – [Тома с 6 по 11 считаются дополнительными]. – Т. 3. – С. 441. – Далее ссылки на это издание в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

² Рылова А.Е. Иконический характер экфрасиса в произведениях Б.К. Зайцева // Икона и словесность – русское зарубежье. – М., 2016. – С. 185.

емлем в иконах (7, с. 102–103). По мнению А.Е. Рыловой, описание изображений Божией Матери в книге путевых очерков «Афон» у Зайцева соответствует всем чертам иконичного образа.

В очерках об Афоне, впервые опубликованных в течение 1927 г. в парижских газетах «Последние новости» и «Возрождение», а в 1928 г. вышедших отдельной книгой в издательстве «YMCA-Press», описание иконы Богоматери вбирает в себя те же архитепические коды, строится на тех же символических акцентах, которые использовали Бунин и Шмелёв.

В очерке «Монастырская жизнь» Зайцев отмечает «спиритуальный, облегченный и надземный характер» поклонения Богородице, описывает «глубоко трогательную службу», где игумен и два иеромонаха «в белых праздничных ризах» читают акафист Пресвятой Деве, стоя на амвоне против царских врат, над которыми находится Образ Пречистой (чудотворная Иверская икона Божией Матери, известная на Афоне больше под именем Портaitиссы, или Вратарницы. В XVII в. два точных списка с этой чудотворной иконы были доставлены в Россию: один из них хранился в Иверском монастыре на Валдайском озере, другой – в Иверской часовне у Воскресенских ворот в Москве, при въезде на Красную площадь со стороны Тверской).

Образ Богородицы в изображении Зайцева одновременно «надмирный»: «Нет и не было уже тысячу лет ни одной женщины на полуострове. Есть лишь Одна Дева над ним» (7, с. 102), – и являющийся в миру: «Богоматерь Сама является среди Своих верных» (7, с. 103). Он представлен в символическом движении, соединяющем земное и небесное, уходящим от молящихся «в свою небесную высь – кажется, недостает только облаков, где бы почил он» (там же). Богородица предстает защитницей, заступницей, покрывающей землю «своим омофором», на простертых руках ее «длинный и узкий “плат”», «плат благоволения и кроткой любви, ограждающий Ее Удел от тьмы» (7, с. 102). Золотой цвет и солнечный свет играют ключевую роль в описании: «Золотисто-облегченный» облик Богородицы на «золотеющем» плате наполняет церковь «светлым воодушевлением», «лучи... мягко ложатся на кружева и золотистые отливы колеблющейся иконы» (7, с. 103).

Метафизическая («надмирная») сущность, слияние с миром дольним, излучаемый Божественный свет, цветовая палитра, золотой и белый, символизирующая чистоту и веру, плат, покрывающий святую землю – характерные черты Богородичного экфрасиса в произведениях писателей русского зарубежья.

Подтверждением может послужить фрагмент главы «Серебряный сундучок» из шмелёвского «Лета Господня»: «А на самой ее (горы Афон. – К. Ж.) верхушке – красивый монастырь, все-то кресты и главки, а над ним, в облачке, лучи *Света*, и Пречистая простирает *покров-омофор Свой*». Для Шмелёва важно показать неразрывное соединение образа Царицы Небесной Иверской с Россией: «А под самой Горой турецкое сине море, а на нем кораблик на парусах: это богомольцы-паломники подъезжают из нашей Ради-матушки православной» (8, с. 557).

Эта связь с Россией подчеркивалась и Зайцевым. В заметке «Вновь об Афоне» он писал о реликвиях (иконе Иверской Божией Матери и образе св. Пантелеимона), полученных в благодарность «за защиту поруганного Афона» от игумена Пантелеимонова монастыря на Афоне о. Мисаила: «Иверская висит у меня в изголовье. Это „вратарница“ знаменитого Иверского монастыря. Когда смотрю на Ее лик со стекающими по ланите каплями крови, то вспоминаю тихий Иверон, на берегу нежно-туманного моря. Вспоминаю и нашу Иверскую, московскую, родную... к которой тысячи страждущих прикладывались – ныне тоже поруганную и опозоренную. Думаю: не за нас ли, грешных русских, грешную Россию и стекают капли по святому лицу...»¹

Образ Богородицы является центральным, сюжетообразующим в одном из первых произведений, написанных Зайцевым в эмиграции – «Богородица Умиление сердец» (новелла опубликована в берлинской газете «Руль» 1 января 1925 г., впоследствии названа «Сердце Авраамия»). Писатель намеренно совмещает в иконическом образе «Богородица Умиление сердец» два типа икон: «Умиление» (в иконографии так обозначена особая композиция: Богоматерь и Младенец, прильнувшие друг к другу щеками), к которому относится икона Божией Матери Галичской, явленная преподобному Авраамию, и «Умягчение злых сердец» (Пресвятая Богородица изображена с пронзающими Ее сердце семью стрелами или мечами), названная также «Семистрельной», пред ней молятся об умиротворении враждующих, при вражде и гонениях. Подобное соединение обнаруживается в названии картины К.С. Петрова-Водкина «Богоматерь Умиление злых сердец» (1914–1915) – душевном отклике художника на трагические события Первой мировой войны. Небольшое по размерам полотно выгля-

¹ Зайцев Б.К. Дневник писателя. Вновь об Афоне // Возрождение. – Париж, 1929. – 13 дек., № 1655. – С. 3.

дит монументально и торжественно. Голова Богородицы покрыта красным платком, руки подняты в молитвенном, благословляющем, умиряющем жесте. Лицо Богоматери освещено изнутри Божественным светом.

Сплетая эти образы-символы в смысловое единство, Зайцев в «Сердце Авраамия» повествует о преображении души под воздействием чудодейственной иконы.

Мотивирующий экфрасис выполняет функцию психологического портрета, передавая процесс восхождения к святости в соотношении: потемневшая икона – окаменевшее сердце Авраамия, сияние иконы «красками чистыми и нежными» (7, с. 248) – умягченное сердце преображенного человека.

Богородица у Зайцева – заступница и покровительница, ее иконописный лик – провозвестник милости и чистоты: «И куда бы ни являлся он с иконою, таинственно обретенною вблизи озера, всюду шло дуновение милости и чистоты» (7, с. 248).

Зайцев считал главной миссией своего творчества в изгнании открывать просветляющую силу русского православия, чье «просачивание в Европу и в мир, своеобразная прививка Западу чудодейственного „глазка“ с древа России...»¹.

¹ Зайцев Б.К. Ответ Мюллеру // Зайцев Б.К. Странник. – СПб., 1994. – С. 85.

В.В. Никульцева

**ОБРАЗ О.А. ГЛЕБОВОЙ-СУДЕЙКИНОЙ
В ЗАРУБЕЖНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ-СЕВЕРЯНИНА
(ПОЭТИЧЕСКАЯ ЭПИТАФИЯ
«ГОЛОСИСТАЯ МОГИЛКА»)**

Аннотация. В статье приводится филологический анализ стихотворения Игоря-Северянина «Голосистая могилка» (1931), посвященного О.А. Глебовой-Судейкиной. Композиция, образная система, идейно-тематический план стихотворения рассматриваются через анализ языковых уровней текста – лексико-семантического, фонетического, грамматического. В стилистическом отношении несомненный интерес для исследователя поэтического текста представляет и палитра изобразительно-выразительных средств.

Ключевые слова: Игорь-Северянин; О.А. Глебова-Судейкина; поэзия русского зарубежья; филологический анализ; языковые уровни текста; индивидуально-авторский стиль; изобразительно-выразительные средства языка.

В жизни Игоря-Северянина¹ театр занимал значительное место. В его роду были певцы и музыканты (троюродная тетка Е.К. Мравина, лирико-колоратурное сопрано, артистка Императорского Мариинского театра; двоюродный брат В.А. Журов (псевд. Vittorio Andoga), баритон, режиссер миланского театра «La Scala»; его жена Н.Е. Фесенко (псевд. Аида Марчелла), артистка «La Scala»; сводный брат В.В. Салов, композитор, автор опе-

¹ О выборе дефисного написания псевдонима поэта см.: *Никульцева В.В. Словарь неологизмов Игоря-Северянина.* – М.: Азбуковник, 2008. – С. 5; *Никульцева В.В. История одного литературного псевдонима // Русская речь.* – М., 2009. – № 3. – С. 96–98.

ры с народным сюжетом «Журка»), поэтому в семье с особым благоговением относились к всемирно известным и новым постановкам музыкальных театров.

Из оперных певцов юный поэт отдавал предпочтение Л. Собинову, Ф. Шаляпину, Н. Фигнеру, О. Баронат, М. Зембрих, М. Гальвани, М. Фигнер, Л. Липковской и мн. др. За границей был особо дружен с артистами драмтеатра О. Гзовской и Л. Гайдаровым. Из композиторов предпочитал Дж. Пуччини, П. Чайковского, Ж. Бизе, Дж. Верди, М. Глинку, Н. Римского-Корсакова, Ж. Оффенбаха, Э. Грига, Л. ван Бетховена, С. Прокофьева, Ф. Шопена, Ф. Листа. Не было чуждым для Игоря-Северянина и творчество ресторанных, кафешантанных, кабареточных артистов (А. Вертинского, С. Шамардиной, М. Волнянской и др.).

С октября 1912 г. Игорь-Северянин начал посещать салон Ф. Сологуба, где познакомился, среди прочих талантливых представителей богемы Серебряного века, с художником Сергеем Судейкиным (1882–1946) и его женой Ольгой Глебовой-Судейкиной (1885–1945).

Судьба последней сложилась очень непросто. С детства дочь чиновника Горного института мечтала стать актрисой. Окончив драматические курсы Императорского театрального училища (1902–1905), исполняла эпизодические роли в Александринском театре, театре В.Ф. Комиссаржевской, Малом (А. Суворина) и Литейном Интимном театрах, театре Литературно-художественного общества¹. С момента открытия литературно-артистического кабаре «Бродячая собака» (в новогоднюю ночь 1912 г.) и вплоть до его закрытия была постоянной участницей представлений в качестве декламатора стихов, певицы, танцовщицы, позже выступала в «Привале комедиантов» и «Би-ба-бо»².

В январе 1907 г. обвенчалась с С.Ю. Судейкиным, но брак продлился недолго. Возможно, одной из причин распада их брака стало влияние М. Кузмина, приведшее к многочисленным и запутанным гетеро- и гомосексуальным связям супругов. В январе 1916 г. между супружами произошел окончательный разрыв.

После Октябрьской революции 1917 г. О. Глебова-Судейкина продолжала выступать в «Привале комедиантов», по преимуществу

¹ Алянский Ю.Л. Увеселительные заведения старого Петербурга. – СПб.: Аврора, 2003.

² Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. – М.: Новое литературное обозрение, 2004.

исполняя танцевальные номера, жила под покровительством гражданско го мужа А.С. Лурье, ставшего комиссаром, начальником музотдела Наркомпроса, поддерживала тесные отношения с четой Ф. Сологуб – А. Чеботаревской, М. Кузиным и А. Ахматовой.

В 1922 г. А.С. Лурье эмигрировал, что негативно сказалось на положении О. Глебовой, испытавшей нужду и депрессию. По настойчивому требованию гражданско го мужа О. Глебова-Судейкина покинула родину в 1924 г., выехав сначала в Берлин, затем в Париж, однако семейные отношения не сложились, и она вновь осталась в одиночестве и нищете. В Париже О. Глебова проживала вплоть до своей смерти, вызванной скоротечной чахоткой.

В эмигрантских кругах ее прозвали «*La Dame aux oiseaux*» – «Дама с птицами», так как актриса предпочитала окружать себя живыми существами, резвыми и щебечущими, напоминавшими ей себя в молодости. Ее пристрастия распространялись и на предметы интерьера: еще в дореволюционном Петербурге она любила собирать безделушки (фарфоровые изделия гарднеровской и поповской мануфактур: табакерки, миниатюры, скульптуры и проч.), некоторые вещи из своей коллекции, почти полностью распроданной в послереволюционные годы, смогла вывезти за границу. Б. Романов так отзывался о вкусах О. Глебовой: «В домашнем укладе Судейкиных во всем чувствовалось ее влияние. В квартире на окнах висели кисейные занавесочки с едва заметными горошинками. Это вкус Олечки. Качалась клетка с канареей. Это ее любовь к птицам. На булях, столиках из красного дерева стояло множество расписных с позолотой чайников, чашек и пасторальных статуэток из гарднеровского и поповского фарфора»¹.

Чтобы скрасить время в одиночестве и заработать на жизнь в Париже, О. Глебова лепила и раскрашивала фигурки из севрского фарфора, шила куколок, изготовлением которых увлеклась еще в Петербурге. Пошивом и дизайном кукол занимались многие современники Судейкиных – как профессиональные художники, так и любители².

Воспоминания об О.А. Глебовой-Судейкиной оставили многие деятели искусства: А. Лурье³, В.А. Судейкина⁴, М.А. Кузмин¹,

¹ Судейкина В.А. Дневник. Петроград. Крым. Тифлис. – М., 2006. – С. 526.

² Там же. – С. 592–593.

³ Лурье А. Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина // Воздушные пути. – Нью-Йорк, 1967. – Т. 5. – С. 139–145.

⁴ Судейкина В.А. Дневник. Петроград. Крым. Тифлис. – М., 2006.

Ю.П. Анненков², Г.И. Чулков³ и мн. др. Составлена и ее подробная биография: Э. Бикер «“Коломбина десятых годов...”»: Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной⁴.

Современникам О. Глебова-Судейкина запомнилась в основном как водевильная актриса и уникальная танцовщица. «В О.А. Глебовой-Судейкиной с особой завершенностью и отточенностью представал тот тип актрисы, в котором театр миниатюр нуждался – и которому, в свою очередь, дал возможность самоосуществиться. Она была живым воплощением не только стиля нового искусства, но и нового стиля жизни... С детской припухлостью рта, с обрамленным белокурыми локонами тонким лицом, чуть смятым хронической бессонницей, она сама была театральным персонажем на подмостках эпохи, насквозь пропитанной театральностью. Ее облик, так счастливо совпавший с женским идеалом, признанным в богемной среде, был доведен до эстетической законченности рукой художника Сергея Судейкина, чьей женой, музой и живой моделью она была»⁵.

Игорь-Северянин познакомился с Ольгой в салоне Ф. Соловьева и Ан. Чеботаревской, где она мастерски исполняла стихи хозяина дома, и посвятил ей чудесные стихотворения. Но в данной статье речь пойдет не об этих «чувственно-богемных» мадrigалах, а об одном из поздних стихотворений Игоря-Северянина, написанном в момент потрясения.

Зимой 1931 г. Игорь-Северянин посещает Париж, где дает два «поэзоконцерта» – 12 февраля в зале Дебюсси и 27 февраля в зале Шопена (Pleuel, 252, rue du Faubourg-St.-Honoré)⁶. После первого поэтического вечера он едет в гости к Ремизовым, где сочиняет стихотворение «Голосистая могилка», находясь под сильным впечатлением от встречи с Ольгой Глебовой-Судейкиной, состоявшейся, судя по всему, в период со 2 февраля по 12 февраля 1931 г.

¹ Кузмин М. Дневник 1908–1915. – СПб., 2005.

² Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. – М., 2005.

³ Чулков Г.И. Годы странствий. – М., 1999.

⁴ Бикер Э. «Коломбина десятых годов...» Книга об Ольге Глебовой-Судейкиной. – Париж; СПб., 1993.

⁵ Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. – М., 2005. – С. 213.

⁶ Терёхина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. «Согреет всех мое бессмертье...» // Игорь-Северянин. Громокипящий кубок. Анаансы в шампанском. Соловей. Классические розы. – М., 2004. – С. 626; Терёхина В.Н., Шубникова-Гусева Н.И. «За струнной изгородью лиры...»: Научная биография Игоря-Северянина. – М., 2015. – С. 376.

Чем же поразила воображение Игоря-Северянина встреча с «Коломбиной десятых годов»?

В маленькой комнатке она живет.
Это продолжается каждый год.

Так что привыкла почти уже
К своей могилке в восьмом этаже.

В миллионном городе совсем одна:
Душа хоть чья-нибудь так нужна!

Ну вот, завела много певчих птиц, –
Былых ослепительней небылиц, –

Серых, желтых и синих всех
Из далеких стран, из чудесных тех,

Где людей не бросает судьба в дома,
В которых сойти нипочем с ума...¹

Париж. 12 февр. 1931 г.

Привлекает внимание то, что стихотворение построено на контрастах, символах и диссонансах: 1) былые ослепительные небылицы (роскошная богемная жизнь в дореволюционном Петербурге) – могилка в 8-м этаже, маленькая комната (жизнь в парижской эмиграции в нищете и одиночестве); 2) маленькая комната – много птиц; одна – душа хоть чья-нибудь; маленькая комната, одна, сойти с ума (одиночество в большом городе) – миллионный город; страны, дома, в которых сходят с ума (равнодущие представителей эмиграции и чужбины); 3) судьба, могилка, привыкла – небылица, душа, птицы, чудесные далекие страны («другая» родина, вера в лучшую судьбу); 4) (сойти с) ума – душа (ср. стихотворение Игоря-Северянина «Душа и разум»: «Одно безумье гениально, / И мысль ничтожнее мечты!»)²; 5) живет – могилка (ср. «живой покойник», «живой труп»).

Семантическое поле пространства создается такими лексемами, как «комната», «маленький», «могилка», «восьмой этаж», «дом» (замкнутое пространство) и «город», «миллионный», «дале-

¹ Голосистая могилка // Игорь-Северянин. Очаровательные разочарования. Лирика 1930–1940 гг. 1940 (86 л.). – РГАЛИ, ф. 1152, оп. 1, ед. хр. 3 (автограф). Л. 20.

² Северянин И. Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза. – М., 1999. – С. 88.

кий», «страна» (открытое пространство). На фоне этого семантического поля активизируется и другое – «одиночество»: «который год», «привыкла», «одна», «хоть чья-нибудь душа» (= человек), «живет», «продолжается». Связующим элементом между этими двумя семантическими полями выступают лексемы «певчий», «птица», «душа», формирующие нестабильное семантическое поле «свобода» (тела/духа).

Фокусировка и трансформация этих семантических полей, призванных формировать идеино-тематический план текста, определяет трехчастную композицию произведения: I – описание комнаты (дома) О. Глебовой-Судейкиной (1–2 строфы); II – одиночество в Париже, в эмиграции, среди чужих людей (3 строфа); III – одиночество среди любимых птиц, тяжелая судьба, ностальгия (4–6 строфы).

Изобразительно-выразительные средства, которыми Игорь-Северянин виртуозно создает образ медленной смерти вдали от родины, призваны усугубить тягостное чувство, возникающее у читателя. Практически отказываясь от излюбленной метафоры (обнаруживаем ее только во 2-й строфе: «своя могилка в восьмом этаже») и единично применяя метонимию («душа» = «человек») в 3-й строфе, сравнение («былых ослепительней небылиц») и оксюморон («былые небылицы») в 4-й строфе, автор акцентирует внимание на аллюзии. «Былые небылицы» – это не только намек на сказочные театральные представления, но и отсылка читателя к богемной жизни Серебряного века, в непрестанном карнавале которой кружилась Олечка Судейкина, чаруя публику своим незатейливым танцем...

Основная концентрация тропов наблюдается в последних строфах. В 5–6 строфах содержится развернутая перифраза: птицы, которых разводит лирическая героиня, привезены из тропических стран, но эти страны ассоциируются не с экзотикой Востока, а с прошлым, с дореволюционной Россией; они дают веру людям в «чудесную», идеальную страну – ту, «где нас нет». Вовлечению читателя в постижение трагедии жизни не только одной женщины, а представителей целого культурного слоя призваны максимально способствовать олицетворение («людей не бросает судьба в дома») и фразеологический неологизм (авторское обновление фразеологической единицы за счет расширения лексического окружения и добавления структурного элемента: «в которых сойти нипочем с ума»). Монохромная раскраска птиц в произведении (в действительности птицы в доме О. Глебовой-Судейкиной были значительно многоцветнее) призвана создать многоплановые аллюзии: «желтые» – см.: «Кресто-

вые сестры» А.М. Ремизова; «серые, синие» – см. «Синюю птицу» М. Метерлинка и проч. С одной стороны, возникает классический символ недостижимости человеческого счастья (синяя птица оказывается серой), с другой – извечный мотив сумасшествия русского человека (через палитру серого-желтого у Ф. Достоевского, Ф. Сологуба, А. Ремизова и т.д.).

Спектр варьирования Игорем-Северянином стилистических фигур также довольно яркий: встречается антитеза («маленькая комната» / «миллионный город»; эмиграция, Франция / родина, Россия; «одна» – «много птиц» и др.), семантическая градация (могилка – комната – город – страна – мир (расширение пространства)); инверсия (1-й, 2–3-й, 6-й, 8-й, 9-й, 10-й, 11-й, 12-й стихи); риторическое восклицание (3-я строфа).

Для стиля стихотворения характерно не только использование разнообразных изобразительно-выразительных средств, но и особые разговорные интонации, которые создаются как синтаксическими и просодическими средствами, так и включением лексических элементов: «который год», «почти уже», «хоть чья-нибудь так нужна», «ну вот», «завела птиц», «ни почем».

Синтаксис текста усложняется от строфы к строфе: если первые четыре стиха организованы как простые двусоставные распространенные предложения, то с третьей строфы обозначается синтаксический перелом, ведущий от бессоюзного сложного предложения к сложноподчиненному предложению с однородной связью, а нисходящие интонации уступают место восходящим.

Несмотря на то что при прочтении стихотворения создается впечатление небрежности, отсутствия авторской правки, на что внешне указывают разговорные интонации и минимум стилистической отделки, следует констатировать, что это ощущение ложное. При применении приема «чтения с конца» обратная перспектива не выстраивается (исключение составляют только стихи 1–2), что свидетельствует о том, что автором велась долгая кропотливая работа по отделке стиха, языка и стиля.

Возникает и проблема определения размера стиха. Шесть двустиший со смежной рифмовкой и точной рифмой разбиты цезурой на неровные отрезки, причем цезура имеет тенденцию к исчезновению в 4–6 строфах. На первый взгляд, создается впечатление, что перед нами четыреххитный акцентный стих с элементами нерегулярной упорядоченности. Однако в 1-м, 2-м, 5-м, 6-м, 7-м, 10-м, 11-м и 12-м стихах появляются трехударные стопы, а в 8-м стихе

сбиваются на трехктный, что свидетельствует о тактовике¹, русском стихотворном тоническом размере с интервалом между ударами (иктами) переменной величины – от одного до трех слогов (в отличие от дольника, где слабый интервал не превосходит двух слогов, и акцентного стиха, где междуударный интервал не ограничен). В стихотворении, написанном тактовиком, допустимы строки дольника и правильных силлабо-тонических размеров.

Инструментовке стиха Игорь-Северянин традиционно уделяет большое значение. Из 47 ударных гласных превалируют [а] (15), [о] (12), [э] (11). Примечательно, что [у] в сильной позиции нигде не встречается. Грустную тональность придают стиху и сонорные [м] – [м'], [н] – [н'], [л] – [л'], [р], а также шипящие и свистящие [ж], [ч'], [ш], [с] – [с'].

Замечательная звукопись, тщательный отбор лексических и грамматических средств, уникальная фразеология и градационный синтаксический строй текста вкупе с отделкой стиха, символической насыщенностью и богатством стилистической палитры возносят эту поэтическую эпитафию, начертанную пером Игоря-Северянина, этот гимн, прозвучавший в честь заживо похоронившей себя «демимонденки» Серебряного века, на высочайший уровень наряду с другими шедеврами поэзии русского зарубежья, до конца еще не оцененными читателями XXI в.

¹ Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – М., 2001. – С. 153.

Е.Ю. Раскина
ДРАМАТУРГИЯ Н.А. ОЦУПА
В КОНТЕКСТЕ ИДЕОЛОГИИ
АКМЕИЗМА И ПЕРСОНАЛИЗМА

Аннотация. Трагедия Н.А. Оцупа «Три царя» была создана в эмиграции, во Франции, и опубликована в 1958 г., незадолго до смерти поэта. Этот текст не переиздавался в России и практически неизвестен русскому читателю. Однако в трагедии «Три царя» мы наблюдаем присутствие идей акмеизма и персонализма (литературного направления, манифест которого Н.А. Оцуп написал в эмиграции). Драматургия Н.А. Оцупа очень важна как реализация религиозно-философских идей и концепций поэта.

Ключевые слова: драматургия; Серебряный век; Н.А. Оцуп; русская эмиграция первой волны; акмеизм; персонализм.

Н.А. Оцуп – выдающийся поэт Серебряного века и один из ярких представителей первой волны русской эмиграции во Франции, оставил не только поэтическое, литературно-критическое, но и драматургическое наследие, которое, к сожалению, мало известно в России. В 1958 г., незадолго до смерти, Николай Авдеевич завершил работу над трагедией «Три царя», посвященной ветхозаветным царям, – Саулу, Давиду и Соломону. Трагедия была опубликована в 1958 г. в Париже, и в России не переиздавалась. С ее текстом можно ознакомиться в библиотеке Института славянских исследований в Париже (*Institut d'études slaves*). В этом институте находится и литературный архив Н.А. Оцупа, к изучению которого приступил ученик Николая Авдеевича по парижской Ecole normale, ныне – известный славист, профессор Жерар Абенсур.

Трагедия «Три царя» обнаруживает целый ряд интертекстуальных пересечений с произведениями «отца акмеизма», учителя

Н.А. Оцупа – Н.С. Гумилёва. По своей идейно-философской наполненности трагедия очень близка идеям акмеизма и персонализма (литературного направления, манифест которого Н.А. Оцуп написал в эмиграции, и идеологически разработанного поэтом-эмигрантом).

В центре трагедии образы трех библейских царей – богоотступника Саула, терзаемого злым духом, псалмопевца Давида, оставшегося верным Вечному (Богу), и строителя Храма – Соломона. «Три царя, три трагедии, три поколенья» – так обозначил Н.А. Оцуп основную идею произведения, которую в «Первом интермеццо» пьесы озвучивает Поэт (он же – вестник и хор, как в античной драме):

Перед нами трагедия веры; не правда ли, вся ее гамма:
И Саул маловерный, оставленный Богом, как мы,
И Давид, чья в мажоре высокая драма,
Кто, особенно после греха, человечен и прост, как псалмы,
И не менее их – Соломон, чьи сомненья –
От ума, от всезнания, от пресыщенья...
Три царя, три трагедии, три поколенья¹.

«В Библии главное – время и Бог» (с. 9), – говорит Поэт в Первом интермеццо. Три царя символизируют человеческий план трагедии, подвластный времени. Бог, названный в трагедии Вечным, неизменен. Люди – верны и переменчивы одновременно. Их богооставленность вытекает из переменчивости, неспособности внимать Вечному, из их подчиненности времени и моде. Верность Богу в трагедии – важнейшее качество пророка и царя. Трагедия начинается с размолвики пророка Самуила и царя Саула, которая символизирует разрыв императоров и пап, царей и первосвященников. Верность Вечному делает пастуха Давида, поющего славу Богу, царем Израиля. В свою очередь, переменчивый Саул, изменивший духовному ради бренного, сиюминутного, ради неограниченной земной власти, теряет не только власть над людьми, но и власть над собой. Им завладевает злой дух – и только звуки арфы пастуха Давида способны исцелить обезумевшего царя.

Образ «далней арфы», близкий к образу волшебной арфы Давида из трагедии «Три царя», присутствует и в крупном лиро-эпическом произведении Н.А. Оцупа – «Дневнике в стихах», где «далняя арфа» («арфа милосердия») противостоит «чувственной лире», как земное – небесному.

¹ Оцуп Н. Три царя. – Париж, 1958. – С. 9. – Далее в тексте в скобках указывается страница.

Главная героиня «Дневника в стихах», мудрая наставница героя, подобная дантовской Беатриче, так говорит возлюбленному: «Не умея не предпочтать / Дальним арфам чувственную лиру, / Не очистившись, ты смел блуждать / В поисках ответа по эфиру». В данном случае образ-символ «дальней арфы» (или «арфы милосердия», как во второй части «Дневника в стихах» – «в этой ночи первобытной / Арфа милосердия звучала мне»¹) связан с мотивом духовного очищения героя, с его обращением к ветхозаветным и новозаветным святыням, с чудом обретения веры в Единого (или Вечного). Вновь обрести утраченную после пережитых бедствий (гибель старой России, утрата родины) веру герою «Дневника в стихах» помогает его Беатриче, земным прототипом которой стала жена поэта, актриса Диана Каренн.

В то же время в образе-символе «дальней арфы» прочитываются скрытые параллели с образом волшебной скрипки (или лютни), присутствующим в поэтическом и драматургическом творчестве учителя Н.А. Оцупа, Н.С. Гумилёва. Как известно, образ скрипки является центральным в стихотворении Н.С. Гумилёва «Волшебная скрипка», а образ лютни – в драматической поэме Гумилёва «Гондла».

Николай Авдеевич Оцуп – уроженец Царского Села. Как и Н.С. Гумилёв, он испытал огромное влияние И.Ф. Анненского, великого поэта и тонкого знатока Античности, директора Царскосельской гимназии. Оцуп тесно общался с семьей Анненского, часто бывал в доме Хмара-Барщевских. Именно Хмара-Барщевские помогли Оцупу устроить встречу с Иннокентием Федоровичем, но эта беседа была, увы, первой и последней. После скоропостижной смерти Анненского Оцуп продолжал бывать в доме Хмара-Барщевских, где ощущался культ ушедшего поэта, глубокое преклонение перед гением Анненского. Валентин Хмара-Барщевский, внук Анненского, учился вместе с Оцупом в Царскосельской гимназии.

Если «отец акмеизма», Н.С. Гумилёв, был для Н.А. Оцупа не только старшим другом и «вождем», но и «полубогом», «demi-dieu», как вспоминает ученик Николая Авдеевича, профессор Ж. Абенсур², то Анненский символизировал непреходящий свет поэзии, но не

¹ Оцуп Н.А. Океан времени: стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания. – СПб.: Logos Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – С. 225.

² Абенсур Ж. Николай Авдеевич Оцуп и его французские ученики // Берега. Информационно-аналитический альманах Русского Зарубежья. – СПб., 2008. – Вып. 9. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusemigration.ru/09/index.htm>

болезненный и трагический (дионасийский), как у символистов, а гармоничный, аполлонический – как у акмеистов. Себя самого Оцуп видел то царскосельским гимназистом, почтительно внимающим Анненскому, то своего рода «замыкающим» в цепи поэтов-царскосельлов – А.С. Пушкин, И.Ф. Анненский, Н.С. Гумилёв, А.А. Ахматова, граф Комаровский.

«С необычайным волнением думаешь о духовной связи поэтов, из которых первый как бы воплощал гениальную юность и надежды победоносной России, а второй – пережил крушение своей карьеры, под старость, одновременно с падением Порт-Артура», – писал Н.А. Оцуп о Пушкине и Анненском. Продолжая ряд «царскосельских лебедей», Оцуп вводит в эту царственную плеяду Н.С. Гумилёва и А. Ахматову: «Там, возле казарм, где когда-то гусар Чадаев поджидал лицеиста Пушкина, в домике с низкими потолками, бывший директор царскосельской гимназии, переводчик Эврипила и тончайший из русских лириков двадцатого века, принимал и учил поэзии Гумилёва, Ахматову...»²

Возвращаясь к трагедии «Три царя», следует сказать, что в ней ощущается духовная преемственность не только по отношению к поэтическому творчеству Н.С. Гумилёва, но и по отношению к идеям акмеизма. Оцупа связывают с акмеизмом внутренняя гармоничность, аполлоничность и в то же время – христианское смиление. Всезнание царя Соломона соотносится в трагедии с гордыней, пресыщением, тогда как Давид – человечен, прост и исполнен смиления. Давид не стремится «познать непознаваемое», он лишь смиленно склоняется перед Вечным, поет славу Творцу.

В центре трагедии Оцупа – человек, личность, поэт, стоящий перед лицом Господа. Оцуп подчеркивал значение каждого явления перед лицом небытия, как и Н.С. Гумилёв в манифесте «Наследие символизма и акмеизм», в котором говорится: «Для нас иерархия в мире явлений – только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки неизмеримо больше отсутствия веса, небытия, поэтому перед лицом небытия – все явления братья»³.

¹ Абенсур Ж. Николай Авдеевич Оцуп и его французские ученики // Берега. Информационно-аналитический альманах Русского Зарубежья. – СПб., 2008. – Вып. 9. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.rusemigration.ru/09/index.htm> – С. 504.

² Там же.

³ Гумилёв Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Гумилёв Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии. – М.: Худож. лит., 1990. – С. 411.

В манифесте Н.А. Оцупа «Персонализм как явление литературы» подчеркивается, что персонализм XX в. знает, «что перед лицом живой вечности, т.е. Бога, все новое ценно лишь в непрерывности познания себя и всего, что дано: себя – в истории, истории – в себе»¹. И в акмеистских манифестах Н.С. Гумилёва и О.Э. Мандельштама, и в оцуповском манифесте персонализма говорится об ответственности поэта и человека перед вечностью и Вечным (Богом). В частности, Н.А. Оцуп утверждает, что персонализм – это отбор и ответственность, «противопоставленные вседозволенности благодушия, безразличия, безответственности»².

Персонализм, по Оцупу, – это мораль «героического напряжения веры, зоркой и к аду и к раю не только там, в запредельном, но и здесь, на земле»³. Оцуп понимал персонализм как свободу человека в Боге. Николай Авдеевич утверждал: «Приятие мира во всей сложности борьбы двух начал – обязательное содержание истинного персонализма. Настоящий эллинизм, трагически и ясно сказавший “да” мирозданию, настолько близок иудеохристианской любви ко всему живому, что к нему, вечно оживающему в великих произведениях искусства, наперекор эстетическим подражаниям, лишенным и веры, и чувства ответственности, персонализм зовет. Другими словами, он зовет к Пушкину»⁴.

Оцуповское «приятие мира во всей сложности борьбы двух начал»⁵ перекликается с гумилёвскими строками из акмеистского стихотворения «Фра Беато Анджелико»: «Есть Бог, есть мир, они живут вовек, / А жизнь людей мгновенна и убога. / Но все в себе вмещает человек, / Который любит мир и верит в Бога»⁶. В «Дневнике в стихах» Прекрасная Дама, Беатриче – это не блоковская Невеста-Смерть, несущая в себе хаос и разрушение, а носительница глубокой, смиренной веры, помогающая герою вернуться к ценностям подлинной веры. Иудеохристианская любовь ко всему живому, о которой говорит Оцуп в манифесте персонализма, – это примирение Творца и творения, Бога и мира, вечности и времени.

¹ Оцуп Н.А. Персонализм как явление литературы. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200104504>

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Гумилёв Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.: Воскресенье, 1997–2008. – Т. 2. – С. 123.

В трагедии «Три царя» упомянуты Прекрасные дамы былых времен: Эсфири, Антигона, Авигея. Следуя за «Балладой о дамах былых времен» Франсуа Вийона, Оцуп вопрошает: «Где Ависага, Авигея, / Где Антигона? Та “она”, / В чей образ память влюблена? / Ты – в их ряду, ты им равна. / Тебе, мой друг, моя жена, / И этого труда идея / И жизнь моя посвящена» (8, с. 5). Для персоналиста Оцупа, как и для его учителя – акмеиста Н.С. Гумилёва, было важным воплощение Вечной Женственности в реальном женском образе, в личном и земном. Однако сквозь облики таких земных женщин, как иудеянки Эсфири и Авигея (влюбленная царя Давида, пророчица), у Оцупа просвечивает «небесная синь». Все они, по Оцупу, «гражданки Небесного Иерусалима» (с. 5).

Здесь, опять же, присутствует интертекстуальная связь с поздней поэзией Н.С. Гумилёва – в частности, со стихотворением «Память» («Сердце будет пламенем палимо, / Вплоть до дня, когда взойдут, ясны, / Стены Нового Иерусалима / На полях моей родной страны»¹). У Оцупа, в Посвящении к трагедии «Три царя», мы находим следующие строки: «Ты несомненно потому, что, как пророки одержима, / В земной юдоли ты – граждanka / Небесного Иерусалима» (с. 6).

Новый Иерусалим (Небесный Иерусалим) – это символический образ Царства Божия, которое должно наступить, согласно Откровению Иоанна Богослова, после Страшного суда и Светопрепставления на Новой земле. Н.А. Богомолов указывает, что эти гумилёвские строки созвучны следующим строкам В. Блейка из поэмы «Миль顿»: «Мой дух в борьбе неустраним, / Незримый меч всегда со мной, / Мы создадим Иерусалим / В зеленоi Англии родной»².

«Небесный Иерусалим», «Сион», «благоденствие Твое в Сионе» Н.А. Оцуп называл своей подлинной родиной. В одном из предсмертных стихотворений «Да будет так. Не мой же это дом!» поэт писал: «Все это раньше быть могло, / Но медлил ты, чтоб я и сердцем понял: / Отечество не Царское Село, / А благоденствие Твое в Сионе»³. Стока «А благоденствие Твое в Сионе» отсылает нас к одному из псалмов царя Давида (Пс. 127: 5): «Благословит тебя Господь с Сиона, и увидишь ты благоденствие Иерусалима во все дни жизни

¹ Гумилёв Н.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.: Воскресенье, 1997–2008. – Т. 4. – С. 90.

² Там же. – С. 309.

³ Оцуп Н.А. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания. – СПб.: Logos Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – С. 180.

твоей». Сион, город Давидов, святая гора, жилище и дом Божий, царственный город Божий – это, одновременно, Иерусалим, колено Иудино, Царство Иудейское и Царство Божие на небесах, откуда является Бог во славе Своей. В Давидовых псалмах Сион назван местом жительства Бога на небесах (Пс. 8:7; 52:7).

«Коль славен наш Господь в Сионе» – это, как известно, неофициальный гимн Российской империи (стихи М.М. Хераскова, музыка Д.С. Бортнянского), использовавшийся до принятия гимна «Боже, царя храни». В нотных изданиях XIX в. этот гимн сопровождался пометкой «национальный русский гимн». Широко известно, что именно этот гимн использовался на территориях, занятых Добровольческой армией во время Гражданской войны 1918–1922 гг., а затем и в эмиграции. В этом религиозном гимне присутствует образ Сиона, места Славы Господней:

Коль славен наш Господь в Сионе,
Не может изъяснить язык.
Велик Он в Небесах на троне,
В былинках на земли велик.
Везде, Господь, везде Ты славен,
В ноши, во дни сияньем равен.
Тебя Твой Агнец златорунный
В себе изображает нам:
Псалтырью мы десятострунной
Тебе приносим фимиам.
Прими от нас благодаренье,
Как благовонное куренье.
Ты солнцем смертных освещашь,
Ты любишь, Боже, нас как чад,
Ты нас трапезой насыщаешь
И зиждешь нам в Сионе град.
Ты грешных, Боже, посещашь
И плотию Твоей питаешь.
О Боже, во Твое сelenье
Да внидут наши голоса,
Да взыдет наше умиленье,
К Тебе, как утрення роса!
Тебе в сердцах алтарь поставим,
Тебя, Господь, поем и славим!¹

¹ Бортнянский Д.С. Коль славен наш Господь в Сионе: Текст песни. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: megalyrics.ru/lyric/bortnianskii

В своем предсмертном стихотворении, процитированном выше, Н.А. Оцуп обращался одновременно и к библейской символике Сиона, и к религиозному гимну «Коль славен наш Господь в Сионе», ставшему одной из святынь русской эмиграции.

В стихотворении «Да будет так. Не мой же это дом!» Оцуп вспоминает о «псалмопевце-грешнике» – царе Давиде: «Кто псалмопевцу-грешнику родня / В уменье петь и силе покаянья? / Но перед смертью есть и у меня свидетельство почетного избранья»¹. «Псалмопевец-грешник» – один из трех царей, героев трагедии Н.А. Оцуна. Образ царя Давида присутствует и в поэзии А. Ахматовой – в стихотворении «Майский снег» (1916) и в «Поэме без героя» – в контексте мифа о богоизбранном поэте, смиренном певце славы Всевышнего.

В стихотворении Ахматовой «Майский снег» говорится о печали, которой одарил мир царь-псалмопевец: «И ранней смерти так печален вид, / Что не могу на Божий мир глядеть я. / Во мне печаль, которой царь Давид / По-царски одарил тысячелетья»². В стихотворении «Через 23 года» священная пляска царя Давида перед ковчегом Завета сравнивается с трудом поэта в Божьем мире: «Все уходит – мне снишься ты, / Доплясавший свое пред Ковчегом. / За дождем, за ветром, за снегом / Тень твоя над бессмертным брегом, / Голос твой из недр темноты»³. В ахматовской «Поэме без героя» образ царя Давида, пляшущего перед ковчегом Завета – это образ идеального стихотворца: «Проплясать пред Ковчегом Завета / Или сгинуть... / Да что там? Про это / Лучше их рассказали стихи»⁴.

Во Второй Книге Царств описано, как Давид «плясал перед Господом». Дочь царя Саула и жена царя Давида – гордячка Мелхола – стала укорять мужа за это. Давид так ответил ей, что перед Господом, который предпочел его царю Саулу и всему дому его, он будет играть и плясать.

В трагедии Оцуна «Три царя» изображен не только «больной духом» царь Саул, но и его гордая красавица-дочь: царевна Мелхола. Эта царевна – героиня одноименного стихотворения Ахматовой. Но если в трагедии Оцуна Мелхола наказана за гордыню

¹ Оцун Н.А. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания. – СПб.: Logos Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. – С. 180.

² Ахматова А. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 1. – С. 180.

³ Там же. – С. 298.

⁴ Там же. – С. 325.

бесплодием, то в стихотворении Ахматовой гордая Мелхола одновременно и страшится своих чувств к Давиду (еще пастуху, не царю), и не может от них отказаться («Наверно, с отправой мне дали питье, / И мой помрачается дух. / Бесстыдство мое, унижение мое! / Бродяга, разбойник, пастух! / Зачем же никто из придворных вельмож / Увы, на него не похож... / А солнца лучи... А звезды в ночи... / А эта холодная дрожь...»¹

В трагедии Оцупа – Давид, царь-псалмопевец, это певец, поющий славу Господу. Даже в грехе Давид «человечен и прост», как его псалмы. Если Саул одержим злым духом, наказан за гордыню и желание поставить себя превыше Господа, а царь Соломон, строитель Храма, болен всезнанием и пресыщением, то Давид в трагедии Оцупа полон смирения и веры. В лице Давида Н.А. Оцуп изобразил идеального поэта, поющего славу Господу.

В трагедии Оцупа Давид утверждает, что Бог во всем живом: «Я могу о птицах спеть тебе, о людях, или / О Боге, что и проще: / Он – во всем!» (с. 15). В «Трех царях» пальма над ручьем, благословляющая Творца, – это символ смиренной веры, преданности души Богу (Вечному). Смирение, вера и верность – вот главные качества, присущие царю Давиду в трагедии Оцупа. Именно эти качества человеческой личности утверждали поэты-акмеисты, именно они очень важны для персоналиста-Оцупа. Здесь мы наблюдаем преемственность религиозно-философских идей акмеизма и персонализма, продолжение русского Серебряного века в творчестве русской эмиграции Первой волны, одним из ярчайших представителей которой был поэт, эссеист и драматург Николай Авдеевич Оцуп.

¹ Ахматова А. Соч.: В 2 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 1. – С. 154.

«НЕЗАМЕЧЕННОЕ ПОКОЛЕНИЕ» В ЛИТЕРАТУРЕ И КРИТИКЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Т.Н. Красавченко

ВРЕМЯ ЛИТЕРАТУРЫ ДОКУМЕНТА: ВЛАДИМИР ВАРШАВСКИЙ

Аннотация. В статье представлена историко-культурная ситуация, в которой литературе художественного вымысла предподают литературу документа, и в связи с этим речь идет о прозе молодого поколения первой волны русской эмиграции, главным образом Владимира Варшавского.

Ключевые слова: дестабилизация исторического процесса; кризис традиционной эстетики; изменение иерархии жанров; толстовская традиция; русский экзистенциализм.

Литература «свидетельства» или «человеческого документа» – яркое явление в русской и зарубежной словесности. Для процветания этого универсального литературного феномена (вспомним хотя бы жанр исторической хроники разных времен) требуются особые условия, особое время.

В «нормальной», стабильной ситуации существует художественная литература и существует историография, у каждой – своя концептуальная система освоения мира, а между ними в промежуточной зоне автономно существует документальная константа, обслуживающая обе системы¹. В XX в. дестабилизация исторического процесса, катастрофические общественные сдвиги – мировая и Гражданская войны, революции, эмиграция взорвали «нормальную» си-

¹ См. об этом: Земсков В.Б. Документ и воображение // Земсков В.Б. Образ России в современном мире и другие сюжеты / Отв. ред., сост. Красавченко Т.Н. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Гнозис, 2015. – С. 268.

туацию; литература изменила свой традиционный облик, возник кризис основ концептуальной системы средств передачи и осмыслиения информации, образно-языкового фонда, т.е. способов «формирования» картины мира. Новое не поддавалось осмыслиению в рамках устоявшейся системы интерпретации действительности.

Чуткий к веяниям времени и эстетическим потребностям литературы, Георгий Адамович выдвинул на первый план эстетику литературы «человеческого документа» как программу. Наступил час документальной словесности, она взяла на себя функцию не только фиксации, но – и это главное – интерпретации и концептуализации. Изменилась иерархия жанров. На первый план вышло понятие правды свидетельства. Читателя интересовал не столько вымысел, сколько то, что было в действительности, ставшей интереснее вымысла.

Романы Газданова «Вечер у Клэр» (1930), «Ночные дороги» (1939–1940, 1952), его повесть «На французской земле» (1946) явно вписались в матрицу документальной литературы. И даже Набоков, великий виртуоз вымысла, отдал ей дань, скажем, в романе «Дар» (1937), который можно рассматривать как своеобразную хронику русской эмигрантской жизни в Берлине.

Но, пожалуй, наиболее конгениальным «литературе документа» оказался талант Владимира Варшавского (1906–1978), о чем свидетельствует все лучшее, написанное им: и автобиографический роман «Ожидание» (1972), и книга «Незамеченное поколение» (1956), и эссе. Характеризуя повесть Варшавского «Семь лет» (1950), позднее вошедшую в «Ожидание», Георгий Адамович назвал его «маниаком правдивости»¹. В самом «Ожидании» герой, за которым стоит автор, формулирует свое эстетическое кредо: «...я надеялся, усилие сосредоточиться поможет мне увернуться от небытия. Нужно только писать точно, что видишь, ничего не выдумывая»².

* * *

Привычное утверждение, что «факты говорят сами за себя», – не более чем иллюзия. Между фактом и текстом стоит автор с его мировоззрением, а по сути – это значит, что нет и не может

¹ Адамович Г. Семь лет // Новое русское слово. – Нью-Йорк, 1950. – 1 окт., № 14 037. – С. 8.

² Варшавский В. Ожидание. Проза. Эссе. Литературная критика / Сост., comment. Красавченко Т.Н., Васильева М.А. – М.: ДРЗ им. А. Солженицына: Книжница, 2016. – С. 255.

быть абсолютно документального образа мира. Любой образ мира по отношению к «сырой» действительности так же условен, как и художественный, но в документе недопустимо искажение событийного ряда, его преображение происходит в ходе его интерпретации, здесь-то и рождается условная «правда» документа.

Особенность Варшавского состояла в том, что он сразу выступил как представитель своего поколения. Это еще в 1931 г. заметил Г. Адамович: «...признания Варшавского так интересно читать: он говорит не только за себя, но и за многих своих современников»¹. В сущности, уже в ранних рассказах «Шум шагов Франсуа Виллона» (1929) и «Записки бесстыдного молодого человека» (1930) Варшавский создал портрет русского молодого эмигранта первой волны. В первом рассказе в духе литературы модернизма – «время зачеркивается», и в едином вневременном ряду истории отверженный в XX в. слышит шум шагов отверженного из XV в., что рождает у героя Варшавского чувство связи времен, не бессмысленности своего пребывания в Париже, отмеченном присутствием великого поэта-маргинала, близкого ему по экзистансу. Второй рассказ – хроника «маяты» русского молодого эмигранта в Париже, никому не нужного, одолеваемого тревогой и мечтами; рассказ назван «бесстыдным», потому что это рассказ, казалось бы, ни о чем. На самом деле это одна из первых попыток автора дать хронику жизни молодого эмигранта, отверженного, маргинального, «не у дел».

Варшавский был последователен: после первых робких художественных попыток он четко обосновал «комплекс младоэмигранта» в ярких документальных эссе «Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке» (1930/1931), «О герое эмигрантской молодой литературы» (1932), «О prose “младших” эмигрантских писателей» (1936). В полемике 1936 г. вокруг статьи Газданова «О молодой эмигрантской литературе» («Современные записки». № 60) он выделялся своим взглядом на мир. В отличие от старших – Алданова, Осоргина, даже Ходасевича, он объяснял кризис эмигрантской литературы не «бытом», а «бытием». По сути, он писал не о «незамеченности» молодого поколения русских эмигрантов современниками – эмигрантская критика как раз его «заметила», а о драматичном ощущении «затерянности» в истории, о существовании «вне истории». Как никто

¹ Адамович Г. «Числа». Книга четвертая // Последние новости. – Париж, 1931. – 13 февраля, № 3614. – С. 5.

другой Варшавский передал именно эту драму своего поколения и дал точное терминологическое определение – «незамеченное поколение» – не только всему феномену молодого поколения русской эмиграции первой волны, но и тому «межкультурному пограничью», в котором, утратив родину, оно оказалось, введя точный, выразительный термин *экстерриториальность*¹. И вновь – на ином эстетическом уровне он вернулся к теме своего поколения в книге «Ожидание», выразительно определив его как «вырванные с корнем».

* * *

В «Ожидании» наиболее явно видно, как рождается условная «правда» документа. Варшавский создает и хронику своей жизни, и нечто иное; у него – своя эстетическая стратегия. Он ведет повествование не от своего лица, он вводит автобиографического героя, концентрирующего в себе архетипные черты русского литератора – младоэмигранта первой волны. События жизни самого Варшавского почти, но именно *почти* совпадают с хроникой жизни героя, он оставляет за «бортом» многие интересные, но, видимо, на его взгляд, слишком индивидуальные или бытовые детали своей жизни и в рамках событийного ряда своей биографии воспроизводит психологически точный, достоверный портрет своего «*alter ego*». Ему вновь важно «бытие», а не «быт».

Что мучило Варшавского, как и его героя? Выпадение из истории, маргинальность, незамеченность существования, хотя жизнь в России начиналась так ярко и естественно. Но жизнь автора / героя и его семьи с приходом революции – с 1918 г. – была бегством от истории и, оказавшись в 1927 г. после Киева, Одессы, Константинополя, Тршебовы, Праги в Париже, он в полной мере осознал свою «внешнюю маргинальность».

Парадокс заключался в том, что война против нацизма – трагическое событие в жизни народов, для Варшавского было ознаменовано чудом духовного воскресения. Он уже никуда не бежит, не маётся; в 33 года, пойдя добровольцем во французскую армию, став непосредственным участником главной борьбы мира со злом, он вернулся в русло истории, обрел себя как личность. И в результате написал одну из лучших книг в литературе о войне и человече-

¹ Варшавский В. О прозе «младших» эмигрантских писателей // Современные записки. – Париж, 1936. – № 61. – С. 410.

ке. Его автобиографический герой детально, бесстрастно, без осуждения описывает бегство французской армии, объяснимое прежде всего не отсутствием танков и самолетов (как потом выяснится, всего этого было достаточно), а тем, что большинство французских солдат просто не понимали, зачем эта «чужая» война, «война англичан», зачем их вырвали из дома. С энтузиазмом, с осознанным намерением защитить западную цивилизацию от Гитлера добровольцами идут на войну, как показано в книге, в основном русские эмигранты (в их числе уже немолодой Г. Адамович), а национальный крах – бегство – капитуляция перед Гитлером оказываются позором лишь для нескольких французских офицеров, участников еще Первой мировой войны.

Варшавский же, став французским солдатом, уже не ощущает себя изгояем, апатридом, он приобщен к истории. Как и его герой, медлительный, в обычной жизни постоянно рефлексирующий о своей бестности, он оказывается в экстремальной ситуации войны смелее и решительнее своих французских товарищей, прежде органично вписанных во французскую жизнь. Экстремальная ситуация встряхнула его, он ожил, понял, зачем живет и что защищает в этой жизни, более того, он совершает подвиг. Добровольно вызвавшись защищать Булонскую цитадель, пренебрегая опасностью, 14 мая 1940 г. Варшавский остался последним на линии огня и прикрыл отступление своей роты. Пять лет с мая 1940 г. до февраля 1945 г. он провел в нацистском плену – в концлагере Сталаг II-B, в Хаммерштейне (Померания, ныне Польша). Но и плен не сломил его. Все это, а также возвращение в Париж и свой переход в Нью-Йорк весной 1951 г. он описал в книге «Ожидание», которая вышла в парижском издательстве «ИМКА-пресс».

Жанр этой уникальной документально-художественной книги трудно определить в традиционных понятиях. Что это? Большая повесть или необычный роман? Она вместила в себя многое. Это книга не только о «незамеченном поколении» и русской эмиграции во Франции, это книга о «странной войне» во Франции во время Второй мировой войны, это книга и о советских людях в восприятии русского эмигранта, это и яркий образец прозы русского экзистенциализма. Даже если бы Варшавский не написал ничего другого, он уже вошел бы в историю русской литературы – столь многое заложено в этой книге.

Первоначальное название книги Варшавского – «Рассеянность», окончательное «Ожидание» несравненно удачнее, с большим концентратом духовного смысла. Оно сочетает два вектора

сразу – русский и западноевропейский и обыгрывает одновременно идею вечного русского ожидания – чуда, счастья, как в чеховских «Трех сестрах» – и экзистенциального ожидания человеком (как у С. Беккета «В ожидании Годо») неведомо чего. На бытийном уровне толкует название книги А. Шмеман: «Тема – у Варшавского – *рассеянности*. Рассеянность – в “мире сем” – это ощущение другого присутствия, от занятости этим присутствием, от *ожидания* (курсив мой. – Т. К.), что оно “прольется” в реальность»¹.

Но, пожалуй, главное достоинство «Ожидания» кроется в его герое / авторе. Особенность его мировосприятия в том, что в любой ситуации – в Париже, в германском плену, в нью-йоркской бедности он сохраняет способность видеть мир как художник, поэт. Вместе с тем Варшавский пишет откровенно, обнаженно, порой его проза перекликается с прозой Варлама Шаламова.

Секрет героя / автора «Ожидания» в том, что он внутренне абсолютно свободный человек, обладающий «волшебной свободой» воспринимать мир не иерархично и независимо от обстоятельств видеть его красоту.

Варшавский в высшей степени толстовский человек и писатель. Толстой как минимум девять раз упоминается в «Ожидании», а уж «толстовских мест» в книге не счесть. Варшавский будто от Толстого унаследовал свой порой спасительный взгляд на жизнь «со стороны», когда что бы ни происходило, а иногда происходит страшное, герой замечает: «...мне было даже любопытно»². Собственно, вся книга построена на «потоке сознания» героя более всего в толстовском духе.

В своем отношении к Толстому Варшавский отличался, скажем, от Набокова, прежде всего потому, что между Набоковым и Толстым пролегла целая эпоха – Серебряный век, последним представителем которого, можно сказать, поскребышем, и был Набоков с присущим ему, идущим, вероятно, от символизма культом творчества, не свойственным Толстому. В отличие от Набокова, уехавшего из России вполне сложившимся 20-летним молодым человеком и успевшего заявить о себе как поэт, Варшавскому шел четырнадцатый год, когда в 1920 г. он с семьей оказался в эмиграции. В социальных катаклизмах он словно и не заметил Серебря-

¹ Шмеман А., прот. Дневники. 1973–1983 / Сост., подгот. текста У.С. Шмеман, Н.А. Струве, Е.Ю. Дорман; предисл. С.А. Шмемана; примеч. Е.Ю. Дорман. – М.: Русский путь, 2007. – С. 425. – Запись от 12 апреля 1978 г.

² Варшавский В. Ожидание. Проза. Эссе. Литературная критика... – С. 139.

ный век. Между ним и XIX в. (в отличие от Набокова) ничего нет – Варшавский находится под прямыми лучами русской классической литературы, и Толстой производит на него самое непосредственное впечатление, становится фигурой номер один в его эстетико-художественном мире.

Однако толстовская традиция была не единственной в творчестве Варшавского. Его проза органично вписалась в модернистский поток. С упоением читавший наизусть целые страницы из романа Марселя Пруста «В поисках Свана», он называл себя «прустианцем». И тут важно не только столь свойственное Варшавскому прустовское отношение к времени, но и то, как заметил Д. Мережковский, что Пруст – «не художник»¹, т.е. скорее «хроникер», чем «выдумщик». Варшавский отходит от близкого ему «гениального выдумщика» Толстого и создает своего рода «психологическую хронику», наподобие прустовской. В известной мере «Ожидание» это его «поиски утраченного времени» с временными «перебивками», наплывами прошлого – все происходит в едином временном ряду авторского сознания, инкорпорирующего историю. Таким образом, Пруст «налагается» на Толстого.

По наблюдению А. Шмемана: «<...> Варшавский – это Толстой, “воспринявший” Достоевского (его вертикаль) и Пруста (его “время”, не космическое, как у Толстого, а антикосмическое, ибо – опыт умирания)»².

Проза Варшавского (прежде всего «Ожидание») органично вписывается не только в «мейнстрим» русской литературы, в ее первый ряд, но и в общеевропейский контекст, где она сохраняет свою уникальную национальную идентичность и вносит в европейскую литературу – и шире – культуру нечто особое, прежде всего героя, обладающего особым психологическим строем, способного сохранять внутреннюю свободу и человечность в жестоком мире.

¹ См.: Кузнецова Г. Грасский дневник. – М.: Московский рабочий, 1995. – С. 113.

² Шмеман А., прот. Указ соч. – С. 425.

Т.Н. Белова

**АРХИТЕКТОНИКА ГИПЕРПРОСТРАНСТВА
РОМАНОВ В. НАБОКОВА-СИРИНА
И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ**

Аннотация. В статье рассматривается гиперпространство набоковской романной прозы. Этот феномен включает в себя также метафорическое отображение в его романах потусторонней трансцендентной сферы бытия, призванной обеспечить их философскую глубину и воплотить целостную систему мироощущения писателя, содержащую в своей основе концепцию неоплатонизма. Художественные приемы, углубляющие пространственную структуру романов Набокова, – это прежде всего романтическое двоемирие и зеркальное двойничество, раскрывающееся в противостоянии должного и недолжного миров: во-первых, земной греческий мир и противоположный ему – загадочный, но истинный мир потусторонности; во-вторых, утраченная в пространстве и времени Россия, представленная во всей полноте гармонического сосуществования и радужных красок бытия, противостоит призрачному «потустороннему» миру эмиграции с его обитателями – «теньми изгнаннического сна».

Ключевые слова: гиперпространство; В. Набоков-Сирин; романтическое двоемирие; двойничество; образ-символ; лейтмотив; подтекст; интертекстуальность.

Пространство романной прозы Набокова невозможно рассматривать только в его горизонтальной линейной протяженности во времени: оно многомерно и многослойно. Так, привычному земному миру противостоит загадочный зазеркальный мир инобытия, потусторонности, к разгадке символов которого наиболее близко, по мнению автора, подходит только писатель-Творец. Для создания

этого мира Набоков применяет поэтику романтизма: романтическое двоемирие и двойничество, а также образы-символы: «тень», «призрак», «сон», «око», «коридор», «лужица», «тропинка», «окно» и др., ведущие героев в иную реальность – инобытие.

Вместе с тем, используя многозначность этих образов-символов, Набоков создает бинарные оппозиции должного и недолжного миров на земле, начиная с первого своего романа «Машенька» (1926), где они противопоставлены благодаря целому арсеналу художественных средств: это цветовые и световые контрасты, изобразительный и предметный ряд, лейтмотивы, переходящие из романа и создающие глубинный подтекст произведения, в котором содержится и завуалированная авторская позиция, и его message – послание вдумчивому читателю, что также значительно углубляет художественную перспективу романов. Кроме того, разветвленная интертекстуальность придает его произведениям еще большую глубину, эмоциональную насыщенность и поэтическую выразительность.

Итак, уже в первом романе «Машенька» автором четко противопоставлены два контрастных мира: это «счастливая невозвратимая» пора детства и юности в дореволюционной России и серые мрачные будни берлинской эмиграции (пансион г-жи Дорн), изображенной как призрачный мир теней – мир загробной жизни. При этом автор использует исключительно монохромную черно-белую или серую гамму: серый цвет, как известно, в поэтике символистов означает смерть. Это **черная** темнота лифта, в котором застряли Ганин и Алферов, причем последний в этом факте видит «нечто символическое»; это «**грязная** ванная» пансиона, «**темное** трюмо»; автором описывается «**дымное** утро», **седые** усы, голова и грудь писателя Подтягина (обреченного там умереть), его **серый** костюм; это **черный** бумажник Ганина с письмами от Машеньки, **черные** платье, платок и ремингтон его соседки Клары и т.д. (выделено нами). – Т. Белова)

Неустроенность, эфемерность эмигрантской жизни подчеркнута и тем, что этот пансион расположен в доме, выходящем на городскую железную дорогу и словно «медленно едет куда-то» (1, с. 37)¹. Две хрустальные вазы в прихожей покрыты «пушистой пылью», а разрозненная мебель выглядит, как «**кости разобран-**

¹ Набоков В. Собр. соч.: В 4 т. – М.: Правда, 1990. – Т. 5 (доп.). – Цитаты из текстов русских романов Набокова даются по этому изданию в скобках, где первая арабская цифра указывает номер тома, вторая – страницу.

нога скелета» (1, с. 38), т.е. изобразительный предметный ряд явно свидетельствует о том, что жизнь в эмигрантском пансионе подобна пребыванию за гранью физической смерти.

По контрасту с миром берлинской эмиграции мир российской жизни в воспоминаниях Ганина играет всеми цветами радуги: это «парчовые острова тины», «**глянцевито-желтая** головка кувшинки», «**красный**, как терракота, берег», **лиловый** вереск, «**зеленый** скат, и над ним **белые** колонны большой заколоченной усадьбы» (1, с. 75), разноцветные стекла беседки: **синие, желтые, красные...** (выделено нами. – Т. Белова)

Радужное буйство красок – это переливающиеся огнем драгоценности матери, табельные иллюминации в Санкт-Петербурге, разноцветная радуга в небе после июльского дождя и цветной слух (*audition colorée*) рассказчика в сочетании букв и звуков, несущий цветовую красочную палитру, а также обостренность чувств героя, острота его ощущений от близости с природой, ее запахами и звуками, и любимой девушки – создают в романе ту «*human humidity*» – «живую жизнь», которая напрочь отсутствует в изображении серой безжизненной обстановки эмигрантского Берлина. Изобразительный ряд – картины, висящие в берлинском пансионе и в летнем загородном доме юного Ганина в России, довершают это противопоставление: в первом случае они ассоциативно связанны с мотивом страдания и смерти (это литография «Тайной вечери» и копия с картины Бёклина «Остров мертвых»), во втором – это уже яркие жизнеутверждающие полотна, на которых передано движение и полнота жизни: это «неаполитанец с открытой грудью» (1, с. 57), плывущая по воде лошадь с раздувающимися ноздрями, пьющая молоко черепаховая кошка и скворец, к рисунку которого для эффекта реальности добавлены настоящие перья.

В конце романа, когда Ганин принимает судьбоносное решение порвать с Людмилой, отказаться от волнующей встречи с Машенькой и уехать во Францию (причем нелегально пересечь границу), по дороге на вокзал он видит «**скелет крыши**» (1 с. 111) строящегося дома, его деревянный переплет, отливающий золотом, и трех словно парящих в небе рабочих в **синих** робах, заполняющих его **красной** черепицей. И «этот **желтый** блеск свежего дерева» на фоне **синевы** неба был живее самой живой мечты о минувшем» (1, с. 111) (выделено нами. – Т. Белова). К освобожденному от наваждения прошлого герою вернулись все краски мира, а «образ Машеньки остался вместе с умирающим старым поэтом там, в доме теней, который сам уже стал воспоминанием» (1, с. 112).

Таким образом, герой романа, потерявший свою возлюбленную, словно Орфей, спустившийся в ад, оказывается в эмигрантском загробном мире теней, в котором появляется уникальная возможность обрести ее вновь, но благодаря яркому предметному ряду воспоминаний о своей первой любви и родительском доме он словно воскресает к новой деятельной жизни, и к нему приходит четкое понимание, что «кроме этого образа, другой Машеньки нет и быть не может» (1, с. 112).

Однако целый ряд набоковских персонажей, в основном маргинальных героев с неустойчивой психикой (Смурров, Лужин и др.), к сожалению, не могут «воскреснуть», как Ганин, и кардинально изменить свою жизнь. Таков шахматный гений Лужин («Защита Лужина», 1930), который уже с детства ненавидит и не приемлет фальшивый мир взрослых людей. Он намеренно отрешается от повседневной жизни, с тем чтобы полностью погрузиться в музыкальную гармонию мира шахмат, при этом совсем не замечая исторических катаклизмов эпохи: ни Первой мировой войны, ни Октябрьской революции. Во время болезни в Германии, вызванной перенапряжением умственных сил, Лужин полностью переносится в другую реальность – в шахматное зазеркалье. В этот период жизни он не различает ни сна, ни яви, воспринимая реальную жизнь как сновидение: «все, кроме шахмат, только очаровательный сон» (2, с. 77). Окружающее его в эмиграции видится Лужиным как декорация жизни, «где все улыбалось **мертвой** улыбкой» (2, с. 142), либо как балаган, сквозь занавес которого к нему волей судеб «прорывается **живой** человек» (2, с. 57) – его невеста, и, не различая сна и яви, герой очень боится, что она исчезнет (выделено нами. – Т. Белова). Цветовая гамма на страницах, посвященных берлинской эмигрантской жизни главного героя, – в основном также монохромная: она решена в черно-белых тонах с обязательным присутствием серого. С одной стороны, это художественная необходимость, связанная с развитием шахматной темы в романе, пронизывающей всю его композицию, а с другой – эти цвета – символ обреченности Лужина, предвестие его будущей смерти.

Так, голова у него постоянно болела «частями, **черными** квадратами боли» (2, с. 72). В больнице его окружает «преувеличенная белизна... бесшумные **белые** движения сестер» (2, с. 91), над ним склоняется врач – «господин в **белом** с **черной** бородой» (2, с. 92). От «**голубого** блеска русской осени» (там же) его надежно отделяет рама больничного окна (выделено нами. – Т. Белова). Отметим, что «окно» как образ-символ в романе имеет метафори-

ческое значение портала для перемещения в иную реальность. Так, испугавшись в самом начале произведения грозящих ему жизненных перемен в связи с поступлением в гимназию и отрицая этот новый неизвестный «невозможный, неприемлемый мир» (2, с. 9) с его уроками и толпой «страшных мальчиков» (там же), Лужин бежит от родителей со станции обратно на дачу и влезает в окно гостиной с целью провести там зиму, «питаясь в кладовой вареньем и сыром» (там же), однако его обнаруживают и насиливоозвращают в город. Там он благодаря стечению обстоятельств в совершенстве осваивает шахматную игру, и «роковая страсть» к шахматам во многом определяет его судьбу.

У самого Лужина «полное **серое** лицо», с **темной**, приставшей к вечно потному лбу прядью, «глаза... как бы запыленные чем-то», но «сквозь эту **пушистую пыль** пробивался **синеватый**, влажный блеск, в котором было что-то безумное и привлекательное» (2, с. 48) (выделено нами. – Т. Белова). Здесь **синий** цвет, как и у символистов – намек на возможность искренней любви с последующей трагической развязкой. Об этом говорит **серый** цвет лица Лужина и «**пушистая пыль**» – символ смерти, как и на вазах в берлинском пансионе романа «Машенька».

Бело-черная и серая цветовая гамма всецело доминирует на финальных страницах романа – после неожиданной встречи Лужина с бывшим антрепренером Валентиновым. Встревоженный этим событием Лужин начинает понимать, что даже временное возвращение в мир шахмат окончательно сломает его психику – это ««страсть, разрушающая жизненный сон» (2, с. 146). Защита Лужина против уготованной ему судьбы – это решение покончить с собой; последнее, что он видит – это «**белый** блеск эмалевой ванны» (2, с. 150) и «**черную** звездообразную дыру» в окне, пробитую им «**белым** стулом» (2, с. 150) (выделено нами. – Т. Белова). Собрав все силы, он из-за своей тучности с трудом преодолевает границу зазеркалья, пролезая в проем оконной рамы наружу, и устремляется в бездну вечности, которая перед его взором «ненумолимо и угодливо» распадается на «**бледные** и **темные** квадраты» (2, с. 151) (выделено нами. – Т. Белова). В этом романе мир шахматного гения как человека-творца противопоставлен миру будничной повседневной жизни, а для героя романа – сновидческой, нереальной, из которой он сначала уходит в мир удивительной гармонии шахмат, а затем – в мир небытия. Аналогом его поведения является решение Смуррова («Соглядатай», 1930) – жалкого «маленьского человека» – покончить с собой после нане-

сенного ему тяжкого физического оскорбления обманутым мужем с говорящей фамилией Кашмарин. Однако из-за неточного выстрела и сильного психического потрясения его сознание вдруг раздваивается: ему кажется, что он умер, однако на самом деле он продолжает жить, не идентифицируя себя, а лишь призраком отражаясь «в глазах знакомых людей – тысячах зеркал» (2, с. 344), как бы созданных его посмертным воображением. Эти отражения он надеется собрать и восстановить хотя бы в своих записках как некое единство своей личности. В этих произведениях Набоковым многоаспектно раскрывается психология человека-маргинала, не могущего совладать с действительностью, но пытающегося приспособиться к ней.

Роман «Подвиг» (1932) – также о драме несостоявшейся личности, однако метафорически он развивает тему другого портала – лесной тропинки, намеченной автором еще в романе «Защита Лужина», когда его герой, находясь в Германии, в помутнении рассудка безнадежно пытается отыскать спасительную тропинку, ведущую в его загородный дом в России. Мартын Эдельвейс, герой романа «Подвиг», который не может найти свое место в жизни, под впечатлением акварели, висевшей в детстве над его кроваткой, где была изображена тропинка в густом лесу, возможно в Швейцарии, неоднократно спрашивает себя, не стала ли вся его странная эмигрантская жизнь «прыжком» в эту картину? С другой стороны, ему кажется, «что он никогда не выходил из экспресса, а просто слонялся из одного вагона в другой» (2, с. 262), а все окружающие его люди ехали в соседних вагонах. Эта мысль, как и не сложившаяся личная жизнь и отсутствие веры в будущее, заставляют героя сойти с привычной колеи эмигрантского псевдосуществования, чтобы с риском для жизни пробраться в Россию, преодолев этот таинственный портал – войдя в лес и став на «вывающуюся в нем тропинку» (там же) – т.е. испытать себя на прочность.

Перед отъездом из Берлина в Литву, откуда он хочет тайно (всего на сутки!) перейти границу с Россией, Мартын Эдельвейс в последний раз бросает взгляд на «белесое, невеселое» небо (2, с. 289), затем на «пятнистый от сырости асфальт»; рядом с собой он видит «женщину в трауре», дрожащую «черную левретку», затем «двух мулаток», фургон с «грустной рухлядью» (2, с. 290) (выделено нами. – Т. Белова). Все эти образы, как узнает читатель в дальнейшем, оказываются для него тайным предупреждением судьбы, символами его будущей гибели и невозвращения. И действительно, «черная ночь Зоорландии» навсегда поглощает его.

Таким образом, продолжая традиции символизма, Набоков-Сирин с целью создания собственной индивидуальной картины мира и человека в нем в своих романах о русской эмиграции в 1920–1930-е годы зачастую использует символику цвета, таинственных знаков-символов человеческой судьбы, символику образов и лейтмотивов, построенных на повторах ключевых слов («тень», «призрак», «сон», «тропинка», «поезд», «вагон», «шахматы», «зеркало», «ключ», «окно», «коридор», «лужица», «темнота» и др.), переходящих из романа в роман, создающих метафоризованные мотивы сна, недолжной жизни; судьбы, своевольно играющей персонажами, как гроссмейстер шахматными фигурами, и вместе с тем предвещающей будущее героя посланными ему таинственными знаками; лейтмотив зазеркалья; при этом возникает лейтмотив двоемирья и двойничества, бесприютности и неприкаянности эмиграции (мотив поезда или вагона), а также портала (окна, лужицы, коридора, тропинки), ведущего в иную реальность.

Внимательного читателя романы Набокова поражают своим гиперпространством, причем изображенным в различных временных отрезках. Здесь и дореволюционная Россия – страна детства многих набоковских персонажей (Л. Ганина, А. Лужина, М. Эдельвейса, Т. Пнина, Смуррова и др.) и страны Западной Европы, по дорогам которых постоянно перемещаются его герои-эмигранты (Германия, Франция, Швейцария, Чехия и др.), а после переезда автора в США – это Северная Америка, по территории которой совершают свое многомесячное автомобильное путешествие и герои «Лолиты» (1955), а затем и повествователь романов «Другие берега» (1954) и «Память, говори» (1967), как и персонажи романов «Пнин» (1957), «Бледное пламя» (1962), «Смотри на арлекинов» (1974) и др.

Вместе с тем в «американских» романах присутствуют и фантастические миры: Терра – Антиterra и Эстотия в «Аде», сказочное северное королевство Зембла в романе «Бледное пламя», тоталитарный Падукград со своим особым языком в антиутопии «Bend Sinister» и др., что также значительно расширяет пространственную перспективу художественного мира писателя. Однако категория пространства в романах Набокова отнюдь не исчерпывается подобной неохватной физической протяженностью: в большинстве из них, как правило, обязательно присутствует вневременная метафизическая категория потусторонности. Этот феномен набоковской прозы еще в 1979 г. отметила вдова писателя В.Е. Набокова в «Предисловии» к вышедшему в США посмерт-

ному изданию его русских стихотворений. Она справедливо называла потусторонность главной темой Набокова, пронизывающей все его произведения, отмечая, что писатель использовал это понятие, чтобы определить «тайну, которую носит в душе и выдать которую не должен и не может», и именно эта тайна «давала ему невозмутимую жизнерадостность и ясность даже при самых тяжких переживаниях»¹.

Американский исследователь русского происхождения В.Е. Александров в своей монографии «Nabokov's Otherworld»² убедительно доказал, что во всех романах писателя, как правило, присутствует метафизическая категория потусторонности. Он подробно исследовал метафизику, этику и эстетику этого явления, вырастающую из интуитивных прозрений писателем трансцендентальных измерений бытия.

Действительно, протагонисты его романов: Цинциннат Ц., Дж. Шейд, А. Круг, В. Вин и другие ощущают ее дыхание – «сквозняк потусторонности», т.е. существование бытия на другом, трансцендентном уровне: инобытия.

На наш взгляд, наивысшей степенью иллюзорности внешнего мира из русскоязычных произведений писателя отнесен его роман-антиутопия «Приглашение на казнь» (1936). Мир романа – это душный, мертвящий, «мнимый мир» «призраков, оборотней, пародий» (4, с. 66), приговоривших главного героя Цинцинната Ц. к смертной казни за особый дар «непрозрачности», являющейся в романе символом человечности, духовной наполненности и творческой одаренности. В снах Цинцинната «мир оживал, становясь таким пленительно важным, вольным и воздушным, что потом <...> уже бывало тесно дышать прахом нарисованной жизни. <...> Хваленая явь <...> есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания <...>» (4, с. 100).

В этом произведении враждебность мира по отношению к герою достигает своего апогея, однако Цинциннату Ц. через казнь открывается высшая трансцендентная сущность бытия, а мир

¹ Набокова В. Предисловие // Набоков В. Стихи. – Анн Арбор: Ардис, 1979. – С. 3.

² Alexandrov V.E. Nabokov's Otherworld. – Princeton, 1991. Книга переведена на русский язык Н.А. Анастасьевым в 1999 г.

Александров В.Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. – СПб.: Алетейя, 1999.

прошлого гибнет, буквально рассыпаясь на его глазах: «Цинциннат медленно спустился с помоста и пошел по зыбкому сору... Мало что оставалось от площади. Помост давно рухнул в облаке красноватой пыли. Последней промчалась в черной шали женщина, неся в руках маленького палача, как личинку. <...> Все расползлось. Все падало <...> и Цинциннат пошел среди пыли, и падших вещей, и трепетавших полотен, направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (4, с. 129–130).

А Ф. Годунов-Чердынцев, протагонист романа «Дар» (1938), вслед за вымышленным французским философом Делаландом подозревает, что «<...> загробное окружает нас всегда. <...> В земном доме вместо окна – зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» (4, с. 484).

Тайна земного бытия и смерти-воскресения приоткрывается и маститому американскому поэту Дж. Шейду («Бледное пламя») после самоубийства его дочери – так возникает тема художникатворца, ближе всех стоящего к разгадке тайны бытия и инобытия. В разговоре с Кинботтом-Боткиным он говорит, что «жизнь – большой сюрприз. Не вижу, отчего смерти не быть еще большим» (3 А, с. 471)¹, после чего последний находит в его поэтических черновиках упоминание о «тайном коридоре», связывающем эти два мира человеческого существования.

В романе «Bend Sinister» (1947) в сознании ученого А. Круга то и дело возникает образ лужицы, похожей на инфузорию. Раскрывая данный образ-символ, Набоков в предисловии к третьему американскому изданию романа пишет, что «эта лужица невнятно намекает ему о моей с ним связи: она – прореха в его мире, ведущая в мир иной, полный нежности, красок и красоты»². В данном случае очевидно, что Набоков уподобляет себя Творцу, который смотрит на человека так же, как и сам он на своего героя, и может поступить с ним по своему усмотрению.

Таким образом, представления В. Набокова о тайне бытия, сопряженной с ощущением автором присутствия незримого потустороннего мира, нашло свое воплощение в его романном творче-

¹ Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 1997–2000. – С. 471. – Цитаты из текстов «американских» романов Набокова даются по этому изданию в скобках, где первая цифра указывает номер тома и букву «А», а вторая – страницы.

² Набоков В. Предисловие к роману «Bend Sinister» // В.В. Набоков: Pro et Contra. – СПб.: РХГИ, 1997. – С. 78.

стве также посредством уже упоминавшихся нами образов-символов, таких как «тень», «призрак», «сон», «лужица», «коридор», «темнота» и других, создающих лейтмотивы, сквозь которые ощутим образ иного неизъяснимо прекрасного мира, находящегося уже за гранью человеческого понимания.

При этом указанные образы-символы достаточно много-значны, поскольку они несут в себе и другие коннотации. Например, образ-символ «тень» по аналогии с платоновскими «тенями», включает в свой арсенал не только мотив недолжного мира, окружающего героя наподобие загробного «царства теней», но и воплощение мотива двойничества, столь распространенного в творчестве Набокова-Сирина.

Например, в романе «Лолита» полицейский, остановив движение машин, «отрезал путь моей тени» (5, с. 227) – так характеризует Г. Гумберт своего двойника К. Куилти, преследующего их с Лолитой. «Тенями» называет себя и группа экстремистов Земблы – это тайная организация, приговорившая свергнутого короля к смерти за его побег: тем самым многозначность этого образа усиливается. Характерно, что в «Даре» (1938) образ-символ «тень» прямо связывается с образом палача и смертной казнью, с «изначальным зазеркальным миром» (3, с. 183), а Л. Ганин успешно продает «свою тень», т.е. свое изображение на пленке миру кинематографа, и при просмотре фильма поражен своим автономным художественным существованием в ином, иллюзорном мире («Машенька»).

В самом начале поэмы, написанной Дж. Шейдом («Бледное пламя»), помимо того, что поэт провидчески называет себя тенью убитой свирепости:

I was the shadow of the waxing slain
by the false azure in the window pane, –

в следующих строках он подчеркивает свое двойничество:

and from the inside, two, I'd duplicate
myself
(и изнутри раздуваюсь я)¹.

В романах «Другие берега» и «Память, говори» слово «тень» часто употребляется в сочетании «тень от... будущего», напри-

¹ Nabokov V. Pale Fire. – Harmondsworth; Middlesex: Penguin Books, 1973. – P. 29.

мер, в главе IX, в сцене, когда юный герой узнает об отмене дуэли отца с Сувориным и когда «несколько линий игры в сложной шахматной композиции не были еще слиты в этюд на доске» (3 А, с. 271). А в отношениях с Тамарой (глава XI) – его первой возлюбленной – в дальнейшем возникают «женские тени и измены» (3 А, с. 292), где слово «тень», как и зачастую «призрак», воплощают тему двойничества – зеркальный мотив, распространенный в набоковских произведениях, в частности в повести «Соглядатай». Причем тема зазеркалъя становится ключевым мотивом набоковского творчества, приобретающим метафизическое значение: окружающий нас мир – это тюрьма, где окна в другую истинную реальность заменены зеркалами, а люди и окружающие нас предметы – это всего лишь своеобразные «миражи в зеркалах». Подобное мироощущение близко философии неоплатонизма¹.

Тема зазеркалъя, как шахматный мотив, столь важный для развития темы судьбы, предопределенности и свободы выбора в указанных мемуарных романах, как и для романа «Защита Лужина», несомненно восходит ко второй части сказочной диалогии Л. Кэрролла «Алиса в Зазеркалье» («Through the Looking-Glass»), причем первую ее часть Набоков перевел на русский язык, находясь в Германии, в 1923 г. как «Аня в Стране чудес». Особенно большое число образов двойников – «зеркальных» персонажей из двух разных миров – содержится в романе Набокова «Бледное пламя». Если в «Соглядатае», как и в «Двойнике» Достоевского, происходит расщепление личности героя, робкого «маленького человека», вызванное душевным потрясением, то в романе «Бледное пламя» почти каждому второстепенному персонажу поэмы Дж. Шейда соответствует зеркальный персонаж из пародийного авантюрно-политического романа, написанного в форме литературоведческого комментария к ней безумным русским эмигрантом Боткиным, отождествляющим себя с низвергнутым королем сказочной страны Земблы. Например, это убийца Шейда американец Джек Грей и секретный агент-цареубийца Яков Градус; это жена Шейда Сильвия и чрезвычайно похожая на нее Диза – герцогиня Больна; это доцент Джеральд Эмеральд и его двойник зембланин Изумрудов. Подобное раздвоение сознания Кинбота-Боткина объясняется тем, что пережив жестокую травму вынужденной эмиграции, к тому же одержимый манией величия и манией пре-

¹ См. об этом: Медарич М. Владимир Набоков и роман XX столетия // В.В. Набоков: Pro et Contra. – СПб., 1997. – С. 471.

следования, этот герой, неадекватно воспринимая новую для него американскую реальность, создает миф о себе как об изгнанном короле Земблы, который он так подробно и красочно излагает в комментарии к поэме Шейда, описывая нереальный опереточно-карнавальный мир приключений свергнутого короля и мучительно пытаясь отыскать в поэме Шейда строки, имеющие хотя бы косвенное отношение к этому мифу, например словосочетание «в хрустальнейшей стране». В этом романе, как и в ряде других произведений, например в «Соглядатае», Набоков широко использует как поэтику романтизма (двоемирие, двойничество, неразделенная любовь, мир необыкновенных приключений, причем выдуманных самими героями, и т.д.), так и поэтику символизма, что и сообщает его художественной системе двуплановость (двумерность) изображения, где первый уровень – это собственно повествование, а второй – потаенный, метафорический (символический), позволяющий читателю проникнуться авторским мироощущением и определить его отношение к происходящему, его message – послание внимательному читателю, в частности, о существовании постороннего мира. В романе Набокова «Лолита» (1955) тема духовного убийства очаровательно-живой героини и тема палачества Г. Гумберта высвечивается также при помощи ряда деталей-символов: так, кресло, в которое после роковой ночи уселась Лолита, – ярко-красного цвета, словно залитое кровью жертвы, от которой осталась только ее тень, как признается повествователь: «тень кого-то, убитого мной» (5, с. 143). А в названии горного хребта Аппалачи на географической карте Г. Гумберту отчетливо видится слово «палач». Итак, благодаря этим образам-символам и сам герой-рассказчик осознает свою палаческую сущность по отношению к беззащитному ребенку, и сам автор, вводя подобные образы-символы, красной нитью проходящие через его романы («Приглашение на казнь», «Bend Sinister», «Ада, или Страсть» и др.), выражает свое негативное отношение к насилию, растлению, замаскированной лжи и убийству.

Подобные художественные средства и способы создания подтекста набоковских произведений безусловно являются собой продолжение традиций А.П. Чехова, русских символистов (в том числе прозы А. Белого, Ф. Сологуба), а также имеют много общего с известной хемингуэевской теорией айсберга. Свой принцип создания художественного образа Э. Хемингуэй назвал «принципом айсберга», когда самые важные, «самые тонкие» мысли автора, заключающие в себе его оценку происходящих событий и утверждение

его эстетического идеала, глубоко скрыты в подтексте его произведений, ибо буквальное содержание текста не эквивалентно заключенному в произведении истинному содержанию, на семь восьмых скрытому от читателя в его словесной ткани. Хемингуэй писал: «Читатель должен часто прибегать к своему воображению, иначе до него не дойдут самые тонкие мои мысли»¹. Этот же принцип в значительной мере свойственен произведениям В. Набокова, постоянно ведущего изощренную игру с читателем, зашифровывающего в тексте самые главные свои мысли и свое отношение к происходящему. Поэтому читатель становится отчасти и его соавтором, отгадчиком его ребусов.

Если мы обратимся к мемуарным романам В. Набокова, написанным в США: «Другие берега» (1954) и «Память, говори» (1967), – то заметим, что они также состоят из цикла новелл, каждая из которых обладает определенной тематической целостностью, связанной с образами близких ему людей, либо с эмоциональными переживаниями лирического героя, относящимися к увлечению лепидоптерой, либо с радужными воспоминаниями усадебного быта (Выра, Батово, Рождествено), в том числе становления его как поэта. Однако события и переживания лирического героя представлены отнюдь не хроникально-линейно, а в сопряжении весьма удаленных временных и пространственных пластов, когда в памяти героя-рассказчика возникают четкие ассоциативные связи.

Так, образ «левитирующего» в воздухе отца с лицом, обращенным к небу и сложенными руками, которого в вырском имении подбрасывают вверх благодарные за его благодеяния крестьяне в 1905 г., одновременно вызывает в памяти повествователя образ «сумершего родителя» в незакрытом гробу среди лилий и зажженных свечей в Берлине 17 лет спустя. Точно так же описание несостоявшейся дуэли отца с редактором Сувориным и бурных эмоций остро сопереживающего юного героя буквально через несколько абзацев ассоциативно соотносится со сценой его трагической гибели в Германии от пули монархиста. Таким образом, подобно Прусту, писатель посредством ассоциативного потока сознания, соединяя разведенные во времени повторяющиеся узоры жизни, как складки ковра, воссоздает «огромное здание воспоминания» (5 А, с. 319) – навсегда утраченный, беззвучно, как в немом кино, распавшийся мир.

Кинематографичность также является яркой стилистической особенностью этих мемуарных романов. В начале романа (како-

¹Hemingway E. Notes in: A Farewell to Arms. – Lincoln, Nebraska, 1964. – P. 12.

го?) автор определяет жизнь как «щель слабого света между двумя идеально черными вечностями» (3 А, с. 145). И внезапно, подобно лучу кинопроектора в затемненном зале кинотеатра, эта «щель» расширяется на всю полноту экрана, являя нам озаренную солнцем аллею среди дубков, где отец в бело-золотом и мать в бело-розовом ведут за руки трехлетнего героя, вдруг осознавшего свое «я». И таким же образом, соединяя воедино солнечные блики и светотень, автор создает в своем воображении «праздничный стол, накрытый в аллее» (3 А, с. 259), причем демонстрируя читателю вначале немой фильм: возникают лица и руки домочадцев, движение их «беззвучных уст», а затем «краски находят себе очертания» (3 А, с. 260), и начинают звучать голоса, шуметь деревья, петь птицы. Перед нами – живая картина, наполненная звуком и светом, как и появление разноцветной радуги после июльского дождя, когда юноша-повествователь впервые ощущает свой поэтический дар и затем читает восхищенной матери свои стихи. Подобная метафорическая насыщенность, желание изображать, а не описывать, звукопись, цветовые и световые контрасты, ассоциативное совмещение тематических узоров различных временных и пространственных пластов повествования, которых также три (детство и юность героя в России, годы европейской эмиграции и настоящее время уже на американском континенте, когда автор предается воспоминаниям), вовлеченность читателя в действие, автобиографичность и авторская точка зрения, скрытая в сквозном метафорическом подтексте произведений, – все это, несомненно, роднит поэтику В. Набокова и Э. Хемингуэя.

Безусловно, Набоков был знаком с произведениями Э. Хемингуэя – об этом свидетельствуют и устные, и письменные его высказывания, главным образом негативные: он чрезвычайно болезненно относился к проблеме влияния на свое творчество кого-либо из известных писателей, обрушивая огонь критики на произведения Достоевского, хотя явно находится в пленах его художественных достижений, перенимая у него отдельные образы (двойников и героев, объятых маниакальной страстью), приемы и некоторые мотивы¹. Он отрицал свое знакомство с произведениями Кафки на момент написания романа «Приглашение на казнь» или очевидные аллюзии в ряде произведений с романом М. Пруста «В поисках утраченного

¹ См. об этом: Долинин А. Предисловие // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 3. – С. 11; Сараскина Л. Набоков, который бранится // В.В. Набоков Pro et Contra. – СПб., 1997. – С. 15.

времени». В интервью Мартину Эсслину в 1968 г. Набоков высказался по поводу влияния на него писателей очень определенно: «Никто конкретно – ни живой, ни мертвый на меня влияния не оказал»¹. Хотя некоторые произведения современных писателей – «Петербург» А. Белого, роман Дж. Джойса «Улисс» – Набоков считал величайшими достижениями прозы нашего времени². Он уверен, что «неповторимый ослепительный дар гения»³ присущ только «полудюжине» писателей: из современных это Дж. Джойс, а из классиков – Гомер, Шекспир, Миль顿, Пушкин и Толстой. Тургенева, Чехова и Г. Джеймса он относит к разряду просто талантливых авторов. Многие признанные корифеи мировой литературы, такие как О. де Бальзак, Р. Роллан, Дж. Голсуорси, С. Моэм, Т. Драйзер, У. Фолкнер, Д.Г. Лоуренс, Э. Паунд и др. для Набокова просто не существуют: «их имена высечены на пустых могилах, их книги – бутафория, а сами они, на мой литературный вкус, совершенные ничтожества»⁴. Так, у Т. Драйзера и С. Льюиса Набоков видит не художественные произведения, а «трактаты в облачении прозы»⁵. У. Фолкнер, лауреат Нобелевской премии в 1949 г. представляет, по его мнению, «региональную литературу с ее искусственным фольклором»: его произведения Набоков называет «кукурузными хрониками»⁶ и т.д.

Что же касается сходства в использовании целого ряда поэтических средств и способов построения литературного произведения у Набокова и Хемингуэя (образов-символов, лейтмотивов, художественного подтекста, цветовых и звуковых контрастов, кинематографичности, стремления изображать, а не описывать и т.д.)⁷, это скорее, на наш взгляд, «многоаспектное типологическое схождение со сложной структурой», описанное А. Дима⁸, т.е. как бы резонирующие между собой явления разных культур, созданные в одно и

¹ Набоков В. Интервью 1968 г. Мартину Эсслину // Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе / Ред.-сост. Н. Мельников. – М.: Независимая газета, 2002. – С. 239.

² Там же. С. 215.

³ Там же. С. 285.

⁴ Там же. С. 221.

⁵ Там же. С. 381.

⁶ Там же. С. 172.

⁷ Более подробно см. об этом: Белова Т.Н. В. Набоков и Э. Хемингуэй (особенности поэтики и мироощущения) // Вестник Моск. ун-та, Сер. 9. Филология. – М., 1999. – № 2. – С. 55–61.

⁸ Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. – М., 1977. – С. 156–158, 160.

то же время в сходных обстоятельствах и под влиянием одних и тех же традиций и вызовов современности.

Интертекстуальность набоковской романной прозы – это еще один художественный пласт, чрезвычайно углубляющий пространственно-временной континуум произведения, осуществляющий связь с многовековой мировой культурой и литературой.

Так, пушкинские образы, мотивы его произведений, как и золотая россыпь пушкинских цитат – органическая часть многих романов Набокова-Сирина, написанных на русском языке, начиная с самого первого – «Машеньки», которому в качестве эпиграфа предшествует цитата из XLVII строфы главы первой «Евгения Онегина»:

... Вспомня прежних лет романы,
Вспомня прежнюю любовь... (1, с. 35)

Лев Глебович Ганин, подобно пушкинскому герою, чье имя зашифровано в этой анаграмме, увидев у своего соседа по берлинскому пансиону Алферова фотографию Машеньки, внезапно уносится «мечтой к началу жизни молодой». При этом своей таинственностью и удивительной способностью очаровывать женщин он напоминает Евгения Онегина: помимо Машеньки, в него безнадежно влюблены и Людмила, и ее подруга Клара. Финальная сцена романа – вечеринка по случаю отъезда Ганина и дня рождения Клары – многими ассоциативными нитями связана с описанием Пушкиным именин Татьяны. Так, Клара, по мнению Ганина, глядит «как раненая лань» (1, с. 101) – у Пушкина: «как лань лесная боязлива» и «трепетней гонимой лани»; заглушая рыдания после его внезапного отъезда, она водит указательным пальцем по стене, подобно Татьяне, писавшей на стекле «заветный вензель О да Е». Сцена дуэли пародийно подменяется озорным поступком Ганина, напоившего Алферова, который лежал «навзничь раскинувшись и странно выбросив одну руку» подобно пьяному деревенскому шатуну – «как мертвец на краю канавы» (1, с. 108) – ассоциируется с убитым на дуэли Ленским, который изображается погруженным в сон:

Как будто спящий на ночлеге
Недвижим юноша лежит.

Введенные в роман другие пушкинские образы усиливают драматизм любовных отношений между Ганиным и Машенькой: так, после их встречи в зимнем Петербурге под той же самой аркой,

у которой погибает Лиза, героиня оперы П.И. Чайковского «Пиковая дама», их любовь не выдерживает испытания временем и внешними обстоятельствами, дает трещину и постепенно уходит.

Важную роль играет пушкинская тема в романе «Отчаяние» (1936), углубляя и раскрывая образ главного героя – Германа, который считает себя одаренным литератором и, отдавая дань пушкинской традиции, собирался даже назвать свои записки «Поэт и чернь». Неадекватность мировосприятия Германа подчеркивается и псевдопушкинскими образами произведения: так, бронзовый памятник немецкому герцогу на коне сливается в его больном воображении с «петербургским всадником», а «приземистый бледно-голубой домишко» (3, с. 374) в Германии напоминает ему домик на Охте.

Жестокость Германа-убийцы показана не только ходом развития романа: он грубо переиначивает на свой лад классические литературные сюжеты. Так, Сильвио, герой пушкинского «Выстрела», в интерпретации Германа «без лишних слов убивал любителя черешен и с ним – фабулу» (3, с. 359). А саму суть этого персонажа раскрывает именно пушкинским словосочетанием «усталый раб» (3, с. 369) его жена Лиза, причем само сочетание этих двух имен вызывает в памяти имена пушкинских героев «Пиковой дамы»: охваченного безумной страстью разбогатеть Германна и полностью доверившейся ему и обманутой Лизы.

Наивысшего накала и художественного развития пушкинская тема в набоковских романах русского периода достигает в «Даре», главный герой которого поэт Федор Годунов-Чердынцев – alter ego автора «питался Пушкиным, вдыхал Пушкина» (3, с. 87), знал его наизусть; более того, «с голосом Пушкина сливался голос отца» (3, с. 88).

В «американских» и «швейцарских» романах Набокова с нарастанием в них постмодернистских тенденций значительно усиливается роль иронии, пародии и гротеска, в связи с чем меняется и сам способ подачи пушкинской темы – драматизм подчас оборачивается гротеском и фарсом. Так, в романе «Лолита» письмо с признанием в любви Г. Гумберту, написанное Ш. Гейз, представлено как очевидная пародия на письмо Татьяны к Онегину – с большой долей иронии и даже гротеска. Неудивительно, что это письмо коробит адресата, в отличие от Онегина, который «живо тронут был» письмом Татьяны. Таким образом, всматриваясь в набоковские романы с запечатленными в них философскими концепциями жизни и творчества, ощущением быстротечности и не-

повторимости явлений бытия, читатель видит в них, говоря словами героя Набокова, его alter ego – Ф. Годунова-Чердынцева – «длинный животворный луч» любимого им поэта, его гуманистические традиции¹.

Не менее важную роль в творчестве Набокова играют ветхозаветные и христианские образы. Так, в основу сюжета «Лолиты» легла известная библейская триада: соблазн, грехопадение, изгнание из Рая (с последующими адскими мучениями). Поэтому роман буквально насыщен ветхозаветными библейскими образами-символами: это образы змеи-искусительницы, райского сада, яблока (*«le fruit vert»*), когда-то сорванного прародительницей Евой с дерева познания по наущению Сатаны, которое она предложила Адаму. Так и Ш. Гейз, мать Лолиты, при первой встрече с Гумбертом и в разговоре с ним «как бы развертывала кольца своего тела» (5, с. 35), соблазняя своего будущего постоянца. На веранде дома герой-повествователь видит в «яблочно-зеленом цвете» (5, с. 38) полуобнаженное дитя – Лолиту, слившуюся в его помраченном сознании с его первой подростковой любовью Аннабелью Ли, прообраз которой – героиня известно стихотворения Э. По «Аннабель Ли». Лолита вносит в жизнь Гумберта «аромат плодовых садов» (5, с. 99). Позже на ней будет надето платье с «узором из красных яблочек» (5, с. 113–114), а теперь, находясь на кушетке рядом с ним, Лолита ест «эдемски румяное» яблоко (5, с. 56).

Используя многочисленные ветхозаветные образы-символы и лейтмотивы, развивающие тему грехопадения, В. Набоков продолжил традицию мифологизации текста, художественно разработанную писателями европейского модернизма в 20-е годы XX в. Дж. Джойсом и Т.С. Элиотом, обратившимися к мифу как к новому способу изображения действительности, передающему утраченное восприятие мира в единстве человека и природы, чтобы тем самым как-то упорядочить в своем сознании абсурд и хаос открывшейся человечеству новой реальности².

Последователь М. Пруста, воссоздавшего посредством ассоциативного потока сознания «огромное здание воспоминания», – навсегда утраченный, распавшийся мир, – и Дж. Джойса, который

¹ Более подробно см. об этом: Белова Т.Н. Эволюция пушкинской темы в романном творчестве Набокова // А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Сборник докладов Международной конференции 15–18 апреля 1999 г. – СПб.: Дорн, 1999. – С. 95–102.

² См. об этом: Корнилова Е.Н. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. – М.: Наследие, 2001.

по аналогии с гомеровской «Одиссеей» создает свой эпохальный роман-миф «Улисс», желая воплотить в нем свое представление об универсальных законах жизни и бытия, В. Набоков, ориентируя свой роман на мифопоэтические модели, однако, не пытается, как отмечал отечественный критик А. Долинин, жестко привязать сюжет своего произведения к какому-то одному мифу, хотя сквозь современный бытовой план его романов просвечивают его вековые прототипы¹.

В связи с вышесказанным можно выделить еще один пласт интертекстуальности – это исторические предшественники образов Лолиты и Г. Гумберта и их литературные прототипы. Прежде всего это упомянутая Аннабелла Ли (Leith) – полудетская любовь героя романа «в некотором княжестве у моря... почти как у По» (5, с. 5), к сожалению, вскоре оставившая этот мир, как и юная жена Э. По Вирджиния, воспетая в известном стихотворении «Annabel Lee», строку из которого цитирует Гумберт: «Когда я был ребенком, и она ребенком была», одновременно замечая, что «все – Эдгаровый перегар» (5, с. 14). А чуть ниже, пытаясь оправдать свою страсть к 12-летней Лолите, он вспоминает любовь юного Данте к Беатриче, которой только что минуло девять лет – «такой искрящейся, крашеной, прелестной, в пунцовом платье с дорогими каменьями», – и любовь Петрарки к Лауре – «белокурой нимфетке двенадцати лет, бежавшей сквозь пыль и цветень... как летящий цветок» (5, с. 16).

Другой литературный прообраз Лолиты – это ветреная Кармен П. Мериме, вероломно покинувшая влюбленного в нее Хозе, модная песенка о которой лейтмотивом проходит через ряд глав романа и оказывает свое влияние на перипетии сюжета.

Письмо матери Лолиты с признанием в любви к Гумберту – очевидная пародия на письмо Татьяны к Онегину, – по словам самого героя, отзывается «усмешечкой из Достоевского» (5, с. 70), под которой подразумевается ужасный циничный опыт его персонажей – Свидригайлова и Ставрогина: набоковский герой хочет жениться на матери лишь с одной целью – чтобы с полным основанием расточать ласки ее дочери. Таким образом, в «Лолите» просматриваются интертекстуальные связи с произведениями русской литературы (Пушкина, Достоевского и др.), а сам образ Лолиты восходит к образам девочек и юных девушек произведений Э. По, П. Мериме, Данте,

¹ Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 3. – С. 26.

Петрарки и героине «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла¹. В своих интервью, в частности А. Аппелю и Н. Гарнхэму, Набоков упоминал о «трогательном сходстве» Г. Гумберта и Л. Кэрролла в их «любви к маленьким девочкам», «о тяжком грехе», который последний «таил за стенами фотолаборатории»².

Продемонстрировав блистательное использование возможностей русского языка на русифицированном переводе «Алисы в Стране чудес», Набоков в дальнейшем широко применял многие художественные приемы и структурные элементы, присущие ей: например, соединение в одном произведении поэзии и прозы, ее мотивы и образы, а также особое отношение Л. Кэрролла к словесной ткани произведения. Творчески развивая и углубляя художественные принципы дилогии, писатель предложил новые пути развития русской прозы, высмеивая привычные штампы, тривиальные стереотипы, низвергая некоторые классические каноны (например, непременное морализаторство), вводя новые темы, типы героев, приемы и способы изображения. Он создает особый тип поэтической прозы, введя в нее музыкальный ритм, стихотворный размер, звукопись, разветвленные и многозначные лейтмотивы, многие из которых (мотив сновидения, творческого воображения, портала в другую реальность, мотив перевернутого мира – антимира, шахматный и карточный мотивы, мотив зеркального двойничества, а также мотив потерянного ключа от дверцы, ведущей в чудесный недоступный сад) были заимствованы у Л. Кэрролла и творчески переработаны им на новом витке развития мировой литературы.

В частности, шахматная тема, как и тема зеркального двойничества, разрабатывается Набоковым в «Истинной жизни Себастьяна Найта», где персонажи наделены именами шахматных фигур: Найт – конь, Бишоп – слон, Туровец – тур – девичья фамилия Нины Лесефф, второй слог которой содержит, по мнению исследователей, анаграмматически зашифрованное слово «ферзь», как и название Сен-Дамье – французское слово Damier, что значит «шахматная доска»³; лейтмотивом она звучит в «Других берегах», создавая тему судьбы, разыгрывающей шахматную партию, где на доске вместо

¹ Более подробно см. об этом: Белова Т.Н. Интертекстуальные аспекты романа В. Набокова «Лолита» // Русское зарубежье: История и современность: Сб. ст. / Ред.-сост. Мухачёв Ю.В., Петрова Т.Г. – М., 2015. – Вып. 4. – С. 157–164.

² Набоков о Набокове и прочем. Интервью. Рецензии. Эссе. – М.: Независимая газета, 2002. – С. 241.

³ См. об этом: Люксембург А.М., Рахим-Кулова Г.Ф. Магистр игры Вивиан Ван Бок. – Ростов-на-Дону, 1996. – С. 121.

фигур – живые люди; играет сюжетообразующую роль в романе «Зашита Лужина», герой которого – шахматный Моцарт – столь трагически заканчивает свою жизнь, пытаясь переиграть свою судьбу, думая, что она играет с ним партию в шахматы.

Мотив зеркального двойничества воплощен также и в романе «Лолита», где помимо двойников чисто сюжетных, например Гумберт – Куильти, много второстепенных персонажей, имена которых взяты либо из великих произведений мировой литературы, либо заимствованы у реально существовавших известных писателей: это доктор Купер и доктор Байрон; в списке имен учащихся рамзельской гимназии присутствуют Скотт, Байрон, Шеридан, а также имена шекспировских персонажей: Антоний и Виола, Дункан, Розалинда, Миранда; фамилия начальницы лагеря «Кувшинка» – Шерли Хольмс, напоминает известного детектива Конан Дойла, а в записях регистрационных книг мотелей отмечены имена героев Мольера (Оргон, Эльмира), писатели братья Гримм, поэт Артур Рембо (в анаграмме Эрутар Ромб) и др.

Очень важную роль в творчестве Набокова имеет глубинная, хотя и не столь очевидная, как в «Лолите», поэтическая связь с новеллистикой Э. По. Так, удивительно схожим по стилистике оказывается начало романа «Приглашение на казнь» и рассказа Э. По «Колодец и маятник»: оба они начинаются сценой объявления смертного приговора узникам – их главным героям – и одновременно поэтическими образами вихря, круговорота, кружения, что приводит их к обмороку. Однаковой оказывается и цветовая гамма начала этих произведений, решенная в сочетании зловещего черного и призрачного белого: это **черные** мантии судей, которые произносят приговор губами **«белей бумаги»** и семь **белых** свечей – «пустых призраков об огненных головах» («Колодец и маятник»); это **белая бумага** в камере Цинцинната, карандаш с **эбеновым** блеском – материализованная метафора его жизни: уменьшаясь в размере, он приближает смерть героя; **«черный как смоль»** парик директора тюрьмы, **черное** бархатное платье Марфиньки на суде и **кромешная тьма** камеры, как и темницы узника в Толедо.

Важен и мотив зеркального двойничества, легший в основу рассказа Э. По «Вильям Вильсон», герой которого по сюжету имеет очень похожего на себя двойника, на самом деле это «второе я» его трансцендентного сознания. Благородный двойник настойчиво пытается удержать героя от больших и малых проступков; в конце концов, убив его, он губит и себя, и свою душу. Вместо умирающего противника перед ним предстает огромное зеркало, из кото-

рого «нетвердой походкой» выступило его собственное отражение «с лицом бледным и обрызганным кровью». Этот образ зеркала («олакрез») является неотъемлемой частью набоковской поэтики как в романах криминального толка («Отчаяние»), так и в произведениях иной тематики («Соглядатай», «Бледное пламя», «Смотри на арлекинов!», «Ада, или Страсть»), где герой обретает своего двойника, которого затем физически или метафорически убивает.

Кроме того, Э. По замечательный художник слова, создатель произведений тончайшего психологизма и предтеча символизма в европейской литературе, является также основателем детективного жанра в американской литературе. Его знаменитые рассказы «Убийство на улице Морг», «Похищенное письмо», «Золотой жук», в которых действуют аналитики С.-Огюст Дюпен и В. Легран, распутывающие самые невероятные загадки и раскрывающие самые необычные преступления, в какой-то степени явились отправной точкой развития ряда детективных линий набоковских романов «Истинная жизнь Себастьяна Найта», «Соглядатай», «Король, дама, валет», «Отчаяние», «Лолита», «Бледное пламя» и др. Да и герои многих других его произведений постоянно пытаются расшифровать знаки, которые посыпает им судьба («Дар»), проникнуть в тайну бытия, разгадать загадку смерти и потусторонности.

Таким образом, пространственно-временная структура романов Набокова на горизонтальном уровне образует хроникально-историческую перспективу разных этапов жизни героев, контрастно противопоставляя между собой как реально существующие, так и фантастические миры. В свою очередь вертикальная художественная перспектива при помощи разнообразных средств поэтики романизма и символизма, во-первых, усиливает философскую глубину романов Набокова, воплощая целостную систему его мибоощущения, содержащую в своей основе философию неоплатонизма (потусторонность), а во-вторых, создает глубинный метафорический подтекст, в котором содержится и авторская позиция, и его message – послание вдумчивому читателю. Вместе с тем Набоков, оставаясь верным гуманистическим традициям русской и западной литературы, обеспечивает выход своих романов на практически бесконечную пространственно-временную перспективу – многовековую историю мировой культуры, литературы и искусства, используя разветвленную интертекстуальность, тем самым достигая высокой степени эмоциональной насыщенности, поэтической выразительности и ритмической организованности своих удивительных произведений.

М.Б. Раренко
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ БИЛИНГВИЗМ
В.В. НАБОКОВА

Аннотация. В статье рассматриваются проблемы, связанные с художественным билингвизмом В.В. Набокова. Помимо художественного наследия внимание уделяется стилю его мемуарных произведений на русском и английском языках, а также работам по теории перевода.

Ключевые слова: В.В. Набоков; художественный перевод; автоперевод; художественный билингвизм; идиостиль писателя.

...издавая «Лолиту» по-русски, я преследовал очень простую цель: хочу, чтобы моя лучшая английская книга – или, скажем скромнее, одна из лучших моих английских книг – была правильно переведена на мой родной язык.

В.В. Набоков¹

Русская книга относится к английскому тексту как прописные буквы к курсиву, или как относится к стилизованному профилю в упор глядящее лицо.

В.В. Набоков²

Владимир Владимирович Набоков (23 апреля 1899 г., Санкт-Петербург – 2 июля 1977 г., Монтрё, Швейцария) – писатель, переводчик, литературовед, с детства говорил на трех языках – русском, английском и французском. Набоков представлял себя так:

¹ Набоков В.В. Постскриптум к русскому изданию // Набоков В.В. Лолита. – М., 1991. – С. 351.

² Набоков В.В. Предисловие // Набоков В.В. Другие берега. – М., 1989. – С. 19.

«Я американский писатель, рожденный в России, получивший образование в Англии, где я изучал французскую литературу перед тем, как на пятнадцать лет переселиться в Германию... Моя голова разговаривает по-английски, мое сердце – по-русски, и мое ухо – по-французски»¹.

Наибольшую известность получили написанные на русском языке и опубликованные под псевдонимом В. Сирин романы «Машенька» (1925), «Камера обскура» (1931), «Дар» (1938), а из созданных на английском (под своей настоящей фамилией) – «Лолита» (1953, русский вариант – 1965), «Пнин» (1955) и книга мемуаров «Память, говори» (1966, русский вариант «Другие берега» – 1954); также Набокову-Сирину принадлежат рассказы и стихи, известны его пьесы. Внушительное поэтическое творчество Набокова существует на русском и на английском языках (по оценкам литературоведов, «хронологический список названий его поэтических творений занимает около двадцати страниц убористого текста»²), но в основном стихотворения создавались на русском языке – по-английски Набоковым написано немногим более двух десятков стихотворений.

Переводческая деятельность Набокова заслуживает особого внимания: он перевел на русский язык «Алису в стране чудес» Л. Кэрролла (вышедшую в его переводе под названием «Аня в стране чудес», 1922), «Кола Брюньон» Р. Роллана (в русском переводе под названием «Николка Персик», 1922), ряд поэтических произведений Руперта Брука, П. Ронсара, О’Салливана, П. Верлена, Сюпервьеля, Теннисона, Йейтса, Дж. Байрона, Китса, Ш. Бодлера, В. Шекспира, Мюссе, Рембо, И. Гёте и др., а на английский язык – «Слово о полку Игореве» (1960) и «Евгения Онегина» (опубликован в США в 1964 г. с обширным комментарием В.В. Набокова), стихотворения А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева и др., а также ряд произведений, написанных им самим. В 1958 г. В.В. Набоков вместе с сыном Дмитрием Набоковым перевел «Героя нашего времени» Лермонтова. Большой вклад внес писатель в развитие теории художественного перевода. Свое отношение к переводу В.В. Набоков изложил в статьях «Искусство перевода» (1941), «Проблемы перевода» (1955), «Тропою рабства» (1955), «Заметки переводчика» (1957), «Заметки перевод-

¹ Набоков Владимир Владимирович. – Режим доступа: <https://ru.wikipedia.org/wiki>

² Галинская И.Л. Владимир Набоков: Современные прочтения // Персональный сайт Ирины Львовны Галинской. – Режим доступа: <http://ilgalinsk.narod.ru/>

чика-П» (1957), а также в комментариях к переводам, которые можно рассматривать и как руководство для переводчиков.

В.В. Набокова в полной мере можно считать билингвом – как в обыденной жизни, так и на писательском поприще. Он – уникальное явление в мировой литературе. Часть творческого наследия писателя создавалась на двух языках – для русскоязычной аудитории и для англоязычной. Назвать эти произведения переводами в обычном понимании этого слова вряд ли правильно, поскольку на другой язык они не просто переводились, а создавались заново на другом языке.

В настоящее время существует несколько подходов к определению понятия билингва – узкое и широкое. В широком смысле билингвом можно считать любого, кто в какой-то мере говорит хотя бы на одном иностранным языке. Считается, что на сегодняшний день около 50% населения всего земного шара владеют двумя языками – родным и еще одним. В узком значении под билингвизмом понимают равнозначное владение двумя языками: «Практика попеременного активного использования индивидом двух языков в своей речевой деятельности определяется как двуязычие или как билингвизм, а индивид, использующий в своей речевой деятельности два языка, называется билингвом»¹. Социолингвист Л.П. Крысин, говоря о билингвизме, выделяет уровни владения вторым языком: 1) собственно лингвистический: умение строить тексты на данном языке и преобразовывать их друг в друга; 2) ситуативный: умение применять языковые знания сообразно с ситуацией; 3) лингвострановедческий: владение национально обусловленной спецификой использования языковых знаков, в частности владение системой коннотаций, сопровождающих употребление языковых единиц².

Автоперевод (авторский перевод) – разновидность перевода, когда транслятором передачи смыслов с одного языка на другой выступает сам создатель текста. Когда билингв говорит на не родном ему языке, в сущности имеет место автоперевод.

Билингвизм – явление уникальное в мире художественной литературы. Не так много найдется в истории литературы писа-

¹ Рабинович А.И. Принципы исследования фонетической интерференции при контактировании разносистемных языков: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Алма-Ата, 1970. – С. 3.

² Крысин Л.П. Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. – М., 1989. – С. 186.

телей, особенно в Новое время, которые создавали свои произведения на двух или более языках. Тем более, писали одни и те же произведения для разных языковых сообществ.

В настоящее время концепция художественного билингвизма находится в стадии становления, и в научной литературе дискутируются четыре основных аспекта данной проблемы: а) в чем заключается сущность художественного билингвизма; б) каковы критерии выделения художественного билингвизма; в) можно ли утверждать, что существуют типы художественного билингвизма; г) как можно описать художественный билингвизм в контексте коммуникативного акта. Особо обсуждаются проблемы поэтического билингвизма. Поскольку художественный билингвизм может проявлять себя по-разному, предпринимаются попытки разработать типологии художественного билингвизма, и тогда существенными оказываются социолингвистический, психолингвистический и лингвистический аспекты.

Одна из предложенных классификаций различает три типа литературной билингвистической деятельности. К первому типу В.В. Иванов, Н.Г. Михайловская и В.М. Панькин относят самоперевод¹, т.е. создание произведения на национальном языке (родном для писателя) с последующим переводом на русский. Перевод осуществляется сам автор данного произведения, т.е. создание оригинала на одном языке и его переложение на другой язык осуществляется самим писателем. Ко второму типу исследователи относят творчество национальных писателей на двух языках, но без самоперевода: одни свои произведения писатель создает на одном языке, другие – на другом, а перевод произведений автора как в первом случае, так и во втором осуществляют профессиональные переводчики. К третьему типу относятся художественные тексты писателей, созданные на неродном для писателя языке².

В настоящее время в работах, посвященных проблеме художественного билингвизма, помимо термина «художественный билингвизм» можно встретить и другие понятия: «авторский билингвизм», «литературный билингвизм», «автоперевод», «авторский перевод», «художественный автоперевод», «художественно-литературное двуязычие». Поскольку до сих пор не сложилось

¹ Более распространен термин «автоперевод».

² Иванов В.В., Михайловская Н.Г., Панькин В.М. Язык великого братства (Русский язык как средство межнационального общения народов СССР). – М., 1986.

единого мнения относительно использования этих терминов, употребляя тот или иной термин, авторы уточняют, что имеют в виду в каждом конкретном случае.

Причинами художественного билингвизма, как правило, выступают экстралингвистические факторы. Одним из них (и чаще всего главным) является, то, что автор полагает, что написанное им на одном языке произведение не сможет быть прочитано и адекватно воспринято иноязычной аудиторией, а существующий или потенциальный переводы не отразят намерения автора, а, на-против, могут его исказить. В этом случае автор текста принимает решение выполнить автоперевод. Он может совпадать по времени с написанием текста, а может, как это произошло с «Лолитой» Набокова, появиться спустя какой-то период времени: роман «Лолита» сначала вышел на английском языке в 1955 г. в парижском издательстве «Олимпия Пресс», впоследствии, во второй половине 1960-х годов, через более чем десять лет, роман был переведен автором на русский язык. Когда говорят о художественном билингвизме Набокова, то, конечно, имеют в виду билингвизм в самом узком его понимании.

Творческий путь В.В. Набокова начинается в 1914 г. В июле этого года написано первое стихотворение, а первая публикация стихов относится к 1916 г.: в июльском номере журнала «Вестник Европы» они были опубликованы без ведома автора. В этом же году выходит сборник «Стихи», в который вошли 67 стихотворений, в основном навеянных чувством к Валентине Шульгиной.

Первые произведения писателя вышли на русском языке, поэтому можно говорить о том, что первоначально и прежде всего Набоков реализовался как русский писатель (поэт и прозаик), и лишь после эмиграции в США в его творчестве открылся новый этап, связанный с освоением литературного английского языка, т.е. обращение к английскому языку было мерой вынужденной – своего рода единственной возможностью интегрироваться в новое сообщество. Ряд исследователей полагают: поскольку русскоязычные литературные произведения писателя предшествовали его англоязычному творчеству, то следует иметь в виду, что значительная часть его английских работ отмечена влиянием русского языка¹. Набоков непрестанно сетовал на то, что он был вынужден

¹ См., например: Григорьев И.Н. Литературный билингвизм В. Набокова: Синтаксическая интерференция в англоязычных произведениях писателя: Автограф. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2005.

оставить русский язык и писать на английском – языке, который он знал как родной – «my natural language, my natural idiom, my rich, infinitely rich and docile Russian tongue, for a second-rate brand of English» («мой родной язык, мое родное наречие, мой богатый, бесконечно богатый и домашний русский язык ради второсортного английского»)¹. В статье «Искусство перевода» (1941) Набоков писал: «Мой английский, конечно, гораздо беднее русского: разница между ними примерно такая же, как между домом на две семьи и родовой усадьбой, между отчетливо осознаваемым комфортом и безотчетной роскошью»². Вероятно, Набоков все же осознавал, что, используя английский язык для написания художественных тестов, он в определенной степени лишает себя чего-то очень для себя же важного. По крайней мере, в письме Эдмунду Уилсону от 13 декабря 1942 г. Набоков писал: «I envy so bitterly your intimacy with English words, tumbling them as you do, that it seems rather silly to send you the poem you will find on a separate page» («Я завидую так сильно Вашему умению так легко обходиться с английскими словами, непосредственности, с которой Вы используете их, что кажется довольно глупым посыпать Вам стихотворение, которое Вы найдете на отдельной странице»)³.

Уже в ранних переводных произведениях Набокова становится заметно, что его отношение к переводу как деятельности свое, особое.

В ноябре 1922 г. в журнале «Руль» была напечатана повесть «Николка Персик» – перевод В.В. Набокова «шаловливой повести»⁴ Р. Роллана «Кола Брюньон». Известно, что перевод появился в результате пари, заключенного автором перевода с Владимиром Дмитриевичем Набоковым, отцом переводчика, который утверждал, что передать ни на каком другом языке все прибаутки и каламбуры, архаизмы и грамматические неправильности речи заглавного героя в повести Р. Роллана в принципе невозможно. По мнению А.М. Зверева, спор Набоков выиграл: в полученном произведении в целом удалось сохранить словесную игру оригинального текста, а «в счастливые минуты ритм и внутренние рифмы оригинала удается передать

¹ Набоков В.В. Искусство перевода // Лекции по русской литературе. – СПб., 2016. – С. 376.

² Там же. – С. 376.

³ The Nabokov – Wilson Letters. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson 1940–1971. – New York; London: Harper and Row, 1980. – P. 91. – Перевод в тексте – М.Р.

⁴ Зверев А.М. Набоков. – М., 2004. – С. 94.

по-русски, сохранив не только лад, но и смысл»¹. Так, роллановский Коля в один миг превращается в Николку, Мари – в Машу, а положенный в основу прозвища старика бургундский фрукт никакой не «персик», а лишь отчасти напоминает нектарин, но В.В. Набокова такие мелочи не волновали – его внимание было полностью сосредоточено на передаче словесной игры, и здесь он демонстрировал чудеса изобретательности.

Отметим, что А.М. Зверев, давая характеристику деятельности В.В. Набокова в работе над роллановским текстом, называет его не «переводчиком», как можно было бы ожидать, а «перелагателем», слова «перевод» исследователь также старается избегать, отмечая при этом, что Набоков готов пожертвовать всем чем угодно, вплоть до смысловой точности («не видит причин ею не пожертвовать»), во имя повествовательного ритма.

Спустя менее полугода, в марте 1923 г., появился перевод «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла, при этом на обложке значилось «Аня в стране чудес» Л. Карроль. Сам Набоков утверждал, что в отличие от Р. Роллана, Кэрролл был ему близок, а сама сказка напоминала ему о детстве. Тем не менее когда к 70-летию писателя был выпущен сборник статей, в одной из них Набоков отметил, что, если бы за перевод «Ани» ему взяться лет через 15, он вышел бы лучше, а так удались только стихи и каламбуры.

Русификация присутствует здесь как один из излюбленных приемов Набокова-переводчика: в версии Набокова Аня никакая не англичанка, она посещает Паркетную губернию, играет в куролесы, ее не удивляют подсчеты в рублях и копейках – напротив, ей это представляется вполне естественным, а по просьбе Гусеницы она воспроизводит восемь строф, которые по ритмике и по рифме абсолютно точно соответствуют стихотворению Лермонтова «Бородино»: «Скажи-ка, дядя, ведь недаром, тебя считают очень старым, ведь право же, ты сед...» (Алиса в этой ситуации отчаянно пытается вспомнить строчки стихотворения английского поэта Роберта Саути). И Мышь, с которой Аня предпринимает несколько попыток поближе познакомиться, рассказывает ей о борьбе за русский престол, освобожденный Владимиром Мономахом, что, опять же, нисколько не смущает Аню, как и В.В. Набокова.

Методика перевода (или точнее говоря, адаптации) английского текста для русскоязычного читателя, избранная Набоковым, уже

¹ Зверев А.М. Набоков. – М., 2004. – С. 94.

сама по себе неизбежно предполагала некоторую искусственность, где национальному колориту априори не было места. Основная задача Набокова в этом случае заключалась в передаче словесной игры, которой в тексте Л. Кэрролла было предостаточно. Набоков обладал поистине уникальным даром находить звуковые созвучия, вводить их в текст и создавать ситуации, вызывающие у читателей не менее яркое впечатление, чем каламбур Кэрролла у читающих по-английски. Так, например, пара «lessons – lessen» у Кэрролла превращается в «уроки – укоры» у Набокова, а Mock Turtle (пародия на черепах, или Черепаха Квази в современных русских переводах «Алисы») – в Чепупаху (Набоков соединяет два слова – «черепаху» и «чепуху»). Апеллирующие к русским корням лексические единицы вызывают у русскоязычного читателя яркие ассоциации.

Позднее отношение Набокова к переводу кардинальным образом меняется: перевод, по его новым представлениям, должен быть слепком оригинала – пусть неуклюжим, пусть трудночитаемым, а то и вовсе нечитаемым, но абсолютно достоверным на уровне смысла, «примером буквализма в прямом значении слова»¹. В последние примерно 20 лет жизни писатель отстаивал теорию буквализма, не того буквализма в общеизвестном понимании, который предполагает «формальное замещение элементов оригинала без внимания к их образной системе»², а того буквализма, в основе которого «лежит принцип семантической эквивалентности за счет максимально точного воспроизведения ассоциативных и синтаксических особенностей подлинника»³. Набоков писал: «Прежде всего, “буквальный перевод” предполагает верность не только непосредственному значению слова и предложения, но и подразумеваемому смыслу; это семантически точная интерпретация, причем необязательно лексическая (соответствующая значению слова вне контекста) или структурная (подчиняющаяся грамматическому порядку слов в тексте). Другими словами, перевод может и часто является одновременно и лексическим, и структурным, но он буквalen лишь в том случае, когда он контекстуально верен, и когда переданы мельчайшие нюансы и интонация текста»⁴. Таким образом, Набоков призывает переводчиков к «функци-

¹ Зверев А.М. Набоков. – М., 2004. – С. 96.

² Айкина Т.Ю. К вопросу о переводческом буквализме В.В. Набокова // Молодой ученый. – Чита, 2011. – № 7, т. 1. – С. 135–139.

³ Там же. – С. 135–139.

⁴ Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – СПб., 1998. – С. 555.

циональному буквализму, предполагающему сочетание точности и эстетического впечатления от перевода»¹.

В 1941 г. Набоков пишет статью «Искусство перевода», где подробно анализирует типы ошибок, которые переводчики допускают в процессе перевода, а также выдвигает ряд требований и качеств, которыми должен обладать переводчик: «Прежде всего, он должен быть столь же талантлив, что и выбранный им автор, либо таланты их должны быть одной природы. В этом и только в этом смысле Бодлер и По или Жуковский и Шиллер идеально подходят друг другу. Во-вторых, переводчик должен прекрасно знать оба народа, оба языка, все детали авторского стиля и метода, происхождение слов и словообразование, исторические аллюзии. Здесь мы подходим к третьему важному свойству: наряду с одаренностью и образованностью он должен обладать способностью к мимикии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием»².

28 мая 1940 г. Набоковы на пароходе «Шаплен» прибыли в Нью-Йорк. Решаясь отказаться от писательства на русском языке после переезда в США, Набоков понимал, что это вынужденная мера: он должен запретить себе родной язык, если хочет добиться чего-то в литературном мире страны, с которой теперь навсегда будет связана его жизнь и жизнь его семьи. Смена языка прошла у Набокова болезненно – первое время его постоянно преследовала неуверенность, когда он писал по-английски. Известно, что он обращался к знакомым американцам с просьбой просмотреть рукопись на предмет неточностей в лексике и грамматике. Особенно неуверенным он чувствовал себя тогда, когда необходимо было употреблять идиоматические выражения и жаргонизмы. Отзвуки «частной трагедии», под которой имелся в виду его вынужденный и осознанный отказ от родного русского языка, можно услышать в стихотворении «Слава» (1942), в котором есть такие строки:

...А его разговор
так и катится острою осыпью под гору,
и картавое, кроткое слушать должно
и заслушиваться господина бодрого,
оттого что без слов и без славы оно.

¹ Айкина Т.Ю. К вопросу о переводческом буквализме В.В. Набокова // Молодой ученый. – Чита, 2011. – № 7, т. 1. – С. 135–139.

² Набоков В.В. Искусство перевода // Набоков В.В. Лекции по русской литературе. – СПб., 2016. – С. 376.

Как пародия совести в драме бездарной,
как палач, и озnob, и последний рассвет –
о, волна, поднимись, тишина благодарна
и за эту трехсложную музыку. Нет,
не могу языку заказать эти звуки,
ибо гость говорит, и так веско,
господа, и так весело, и на гадюке
то панама, то шлем, то фуражка, то феска:
иллюстрации разных существенных доводов,
головные уборы, как мысли вовне;
или, может быть – было бы здорово,
если б этим шутник указывал мне,
что я страны менял, как фальшивые деньги,
торопясь и боясь оглянуться назад,
как раздваивающееся привиденье,
как свеча меж зеркал, уплывая в закат.

Смена языка была кардинальной (хотя до конца жизни В.В. Набоков писал стихи на русском): в американский период Набоков только дважды нарушил взятое на себя обязательство – когда вышел на русском языке роман «Лолита» и когда он издал биографическое произведение «Другие берега», но и в том и в другом случае произведения на русском языке оказались переводами с английского, или версиями.

Первое произведение Набокова, опубликованное в Америке, – перевод рассказа «Картофельный эльф», выполненный С. Бертельсоном. Оно было напечатано еще зимой 1939 г., до переезда писателя в США.

В декабре 1941 г. опубликован роман «The Real Life of Sebastian Knight», над которым писатель работал еще до переезда в Америку. Эдмонду Уилсону, известному американскому литератору и критику, с которым у Набокова сложились не просто хорошие, но дружеские отношения, роман, рукопись которого он прочел, показался необычайно хорошим. Э. Уилсон отмечал его поэтичность, великолепный, изысканный английский язык.

В 1943 г. Набоков написал книгу о своем любимом писателе – «Nikolai Gogol». Книга писалась на заказ – Джеймс Лафлин, издатель, опубликовавший роман «The Real Life of Sebastian Knight», заказал писателю переводы из Пушкина, Лермонтова и Тютчева, а также книгу о Гоголе. К сожалению, книга не оправдала ожиданий издателя, который надеялся, что в ней будет изложен творческий путь писателя, описаны литературные отношения

Н.В. Гоголя, пересказаны сюжеты его основных произведений. Написанная на английском языке, эта книга содержала необычный для книг биографического жанра ход – В.В. Набоков начал ее с сообщения о дате смерти писателя, а вместо биографических деталей предлагает свое восприятие гоголевского творчества. Д. Лафлин был настолько обескуражен, что больше не захотел иметь дела с Набоковым.

Первым написанным в Америке художественным произведением Набокова стал роман «Bend Sinister» (1946), в русском варианте ставший известным под названием «Под знаком незаконорожденных». Книга вызвала неоднозначную реакцию своим политическим подтекстом. Э. Уилсону книга в целом не понравилась, и прежде всего потому, что он счел малоубедительным изображение механизмов диктатуры, а также психологии обреченных людей, живущих в тоталитарном обществе. Слабость сюжетной линии отмечали и другие современники писателя. Роман вызвал дебаты в обществе, и в определенной степени это свидетельствовало о том, что американское общество Набокова приняло. Роман построен на игровых приемах, которые в ряде случаев оказываются на виду (например, написанные латинскими буквами русские слова), но чаще остаются сложными и скрытыми от читателя. Набоков приглашает читателей к игре, якобы цитируя несуществующие источники, приводя каламбуры, отсылая к произведениям мировой классики. А.М. Зверев полагает, что роман не стал бестселлером лишь по причине «переусложненной стилистики»¹. Можно утверждать, что успех романа «Bend Sinister» позволил Набокову почувствовать, что вынужденный отказ от русского языка в пользу английского себя полностью оправдал, а русский писатель В. Сирин стал американским В. Набоковым.

В конце 1947 г. Набоков опубликовал книгу рассказов «Nine Stories», в которую вошли пять рассказов, написанных писателем уже в Америке, и четыре, ранее созданные на русском языке и переведенные им на английский. Рассказы были замечены и оценены американскими интеллектуалами, а Набоков прочно вошел в американское литературное сообщество.

Следующим важным для Набокова произведением стал роман «Lolita» (1953) – «небольшой роман о человеке, пытающем страсть к маленьkim девочкам», как пояснил писатель в одном из своих писем к Э. Уилсону в апреле 1947 г. «Lolita» оказалась лю-

¹ Зверев А.М. Набоков. – М., 2004. – С. 317.

бимым произведением писателя, лучшим, по его мнению, из всего им написанного. История, рассказанная в романе, не могла оставаться незамеченной. И только через три года роман в Америке был тем не менее опубликован. Тираж разошелся в считанные дни. В заслугу автору можно было поставить то, что в образе главной героини романа – Лолиты – предстал самий настоящий американский ребенок: и по воспитанию, и по своему кругу представлений, и по характеру эмоций, и по способам, которыми Лолита свои эмоции выражает, т.е. роман можно было в определенной степени считать «поэмой об Америке»¹.

С 1950 по 1957 г. Набоков увлеченно работает над созданием перевода «Евгения Онегина» на английский язык, считая этот труд своим основным литературным делом. К моменту начала работы его отношение к переводу претерпело кардинальные изменения. Практика ранних переводов – «Николка Персик» и «Аня в стране чудес» – осуждена им и полностью забыта. В эссе «The Servile Path» (опубликовано в 1959 г.) Набоков указывает на существование трех разновидностей перевода – парадратического, лексического и буквального, и только последний, при условии его добросовестного исполнения, полностью отвечает требованиям писателя, а именно: при буквальном переводе передается как прямой, так и подразумеваемый смысл слова или фразы, т.е. сохраняется контекст и синтаксическая конструкция, используемые в оригинальном произведении².

29 сентября на французском лайнере «Либерте» Набоковы отправились из Нью-Йорка в Гавр, безвыездно проведя в Америке более 19 лет. Тогда еще Набоков не планировал оставаться в Европе.

Основное время он, как обычно, посвящает писательству, а также сверке переводов его русских книг на английский, чаще всего выполненных сыном Дмитрием, либо английских на французский язык, а также корректур изданий, вышедших в Германии (в этом ему большую помощь оказывала Вера Евсеевна, свободно владевшая немецким языком).

Первый после отъезда в Европу роман – «Pale Fire» – Набоков завершил в начале декабря 1961 г. Критики отмечают схожесть этого романа с написанным 14 лет назад романом «Bend

¹ Зверев А.М. Набоков. – М., 2004. – С. 357.

² В трактовке буквализма как метода перевода у Набокова был предшественник – В. Брюсов, которому принадлежит перевод на русский язык «Энеиды» Вергилия.

Sinister» и абсолютную непохожесть – ни по духу, ни по стилистике – на роман «*Lolita*». Набоков строит детективное повествование с двумя искусно переплетенными сюжетными линиями. Как и предполагает детективный жанр, роман изобилует острыми поворотами фабулы. Автор постоянно предлагает читателю новую игру – путает его, а интрига от страницы к странице становится все более и более сложной, как бы подтверждая «реальность искусства и нереальность истории», на что не раз Набоков обращал внимание в своих обширных комментариях к «Евгению Онегину».

Значительным событием в творческой биографии писателя, да и просто в его жизни стало решение Набокова выполнить авторский перевод романа «*Lolita*». Следует отметить, что этому событию предшествовала история с Э. Уилсоном, критически отзававшемся о переводе писателя романа «Евгений Онегин» на английский язык. Э. Уилсон упрекнул Набокова в том, что его перевод попросту нечитабелен, что он искалечил пушкинские стихи, чем очень задел писателя, который не раз говорил с гордостью о том, что его «Евгения Онегина» нельзя читать, зато он точен по смыслу. Дружба с Э. Уилсоном на этом закончилась.

При переводе «Евгения Онегина» Набоков действительно не отходил от оригинала в том, что касалось лексики, несмотря на возможные потери со стороны художественности. Кстати, свои принципы неукоснительной точности Набоков отстаивал до последних дней жизни. И, кажется, об этом никогда не пожалел.

За автоперевод «Лолита» Набоков принялся, поскольку, по своему же признанию, опасался, что переводчики исказят смысл его любимого романа. Это была не первая его попытка автоперевода. Набоков руководствовался правилами верности и адекватности перевода, так как он понимал их.

При автопереводе автор-переводчик, конечно, изначально оказывается в более выгодном положении, нежели профессиональный переводчик, поскольку точно знает, что хотел сказать. При автопереводе часто происходит эксплицирование текста. Более того, «в случае автоперевода переводческий метатекст может стать интегральной частью иноязычной версии оригинала»¹.

В «Предисловии к “Герою нашего времени”» Набоков неоднократно подчеркивает, что «следует отказаться от расхожего

¹ Дымант Ю.А., Кашик В.Б., Княжева Е.А. Метакоммуникация переводчика в переводе и автопереводе // Вестник ВГУ. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. – Воронеж, 2014. – № 4. – С. 103–108.

мнения, будто перевод “должен легко читаться” и не “должен производить впечатление перевода”, поскольку «всякий перевод, не производящий впечатление перевода, при ближайшем рассмотрении непременно окажется неточным, тогда как единственными достоинствами добротного перевода следует считать его верность и адекватность оригиналу»¹.

Как показывает в своей диссертации Н.М. Нестерова, при автопереводе почти всегда возникает необходимость не столько перевести в прямом значении этого слова изначальный текст, особенно если речь идет о художественном произведении, сколько его трансформировать и адаптировать под другую культурную среду². Это становится еще более актуальным, если перевод осуществляется на родной язык писателя, как это произошло с романом «Lolita». Т. Бесаев отмечает: «Когда автор переводит, он неизбежно пишет заново, заново переживает ситуации и судьбы героев, заново входит в то творческое настроение, в ту, если угодно, психологическую ситуацию, как и при создании оригинального произведения, но можно ли точно воспроизвести эту ситуацию? Можно ли дважды войти в одну и ту же реку? Не уверен»³.

Приведенные ниже примеры из романа «Lolita» и его автоперевода на русский язык наглядно показывают, что В.В. Набоков выступает не только как переводчик, но и интерпретатор:

I attended an English day school *a few miles* from home, and there I played rackets and fives, and got excellent marks, and was *on perfect terms* with schoolmates and teachers alike.

Я учился в английской школе, находившейся в нескольких километрах от дома; там я играл в «ракетс» и «файвс» (ударяя мяч об стену ракеткой или ладонью), получал отличные отметки и прекрасно уживался как с товарищами, так и с наставниками.

В приведенном примере при автопереводе Набоков использует уточняющие лексические единицы, вводит в текст комментарии, цель которых – помочь читателю русскоязычного текста макси-

¹ Набоков В.В. Предисловие к «Герою нашего времени» // Новый мир. – М., 1988. – № 4. – С. 195.

² Нестерова Н.М. Вторичность как онтологическое свойство перевода: Дис. ... д-ра филол. наук. – Пермь, 2005.

³ Бесаев Т. Почему я в это не верю? // Художественный перевод: Проблемы и суждения. – М., 1986. – С. 382.

мально точно представить себе описываемое действие, принятые в американском обществе измерения дистанции заменяет на принятые в русском.

Рассмотрим еще одну пару предложений:

A normal man given a group photograph of school girls or Girl Scouts and asked to point out the comeliest one will not necessarily choose the nymphet among them.

Если попросить нормального человека отметить самую хорошенькую на групповом снимке школьниц или герль-скаутов, он не всегда ткнет в нимфетку.

При сопоставлении аналогичных предложений из английского и русского вариантов романа можно увидеть, что и синтаксис претерпевает значительные изменения.

Примеры подобного рода можно приводить почти бесконечно, и не только из англоязычной и русскоязычной версий «Лолиты», но и других произведений автора, написанных им на двух языках.

О.Н. Бакуменко отмечает, что при сравнении лексиконов англоязычной и русскоязычной версий мемуарных книг Набокова были выявлены любопытные несовпадения¹, позволившие сделать следующие выводы: «русскоязычная версия мемуаров отражает предметно-признаковый мир писателя»², а английский вариант – «действительно-признаковую основу мировидения В. Набокова»³, т.е. результаты исследования О.Н. Бакуменко позволяют сделать вывод, что «при переходе на переводящий язык мировидение билингва модифицируется»⁴.

К.Г. Коровина отмечает, анализируя рассказ В.В. Набокова «Весна в Фиальте», изначально созданный на русском языке, а затем переведенный на английский язык, что несмотря на то что идиостиль В.В. Набокова, т.е. индивидуально-авторский отбор языковых средств и их сочетаемость в целом в обоих текстах не подвергается значительным трансформациям, а оригинал и перевод адекватны друг другу с точки зрения pragматики текста, «русский текст более экспрессивен»⁵.

¹ Бакуменко О.Н. Лексиконы билингва в ситуации автоперевода: (На примере мемуарных книг В. Набокова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Курск, 2006.

² Там же. – С. 8.

³ Там же. – С. 8.

⁴ Там же. – С. 14.

⁵ Коровина К.Г. Соотношение эксплицитного и имплицитное в автопереводе // Известия ВГПУ. Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание. – Волгоград, 2014. – С. 52.

Существует мнение, что в случае билингвизма один язык всегда оказывает воздействие на другой. В диссертации, посвященной изучению синтаксической интерференции¹ в англоязычных произведениях Набокова, И.Н. Григорьев отмечает, что «особенности интерференции в письменной речи двуязычного писателя на каком-либо уровне (лексическом, грамматическом, синтаксическом или стилистическом), выявленные на материале его речевой деятельности, могут быть использованы для раскрытия глубинных различий между контактирующими языками»², но, как кажется, более интересным будет определить тот язык, который в сознании писателя-билингва приобретает функцию лингвистической доминанты, поскольку сознание двуязычного писателя всегда будет *исходить из* лингвокультурной парадигмы этого языка.

Как было показано выше, сам Набоков считал русский язык для себя приоритетным в том, что касается творчества, хотя и говорил, что владеет русским и английским языками одинаково свободно³. Важным фактором здесь является то, что Набоков более 20 лет создавал свои произведения на русском языке. И.Н. Григорьев пишет: «В. Набоков первоначально был русским писателем, несмотря на то что многие из “братьев по цеху” и по изгнанию отвергали его по причине “не-русскости” его произведений»⁴; «значительная часть его английских работ отмечена влиянием русского языка»⁵.

Некоторые критики творчества Набокова отмечали (несмотря на то что писатель был признан американским) «русский характер» его англоязычных романов, даже его «Лолита» выбивалась из «общей канвы американской литературы»⁶.

¹ Согласно принятому определению, интерференция представляет собой неосознаваемые говорящим или пишущим случаи отклонения от нормы второго языка, которые возникают под влиянием форм, моделей и правил их сочетаемости в первом языке.

² Григорьев И.Н. Литературный билингвизм В. Набокова: Синтаксическая интерференция в англоязычных произведениях писателя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2005. – С. 4.

³ Об этом пишет О.Н. Бакуменко в: Бакуменко О.Н. Лексиконы билингва в ситуации автоперевода: (На примере мемуарных книг В. Набокова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Курск, 2006. – С. 6.

⁴ Григорьев И.Н. Литературный билингвизм В. Набокова: Синтаксическая интерференция в англоязычных произведениях писателя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Пермь, 2005. – С. 13.

⁵ Там же. – С. 18.

⁶ Там же. – С. 13.

Проанализировав англоязычное творчество писателя, И.Н. Григорьев¹ приходит к любопытному выводу: «В англоязычном творчестве В. Набоков переносил некоторые черты своего русскоязычного стиля, в частности, порядок слов, в английские произведения»², что явилось следствием того, что «писатель осуществлял “перевод” с русского на английский язык, пользуясь русским словопорядком в качестве своего рода “матрицы”, заполняемой английскими словами»³.

Отмечается, что синтаксическая структура предложений в англоязычных произведениях автора оказывается близкой к синтаксической структуре соответствующих русских переводов, выполненных самим автором, поэтому может считаться особенностью индивидуального писательского билингвизма В.В. Набокова, для которого русский язык и русская лингвокультура являются доминантными.

¹ В качестве основного в работе И.Н. Григорьева использовался структурно-сопоставительный анализ, в качестве дополнительного – диалингвальный анализ.

² Там же. – С. 32.

³ Там же. – С. 32–33.

О.А. Коростелёв
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
«НЕЗАМЕЧЕННОГО ПОКОЛЕНИЯ»:
АВТОРЫ, ИЗДАНИЯ, ТЕНДЕНЦИИ

Аннотация. Молодое поколение эмигрантских литераторов вошло в историю критики не только как объект, но и как ряд авторов-критиков. С начала 1920-х годов в разных странах литераторы младшего поколения стали создавать свою, молодежную, печать, где литературной критике отдавалось важное место. Уже в межвоенный период активно проявляли себя на литературно-критическом поприще многие авторы младшего поколения: В. Набоков, Г. Газданов, Б. Поплавский, Ю. Терапиано, Ю. Мандельштам, Ю. Фельзен, Л. Гомолицкий, В. Варшавский, Н. Андреев и др. Типологические отличия критики младшего поколения от старших: во-первых, младшие испытывали больший интерес и больший пиетет к иностранным литературам, они не чувствовали себя продолжателями одной традиции, но нескольких, и как бы примеривались, от какой традиции больше брать и не стать ли вообще иностранцами, а во-вторых, у молодых была гораздо большая неуверенность в себе, запальчивость в суждениях, готовность взять свои слова обратно, своими они не были нигде, для эмигрантской литературы они были зелеными новичками, пока еще не заслуживающими никакого доверия; в-третьих, поскольку молодые критики не могли выступать от лица партий, а собственный голос еще не был поставлен, они нередко выступали от лица молодежи.

Ключевые слова: литературная критика; эмиграция; «незамеченное поколение»; издания; тенденции.

Первые упоминания в печати о русских писателях-эмигрантах младшего поколения были связаны с литературной критикой. Именно критики первыми обратили на них внимание, да и то далеко не сразу.

Поначалу проблема смены поколений поднималась в печати скорее теоретически: мол, где же взять в эмиграции новое литературное поколение. До конкретных имен и объединений черед дошел позже, и то сперва только до парижских и берлинских, а вот, к примеру, о харбинской «Чураевке» Адамович написал лишь в 1934 г.¹, в последний год ее существования, причем написал одобрительно, и младшим поколением харбинских литераторов это было воспринято как событие².

За недостатком внимания взрослой критики молодым авторам на первых порах пришлось самим выступать в этой роли и разбирать произведения своего поколения в печати. В результате молодое поколение эмигрантских литераторов вошло в историю критики не только как объект, но и как ряд авторов-критиков.

Изданий, печатавших молодежь, было совсем немного: парижское «Звено», пражская «Воля России», да несколько менее известных газет и журналов. «Современные записки» после неудачного опыта с привлечением молодежи в 1926 г.³ долго потом не отваживались на подобные эксперименты.

Поскольку взрослая печать далеко не всегда была им доступна (все места были заняты, и никто их особо не ждал), литераторы младшего поколения стали создавать свою, молодежную, печать. С начала 1920-х годов в разных странах появлялись, пусть ненадолго, подобные газеты и журналы: пражские «Своими путями», «Студент» – «Студенческие годы» – «Годы»⁴, парижские «Новый дом», «Новый корабль», «Числа», харбинская «Чураевка», выборгский «Журнал Содружества» и т.д.

¹ Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости. – Париж, 1934. – 29 марта, № 4753. – С. 2.

² Участники «Чураевки» вспоминали об этом событии и десятилетия спустя: «Небольшая заметка Георгия Адамовича, – если бы он только знал, как она окрылила молодежь» (Круzenштерн-Петерец Ю. Чураевский питомник // Возрождение. – Париж, 1968. – № 204. – С. 64).

³ «Современные записки» (Париж, 1920–1940). Из архива редакции: В 4 т. / Под ред. О. Коростелёва и М. Шрубы. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – Т. 1. – С. 64–65, 300.

⁴ Это было, по сути, одно издание, в разное время выпускавшееся под различными названиями: «Студент» (Прага, 1921–1922), «Студенческие годы» (Прага, 1922–1925), «Годы» (Прага, 1926–1928).

Литературной критике в этих изданиях отдавалось важное место. По мнению современного исследователя: «Литературная критика в журналах “Новый дом” (1926–1927) и “Новый корабль” (1927–1928) не только стала идеологическим стержнем обоих изданий, обратила на них внимание пишущей эмиграции, но и оказала влияние на литературный процесс русского зарубежья в целом»¹.

Уже в межвоенный период активно проявляли себя на литературно-критическом поприще многие авторы младшего поколения: В. Набоков, Г. Газданов, Б. Поплавский, Ю. Терапиано, Ю. Мандельштам, Ю. Фельзен, Л. Гомолицкий, В. Варшавский, Н. Андреев и др.

Далеко не всегда, правда, их голос был услышан, да и сложно было выделиться на фоне критиков старшего поколения, среди которых было столько ярких и выдающихся личностей.

Первые выступления молодых критиков в печати нередко встречались с иронией. В отзыве на издание харбинской молодежи Адамович написал: «Трудно не усмехнуться, например, читая о каком-то местном начинающем стихотворце, что он “находится под сильным влиянием Александра Блока и Николая Щёголева”»².

Газданов в качестве критика младшего поколения опубликовал в «Современных записках» статью «О молодой эмигрантской литературе» только в 1936 г., незадолго до войны, будучи вполне сложившимся писателем, и она была встречена весьма недружелюбно³.

Откликаясь на номер «Современных записок», о статье Газданова Адамович написал: «Невозможно понять, что побудило редакцию серьезнейшего журнала поместить эту гимназическую писаревщину, и трудно поверить, что автор ее – тот же человек, который написал “Вечер у Клэр”, “Путешествие” или хотя бы “Освобождение”»⁴.

¹ Симоненко-Большагина О.А. Полемика на страницах парижских журналов «Новый дом» (1926–1927) и «Новый корабль» (1927–1928) // Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов / Отв. ред. Петрова Т.Г. – М.: ИНИОН, 2005. – Ч. 1. – С. 77.

² Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости. – Париж, 1934. – 29 марта, № 4753. – С. 2.

³ См., в частности, в публикации: Спор о молодой эмигрантской литературе. Статьи Г. Газданова, М. Алданова, В. Варшавского, М. Осоргина, В. Ходасевича / Вступит. ст., публ. и comment. Т.Л. Ворониной // Российский литературоведческий журнал. – М., 1993. – № 2. – С. 152–184.

⁴ Адамович Г. «Современные записки». Кн. 60-я. Часть литературная // Последние новости. – Париж, 1936. – 12 марта, № 5467. – С. 3.

Надо сказать, что нередко сами младшие были виноваты в ироничном отношении старших, провоцируя такое отношение своей запальчивостью, необдуманными суждениями. Бунина и Алданова они могли называть эпигонами¹, отвергать старые школы письма, не предлагая ничего взамен, а личным творчеством подтвердить свои суждения удавалось далеко не всегда. Старшие отвечали им взаимностью. Когда Бунину один из молодых поэтов заявил: «Мы вас любим не за ваши стихи», Бунин ответил: «И я вас люблю не за ваши стихи»².

Помимо полемик о младшем поколении, точнее, полемики о смене поколений³, в эмиграции были также и полемики с участием этого самого младшего поколения, когда говорили не о них, а высказывались и они сами.

Одну из самых бурных полемик с участием критиков младшего поколения вызвала антология «Якорь», и полемика⁴ эта наглядно продемонстрировала уровень суждений молодежи и их претензии, сводившиеся по преимуществу к списку имен поэтов, не включенных в антологию. Так, Дорофей Бохан в виленской газете «Искра» возмущался: «Непонятно отсутствие Л. Сеницкой, И. Кулиша, А. Кондратьева, П. Каценельсона, И. Петрова, Т. Соколовой»⁵.

¹ Особенno настаивал на этом В.С. Яновский, то и дело сетуя: «Бунина и Шмелёва, прополов, издают теперь в Союзе полумиллионными тиражами. Россия еще долго будет питаться исключительно эпигонами» (Яновский В. Поля Елисейские: Книга памяти / Предисл. Н.Г. Мельникова; comment. Н.Г. Мельникова, О.А. Коростелева. – М.: Астрель, 2012. – С. 34). Адамович даже специально писал В.С. Яновскому о Бунине 7 июня 1946 г.: «Он очаровательный старик – и не надо только его обижать, как делали Вы. Алданова тоже не обижайте, и будет у Вас жизнь легкая, а через двадцать лет *prix Nobel*» (Bakhmeteff Archive. MsColl Yanovsky. Box 1. Folder 1).

² Яновский В. Поля Елисейские: Книга памяти / Предисл. Н.Г. Мельников; comment. Н.Г. Мельников, О.А. Коростелев. – М.: Астрель, 2012. – С. 136.

³ Об этом см.: Коростелев О.А. Пафос свободы: Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., прим. О.А. Коростелев, Н.Г. Мельников; подгот. текста, предисл., преамбулы О.А. Коростелев. – М.: ООО «Издательство “Олимп”»; ООО «Издательство “АСТ”», 2002. – Ч. 1. – С. 30.

⁴ Материалы полемики см. в приложении к переизданию: Якорь: Антология зарубежной поэзии / Сост. Г.В. Адамович, М.Л. Кантор; под ред. О. Коростелева, Л. Магарotto, А. Устинова. – СПб.: Алетейя, 2005. См. также: Коростелев О.А. Первая антология эмигрантской поэзии: «Якорь» в переписке и отзывах современников // Зарубежная Россия. 1917–1939: Сб. ст. – СПб.: Лики России, 2003. – Кн. 2. – С. 292–300.

⁵ Бохан Д. Географический сnobизм в поэзии // Искра. – 1936. – 23 февраля, № 36. – С. 2.

Ходасевич считал, что в «Якорь» «включены, если не ошибаюсь, все эмигрантские стихотворцы, кроме тех, которые стоят ниже допустимого уровня»¹. Критики младшего поколения, особенно проживавшие далеко за пределами Парижа, были с этим категорически не согласны, и многие предлагали свои списки поэтов, которые, по их мнению, должны были войти в антологию. Все эти списки весьма любопытны, как материал для истории эмигрантской литературы, но часто курьезны с точки зрения включения в узкий круг поэтов для антологии.

Традиционно самый легкий путь для вхождения в литературу – именно через критику, рецензии требуются постоянно, и в них журналы, не говоря уже о газетах, куда больше заинтересованы, поскольку стихов всегда имеют в избытке, а вот с рецензиями обычно все обстоит гораздо хуже.

Опубликовать рецензию гораздо проще, чем стихи или роман, во-первых, потому что конкуренция на этом поле куда меньше, во-вторых, потому что стихи и прозу редакция будет отбирать куда тщательнее, а заказанную рецензию напечатают, даже если она написана не шедеврально, лишь бы был соблюден минимальный уровень.

Поэтому во «взрослую», не молодежную печать литераторы младшего поколения легче проникали в качестве критиков.

Правда, в эмигрантских столицах постоянными авторами во взрослой печати критики младшего поколения стали лишь к середине 1930-х, когда золотой век русской эмиграции был уже на излете. Юрий Мандельштам после смерти Ходасевича заменил его в «Возрождении». В.С. Яновский публиковал отзывы в «Иллюстрированной России».

В регионах это произошло раньше: Николай Андреев в печати русской Эстонии, Лев Гомолицкий в печати русской Польши стали известными критиками уже к началу 1930-х годов.

Были ли какие-то общие, типологические отличия критики младшего поколения от старших? Да. В большой выборке можно заметить определенные тенденции.

Во-первых, больший интерес и больший пиетет к иностранным литературам. Если старшие, такие как Мережковский или Вяч. Иванов, ощущали себя в мировой литературе как рыба в воде, оставаясь при этом в русской литературе как части мировой, то

¹ Ходасевич В. Книги и люди: «Якорь» // Возрождение. – Париж, 1935. – 12 декабря, № 3844.

молодые не чувствовали себя продолжателями одной традиции, но нескольких, и как бы примеривались, от какой традиции больше брать и не стать ли вообще иностранцами (для старших самого этого вопроса не существовало, они были наследниками великой русской литературы, даже если писали диссертации на латыни, как Вяч. Иванов, или публиковали книги на немецком, как Степун).

Второе отличие молодой критики – гораздо большая неуверенность в себе, запальчивость в суждениях, готовность взять свои слова обратно. Старшие были общественниками, журналистика и печать, в том числе и критика, для них были естественной средой обитания, они выступали в печати не только от себя, но также от лица редакции, фракции, объединения, партии, клана, страны и т.д. Марк Вишняк, приезжая в какую-нибудь страну, считал своим долгом дать в печати сообщение о том, что, дескать, приехал Вишняк, все должны знать, дело общественное. Так же поступали и его коллеги. И точно так же они писали критику.

За младшими чаще всего не стояло ни партии, ни страны, ни даже группы или редакции, своими они не были нигде, для эмигрантской литературы они были зелеными новичками, пока еще не заслуживающими никакого доверия, литература метрополии их бы своими не признала, а к дореволюционной литературе у них были свои претензии, они вряд ли согласились бы назвать себя ее прямыми наследниками. Они по преимуществу только нашупывали почву, на которой могли стоять, и угол, от которого могли отталкиваться, и таких основ у них было очень мало, потому возводимые ими постройки были так шатки.

Почву под ногами они обрели позже, уже после войны, а пока чаще задавали вопросы.

14 июля 1954 г. Ю.К. Терапиано писал В.Ф. Маркову как старший товарищ, свидетель и современник прежней эпохи, представителю уже нового, следующего поколения: «Мне кажется, сейчас нужно подумать нам о “человеке 50-х” годов, как в свое время мы нашли “человека 30-х” гг. Основным ощущением окончившейся сейчас “парижской ноты” была переоценка прежней, дореволюционной литературной эпохи и вопрос, как и чем может жить современный человек, прошедший через крушение прежнего мира. Этот человек 30-х годов был уединенным индивидуалистом без Бога, сомневался во всем. А каков человек 50-х гг. – вот главный вопрос. Ваша статья о Швейцере касается как раз этого. Вот было бы хорошо поставить вопрос о том, чем жив и чем может жить человек 50-х гг. Тогда и энергия появится, и б. м.,

опять возникнет тайный общий заговор, среда, содружество, без которой – Вы правы – литературная среда мертвa»¹.

Критику, для того чтобы его слово стало значимым и заметным, необходимо, помимо всего прочего, иметь собственное мировоззрение, свой взгляд на жизнь и литературу, который может не объясняться напрямую и даже вообще не вербализоваться, в том числе и самому себе, но он либо есть, это чувствуется во всех оценках и высказываниях критика, либо его нет, и это заметно.

Большинство критиков младшего поколения собственное, незаемное мировоззрение обрели уже после того, как межвоенный период подошел к концу. У них получилось медленное взросление, отчасти по личностным, отчасти по объективным причинам. Они не о карьере заботились, им важно было «мысль разрешить», себя найти. Что и было сделано, правда, несколько позже, чем обычно, когда они уже совсем перестали быть молодыми.

И с этим связано третье отличие: поскольку молодые критики не могли выступать от лица партий, а собственный голос еще не был поставлен, они нередко выступали от лица молодежи, а это далеко не всегда выгодное положение.

Георгий Иванов недаром сравнивал литературу с переполненным трамваем²: тот, кто уцепился последним, сильнее всех отталкивает напирающих сзади и громче всех кричит: «Трамвай не резиновый».

Мудрый Ходасевич не зря советовал Нине Берберовой выступать изначально в роли взрослого писателя, без скидок на молодость и неопытность. Он хорошо понимал, что в эмигрантских условиях тот, кто назвал себя начинающим, останется начинающим надолго, если не на всю жизнь.

Требование учитывать возраст и делать скидку на неопытность имеет обратную сторону: скидку сделают, но впредь будут рассматривать именно в этом качестве и во взрослый разряд переведут нескоро, если вообще когда-нибудь переведут.

В эмиграции должна была смениться эпоха, чтобы радикально изменившаяся расстановка сил и переоценка репутаций позволили «незамеченным» перейти в другой статус.

¹ «...В памяти эта эпоха запечатлелась навсегда...»: Письма Ю.К. Терапиано к В.Ф. Маркову (1953–1966) / Публ. О.А. Коростелева, Ж. Шерона // Минувшее. Исторический альманах. 24. – СПб.: Atheneum: Феникс, 1998. – С. 260.

² Иванов Г.В. Китайские тени: Мемуарная проза / Сост., предисл., коммент. С.Р. Федякина. – М.: ACT, 2013. – С. 253.

В полную силу литераторы младшего поколения смогли показать себя позже, чаще уже после войны (к примеру, Ю.К. Терапиано получил свою критическую колонку в «Русской мысли» и вел ее более трех десятков лет, с 1955 по 1978 г.), иногда на другом языке (как Л.Н. Гомолицкий, перешедший на польский) или в другой области (в науке, как Н.Е. Андреев или И.Н. Голенищев-Кутузов).

Иногда пишут, что «незамеченные» придумали очень ловкую пиар-стратегию, чтобы добиться успеха¹. Это лишь в малой степени так и относится уже к другой эпохе. Беда «незамеченных» как раз в том, что до войны они даже не задумывались о каких-то стратегиях, все это: и сам термин, и осознание поколения – дело послевоенного периода, когда «младшим» было за 50 (тем, кто вообще дожил до этого времени), а из старших почти никого не осталось.

А вот критических текстов осталось много, и далеко не все из них находятся в научном обороте. В единственной антологии эмигрантской критики² младшим уделено совсем немного места, очень уж сильны были критики старшего поколения, мало кто выдержит конкуренцию с ними.

Критические статьи некоторых авторов младшего поколения были собраны³. Другие еще ждут отдельных изданий: Н.Н. Берберова, Ю.К. Терапиано, Ю.В. Мандельштам, Н.Е. Андреев.

¹ Каспэ И. Искусство отсутствовать: Незамеченное поколение русской литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2005.

² Критика русского зарубежья: В 2 ч. / Сост., прим. О.А. Коростелев, Н.Г. Мельников; подгот. текста, предисл., преамбулы О.А. Коростелев. – М.: ООО «Издательство “Олимп”»; ООО «Издательство “АСТ”», 2002. – (Библиотека русской критики).

³ В соответствующие тома собраний сочинений включены статьи и рецензии В.В. Набокова, Г.И. Газданова, Б.Ю. Поплавского. Скоро должен выйти том с критикой В.С. Варшавского. Кроме того, было еще несколько книг, содержащих, среди прочего, литературно-критические тексты: *Иваск Юрий. Похвала российской поэзии: Эссе / Составление и послесловие Уно Шульца; предисл. Дмитрия Бобышева*. – Таллинн: Aleksandra, 2002. – 252 с. – (Библиотека журнала «Таллинн», 8); *Сосинский В.Б. Рассказы и публицистика / Сост. и гл. ред. А.Б. Сосинский; вступ. ст. С.Б. Сосинского*. – М.: Российский архив, 2002. – 430 с. – (Б-ка «Возвращение»); *Голенищев-Кутузов И.Н. От Рильке до Волошина: Журналистика и литературная критика эмигрантских лет / Сост., подг. текста, предисл., примеч. И.В. Голенищевой-Кутузовой*; пер. с сербско-хорватского И.М. Лемаш, И.В. Голенищевой-Кутузовой. – М.: Русский путь, 2005. – 336 с.; *Гомолицкий Л.Н. Сочинения русского периода: В 3 т. / Под общ. ред. Л. Флейшмана*. – М.: Водолей, 2011. – (Серебряный век. Паралипоменон); *Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. / Сост., подг. текста, вст. статья и примеч. Л. Ливака*. – М.: Водолей, 2012.

Не уверен, что надо начинать именно с них, в то время как не изданы многие из старших критиков, куда более интересных и значительных: П.М. Биццilli (выходили тома его работ по истории, литературоведению, филологии, но критика остается несобранной), В.В. Вейдле, Г.П. Струве, Д.В. Философов, П.П. Муратов, М.А. Осоргин. Да что говорить, если даже самые главные критики не введены в оборот так, как они того заслуживают: В.Ф. Ходасевич, Г.В. Адамович, Д.П. Святополк-Мирский, А.Л. Бем, М.Л. Слоним.

Но и без «незамеченных» поле литературной критики будет неполным. Трудно сказать, возможно ли опубликовать антологию критических текстов младшего поколения, выдерживая какой-то единый логичный принцип, слишком велик соблазн отобрать тексты, представляющие авторов именно «молодыми» литераторами. По крайней мере, попробовать было бы интересно.

Однако что положить в основу отбора статей для такой антологии: известные имена авторов, известные имена критикуемых, стилистические достоинства текстов, глубокие мысли, интересное содержание, значимую рецепцию, существенное место в текущем литературном процессе?

Непонятно ид только, как отбирать статьи для такой антологии, но и как их располагать: по авторам (что позволило бы дать биографические справки, но как располагать: по старшинству или по алфавиту?), в единой хронологии первого появления статей в печати (но тогда где давать биографические справки?), или, может, по тематическому принципу (статьи о молодой литературе, о старшей, о русской классике, о зарубежных литературах). Можно придумать и другие подходы (например, по печатным изданиям), все они будут иметь какие-то преимущества, но ни один не выглядит убедительным до конца.

Уже давно обсуждалась идея собрать антологию критики «Звена» и антологию критики «Чисел».

В общем, проблема с введением в оборот незамеченного поколения как 80–90 лет назад была актуальной, так и сейчас остается таковой.

Как это ни тавтологично прозвучит, но некоторые надежды тут на теперешних молодых, может, они и придумают, как надо издавать тех молодых.

Н.В. Летаева
РУССКАЯ КЛАССИКА
НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ЧИСЛА»
(ПАРИЖ, 1930–1934)

Аннотация. В эмигрантском журнале «Числа» (Париж) велась дискуссия по вопросу литературных приоритетов в творчестве представителей «незамеченного поколения» и русской диаспоры в целом. Задача статьи – расширить границы исследований диалога русской литературы XIX и XX вв., работ, касающихся восприятия писателей XIX в. русской эмиграцией.

Ключевые слова: «Числа»; «незамеченное поколение»; русская классическая литература; литературная критика.

Творческое наследие русских классиков оказалось в центре пристального внимания эмигрантской критики. Среди периодических изданий «русского Парижа» выделялись литературные сборники «Числа»¹, отразившие мировоззрение младшего поколения писателей первой волны эмиграции и сгруппировавшие, по свидетельству Г. Адамовича, вокруг себя почти всю русскую элиту².

Русские классики, в частности Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Толстой, Чехов, на страницах «Чисел» довольно часто появлялись вместе в пределах одного дискурса. Так, И. Голенищев-Кутузов в очерке о русской культуре в Югославии утверждал, что русские писатели XIX в. оказали влияние на сербскую и хорватскую литературу, в частности на сербский роман и сербскую новеллу, рассказы Лазы Лазаревича «близкие по духу Тургеневу»

¹Числа. – Париж, 1930–1934. – № 1–10. – Здесь и далее цитаты из «Чисел» сопровождаются указанием в скобках года, номера и страниц журнала.

² См.: Огуз Н.А. Современники. – Париж, 1961. – С. 122.

(1930, № 2/3, 295), повести Джальского, «хорватского Тургенева», описывающие «в полутонах “Дворянского гнезда”… умирание старых помещичьих земель хорватского Загорья», «приятны своей лирической простотой» (1930, № 2/3, 296). С. Маракуев в статье о Чехословакии отмечал, что Тургенев, Достоевский, Чехов, Толстой относятся к числу русских писателей, «знакомство с которыми обязательно для каждого образованного чеха» (1932, № 6, 232). В заметке о русской культуре в Латвии сообщалось, что там ставят, издают и переводят Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова, Куприна и др. (1930, № 1, 265–271). Пьесы Гоголя, Толстого, Чехова были поставлены в Народном театре Белграда под руководством режиссера Ю. Ракитина, считавшегося учеником К.С. Станиславского (1930, № 2/3, 296).

Сформировавшаяся в «Числах» своеобразная оппозиция «Пушкин – Лермонтов»¹ выявляла ценностные приоритеты сотрудников журнала. Н. Оцуп² в статье «Серебряный век» называет жизнь и творчество Пушкина «первой любовью» России, «золотым веком русской поэзии прошлого столетия», в котором Лермонтов оказался «наполовину» (1933, № 7/8, 177). П. Бицилли подчеркивает преимущество рационального в творчестве Пушкина, подчиняющего ритм содержанию, и эмоционального в творчестве Лермонтова, действующего «непосредственно “музыкой” стиха» (1930, № 2/3, 244) и обладающего «остротой метафизической интуиции» (1931, № 5, 180). Рационалистическое начало пушкинского гения оказалось не близким младшему поколению русских писателей первой волны эмиграции, считавшему, что «существует только Лермонтовское время» (1930, № 2/3, 310), омытое слезами. Младоэмигранты отвергали стремление к описанию «интересной жизни», «всяких увязок и злоключений» во имя «трагической честности», исповедальности и беспредельного раскрытия внутреннего «я», безыскусности «человеческого документа». «Пушкин слишком ясный и земной, слишком утверждает жизнь и слишком закончен в своей форме, – писал Г. Федотов. – Парижане ощущают землю скорее как ад и хотят разбивать всякие найденные формы,

¹ Летаева Н.В. Оппозиция «Пушкин – Лермонтов» на страницах журнала «Числа» // Вестник Новгородского государственного университета. Сер.: Гуманистические науки. – Великий Новгород, 2015. – № 1(84). – С. 42–45.

² Летаева Н.В. А.С. Пушкин в восприятии Н.А. Оцупа // Филология – культурология: Диалог наук: Материалы II научной интернет-конференции с международным участием «Филология – культурология: Диалог наук». – Одинцово, 2012. – С. 19–27.

становящиеся оковами. Лермонтов им ближе, злой и нежный, не-устоявшийся... тоскующий о небе»¹. Восприятие «незамеченным поколением» лермонтовского слова как средства глубочайшего духовно-эмоционального проникновения во внутренний мир человека Фельзен объяснял тем, что Лермонтов умел выразить «частицу сущности», «крупинку» жизни так, что творчество становилось похожим на «сгустки душевной крови» (1933, № 7/8, 139). Обращение к творчеству Лермонтова, к его стихотворениям «Три пальмы», «Парус», «И скучно и грустно» позволило Ю. Фельзену емко оценить современную ему историческую ситуацию вынужденного изгнанничества целого поколения граждан с исторической родины. «Числа» приводили слова Д. Мережковского, прозвучавшие на вечере, посвященном русской поэзии, что за «демоничностью» Лермонтова, обладавшего и пророческим прозрением в будущее, и обостренным ощущением настоящего, и памятью «о себе в прошлом, чуть ли не до грехопадения», проглядели его «ангеличность» (1930, № 2/3, 277).

Подобное отношение к Лермонтову² было воспринято некоторыми эмигрантами, в частности Г. Струве, как «поход» против Пушкина, против «русской культуры, русской государственности, против всей новейшей истории России». Одному из сотрудников «Чисел», скрывшемуся за криптонимом К., пришлось иронично заметить, что «действительно, России и Пушкину от сотрудников “Чисел” угрожала смертельная опасность. Но теперь, раз на защиту их встал г. Глеб Струве, наши патриоты и пушкинисты должны спать спокойно» (1931, № 4, 211). Критическое отношение к Пушкину, безусловно, было направлено не против личности и таланта Пушкина, а против литературной непогрешимости, «художественного совершенства» как литературной «удачи», воспринимавшейся в условиях эмиграции стагнацией, поэтому то, что «раньше пления-ло», по утверждению Г. Адамовича, «теперь стало смущать» (1930, № 2/3, 167). С другой стороны, именем Пушкина, к сожалению, пользовались «как дубиной, чтобы бить по голове своих противников», создавая некий образ «академического» Пушкина (1930,

¹ Федотов Г.П. О парижской поэзии // Ковчег: Сборник зарубежной русской литературы. – Нью-Йорк, 1942. – № 1. – С. 197.

² Летаева Н.В. М.Ю. Лермонтов и журнал русского зарубежья «Числа» // Рациональное и эмоциональное в русском языке: Сб. трудов Международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова. – М., 2014. – С. 153–157.

№ 2/3, 277). Именно по этому поводу Г. Адамович писал: «И ничего нет более противопушкинского, чем утверждения, что “он все знал, все понимал”, но нашел будто бы для всех противоречий какую-то волшебную гармонию» (1930, № 2/3, 168).

В полной мере оценить Пушкина – единственного великого русского писателя, сумевшего воспеть «государственное дело, “труды державства и войны”», «творческого человека» (1932, № 6, 151), синтезировать в художественном пространстве своих текстов абсолютную независимость и общественное назначение поэта и поэзии, – не мог и Запад. Младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, следуя западной традиции, «не выносило солнечной ясности величайшего из русских поэтов»¹, за которой, как считал Г. Адамович, нет пути («все само в себя возвращается, все само себе отвечает» (1930, № 2/3, 167)). Гений Пушкина осмысливался в со-поставлении с литературным творчеством его предшественников и воспринимался как «неслыханное, утонченнейшее совершенство» на фоне «сумерек» до- и послепушкинского времени (там же, 169), но творческим сознанием «человека 30-х годов» (Ю. Терапиано), испытывавшего вполне обоснованную «неудовлетворенность классицизмом» (1931, № 4, 147), пушкинская проза, например, воспринималась как «гладкая, тусклο-серая и легковесная», в которой «ничто не радует, ни условно-стройный сюжет, ни подогнанное, без неожиданностей, его развитие» (1933, № 7/8, 131). В «Числах», следовательно, речь шла не только о споре о «национальном поэте», о создании «новой литературной карты»², но и о вытеснении пушкинской парадигмы художественности в русской литературе, в частности в литературе младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции.

В стороне от оппозиции «Пушкин – Лермонтов» оказался Гоголь, в отношении которого «Числа» заняли позицию прояснения творческого метода и стиля писателя в противовес устоявшемуся представлению о Гоголе-реалисте. Таким творческим методом был избран магический реализм, проявляющийся, как писал С. Шаршун, ссылаясь на слова Эдмона Жалу, «в отыскании в реальности того, что есть в ней странного, лирического и даже фантастического, – тех элементов, благодаря которым повседневная жизнь становится дос-

¹ Оциуп Н.А. Литературные очерки. – Париж, 1961. – С. 139.

² Мокроусов А.Б. Лермонтов, а не Пушкин. Споры о «национальном поэте» и журнал «Числа» // Пушкин и культура русского зарубежья: Международная научная конференция, посвященная 200-летию со дня рождения. – М., 2000. – С. 153–166.

тупной: поэтическим, сюрреалистическим и даже символическим преображениям» (1932, № 6, 229). Сюрреализм Гоголя, по Н. Оцупу, базировался на умении писателя соединять всестороннюю объективность изображаемого с такой силой воображения, которое, сохранив изображаемое «в пределах реального», лишало жизненный образ «прав на объективность» (там же, 262–263), что позволяло Г. Адамовичу утверждать, что Гоголь, как, впрочем, и Достоевский с Толстым, эксплицирует «сумерки, мощь, варварство» российской действительности (1930, № 2/3, 169), Г. Ландау – отказывать героям Гоголя в творчестве и праве «разрешать верховные вопросы человеческого бытия» (1932, № 6, 151), а П. Бицилли – отмечать, что жизнь, как ее видит Гоголь, есть «сплошная *comedia dell'arte*», «пародия балаганной комедии» (1934, № 10, 199). «Зловещую гоголевскую атмосферу» подметил в своих иллюстрациях и рисунках к произведениям Гоголя Н. Глущенко, выставка которых состоялась в январе 1932 г. в галерее Л. Зака (1932, № 6, 244).

Однако гоголевский творческий замысел, как правило, всегда определялся любовью к человеку, желанием «как можно полнее, как можно разносторонней увидеть и понять жизнь как можно более разных живых существ» (1934, № 10, 286). Именно поэтому Н. Оцуп относил Гоголя к тем немногочисленным людям искусства, которых «неизмеримо малое отделяет от акта героизма или святости» и которые стоят «всей мировой литературы» (1930, № 2/3, 163). В этом отношении Гоголь, как и Лермонтов, был близок «незамеченному поколению» по мироощущению, мотивно-тематическому комплексу, поэтике, служил своеобразным ключом к пониманию творчества младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, сконцентрированного на «человеке 30-х годов» ХХ в., не способного адаптироваться к социуму. Стремление «незамеченного поколения» определить причины духовного кризиса «человека 30-х годов» обогатило русскую литературу, как полагал Б. Поплавский, новым совместным открытием в области «метафизики “темной русской личности”» (1934, № 10, 205), а по сути продолжило в условиях эмиграции исследование «души человеческой», основного конфликта русской литературы: несоответствие повседневности духовному миру человека, отчуждение личности от мира, ставшее привычным и потому опасным.

Что касается Тургенева, то центральное место в его «диалоге» с «Числами» занял вопрос влияния русского классика на мировую литературу. Прежде всего отмечались диалогические отношения Тургенева и Бунина, проявлявшиеся в близости творческого

метода изучения «не средства выражения, а самого материала, вещей и их форм» (1931, № 5, 222). П. Бицилли отметил родство «Божьего древа» Бунина и «Стихотворений в прозе» Тургенева, указав на форму (прозаическую миниатюру) и общую тему (тему смерти). На тургеневскую традицию в творчестве Бунина обратил внимание и С. Шаршун, отметив общую тему «любви сильнее смерти» (1934, № 10, 224). В связи с этим интересен факт, на который с сожалением указывал В.И. Талин (С.О. Портгейс): Бунин на своем вечере воспоминаний о встречах с русскими писателями весьма поверхностно затронул вопрос взаимоотношений с Тургеневым (как, впрочем, и с Толстым и Чеховым), как бы отстраняясь от своего предшественника (1930, № 2/3, 305).

Тургеневскую литературную традицию отмечали в творчестве Куприна. Как писал П. Пильский, Куприна «притягивают непосредственность и бессознательность», «влекут наивные люди, простой труд, преданные сердца, крепкие души, земная стихия», «цельные натуры»: «Для Куприна важен только человек. Можно сказать еще удачнее: “натура”, – то, о чем говорят у Тургенева в “Рудине”: – Рудин – гениальная натура! – восхищается Басистов. А Лежнев возражает: – В том-то вся его беда, что натуры-то, собственно, в нем нет». Герои Куприна «распределяются именно по признакам цельности или расхлябанности». Тургеневская «наследственность» отмечалась П. Пильским и в творческом методе Куприна: как утверждал критик, «романтизм» Куприна «перекликается с Тургеневым» (там же, 273–276).

Тургеневское влияние отмечали и в сборнике рассказов Г. Кузнецовой «Утро», принадлежащих к лирическому типу повествования в прозе. В поэтике рассказов Л. Червинская обнаруживает близкие творчеству Тургенева черты: отсутствие ярко выраженной сюжетности, «поэтичность, мягкость», теплота красок, «мелодичность», «чуткость к “атмосфере”, живость и некоторая своеобразность в ощущении природы», попытка создавать типы, – эмигрантской женщины, например (все эти Тани, Лизы, Веры – одно лицо)... какие-то тургеневские девушки, немного выродившиеся, не привившиеся на чужой почве» (там же, 253–254). Отметим, что образ «тургеневской девушки» встречается в произведениях младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции, например, в романе «Долголиков» С. Шаршуна и «Тело» Е. Бакуниной, рассказе Ю. Фельзена «Неравенство». Тургеневский интертекст явственен в «Зелёном колоколе» Л. Кельберина. Стилистика произведения отсылает к тургеневской «Асе» и «Первой любви», к «Стихотворениям в прозе», например:

«Первая любовь! Классическая первая любовь с розами и соловьями, кажущаяся единственной возможной, меньше чем на вечность не соглашающаяся, побеждающая разлуку – верностью, болезнь – преданностью, смерть – верою в бессмертие» (1932, № 6, 84–85). Образ тургеневских девушек включил в свои «Комментарии» Г. Адамович, размышляя об ушедшей в историю России, становившейся легендой, как и сам собирательный образ тургеневских героинь (1933, № 7/8, 163).

Тургенев, как и Лермонтов, Гоголь, служил своеобразным ключом к пониманию творчества младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции. Г. Адамович в связи с этим приводил один из литературных анекдотов: «К больному старому Тургеневу явился как-то Боборыкин. Тургенев жаловался ему: “я не умею больше писать... у меня ничего больше не выходит, мне ничего не удается”. Боборыкин бодро встал, хлопнул себя по ляжкам и ответил: “А я пишу много и хорошо!..” Нельзя требовать от молодых поэтов, чтобы они были похожи на умирающего Тургенева, но и не надо, чтобы они преуспевали, как Боборыкин» (1930, № 2/3, 240). Здесь можно усмотреть отклик критика на полемику русской эмиграции по вопросу существования литературы младшего поколения русских писателей, перспектив ее развития (при условии, что существование этой литературы признавалось)¹ и мотивно-тематического комплекса художественных текстов «незамеченного поколения». Б. Поплавский отмечал, что Тургенева, соединившего в своем творчестве «культ “чистого искусства” с душой русского 19-го века», связывает с «незамеченным поколением» – «жалость к человеку, столь резко разошедшаяся вследствии с “чистым искусством”, никогда уже не соединявшаяся с ним». Это «“потерянная райская жизнь русского гуманизма”, и столь многие сейчас вдохновляются ею» (1931, № 5, 270). Под многими Б. Поплавский подразумевал и младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции, в творчестве которых одним из ведущих мотивов мотивно-тематического комплекса стал мотив жалости².

¹ Летаева Н.В. Молодая эмигрантская литература в контексте литературного процесса XX в. // XXV Пушкинские чтения. А.С. Пушкин и Россия: Язык – литература – культура – методика. – М., 2006. – С. 22–32.

² Летаева Н.В. К вопросу о мотивно-тематическом комплексе прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции: Мотив жалости // Филология – культурология: Диалог наук: Материалы IV Международной научной интернет-конференции «Филология – культурология: Диалог наук». – Одинцово, 2014. – С. 79–85.

На мотив жалости в творчестве Тургенева обращал внимание и А. Ремизов, утверждая, что сердце писателя «открыто к жуткой и жгучей беде человека бунтующего и смиренного перед неумолимой беспросветной судьбой» (1933, № 9, 181). Это заявление не противоречило тезису, что все творчество Тургенева – «какое-то парадоксальное отрицание жизни»¹. Это «отрицание жизни», мотив смерти как одной из форм жизни-существования стало еще одной точкой соприкосновения творчества Тургенева и «незамеченного поколения».

В «Числах» отмечалось влияние Тургенева и на западную литературу. И. Немировская полагала, что Тургенев имел «большое влияние в англо-саксонских странах», однако трудности, связанные с незнанием русского языка и России 40-х годов XIX в., которая представлялась иностранцам «архаичной и странной», не позволяли в полной мере оценить художественные достоинства Тургенева-писателя западными критиками конца XIX – начала XX в. Так, Андре Моруа, издавший четыре лекции о Тургеневе, прочитанные весной 1930 г., «со всей тщательностью и точностью, присущими ему, как биографу и критику», описывал «политический режим, общество, народ той эпохи». Но когда Моруа «пытается проникнуть глубже, в область душевную, чувствуется стеснение, как бы страх перед неизвестным». И. Немировская полагала, что Моруа вместе с французским критиком Эдмондом Жалу «примерили» тургеневского «Рудиона» к французской литературе и определили тургеневского героя «одним из первых литературных типов, изображенных по-новому, по манере Пруста, т.е. не представляющих одно целое, неподвижное, но меняющихся, многообразных и даже для автора неясных в своих порывах» (1931, № 5, 249). С другой стороны, полагал Б. Поплавский, «религия Тургенева» на Западе заслонялась «религией Достоевского» (там же, 270) и Толстого, а потому Тургенев по сравнению с Достоевским и Толстым во Франции, например, оказался менее любим, «несмотря на то, а, может быть, именно вследствие того, что Тургенев более, чем они, доступен французам. Тургенев, европеец, не вызывает у французов такого мощного ощущения переселения в другую страну, какое дают им Толстой и в особенности Достоевский» (там же, 249). Удивительно, но и существовавшее в Париже Тургеневское общество «чрезвычайно мало» занималось изучением творчества

¹ Биццли П. Бор. Зайцев. Жизнь Тургенева. Париж, 1932 // Современные записки. – Париж, 1932. – № 48. – С. 477.

Тургенева (1931, № 5, 270), несмотря на то что по изданию произведений за рубежом Тургенев занимал второе место после Толстого¹.

Внимание «Чисел» было обращено не только на тургеневскую преемственность в русской и мировой литературе. Так, Ю. Терапиано обнаружил влияние лермонтовской прозы на творчество Ю. Фельзена (1933, № 7/8, 268), Ю. Мандельштам – влияние Пушкина на стихи Веры Булич (1934, № 10, 289). Основной темой в романе С. Шаршуна «Путь правый» Ю. Фельзен назвал тему лермонтовского «любовного креста» (там же, 284). Ю. Сазонова подметила, что «гиперболическая патетика» «Конармии» И. Бабеля «в значительной степени предварена» «Тарасом Бульбой» Гоголя (1931, № 4, 262). «Гоголевские черты», в частности «гиперболический анекдот», гротескность, обнаружены в рассказе В. Фёдорова «Кузькина мать» (1931, № 5, 238). П. Бицилли усмотрел «гоголевское задание» в творчестве М. Зощенко: гротеск, «изображение смешного в трагическом или трагического в смешном» (1932, № 6, 211), «в уродливом и жутком сочетании», доведение «нелепости до полнейшего неправдоподобия» (там же, 214), бездушия человеческих взаимоотношений, гнетущего одиночества; аллюзии в рассказе «Мудрость» на сюжет гоголевской «Коляски» и главный образ гоголевской «Шинели»; прием повторения речевых схем; глубочайшую осмысленность в использовании «каждого комического эффекта» (там же, 214). Б. Сосинский обозначал формой преемственности общий мотивно-тематический комплекс Гоголя и А. Ремизова: «человеческое страдание, людские страсти», «оправдание земных мук», «вечное исступление, горькое уродство, иногда чудачество – то, что принято называть не-нормальным» (1931, № 5, 258), «многомерный мир другой реальности», «явление сна», «тяга русской народной души к чудесному – к ирреальному» (там же, 259). Влияние Гоголя находит отражение и в романе В. Яновского «Мир» (1932, № 6, 262). С. Шаршун обращал внимание на возможное влияние «Страшной мести» Гоголя на роман «Голем» Г. Майринка, а в новеллах Майринк «тождественен Гоголю второго периода (Мёртвые души, Переписка с друзьями)» (там же, 218).

¹ Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940. – М., 2006. – Т. 4. – С. 404.

С именем Достоевского в «Числах»¹ связан роман С. Шаршун «Долголиков». Создавая портрет главного героя, Шаршун апеллирует к доминантным характеристикам героев Достоевского: Раскольникова, князя Мышкина, Ставрогина, братьев Карамазовых. В результате Долголиков представлен как гурман, самолюбивый сладострастник, с одной стороны, постник, нелюдим, безвольный человек – с другой. Такому герою, склонному к дуализму сознания, антиномии решений, девиантности поведения, свойственны как упрямство, «примитивная, звериная» прямолинейность, «героизм и самобичевание» пассивного, экспериментирующего характера, так и инертность, наивность, искренность, лиризм, склонность жить в мире фантазий (1931, № 4, 118–120). Вероятно, Шаршун формировал образ прототипа героя прозы младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции – героя, амбивалентного по своей сути, маргинала по мировоззрению, бродяги / странника по образу жизни.

Герои Достоевского вызывали неподдельный интерес русской эмиграции первой волны, о чем свидетельствуют многочисленные публикации в центрах русского зарубежья, выступления по случаю 100-летия со дня рождения писателя и 50-летней годовщины со дня его смерти. Но в «Числах» этот образ, как и сам писатель, подвергся критике, причем в большей степени со стороны тех немногих «эмигрантских отцов», ставших сотрудниками «сборников», как Г. Ландау, который в статье «Тезисы против Достоевского» доказывал, что Достоевский однобоко раскрывает человеческую судьбу, не понимает человеческого пути и направляет человека в «область пороков и страданий, зла, <...> его преодоления и оправдания» (1932, № 6, 145). Более того, Достоевский «не видит и самой полноты человеческого зла и страданий» (там же, 159). Преобладающим злом и страданием у него становится уязвленная гордость в высшем смысле и ущемленное самолюбие в «низшем», «напряженная диалектика своеволия как утверждения личности» (там же, 148), оскверняющая, по мнению Г. Ландау, образ Бога и опровергающая распространенное мнение о православном духе Достоевского. Г. Ландау призывал остерегаться гипноза творчества Достоевского как своеобразной лаборатории, созданной писателем для проверки диалектики максимализма,

¹ Летаева Н.В. Достоевский на страницах «Чисел» // Слово – образ – текст – контекст: Материалы II Всероссийской научно-методической конференции. – Одинцово, 2013. – С. 254–266.

близкого фанатизму, считал ошибкой усматривать в героях Достоевского отражение России XIX в., поскольку судьба человека, его трагедия и поиски разрешения этой трагедии остались искаженными в творчестве Достоевского, гипнотизирующая сила его «взвинченного и одностороннего гения превращает эту искаженность в великую духовную опасность» (1932, № 6, 163). Опасного «смутянина» видела в Достоевском, а вместе с ним и в Толстом, Е. Бакунина, эксплицируя свою позицию в монологе главной героини романа «Тело»: «И я уроженка неблагополучной страны, где и глад и мор, мятеж и гнет сменяли друг друга и где неожиданно, ни с того, ни с сего, рождались и смутянили души Достоевский и Толстой, Бакунин и Ленин» (1933, № 7/8, 35).

Статья Г. Ландау вызвала живой отклик современников. В конце сентября 1932 г. в Праге в рамках «Семинария по изучению Достоевского» при Русском народном университете состоялась дискуссия, в которой приняли участие А. Бем, Г. Катков, Р. Плетнев, С. Левицкий, профессора И. Лапшин, Е. Ляцкий. Участники отметили своевременность и «характерность» тезисов, но «существо» некоторых утверждений Ландау и отдельные его формулировки подвергли «серезному оспариванию» (там же, 251). Однако критику Достоевского на страницах «Чисел» это не отменило. Так, П. Бицилли утверждал, что изображение Достоевским детей, которые «любят заглядывать в “бездны”», является несносной фальшью¹ (1930, № 1, 163). Безусловно, Достоевский «потрясает зрелищем титанических столкновений идей, воплощенных в образы», но эти же идеи и отталкивают читателя, поскольку писатель не дает «передышки насилием над материалом, его утрырованием, необходимым для того, чтобы в нем могли воплотиться его исполинские идеи» (там же, 167). Более того, Достоевский, полагал критик, заставляет или стремится заставить чувствовать жалость к тому, что чаще всего возбуждает отвращение, «заражает... чувствами ненависти и ужаса» (там же, 168). В то же время П. Бицилли солидарен с утвердившимся в русской критике, в том числе и в критике русского зарубежья, мнением,

¹ О фальши Достоевского писал и Г. Адамович: «Но вся фальшь, которая есть в Достоевском, – в “Дневнике писателя” больше всего, хотя и в письмах, и даже в “Карамазовых”, – и во всей этой государственно-православной литературной линии, с отклонениями то к Соловьеву, то к Леонтьеву, здесь сгущена до нестерпимой отчетливости. Народ наш – Богом отмечен, ризой пречистой одет, царя и церковь святую чтит, однако, “ружей бы нам побольше” (увы, Достоевский)» (1933, № 7/8, 156).

что Достоевский – великий религиозный мыслитель, пророк¹, однако «есть в русском православии нечто, о чем Достоевский хорошо знал, что он всеми силами стремился передать и чего он не передал. Та именно смиренная, тихая поэзия, тот дух кротости, всепрощения, жалости, о котором Достоевский проповедовал и которому он был внутренне чужд» (1930, № 1, 168). В рецензии на сборник статей под редакцией А.Л. Бема «О Достоевском» П. Бицилли раскрывает суть конфликта в творчестве русского классика: конфликт личности со средой, космосом и Богом, тесно связанный с конфликтом «я» с самим собою (1930, № 2/3, 241). Рассматривая Достоевского с точки зрения метафизики и пророчества, Н. Оцуп писал, что русскому классику были явственны «какие-то силы, неудержимо и глоху потрясавшие Россию изнутри», поэтому писателя по-настоящему волновало «“темное, неразгаданное, ночное”, таившееся под событиями девятнадцатого века» (1930, № 1, 158).

Позицию Л. Шестова относительно творчества Достоевского в книге «На весах Иова», изданной «Современными записками» в Париже в 1929 г., представил Г. Федотов в рецензии на книгу. Шестов восстанавливал «духовный мир» героев произведений Достоевского по намекам, прорвавшимся признаниям и осуждал созданные писателем образы за «компромиссы с разумом или добром». Герой «Записок из подполья» выражал идеал шестовского свободного человека, в то время как на долю больших романов, особенно «Дневника писателя», приходилось более всего упреков критика в «морализме». Шестов считал, что Достоевский-мыслитель скрывался за Достоевским-моралистом, и видел «в покорности перед разумом величайшее несчастье человека» (1930, № 2/3, 261).

Между тем, как отмечал А. Швыров в заметке «Русские течения в японской литературе», Достоевский увлекал, к примеру, японцев тем самым морализмом, подвергшимся критике со стороны Шестова, высоким нравственным учением, которое русский классик воплощал в художественном пространстве своих произведений (там же, 298). К слову, на нравственном учении зиждилась и популярность Толстого, имевшего в Японии школу последователей, состоявшую из обеспеченных молодых японских писателей, не отличавшихся, к сожалению, большим талантом. Проникнове-

¹ Н.А. Бердяев сравнивал Достоевского с величайшей ценностью, «которой оправдывает русский народ свое бытие в мире, то, на что может указать он на Страшном Суде народов». См.: *Бердяев Н.А. Мироизъерцание Достоевского.* – Прага, 1923. – С. 238.

ние в этическое учение Толстого было столь велико, что некоторые из последователей, например, Такэо Арисима, воплощали идеи оправдания в жизни (1930, № 2/3, 298).

Возвращаясь к Достоевскому, необходимо подчеркнуть, что интерес к русскому классику в «Числах» нельзя назвать случайным. «Человек 30-х годов», представленный в художественном пространстве «численцев», – очевидный преемник не только «лишнего», но и «подпольного человека»; интертекстуальные связи с творчеством Достоевского явственны в «Аполлоне Безобразове» Б. Поплавского, «Долголикове» С. Шаршуна, «Теле» Е. Бақуниной, «Романе с кокаином» М. Агеева, «Неравенстве» Ю. Фельзена и др. В произведениях «незамеченного поколения», отличающегося пристрастием «к душевным катакрофам» (1932, № 6, 277), к «удушливо-зловонной» атмосфере, изображены человеческое страдание, людские страсти, «исступленные словословия и проклятия» (там же, 263) – одним словом, то, на что обращали внимание критики Достоевского. Русский классик воспринимался мерилом творческого таланта молодых писателей. Так, Ю. Терапиано отмечал, что у В. Сирина (Набокова) нет того чувства «внутреннего измерения… человека и мира», которое есть у Достоевского (1934, № 10, 287), а Н. Берберова отступила «от линии Достоевского» и «стала сдержаннее, проще» (1933, № 7/8, 269).

Достоевского ставили в один ряд со средневековыми мистиками, философами-гуманистами, Кьеркегором (1930, № 2/3, 242), Шекспиром, Гоголем, Гёте, Толстым (1931, № 5, 138), связывали с апокрифами, Аввакумом, житиями святых и юродивых, Розановым и Ремизовым (там же, 258). В. Варшавский в статье «Несколько рассуждений об Андре Жиде и эмигрантском молодом человеке» считал, что из писателей XX в. ближе всего Достоевскому Андре Жид. Сам В. Варшавский видел в Достоевском не только русского писателя, отразившего «русскую мысль», но и «русскую силу» (1931, № 4, 221). Г. Адамович нашел точки соприкосновения Достоевского и Бодлера: «врожденное чувство греха», протест, «облик разрушителя… ненавидящего все устоявшееся и застоявшееся», отражение страдания как чувства христианского, притчи о блудном сыне, «дна бытия, предела человеческого падения» (1933, № 7/8, 232–234). Дело порой доходило до абсурдного. Так, Ю. Фельзен в рецензии на книгу Марка Шадурна «Cécile de la Folie» пытался провести параллели между Шадурном и Достоевским. В чем близость Шадурна Достоевскому Фельзен конкретно не смог прояснить, однако отмечал порывистость, страстность, жизненную вер-

ность, изображение морали и межчеловеческих отношений так, как это склонны делать русские авторы (1931, № 4, 278).

Рядом с Достоевским «Числа» нередко ставили Толстого, также вызывавшего неоднозначную оценку. И. Лукаш, как и Е. Бакунина в романе «Тело», соотносил идеи Толстого и Достоевского с идеями «хаоса и разрушения», под которыми оказалась «погребена» литература (1930, № 2/3, 319). Г. Адамовичу импонировало «глубоко человечное, очищающее и честное величие» Толстого, но было чуждо толстовское понимание жизни: навязчивая идея «совлечения покровов» ради доказательства лицемерия в каждом поступке человека, и эта навязчивость, закрепившая за писателем репутацию «сердцеведа», привела к тому, что в лицемерии Толстой заподозрил и Бога (там же, 171). Г. Адамовичу было чуждо и толстовское «щегольство деталями», излишнее объяснение психофизических процессов. Отсюда, как полагал критик, недоверие идущих на смену Толстому писателей «к образной яркости», способной «убивать» литературу, ограничивать «ее область» (1933, № 7/8, 154). Однако младшее поколение русских писателей первой волны эмиграции могло смотреть на Толстого иначе. Ю. Фельзену Толстой представлялся «бесконечно-совестливым, праведным творцом», пытавшимся «улавливать, додумывать, объяснять», и в этом отношении Толстому был близок Пруст (1933, № 7/8, 139). К слову, Пруст, по мнению М. Алданова, многим был обязан Толстому (1930, № 1, 272).

Ю. Терапиано в статье «Человек 30-х годов» писал о том, что современному писателю «Смерть Ивана Ильича» ближе, чем «концепции о смерти, Боге и судьбах человека», потому что в Толстом больше искренности и честности, способной сказать «не знаю», «не умею», «не могу об этом говорить» в тех ситуациях, когда слова излишни (1933, № 7/8, 211), и «не могу молчать», когда слова необходимы. Как писал В. Варшавский, «все творчество Толстого выросло из страшного и неслыханного усилия его сердца вырваться опять в любовь как в “истинно-существующее” бытие. ... Это был последний услышанный людьми христианский призыв к борьбе “до победного конца” даже в том случае, если очевидно, что “победного конца” не будет и не может быть» (там же, 265).

Нередко имя Толстого в «Числах» использовалось в качестве «прецедентного имени» или иллюстрации какого-либо тезиса, источника подтверждения какой-либо мысли не только в публицистическом, но и в художественном дискурсе. В результате появлялись такие

обороты, как: «Если даже Толстой... проглядел главную тему некрасовской поэзии, – стоит ли в этом винить Фета» (1930, № 2/3, 164).

Это же замечание можно отнести к именам других русских классиков, появлявшимся на страницах «Чисел» нередко в самых неожиданных ракурсах, например, в заметке об Африке: «– Тиха украинская ночь! – пел Пушкин. В экваториальных странах такие слова кажутся парадоксом» (1934, № 10, 268–269). Имена Гоголя и Достоевского включались в развернутые метафоры и сравнения: «В этой восстанавливаемой волей памяти о прошлом нет радости, как нет ее в моих старых дневниках, письмах и фотографиях, в которых я мечтал, как ростовщик из рассказа Гоголя, спасти часть моей и окружающей меня жизни» (1930, № 2/3, 58); «Говорила – о литературе, о Гоголе и Достоевском – употребив выражение: “скульптурно” – “он лепит”» (1931, № 4, 115) и др. В. Вейдле, размышляя о современной ему литературе, цитирует «Подростка» Достоевского (1934, № 10, 228); П. Бицилли называет Достоевского вместе с Толстым благодетелем романа (1933, № 7/8, 167); С. Шаршун в заметке о Гоголе упоминает Достоевского как человека, который видел в Гоголе «просто реалиста» (1932, № 6, 230). К Достоевскому обращается Е. Вебер как к защитнику молодой эмигрантской литературы, отвергаемой читателями, критиками, старшим поколением русских эмигрантских писателей в целом: «Недаром говорил Достоевский, что слишком легко понимаемое и усваиваемое – не долговечно и следов не оставляет» (1934, № 10, 245). В. Варшавский сетует, что «иссякло великое и страшное волнение, из которого родилось творчество Толстого и Достоевского» (1933, № 7/8, 266).

Участи «прецедентного имени» счастливо избежал Чехов. Несмотря на заявление Б. Зайцева, что Чехов «вошел в русскую духовную культуру классиком» и «канонизирован»¹, «Числа» продемонстрировали, что споры вокруг Чехова в 30-е годы XX в. были весьма актуальны в русском зарубежье². П. Бицилли выступал против однобокого суждения, что Чехов был только «бытописателем» «скучнейших и бездарнейших» (1930, № 1, 162) 80-х годов XIX в. (как утверждал Г. Адамович, Чехов был «изобразителем»,

¹ Зайцев Б. Русская слава // Возрождение. – Париж, 1929. – 15 июля.

² Летаева Н.В. И.С. Тургенев в контексте журнала русского зарубежья «Числа» // Слово – образ – текст – контекст: Материалы IV Всероссийской научно-методической конференции с международным участием. – Одинцово, 2015. – С. 37–46.

«отразителем» и «воплотителем» своего времени со всею «бедностью, внутреннею и удручающею волевою слабостью» (1931, № 4, 229)), но, как великий художник, сумел подняться над материалом и создать «вечные образы» и подлинные литературные «типы» (1930, № 1, 162). Однако Чехов относился к писателям «наблюдающего, взвешивающего, исследующего ума», что позволяло критикам называть его «писателем без миросозерцания» (там же, 166), как правило, не высказывавшим своего отношения к изображаемому (1931, № 4, 230). Сопоставляя Чехова с русскими классиками, П. Бицилли ставит его в один ряд с Пушкиным и Толстым и называет их вместе «наиболее» русскими «из всех русских писателей» (1930, № 1, 168) и «наиболее правдивыми» (1931, № 5, 223). По сути, как открытия Пушкина в прозе и драматургии остались незамеченными и недооцененными его современниками, так и Чехов, с его «холодными наблюдениями», был недооценен, но то, что он увидел «холодным» рассудком, «вызывает в нем жалость. Жалость – основное чувство Чехова» (1930, № 1, 167), и этим Чехов также оказался близок младшему поколению русских писателей первой волны эмиграции, произведения которых стали документом своей эпохи, такой же малопривлекательной, как и 80-е годы XIX в., изображенные Чеховым. «Незамеченное поколение» раскрыло новую, неизвестную русской литературе реальность – безрадостный, гибельный эмигрантский быт.

Близость Чехова и Пушкина отмечал и Г. Адамович (1931, № 4, 230), против чего выступал кн. С. Волконский, уверяя, что Чехов, в котором оскудело чувство «государственности» и веры, не может стоять рядом с Пушкиным-патриотом. Кн. Волконский настаивал и на «бесстильности» Чехова, породившей понятие «чеховщина», определяющее материал, неспособный «из эстетического небытия пройти в художественное бытие» (там же, 231, 232). Б. Поплавский в свою очередь определил стиль писателя «скрежещущим, жалким», утверждающим жизнь «подлую», с которой ничего поделать нельзя (1934, № 10, 204).

«Числа», вписывая Чехова в историю русской литературы, отмечали «чеховскую преемственность» в творчестве Бунина (1931, № 5, 223), (1934, № 10, 224), в романе Льва Славина «Наследник» (1933, № 7/8, 284), проводили параллели между профессором Матвеем Каревым из романа К. Федина «Братья» и профессором из «Скучной истории» Чехова (1930, № 1, 237), между рассказами Чехова и Г. Кузнецовой (1930, № 2/3, 253), между творчеством Чехова и Пруста (1932, № 6, 217), Чехова и Джойса (1931, № 4, 226). К слову, в русском

зарубежье в чеховском творчестве видели больше параллелей с творчеством западноевропейских, нежели русских писателей.

Сотрудники «Чисел» не могли обойти вниманием и вопрос рецепции творчества Чехова иностранным читателем и зрителем. Отмечалось, как было сказано выше, что Чехов активно переводится в Латвии (1930, № 1, 270), что там же ставятся его пьесы (там же, 269), (1932, № 6, 281), что чеховскими пьесами интересуются в Японии, поскольку «неясное настроение», полутона и тихая грусть оказались близки японскому национальному характеру и мировоззрению.

Итак, представленная в данной статье характеристика рецепции творческого наследия русских классиков сотрудниками «Чисел» выявляет неподдельный интерес прежде всего младшего поколения русских писателей первой волны эмиграции к «исполинским» творческим гениям, каждый из которых, как писал П. Бицилли, образовал в русской литературе «как бы свой собственный космос», являлся «школой сам по себе» (1931, № 5, 181). Эти «школы» были творчески необходимы сформировавшемуся в русском зарубежье поколению новых писателей, стремившихся интегрироваться в западноевропейскую культуру и при этом не свернуть с дороги культуры родной. Восприятие личностей писателей XIX в., их творческого наследия «Числами» интересно и тем, что оценка русских классиков исходила, как правило, не из уст литературоведов, а писателей, искавших свой стиль, свой путь в творчестве, и критиков, в том числе общавшихся, например, с Чеховым, Толстым, непосредственно. В целом периодика русского зарубежья представляет ценный материал для исследования русской культуры в условиях оторванности от исторической родины.

ИЗОБРАЖЕНИЕ КОМИЧЕСКОГО В ЭМИГРАНТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Д.Д. Николаев

АМЕРИКАНСКИЙ ЮМОР, «СМЕХ СКВОЗЬ СЛЕЗЫ» ЭМИГРАЦИИ И СОВЕТСКОЕ «ХЕ-ХЕ»: ПАРИЖСКОЕ «ВОЗРОЖДЕНИЕ» 1925–1926 гг. О КОМИЧЕСКОМ И СМЕХЕ

Аннотация. В статье рассматриваются публикации газеты «Возрождение» 1925–1926 гг., связанные с осмысливанием и интерпретацией русских и зарубежных сатирико-юмористических произведений, а также места и роли смеха и комического в обществе. Показывается, что серьезное внимание уделялось советской сатире. Если в отзывах на книги Зощенко, Булгакова, Леонова оценивались и художественные достоинства произведений, то журнальная советская сатира использовалась в пропагандистских целях как подходящий для обличения советской власти материал часто даже без указания автора.

Ключевые слова: русское зарубежье смех; юмор; комическое; сатира; ирония; газета «Возрождение»; советские сатирико-юмористические журналы; А.Т. Аверченко; Амфитеатров; публицистика; пропаганда; А.М. Ренников; М.А. Булгаков; М.М. Зощенко; русский Париж.

С первых же номеров газеты «Возрождение», а она начала выходить в Париже 3 июня 1925 г., комическое занимало существенное место на ее страницах. Это касается и литературных произведений и карикатур, помещавшихся в «Возрождении», и тех публикаций, в которых упоминались смех, юмор, сатира и т.д. Сразу уточним, что о профессиональном анализе комического речь, разумеется, не идет. О смехе, юморе, сатире, иронии, сарказме в газете пишут в связи с общими публицистическими задачами, а термины

«юмор» и «сатира» чаще всего используют как синонимические и взаимозаменяемые. (В литературной и театральной критике этих лет также обычно не дифференцируют юмор и сатиру.)

Уже в первом номере в статье «О России» Л. Львов утверждает: «Раскройте советские книги и журналы, и если со страниц их на вас порою пахнет не только пошлой бездарностью и безграмотностью, если вы иногда ощутите в них что-нибудь овеянное дуновением жизни и запечатленное печатью таланта, то знайте – это будет обязательно ядовитое обличение советской бесприютной жизни, это будет опять-таки сатира, опустошающий душу сарказм, ранящая, но не исцеляющая насмешка над всем и о всем. Все эти новые советские писатели, если кто-нибудь из них поднимается хоть сколько-нибудь над уровнем бездарности и безграмотности, обязательно пишут или новую историю города Глупова, или рассказывают о бесплодной и унылой повести о мертвых душах»¹.

Об ином типе комического – не в литературе, а в жизни – пишет «Возрождение» 10 июня. Так, Ал. Пиленко в своей постоянной рубрике «Точки зрения» выражает сожаление в связи с тем, что «из современной политической жизни совсем изгнан юмор», и призывает ориентироваться на большевиков, которые «одни только иногда рисуют оперировать этим страшным оружием» – юмором. Юмор при этом в статье понимается своеобразно. Делегацию французских коммунисток, пришедших к премьер-министру Полю Пэнлеве, чтобы заявить ему «о своей горячей любви» к солдатам Абд-Эль-Кrima, возглавлявшего в Марокко борьбу против колониальных властей, следовало, согласно Пиленко, отправить прямиком к Абд-Эль-Криму. Возможно, подобное гипотетическое развитие событий и можно было бы рассматривать как шутку (пусть и не слишком удачную), если бы все ограничивалось словами, но Пиленко предлагает не только слова, но и действия:

«Если бы юмор не был бы давно убит в Европе, г. Пенлеве сказал бы делегации:

– Я не разделяю ваших симпатий к рифским солдатам; я более люблю солдат французских, но о вкусах не спорят. Поэтому я немедленно отдаю приказание, чтобы всех вас немедленно посадили на судно и отправили бы к Абд-Эль-Криму. Он очень нуждается в сестрах милосердия.

¹ Львов Л. О России // Возрождение. – Париж, 1925. – № 1, 3 июня. – С. 3.

И я посадил бы их на это судно. И отправил бы. Хочешь – доброй волей, не хочешь – силком»¹.

Наряду с «опустошающим душу сарказмом» и черным юмором a la большевики и Пиленко в публикациях «Возрождения» есть и другой смех – добрый, веселый, пленительный. Связан он прежде всего с воспоминаниями о дореволюционной России. Такой смех мы встречаем в художественных произведениях и мемуарах. Барон Н.В. Дризен, вспоминая о балаганах, выраставших в Петербурге к Масленице и на Пасху, рисует образ веселящего толпу балаганного дела – «нескромного выразителя народного юмора, а иногда и злого сатирика», от которого попадает и правому, и виноватому². «Очаровательно-волшебный» смех становится одной из запоминающихся примет прошлого в рассказе Ив. Шмелёва «Первая весна. Из воспоминаний моего приятеля»³. Схожий мотив звучит в опубликованном немногим более чем через месяц рассказе Н. Роцина «Чужими глазами»:

«И только тут, в этом уголке, безвластна тишина, целые дни плещется звонкий смех, веселое щебетанье, бесцеремонные крики и шум не смолкают под зелеными густыми стволами каштанов и кленов»⁴. Для эмигранта, обращающегося с призывом к «старым студентам», девичий смех является такой же неотъемлемой частью студенческой поры, прежнего «хорошего времени», как радость солнца и света, зелени леса и белизны снега, как и чистый идеализм, в котором будущая деятельность рисовалась как «светлая работа на пользу человечества», и в первую очередь на пользу «бесконечно любимой России»⁵.

Этот «очаровательно-волшебный» смех словно исчезает из русской жизни – во всяком случае, на какое-то время – в годы революции и Гражданской войны. В «Октябрьских днях» И.А. Бунин пишет уже о «юморе висельника»: «Газеты делают выдержки из декларации Деникина (обещание прощения красноармейцам) и глумятся над ней:

¹ Пиленко Ал. Точки зрения // Возрождение. – Париж, 1925. – 10 июня, № 8. – С. 3.

² Дризен Н.В. Прогулки по Санкт-Петербургу: Из воспоминаний старожила // Возрождение. – Париж, 1925. – № 41, 13 июля. – С. 2.

³ Шмелёв Ив. Первая весна. Из воспоминаний моего приятеля // Возрождение. – Париж, 1926. – 2 мая, № 334. – С. 4.

⁴ Роцин Н. Чужими глазами // Возрождение. – Париж, 1926. – 6 июня, № 369. – С. 2.

⁵ Старый студент. Клич к старым студентам // Возрождение. – Париж, 1926. – 10 ноября, № 526. – С. 2.

“В этом документе сочеталось все: наглость царского выскочки, юмор висельника и садизм палача”¹. Отметим, что термин юмор висельника (калька с немецкого Galgenhumor) прежде использовался некоторыми критиками для характеристики русской комической литературы межреволюционного десятилетия, а Н. Мещеряков подобным образом оценивал творчество писателей-эмигрантов. В статье «Наши за границей», в июле 1921 г. опубликованной в № 1 журнала «Красная новь» и в 1922 г. перепечатанной в его книге «На переломе. Из настроений белогвардейской эмиграции», Мещеряков отмечал: «Вот до какой мерзости, до какого “юмора висельника” дошел теперь веселый балагур Аркадий Аверченко. А белогвардейщина читает эту мерзость, наслаждается ею, смакует ее и жестоко расправляетяется с теми коммунистами, которые попадают ей в руки»².

На страницах «Возрождения» Аверченко и его книгу «Дюжина ножей в спину революции» оценивали, естественно, по-другому. Весной 1926 г. Б. Неандер, помогавший в издании этой знаменитой книги, писал:

«12 марта исполняется год со дня смерти милого, лучистого, радостного Аркадия Тимофеевича. <...> Как аскетически сурово ни смотреть на переживаемую нами эпоху, нельзя не признать, что в какой-то своей грани она связана с именем Аверченко и в какой-то части нашла в нем свое законченное выражение. Кто помнит знаменитый “Сатирикон”, тому нет надобности доказывать значение роли его редактора и главного сотрудника в выявлении и бичевании политических и психологических слабостей нашего предреволюционного культурного общества»³.

Неандер близко сошелся с Аверченко уже после революции, в Крыму, а Сергей Горный (А.А. Оцуп), сам бывший сатириконец, знал Аверченко едва ли не дольше всех из эмигрантов.

«Аверченко оздоровлял нас. <...> Аверченко ходил меж нас, солнечный увалень, с душой, словно вечно щурящейся от смеха. <...> Его смех – это и была его ласка к жизни. <...> И как-то не верится мне в его смерть, – признавался Горный в очерке “Аркадий Аверченко: К годовщине смерти”. – И слово-то “смерть” какое-то

¹ Бунин Ив. Окаянные дни. Из одесских заметок 1919 г. 9 июня // Возрождение. – Париж, 1925. – 14 ноября, № 165. – С. 2.

² Николаев Д.Д. Творчество А.Т. Аверченко в отзывах современников // Комическое в русской литературе XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – С. 368–417.

³ Неандер Б. Памяти Аркадия Аверченко // Возрождение. – Париж, 1926. – 12 марта, № 283. – С. 2.

смыкающее, берущее живое дыхание неразжимаемыми клещами – навсегда навсегда, – и слово это даже к Аверченко не идет. Книжечки его, крепкие, крутые, на солнце рожденные – не преходящее “веселье”, не смешок, будто бы потухший. Нет, они дождутся (и должно быть скоро) руки бережной, руки любящей, которая их опять перелистает, соберет, соединит и отдаст “полным собранием сочинений”»¹.

Публикации о сатире и юморе недавнего прошлого связаны в «Возрождении», как правило, со скорбными поводами. После смерти Петра Потемкина, скончавшегося 21 октября 1926 г. в Париже, его коллега по «Сатирикону» и «Новому Сатирикону» Валентин Горянский писал:

«Имя Потемкина наравне с блестящими именами Тэффи, Аверченко, Дон-Аминадо, Радакова и Саши Чёрного принадлежит к “Летучей Мыши” в такой же степени, как и к “Сатирикону”. <...> Потемкин более Петербургский поэт, чем, например, Блок. Живой, веселый, шумный, притуманенный мелким дождем и озаренный финским закатом – Петербург без торжественного флера наигранной мистики имеет в Потёмкине верного своего поэта»².

Об Аверченко и Потёмкине пишут с нежностью и восхищением, стремясь передать и горечь утраты, и радость от того, что судьба подарила русской литературе таких писателей, а друзьям и знакомым – радость общения с ними. Смерть тех, кто остался в Советской России, вызывает несколько другие эмоции: идеологическая позиция ушедших из жизни писателей не остается незамеченной. На смерть Буренина «Возрождение» откликается лишь коротенькой заметкой, сообщив 28 августа 1926 г., что в Петербурге на 85-м году жизни умер В.П. Буренин – «известный критик и сатирик»³. А вот скончавшемуся в Москве 9 декабря 1926 г. П. Ашевскому (П.А. Подашевскому) А. Яблоновский посвятил значительную часть очерка «Сменовеховцы». Яблоновский не готов простить П. Ашевскому принятие большевизма, а после революции этот писатель и журналист работал в советской печати, в том числе в сатирико-юмористических журналах «БОВ», «Сме-

¹ Горный С. Аркадий Аверченко: К годовщине смерти // Возрождение. – Париж, 1926. – 5 апреля, № 307. – С. 2.

² Горянский В. Петр Потёмкин // Возрождение. – Париж, 1926. – 28 октября, № 513. – С. 3–4.

³ Смерть В.П. Буренина // Возрождение. – Париж, 1926. – 28 августа, № 452. – С. 2.

хач» и др. Для Яблоновского Ашевский – «соучастник Нахамкеса, отдавший свое имя на позор большевикам». Но в то же время Яблоновский подчеркивает, что до революции Ашевский «имел несомненный успех фельетониста», и, сотрудничая в советских изданиях, он был далек от большевизма:

«Ашевский пришел во вражеский стан <...>, как это всем известно, в нетрезвом виде.

Это был человек, стоявший на тысячу верст от всяких партий, человек талантливый, но страдавший известной русской слабостью до самой смерти.

Благодаря слабости он и упал в советскую яму и барахтался там до самой смерти.

Большевики хоронили его в красном гробу, но, вероятно, покойник первый бы расхохотался, если бы узнал об этой посмертной “чести”.

Трудно представить себе человека, столь далекого от большевизма, как Ашевский. <...> Партии, программы, Марксы и Энгельсы – это было для него до такой степени чуждо, что едва ли он даже отличал Маркса от Нахамкеса».

Рассказ об Ашевском Яблоновский строит на двойном противопоставлении: во-первых, Ашевский дореволюционный противопоставлен Ашевскому советского времени, а во-вторых, «советский» Ашевский – большевикам и тем, кто их на самом деле поддерживал (Ясинскому, например). Дореволюционного Ашевского Яблоновский вспоминает как доброго друга, талантливого и остроумного человека, умевшего быть душой компании, любившего «посидеть за бутылкой», «перекинуться в картишки и сразиться на биллиарде». Чтобы показать остроумие Ашевского, Яблоновский пересказывает два связанных с ним анекдота:

«Однажды он играл в карты на мелок с таким же забулдыгой, как сам, и незаметно проиграл 200 тысяч.

– Петруша, что же ты теперь делать будешь? – спросил партнер. – Ведь ты уже 200 тысяч проиграл?

И не моргнув бровью, Ашевский отвечал:

– Я в таких случаях всегда стреляюсь...

В другой раз Ашевский гулял по Москве в чудный майский день и неожиданно для своих спутников обронил:

– А погода-то какая, братцы!.. Небо, воздух, солнце... В такую бы погоду да на бильярде сыгрнуть!..»

Яблоновский признает талант Ашевского, несмотря на переход того «во вражеский стан». Но в контексте всего очерка это

признание лишь подчеркивает пагубность «сменовеховства», трактуемого Яблоновским в данном случае широко – как отказ от былых (и единственно возможных) идеалов. Ашевский не случайно встраивается в фельетоне в один ряд с А. Ветлугиным и Осипом Дымовым, хотя со сменовеховством в прямом смысле слова был связан, да и то в незначительной степени, лишь первый из них. Вряд ли Яблоновский был хорошо осведомлен о том, что писал Ашевский в СССР, но публицистические задачи являются определяющими – и Яблоновский утверждает, что Ашевский потерял остроумие, способность шутить:

«Но вот “странный”: как только он шлепнулся в лужу Нахамкеса, его юмор, его игривость, его веселость – все потухло, все пропало, все исчезло, точно по волшебству. Ни одного живого слова не вышло из-под его пера на службе у большевиков.

Он “отбывал повинность” и писал из-под палки. <...> Перо было и честнее и трезвее автора.

Это, впрочем, явление довольно обычное; большевики съели не только Ашевского, они многих склонили на литературную простицию. Но замечательно, что на службе у них все таланты превращались в пустоцвет. Ни один не выдался, ни один не шагнул вперед.

– Все полиняли, потускнели, потухли.

Так советчина укладывала в красный гроб все литературные дарования...»¹

Касались, естественно, на страницах «Возрождения» и творчества русских классиков, создававших сатирические и юмористические произведения: Гоголя, Островского, Салтыкова-Щедрина, Чехова, хотя об анализе их творчества речь обычно не шла. Правда, 5 декабря 1925 г. Александр Амфитеатров в очередных своих «Листках» отмечал, что М.Е. Салтыков-Щедрин, с его точки зрения, «был совсем не сатирик-гиперболист, но лишь бытовой русский писатель – и даже довольно снисходительный»². Но и здесь Амфитеатров скорее писал не о Щедрине, а о российской действительности, настаивая на том, что кажущееся резкое преувеличение на самом деле является лишь зеркальным отражением.

Для «Возрождения» было важно показать успех русской классики – и не только литературной – у зарубежной аудитории, и

¹ Яблоновский А. Сменовеховцы // Возрождение. – Париж, 1926. – 26 декабря, № 572. – С. 2.

² Амфитеатров А. Листки // Возрождение. – Париж, 1925. – 5 декабря, № 186. – С. 2–3.

среди прочего регулярно отмечалось, что иностранцы понимают и ценят русский юмор. В ноябре 1925 г. в газете, к примеру, сообщается о полном переводе на французский «Мертвых душ», выполненного Анри Монго, «зарекомендовавшим себя великолепными переводами русских писателей»¹, а в ноябре 1926 г. И.Д. Сургучёв в связи с показом в Париже спектакля труппы МХТ по гоголевской пьесе писал о «Женитьбе»: «Между прочим, французы обожают Гоголя. «Женитьба» прошла у них сотни раз, и вчера половина зрительного зала была французской»².

Рассказывая о триумфальной постановке в Барселоне в Театре дель Лицео оперы Римского-Корсакова «Царя Салтана», корреспондент «Возрождения» цитирует отзывы местных газет, в одном из которых отмечается, что все зрители «чувствовали тонкий юмор и грациозную карикатуру»³. А вот на статью польского критика Невядомского, назвавшего Мусоргского «бездарным алкоголиком» и в сцене «в корчме» усмотревшего «безнадежный юмор алкоголизма, без которого мы не можем себе представить жизнь наших восточных соседей», газета отвечает резкой отповедью⁴.

О сатире и юморе эмиграции «Возрождение» в 1925–1926 гг. в целом писало мало – и дело здесь не в пренебрежительном отношении к сфере комического, а скорее в отсутствии значимых поводов: новых книг и крупных театральных постановок. Однако в тех случаях, когда повод находился, юмор, смех, веселье выделялись как особое достоинство. Особенно это заметно в отчетах об устраиваемых эмигрантами вечерах и концертах. 17 октября 1925 г. русский сезон в Париже был открыт большим литературно-артистическим «Вечером юмористов», на котором выступали Н.А. Тэффи, Дон-Аминадо, Саша Чёрный. В рекламном анонсе «Возрождение» указывало, что «в центре разнообразной программы – веселый гротеск, написанный сообща вышеупомянутым литературным трио, в исполнении авторов»⁵. Рассказывая о выступлении Хенкина, исполнявшего в августе 1926 г. в Руайяне, в зале местного казино, армянские песенки, песни Беранже и др., «Возрождение» отмечало «нужный» и «мягкий» юмор

¹ В мире искусства и литературы // Возрождение. – Париж, 1925. – 30 ноября, № 181. – С. 3.

² Сургучёв И. Женитьба: У художественников // Возрождение. – Париж, 1926. – 18 ноября, № 534. – С. 4.

³ А.П. В Испании // Возрождение. – Париж, 1925. – 26 декабря, № 207. – С. 3.

⁴ А.Я. Наш западный сосед // Возрождение. – Париж, 1926. – 13 марта, № 284. – С. 2.

⁵ Вечер юмористов // Возрождение. – Париж, 1925. – 9 октября, № 129. – С. 3.

артиста¹. 15 декабря того же года в газете писали о прошедшем в парижском зале «Мажестик» вечере Даниила Дольского:

«Дольский принадлежит к числу наиболее талантливых и, главное, культурных представителей жанра веселого эстрадного рассказа. Юмор Дольского изящен, смех его весел и не груб.

Публике, собравшейся на его первый парижский вечер, Дольский доставил много веселых и приятных минут своими живыми и остроумными рассказами, сценами, анекдотами, пародиями и пр.»².

Нашлось место юмору и в «Эмигрантском букваре» Lolo – он печатался в «Возрождении» в 1925 г. «с продолжением»: «Юмор наших жутких дней // Чужд веселости задорной. // Яблоновский, Саша Чёрный, Тэффи, ваш слуга покорный – // Стали злее и мрачнее. // От жрецов стиха и прозы, // Брат, не жди былых утех: // Если вдруг услышишь смех, // Знай, что это – смех сквозь слезы...»³

Lolo от своего имени и от имени своих собратьев по перу писал, что эмигрантский смех – смех сквозь слезы, и с этим, наверное, можно согласиться. А вот с тем, что Тэффи и Саша Чёрный стали в эмиграции злее, согласны были не все. Во всяком случае литературно-артистический концерт с участием Дон-Аминадо, Тэффи и др., состоявшийся 31 октября 1926 г., был назван «Вечер оптимистов». А Амфитеатров находил злость и в дореволюционных произведениях Тэффи. Он писал в фельетоне «Мессалины сердца», вспоминая дореволюционный рассказ Тэффи «Демоническая женщина»: «Тип вылинял до пошлости, и, уже лет пятнадцать тому назад, его, с веселою злостью, похоронила смехом меткая сатира остроумной Тэффи»⁴.

Сатирических и юмористических книг, которые стали бы событием эмигрантской жизни, в 1925–1926 гг. не появлялось, но сатирические и юмористические произведения регулярно печатались на страницах журналов и газет, в том числе и самого «Возрождения». Ведущим фельетонистом газеты был А.М. Ренников, сатирические стихотворения для нее регулярно писали Lolo и Лери, среди постоянных сотрудников были Тэффи и Горянский, хотя

¹ А. Пл. В.Я. Хенкин в Руайяне // Возрождение. – Париж, 1926. – 19 августа, № 443. – С. 4.

² Вечер Дольского // Возрождение. – Париж, 1926. – 15 декабря, № 561. – С. 3.

³ Lolo. Эмигрантский букварь // Возрождение. – Париж, 1925. – 20 декабря, № 201. – С. 3.

⁴ Амфитеатров Ал. Мессалины сердца // Возрождение. – Париж, 1926. – 19 июня, № 382. – С. 2.

в их напечатанных в «Возрождении» произведениях комическое далеко не всегда играло важную роль.

С июня 1925 г. небольшие, исполненные сарказма, заметки печатал в «Возрождении» Михаил Лавда – из них затем выросли его постоянные авторские рубрики. В 1925 г. появляется рубрика «Настоящее в прошлом», а в 1926 г. – «Анекдотическая неделя». Это был обзор, основанный на публикациях в других периодических изданиях – наподобие сатириконских «Перьев из хвоста». Комическое содержание определялось либо текстом исходной публикации, либо комментарием Лавды, его авторскими наблюдениями. Преобладал в обзоре обличительный пафос, но встречались и просто сцены из жизни. К примеру, 26 мая 1926 г. Лавда рассказывал, что публика, собравшая в одном из парижских кинотеатров на просмотр ленты 1910 г., «помирала со смеху», хотя содержание фильма было «самое мелодраматическое». Причиной безудержного хохота стала забытая уже кинематографическая эстетика, воспринимавшаяся спустя 16 лет как пародия: «Игривое настроение возбуждали длинные дамские юбки и шляпы с перьями, а актеры играли так ненатурально, злодей бросал такие свирепые взгляды, кокетка так жеманилась, жэн премьер строил такие гримасы, что весь спектакль смахивал на какую-то клоунаду или пародию!».

В том же обзоре был помещен анекдот, заимствованный из французского «Синего Журнала», издававшегося национальной Лигой борьбы с пьянством:

«Представитель старинного французского аристократического рода не может нахваливаться новым лакеем. Растропный честный малый, знающий свое дело и умеющий держать язык за зубами, словом – идеал слуги.

Но как-то вечером граф не мог дозвониться своего лакея. Направившись в людскую, он нашел свой “идеал” мертвецки пьяным и мирно дремавшим с блаженной улыбкой на устах в кресле.

Граф дал понюхать поклоннику Бахуса нашатырного спирта. Тот, очухавшись несколько, стал бормотать какие-то извинения.

– Как вам не совестно, – заметил ему граф. – Ну, а что, если вас подберут в таком виде где-нибудь в канаве...

– Не беспокойтесь, граф... Со мной обойдутся, как нельзя лучше, у меня всегда при себе ваша визитная карточка».

Обратим внимание, что этот «не лишенный пикантности», как его характеризует Лавда, анекдот включается автором обзора в общий антибольшевистский контекст и приводится в связи с оправданием парижским судом коммуниста Бернардона. В качестве

свидетеля защиты на процессе выступал виноторговец, назвавший коммуниста человеком трезвым, честным и порядочным. «Итак, виноторговец считает трезвость добродетелью...» – саркастически замечает Лавда, приводя процитированный выше анекдот¹. Заимствованные из других изданий анекдоты в обзор включались регулярно и, как правило, соотносились со злой дня. В качестве анекдотов пересказывались и карикатуры – так в «Возрождении» будут поступать и с советскими изданиями.

Комическое в зарубежной литературе и культуре особого внимания «Возрождения» не привлекает, хотя, к примеру, 13 июля 1925 г. Н.В. Дризен, ссылаясь на статью С. Пассера об ирландском театре, отмечает, что основное направление ирландских драматургов – ирония, а Рабле – их кумир². На этом фоне особо выделяется фельетон А.М. Ренникова «Вместо испанцев», значительная часть которого посвящена американской кинокомедии. Столь пристальное внимание американский киноюмор привлекает не сам по себе, а в связи с политическими событиями, в частности, с русской революцией и захватом власти большевиками.

Написан фельетон после обращения проходящего в Париже съезда кинематографических деятелей к Лиге Наций с просьбой принять под свое покровительство «Великого Немого», «так сказать, включить экран в число великих держав, сделать его одним из постоянных или полупостоянных членов». Возражая против этого на правах «гтайщика» Лиги Наций, только что внесшего в ее бюджет пять золотых франков, Ренников обвиняет Великого Немого в том, что он наряду с социализмом виноват в «создании российской великой бескровной», т.е. в большевистской революции. Именно кинематограф, этот «грабитель, пошляк и певец хулиганства», «глухонемой развратник» воспитал «нашу фабрично-матросскую молодежь в нравах ковбоев», научил зрителей «делать налеты, вскрывать сейфы, захватывать чужие особняки и квартиры». Конечно, Ренников иронизирует, преувеличивая зловредную роль кинематографа, но в то же время его оценки разрушительной роли американской киноэстетики стоит рассматривать всерьез. Достается, в частности, американскому киноюмору, который по своей разрушительности ставится на второе место после русской революции:

¹ Лавда Мих. Анекдотическая неделя // Возрождение. – Париж, 1926. – 26 мая, № 358. – С. 3.

² Возрождение. – Париж, 1925. – 13 июля, № 41. – С. 3.

«Я не только советую, я требую:

Великий Немой должен признать свою вину, как зачинщик мировых смут, грабежей, революций.

Он торжественно должен отречься от симпатии к апашам и к ковбоям. Он должен прекратить, наконец, преступную пропаганду американского юмора, от введения которого в Европу дело всеобщего мира катастрофически рухнет, и люди в поисках реванша яростно устремятся друг на друга.

Быть может, не все читатели хорошо знают, что такое американский юмор. Но внимательно следя за развитием его за последние годы, я должен открыто сказать, что после углубления российской революции мне не приходилось наблюдать в мире ничего более жуткого.

Американский смехач обязательно требует, чтобы артист пробивал своей головой потолок, стены и пол того помещения, в котором пребывает согласно сценарию.

И трудно, и твердо, и больно. А – бей.

Талантливый комик Нового Света не может спокойно пройти мимо прохожих на улице, чтобы не обварить их кипятком, не сбросить в физиономию кирпич, не переломить хребта железнью палкой.

Жаль, может быть, в глубине души. А смех ради – необходимо.

Комик Нового Света дерется, обыкновенно, не только с партнером, но со всем окружающим миром: валит на публику дома, лестницы, крыши, рояли. <...> Не желаю, чтобы американский юмор привел Европу к новым реваншам, чтобы все Локарно, Туари, Женевы полетели, вдруг, к черту. И чтобы будущий историк оскорбительно написал о гибели Лиги в связи с кинематографом:

– Sic transit Глория Свансон!»¹

О советской сатире на страницах «Возрождения» писали значительно чаще, чем о зарубежной. Это объяснимо: советскую сатиру легко было использовать в антисоветских целях, ведь в сатирических произведениях пороки и недостатки советского общества уже выделены и гиперболизированы². Сатирические произведения во-

¹ Ренников А. Вместо испанцев // Возрождение. – Париж, 1926. – 3 октября, № 488. – С. 3.

² Николаев Д.Д. Художественная литература как пропаганда: Установка и восприятие // От Бунина до Пастернака: Русская литература в зарубежном восприятии: К юбилеям присуждения Нобелевской премии русским писателям (Международная научная конференция, Москва, 16–19 ноября 2009 г.). – М.: Русский путь, 2011. – С. 30–52.

обще часто используются в пропаганде «враждебными» сторонами¹, и эмигрантские издания, в том числе и «Возрождение» – не исключение. Кроме того, сатира и юмор играли важную роль в советской литературе этих лет, так что Л. Львов в первом номере «Возрождения» даже утверждал, что все, заслуживающее внимания в советской литературе, относится именно к области сатиры:

«Но на сатире, на отрицании, на нигилизме – на Мертвых душах и городе Глупове – России не построишь, и в то же время все, что за гранью этого отрицательного направления в современной новой литературе, создаваемой на обезображенном русском языке, просто хлам, которого лучше не перебирать и к которому лучше не притрагиваться»².

При этом нужно отметить, что далеко не всех, кто создавал сатирические произведения, в «Возрождении» признавали за настоящих писателей. Так, Демьяна Бедного «Возрождение» безоговорочно относило к разряду «словоблудов и бездарностей»³, хотя часто о нем писало, вовсе не умаляя, а, напротив, даже подчеркивая его роль в советской литературе и не без удовольствия подмечая признаки намечающегося заката. 4 июня 1925 г., на следующий день после выхода первого номера «Возрождения», в Париже прошла лекция находившегося во Франции президента советской Академии художественных наук профессора Когана о советской литературе и о марксистской концепции искусства. Отчет об этом выступлении газета поместила 9 июня 1925 г. Коган, в частности, говорил о грядущем торжестве конструктивизма, «который претворит искусство в массовое оформление жизни», и о том, что «перспектива конструктивизма не всех особенно радует в Москве».

«Для бедного Демьяна Бедного эпоха конструктивизма уже наступила, – констатировал автор отчета, пересказывая слова Когана о Демьяне Бедном. – Я затрудняюсь ответить на вопрос: поэт ли Демьян, – заметил докладчик, – но когда настроение в какой-либо воинской части было неспокойное, Троцкий говорил ему: “поезжай, Демьян, и подбодри их мужицким языком” – Демьян ехал и подбад-

¹ Николаев Д.Д. Литература как пропаганда // В поисках новой идеологии: Социокультурные аспекты русского литературного процесса 1920–1930-х годов. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – С. 494–594.

² Львов Л. О России // Возрождение. – Париж, 1925. – № 1, 3 июня. – С. 3.

³ Курдюмов М. Красное марево // Возрождение. – Париж, 1925. – 4 июля, № 32. – С. 2.

ривал их своими произведениями...»¹ Через несколько дней «Возрождение» указывало на то, что поэзия Демьяна Бедного не подходит для отражения современной жизни: «Когда церковь набита до отказа, трудно пройтись в антирелигиозном стиле Демьяна вредного»².

Формула – от советской сатиры к обличению советской действительности – тоже применялась в рецензиях на литературные произведения не всегда. Так, в рецензии на повесть М.А. Булгакова «Роковые яйца» (она названа «Роковы яйца») В. Кадашев пишет о советской России, но сатирическое начало при этом игнорируется: в отзыве нет ни слова о сатире³. А в его же рецензии на вышедший в 1924 г. в Госиздате сборник М.М. Зощенко «Веселая жизнь», на-против, даже не упоминается советская действительность. Если не знать, где живет автор и где написаны произведения, можно подумать, что речь идет об эмигрантском писателе. Это ощущение не исчезает, даже когда Кадашев в конце рецензии обращается к советской литературе, поскольку имеющееся противопоставление Зощенко и потерявших способность сочувствовать советских писателей не подразумевает обязательной включенности его в этот круг:

«Ведь именно отсутствие жалости, внутреннего понимания описываемого ужаса, является причиной впечатления груноти, тяжести, непросветленности, охватывающего при знакомстве с советской литературой. “Радости искусства” вне зависимости от его предмета, о которой говорил некогда кн. Е.Н. Трубецкой – здесь нет: писатель настолько опустошен и разделен, что утратил способность чувствовать, может только наблюдать.

У г. Зощенки драгоценная способность сочувствия не потеряна: наглядно любовью к людям проникнут он – и в этом – залог больших надежд, возбуждаемых молодым писателем».

Конечно, для человека сведущего обозначенная в начале рецензии принадлежность Зощенко к «Серапионам» одновременно показывает и его принадлежность к советской литературе, но сведущих среди аудитории «Возрождения» было немного, тем более в середине 1920-х годов, когда пик интереса к «Серапионовым братьям» уже прошел.

¹ Горский Петр. «Президент» Коган об искусстве // Возрождение. – Париж, 1925. – 9 июня, № 7. – С. 3.

² Пиленко Ал. Точки зрения // Возрождение. – Париж, 1925. – 14 июня, № 12. – С. 2.

³ Кадашев В. Роковые яйца // Возрождение. – Париж, 1925. – 13 июля, № 41. – С. 3.

В рецензии творчество Зощенко встраивается в традицию русской литературы – это и названные Кадашевым Чехов и Гоголь, и не упомянутая Тэффи. Характеризуя дарование Зощенко, Кадашев использует примерно ту же формулу, что сам Зощенко, когда пишет о Тэффи:

«Сострадание – основной стержень творчества г. Зощенки; он рассказывает анекдоты о глупости и неудачах людских, смеется, но анекдот его скорбен и смех не злой: искренне жалеет он неуклюжих, нелепых бедняг и недотеп своих».

С Чеховским временем «Будильника» Зощенко, по мнению Кадашева, «роднит манера класть в основу произведения бытовой анекдот, нелепое событие, вторгающееся в скуку каждого дня, смешное, но не радостное, ибо оно лишь выверт случайностей в плоскости все той же бытовой обстановки». Влияние Гоголя больше заметно в крупных произведениях, где встречаются и «гоголевские» фразы, и гоголевская манера «разговора с читателем», и схожие с гоголевскими имена.

Связывая творчество Зощенко с традициями комического в русской литературе, Кадашев одновременно подчеркивает и определяющие все остальное различия в мироощущении, связанные с тем, что пережил Зощенко и его герои: революцию, Гражданскую войну, крушение страны. Зощенко – «Антоша Чехонте, переживший гибель Атлантиды, лишившийся гнева и ужаса, мудрой скептической мягкости молодого Чехова. Анекдот г. Зощенки так же разнится от чеховского, как неодолимая метафизическая революция разнится от мирной скуки ровного обывательского уклада 80-х годов».

У Зощенко нет скептической мягкости Чехова, но нет у него и фантастики и мистики Гоголя, «гоголевского ощущения ирреальности и иррациональности Бытия». Кадашев полагает, что по-настоящему на Зощенко повлияла только «Шинель», да и то лишь в своей, «так сказать, “этической” половине»: скорбное сочувствие Зощенко несчастным героям его произведений берет начало именно от жалости Гоголя к Акакию Акакиевичу, и «наличие этого сострадания, этого живого подхода к человеческой душе заставляет нас возложить на г. Зощенку большие упования»¹.

Л. Львов, опубликовавший 7 октября 1926 г. большую рецензию на выпущенный Госиздатом роман Леонида Леонова «Бар-

¹ Кадашев В. Скорбный анекдот // Там же. – Париж, 1925. – 9 ноября, № 160. – С. 3.

сушки», сперва обращался к напечатанным в 1925 г. в журнале «Русский Современник» «Запискам Ковякина», которые, по мнению критика, показали и сильные, и слабые стороны таланта писателя. К первым Львов относит дар рассказчика, которым Леонов «богато одарен свыше», и «большую склонность к сатирическому отображению действительности». Но со склонностью к сатире и с тем, что в «Записках Ковякина» Леонов был «неистощим в своем остроумии», Львов связывал и недостатки одного из «молодых русских писателей, вышедших на писательскую дорогу уже после революции». И здесь критик тоже не обходится без сравнения с Гоголем. В «Записках Ковякина» сатирический дар Леонова не скрывал «за собой тех невидимых миру слез, которые когда-то так кипели в душе нашего великого Гоголя», а без гоголевского устремления к «синтезирующему пафосу», без гоголевской тоски по всеосвещающему духовному пламени Леонов рисковал «в своем поверхностном юморе» остаться «обреченным писателем». «Барсуки» развеяли опасения Львова, который, напомним, ранее утверждал, что в советской литературе нет ничего заслуживающего внимания, кроме сатиры:

«Здесь перед нами уже не только легкий смех писателя, не только жесткий юмор, не только изображение слабых человеческих свойств маленьких людей, которые – так блестяще по внешности, но пусто по существу – представлены были в “Записках Ковякина”, “Барсуки” говорят нам о большем»¹.

Редакция «Возрождения» активно использовала материалы из советской печати. Это были и просто известия из СССР (например, информация о содержании свежих номеров литературно-художественных журналов), но чаще газета стремилась опираться на публикации советских газет и журналов в антисоветской пропаганде, особо выделяя то, что с точки зрения редакции показывало пагубность большевизма и ужасы советской действительности. «Для Чехова наших дней и “Правда” могла бы стать источником вдохновения»², – писал Л. Львов в первом номере «Возрождения», и многие публикации советских газет, действительно, становились источником вдохновения для фельетонистов и публицистов газеты.

24 февраля 1926 г. А. Ренников посвятил специальный фельетон советским газетам: не какой-то определенной публикации, а именно газетам в целом. Назывался фельетон «Советское “хе–хе”».

¹ Львов Л. «Барсуки» // Возрождение. – Париж, 1926. – 7 октября, № 492. – С. 3.

² Львов Л. О России // Возрождение. – Париж, 1925. – № 1, 3 июня. – С. 3.

«Советские газеты нужно уметь читать, чтобы находить пишущу для ума, для сердца и для прочих сторон духа и тела. Пора бросить буржуазные предрассудки искать легкого чтения в злободневных картинках и фельетонах, а передовые статьи принимать всерьез, – подчеркивал Ренников. – К советским газетам, безусловно, нельзя подходить с меркой наших буржуазных журнальных понятий. Все там – иначе. Где у нас хроника, там у них отдел реbusов: заседания МХН, организации ПРСТ-12, отчеты МР, СТ, ГМНП… Где у нас “Театр и Музыка”, там у них скандалы и проишествия. Где у нас убийства, воровство, грабежи, там у них юстиция. Где у нас передовые, там у них шахматный отдел. И, наконец, где у нас маленький фельетон и юмористика, там у них партийный некролог… – В общем, не газета, а “Сатирикон”. <...> Одно сплошное хе-хе».

Это «хе-хе», повторяющееся рефреном и вынесенное в заглавие, было взято из фельетона «Наблюдающего», которого Ренников с подчеркнутым сарказмом именует блестящим советским автором, чьи произведения «в последнее время охотно переводятся на чувашский, мордовский и прочие иностранные языки». «Наблюдающий» завершал текст «зловещим заключением: “Да, как говорится, хе-хе… Только не смешно все это, совсем не смешно”». И Ренников соглашается с этим выводом, утверждая, что советские фельетоны – материал не для легкого чтения, а все советские фельетонисты «серьезны, мрачны, угрюмы, от их миниатюр всегда веет, если открыть настежь газеты, таким ужасом, что даже в сильно натопленной комнате мороз сразу дерет по коже». Единственное исключение – «старомодный» Демьян Бедный, который продолжает сохранять в фельетонах «буржуазно-веселый» тон, хотя «по псевдониму легко видеть, как тяжело это достается бедняге».

Отсутствие комического в фельетонах с лихвой, по мнению Ренникова, компенсируется другими материалами, поскольку гомерический хохот у читателя способны вызывать передовые и установочные статьи, а «наиболее веселым» является отдел партийных некрологов. Ренников отмечает, что читает советские газеты пять лет и на основании опыта может утверждать:

«Читайте некрологи! Это, как говорится, хе-хе. Смешно! Очень смешно!!!

“Умер товарищ Брюхин, – в веселой черной раме пишет, например, газета ‘Гудок’. – Скончалась одна из мировых светлых личностей, поработавшая немало в деле создания таких ценностей, как КНС, НКРКИ, Главпрофобр, НКТ, ЦИТ, НОТ, УДР, ПЧ – 11 МХАТ, МКВ”.

В общем, как говорится, разве не хе-хе?»¹

В «Возрождении» следят и за советскими сатирико-юмористическими журналами – насколько это возможно делать из Парижа, разумеется. Впрочем, особых сложностей с получением свежих номеров в середине 1920-х годов не было: «Крокодил», «Бегемот», «Смехач» и пр. регулярно поступали в продажу, к примеру, в книжном магазине Т-ва «Н.П. Карбасников» около станции метро Odeon. Тем не менее напечатанные в 1925 г. в «Возрождении» два обзора, построенные на цитатах из советских сатирико-юмористических журналов, были оформлены как «Письма из Москвы» Н. Эндова.

В этих текстах показателен и отбор материалов, и его интерпретация. При оценках книг советских писателей (да и отдельных произведений, опубликованных в сборниках и толстых журналах) эстетические критерии в критике «Возрождения» играли, наряду с идеологическими, важную роль. Произведения воспринимали как художественные и рассматривали их в контексте литературного процесса и авторского творчества, пусть и ограниченного большевизмом или сознательно подчиняющегося его установкам. «“Веселая жизнь” написана хорошо»², – утверждал В. Кадашев в рецензии на книгу Зощенко. При разборе произведений, опубликованных в сатирико-юмористических журналах, подобных оценок «качества» нет. Обычно не указываются даже авторы произведений, поскольку редакцию «Возрождения» интересуют не столько сами стихи, рассказы, карикатуры и фельетоны, сколько отразившаяся в них советская действительность. Авторское восприятие, интерпретация писателя и художника становится здесь ненужным промежуточным звеном, мешающим решать антисоветские пропагандистские задачи. Напоминание об авторе, о том, что разбирается художественное произведение, может заставить читателя газеты задуматься о том, что в сатирических журналах нет фотографического отображения действительности.

Первый из обзоров (датированный: Москва, июнь 1925 г.) был опубликован 25 июня 1925 г. в рубрике «Советская Россия» и назывался «Красный смех»³. Напоминание о знаменитом рассказе

¹ Ренников А. Советское «хе-хе» // Возрождение. – Париж, 1926. – 24 февраля, № 267. – С. 4.

² Кадашев В. Скорбный анекдот // Там же. – Париж, 1925. – 9 ноября, № 160. – С. 3.

³ Эндов Н. Красный смех. Письмо из Москвы // Возрождение. – Париж, 1925. – 25 июня, № 23. – С. 2.

Леонида Андреева с тем же заглавием, безусловно, могло придать статье глубину восприятия, перенести акцент с комического на «безумие и ужас», которыми проникнут андреевский рассказ и – как следовало бы понимать – советская жизнь. Но данные аллюзии в статье сразу отодвигаются на второй план, если не убираются вообще. Речь в ней идет не о «красном смехе» в андреевской интерпретации, а о красном смехе в понимании идеологическом.

«В одном отношении стало теперь легче в Москве – над уродливыми явлениями советского быта можно гораздо больше иронизировать и смеяться, чем два-три года назад. Но непременным условием смеха является окраска его в красный цвет. Наши юмористические журналы подчас очень зло высмеивают “недостатки советского механизма”, но они должны при этом всегда и всюду подчеркивать, что это только “недостатки”, что это происходит потому, что “сразу всего сделать нельзя”, и при этом намекать читателю, что “лет через... пятьдесят, скажем, – жизнь будет прекрасна!”»... – так начинается статья.

Сочетание «красный смех» в контексте советской журналистики 1920-х годов выглядит весьма органично и удачно отражает доминировавший в это время подход. Придание нужного колорита или прямая и явная «перекраска» являлись характерной приметой периодики послереволюционного десятилетия – и с точки зрения творчества отдельных авторов, и с точки зрения целых изданий¹. Над этим, как мы помним, иронизировал в «Роковых яйцах» М.А. Булгаков, у которого Вронский сотрудничает в «Красном огоньке», «Красном перце», «Красном журнале», «Красном прожекторе» и «Красном вороне»².

Впрочем, указаний на связь с дореволюционной журналистикой у Н. Эндова нет – она появится в 1926 г. в статье Амфитеатрова, которую мы разберем ниже. Пока же «Возрождение» сосредоточивает внимание на тематике журналов. Н. Эндов отмечает, что она изменилась: буржуи, белые эмигранты, попы «в качестве моделей для советских карикатуристов» встречаются все реже, а на первый выходят карикатуры на советских чиновников, на председателей провинциальных советов и даже милиционеров. Последнее оценивается как «верх советской свободы», хотя тут же отмечается, что

¹ Николаев Д.Д. О единстве русской комической литературы // Комическое в русской литературе XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – С. 5–19.

² Николаев Д.Д. Будущее в повести М. Булгакова «Роковые яйца» // Филологические науки. – М., 2015. – № 2. – С. 37–49.

«дружественные» карикатуры разрешаются даже на Калинина, Чичерина и других советских «первачей»: «Только ГПУ стоит вне досягаемости, да покойный Ильин!»

Большую часть статьи занимают фрагменты произведений: она становится своего рода формой введения в газетную полосу советских текстов, получающих соответствующую пропагандистским задачам интерпретацию. Из «Крокодила» перепечатывается стихотворение «Папироныца от Вуза», затем «пересказывается» карикатура, эпиграфом к которой взята цитата из газеты: «Участились растраты общественных денег». На ней, как пишет «Возрождение», изобразили «двух мужиков в армячишках, мрачно почесывающих затылок и обменивающихся впечатлениями над валяющимся в пыли “телом” мертвяка пьяного председателя совета:

– Здорово повеселился наш дорогой председатель...

– И верно – дорогой!.. Он веселился, а денежки наши, видно, плакали?!..»

Обратим здесь внимание на использование уменьшительных суффиксов («мужиков в армячишках»), которое позволяет подчеркнуть бедственное положение крестьян. Карикатура используется и для подтверждения того, что «пьянство, в последнее время, когда появилась в продаже “рыковка”, распространилось по России еще больше, чем тогда, когда приходилось ограничиваться самогоном». Серия рисунков из «Крокодила» – «Сказки Востока» – описывается, чтобы подчеркнуть бедственное «положение в советской деревне, в особенности положение арендаторов земли». На основании этих примеров делается вывод о том, что «отличительные черты провинциальной советской администрации» – это «растраты, самодурство, какого не видела и аракчеевщина».

Комическое изображение связано с определенной деформацией, при которой осмеиваемое выдвигается на первый план. Недостатки, существующие в жизни, преувеличиваются, акцентируются, чтобы читатель обратил на них внимание. При суждении о действительности на основании сатирических произведений естественно делать на это поправку, сознавать, что мир не состоит исключительно из Простаковых, Скотининых, Сквозник-Дмухановских и т.п. Редакция «Возрождения» тем не менее идет по обратному пути: преувеличенное советскими журналами практически абсолютизируется.

«Да, если взглянуться в этот быт, то станет ясным, что наша эпоха даст литературе новых Гоголей. Собакевичи, Чичиковы, Держиморды и Сквозники-Дмухановские были мальчишками по срав-

нению с нынешними провинциальными “завами”, “предкомами” и “Ваньками-мильтониами”, – пишет Н. Эндов. – Это только крупинки красного смеха, но, когда читаешь наши московские юмористические журналы, как-то само собой приходит на ум неувядаемое восхищанье – вопрос Городничего, и хочется его задать всем советским юмористам: – Над чем смеешься? – над собой смеешься!»

Стремление подчеркнуть, что советские сатирики и юмористы преуменьшают недостатки, которые в жизни еще кошмарнее, чем на страницах журналов, проявляется и во втором «Письме из Москвы» на эту тему, опубликованном 12 декабря 1925 г.¹ (датировано: Москва, ноябрь 1925 г.). Оно называется «В советском “кривом зеркале”, и под кривизной здесь подразумевается не преувеличение, а скорее преуменьшение. Впрочем, в первом же абзаце автор спорит с выбранным названием: «Нет, советские журналы не “Кривое зеркало”, а просто плохое потускневшее, но все же довольно верно отражающее часть (наиболее безобидную) нашей жизни!..»

Как и в предшествующем случае, большая часть «письма» строится на пересказе материалов из «Крокодила», доступных в эмиграции, а «московское» происхождение должна подтверждать одна строка в самом начале, да и то связанная не с Москвой, а с советской деревней:

«Когда присматриваешься к жизни нашей деревни и сравниваешь ее с карикатурным отображением в юмористических журналах, то оно кажется бледным и туманным». При этом ни к жизни в деревне, ни к ее изображению в «Крокодиле» автор более не возвращается, переходя к, действительно, одной из ключевых для советской юмористики тем этого времени: «Пишут о тратах и о растратах, рисуют карикатуры на эту тему (правда, лишь тогда, когда суд вынужден был привлечь к ответственности растратчиков массами), но стараются затрагивать и в юмористических заметках и в карикатурах мелкие сошки, минуя растратчиков и тратчиков большого полета, которых касаться опасно».

В качестве примера пересказывается карикатура «Смягчающее вину обстоятельство»:

«– Гражданин судья, примите во внимание, что после меня растрат больше не будет!

– Это почему же?

¹ Эндов Н. В советском «кривом зеркале». Письмо из Москвы // Возрождение. – Париж, 1925. – 12 декабря, № 193. – С. 2.

– А я растратил все до копейки. Больше нечего растрачивать!»

Растраты и пьянство, как и в первом «письме», являются ключевыми темами и связаны воедино: «В мелких городках и деревенских исполнкомах растраты производятся, главным образом, из-за пьянства. В особенности трудно теперь удержаться советским “должностным лицам”, когда пьянство узаконено. И “должностные лица” часто пользуются своими привилегиями и… средствами, которые находятся в их ведении».

С пьянством – не слишком мотивированно – связывается и еще один советский недостаток: «В последнее время в деревенских учреждениях стало наблюдаться интересное явление – передача должностных мест своим родственникам, даже совершенно неспособным заниматься делами», чтобы уехать в ближайший город «отвлечься от советской работы» за «советской водкой». В качестве иллюстрации приводится большой фрагмент из фельетона, опубликованного в «Крокодиле». В сельсовет приезжает представитель рабкрина и требует председателя:

«Между представителем инспекции и мальчуганом происходит следующий диалог:

– Где председатель? Мне нужен председатель! Понимаешь?..

Мальчуган на минуту бросил писать, вытер губы и деловито сказал:

– Встань в очередь! Разве не видишь – я занят!

Человек с папкой далее покраснел от неожиданности:

– Ах ты, щенок! Я тебя русским языком спрашиваю – где председатель? Мне нужно ревизию произвести! Я из города! Из рабкрина! Понимаешь? Говори, где председатель? Отец он твой, что ли?

– Нет! Я теперь председатель.

– Кто же тебя выбрал?

– Меня не выбирали.

– Так почему же ты председатель?

– А вышло так! Заставили! Председателем был Семен Блинов – дядин брат. Его и выбирали, а потом он уехал. Попросил дядю за себя отходить. А дядя – тетку оставил! А тетка – меня.

Человек с папкой заходил по комнате.

– Почему же у вас не выбрали кого-нибудь другого?

– А у нас все малограмотные. А которые грамотные – в город!» и т.д.

Как видим, выводы «Возрождения» здесь достаточно опосредованно связаны с конкретным текстом: многочисленные род-

ственники мальчика уехали в город, потому что «грамотные», а вовсе не «отвлечься от советской работы» за «советской водкой», как пишет Н. Эндов.

Еще один обзор советских сатирических изданий принадлежит перу Александра Амфитеатрова. Он опубликован 15 июля 1926 г. и называется «Невеселый смех». Просмотрев несколько номеров издаваемых в СССР сатирических «журнальцев», Амфитеатров пишет о «подсоветском юморе» вообще, который, с его точки зрения, есть «странная штука», так как ничто в этих журналах не вызывает улыбки.

«Может быть, по враждебной предвзятости не ощущаю смехотворных флюидов? Да нет! Случайный ли подбор присыла такой вышел, нарочно ли приславший о том постарался, но в доставленных мне журнальцах нет ничего, способного обидно царапнуть по больному сердцу “эмигранта”, “интеллигента”, “буржуя” настолько, чтобы расположить к предубеждению или, если оно есть, оправдать его. Напротив. Если что меня озадачило в этой, якобы “пролетарской”, юмористике, так это ее полнейшая политическая безличность», – отмечает Амфитеатров.

Когда Амфитеатров пишет о наборе «журнальцев», можно подумать, что речь идет о разных изданиях, но в статье рассматриваются материалы из нескольких номеров «Смехача». Амфитеатров, как и автор ранее печатавшихся обзоров, тенденциозен, но его тенденциозность несколько иного рода. В статьях Н. Эндора материалы из сатирических журналов использовались для того, чтобы обличать советскую действительность. Амфитеатров, скорее, отличает сами сатирические журналы – но тоже, разумеется, как часть и отражение действительности. Показательна в этом смысле заключительная часть статьи, где Амфитеатров подбирает примеры карикатур, связанных с отправлением естественных надобностей, и делает из этого вывод, что новой музой советской сатиры стала «копрография»:

«По обилию карикатур, стихов, анекдотов и острот на навозные темы можно подумать, что обыватели СССР одержимы повальным расстройством желудка, и вопрос освобождения от нечистот самый важный и боевой в быту тамошнего общества». Подобный вердикт в отношении всей советской сатиры выносится на основании одного номера «Смехача», в котором были помещены карикатуры, изображающие отхожее место (Н. Радлова), обгадившегося ребенка (Б. Антоновского) и беспризорного мальчишку, гадящего около могилы Пушкина (Н. Радлова).

По мнению Амфитеатрова, девять десятых содержания журналов – это «ремесленное щекотание у праздного читателя под мышками, в усердии глупым средством вызвать глупый смех Иванушки-дурачка», а то «немногое, что умно и кстати, так печально по существу, что не на смех, а скорее на слезу позывает». В качестве примера «умного» здесь приводится все та же карикатура Радлова, что и в рассуждении о копрографии, только на этот раз она является печальным свидетельством заброшенности могилы Пушкина.

Впрочем, примечателен обзор Амфитеатрова не выпадами в связи с конкретными публикациями, а общим взглядом, поскольку он оценивает журналы не только с читательской точки зрения, но и как бы «изнутри». Сотрудник «Будильника» еще чеховской поры Амфитеатров считал себя одним из хранителей традиций русской сатирической журналистики. Его нашумевший фельетон «Господа Обмановы» – саркастическое изображение семейства Романовых – вошел в историю русской печати. Кстати, в послереволюционной эмиграции Амфитеатров резко протестовал, в том числе и на страницах «Возрождения», против републикации этого фельетона, настаивая на «не-приличии повторять шутки, некогда направленные против живого и мощного самодержца, теперь – над гробом несчастного пленника, бессудно и беззащитно замученного, вместе со своими, ни в чем не повинными, детьми, шайкою гнуснейших негодяев всего мира»¹. Многократно, на протяжении нескольких десятилетий, Амфитеатров писал и о комическом в целом, и о сатирико-юмористических журналах в частности, а с середины 1917 г. сам редактировал журнал «Бич», с которым он сравнивает советские журналы. Таким образом, в этом обзоре Амфитеатров судит советскую журналистику и как читатель, и как писатель, и как редактор, и как критик.

В межреволюционное десятилетие Амфитеатров не раз довольно резко выступал против юмористики тех лет, в том числе сатириконцев, считая, что «им нечего сказать читателю, потому что они сами не знают, во что они верят, на что надеются, за что они готовы положить живот свой, чего им держаться»². В 1926 г. о «Сатириконе» он пишет уже в иных тонах, отдавая в сравнении с советскими изданиями явное предпочтение журналам дореволюционным:

¹ Амфитеатров А. Листки // Возрождение. – Париж, 1925. – 21 августа, № 80. – С. 2.

² Амфитеатров А. Забытый смех // Поморная муз. Сб. 1: Беранжеровцы. – М., 1914. – С. 3.

«“Сатирикон”, “Бич” и др. брали обличительные ноты куда смелее и выше!

Советская сатира производит то впечатление, что в ней “не подогнулось” все, что дерзает касаться жалом “знатных особ обоего пола” выше “предсельсовета”, “избача” и т.п. Язви мошку, кусай букашку, хоть растерзай таракашку, но Маркс тебя сохрани покуситься на “красного в прямом и переносном смысле зверя”! В результате, несколько дюжин людей, из коих многие весьма не без способностей, упражняются в переливании из пустого в порожнее черт знает какой ерунды, любопытной сколько-нибудь разве лишь для задеваемых букашек, мошек, таракашек. Поэтому – тощика непроходимая!

Узнал, например, сатирик, что “в кашинской советской аптеке взято на службу лицо, незнакомое с аптечным делом и не состоящее членом союза”. Язвительный сатирик немедленно возводит этот “мелкий факт” (сам так аттестует) в перл создания юмористическим рассказцем в сто строк. Прекрасно, что от бича сатиры не ускользает в СССР даже такая мелкая сошка, как плохой фармацевт в городе Кашире. Но почему же грозный бич сечет именно этого злополучного, захолустного фармацевта, а не “наркомздрава” Семашку в Москве, под начальством которого находятся тысячи фармацевтов <...>?».

Впрочем, подцензурность советских изданий ни для кого не была секретом, да и упреки в мелкотемье в данном случае вряд ли представляли собой что-то новое – значение статьи Амфитеатрова не в этом. Важно иное: критикуя советские журналы, Амфитеатров одновременно показывает их тесную связь с дореволюционной сатирико-юмористической журналистикой: «Беру наудачу хотя бы номер 15 “Смехача”, из апрельских. От первой до последней строки он мог бы (*mutatis mutandis*) совершенно спокойно выйти под цензурою царского времени, не возбудив ни малейших подозрений в Главном Управлении по делам печати, будто “Смехач” питает тайное намерение подкопать основы государства. <...> “Мужичок”… “Кассир”… “Отец семейства, осаждаемый кучею сверхсметных детишек”… “Врач, сам не ведающий, от какой болезни он своего пациента лечит”… Все допотопные выручатели нашего подцензурного юмора, хранившиеся про запас на затычку после неистовства красных чернил, воскресли и – налицо! Только “тещи” не хватает! Что ж? И то – “завоевание революции”!..»

Среди сотрудников крупных сатирико-юмористических журналов, создающихся в Советской России, было множество писателей и художников с дореволюционным стажем, в том числе и очень из-

вестных, определявших лицо сатирико-юмористической журналистики в предреволюционное десятилетие. Даже по своей структуре и оформлению издания напоминали «Новый Сатирикон» и «Будильник». Некоторые номера вообще внешне мало отличимы от своих дореволюционных предшественников – схожий макет, те же писатели, те же художники¹. На это также обращает внимание Амфитеатров. Н. Эндов утверждал, что «Смехач» – это, «несомненно лучший советский юмористический журнал»². Амфитеатров пишет, что взятый наугад номер «Смехача» вполне мог бы выйти и при старом режиме: тот же формат, те же темы, что и у дореволюционных изданий, даже состав сотрудников почти тот же:

«Подсоветская сатира подобна весталке, поклявшейся сберечь огнь, возженный “Сатириконом”. Ни новых идей, ни новых форм, ни даже новых людей. Потому, что люди новые но именам пишут все, как один, старо по манере. Тот – под Аверченко, этот – под Тэффи. Танцуют затверженные танцы от печки, а своего становиться ничего не умеют или не смеют.

Да и немного их, новых-то. Все больше предреволюционные имена десятилетней, пятнадцатилетней давности, – следовательно, “сорокалетние остряки”, как есть определение у Лермонтова в “Герое нашего времени”. “Смехач”, и по наружности, и по составу сотрудников текста и рисунков, точнейший “Бич” в месяцы “Временного Правительства”. Из него только вытравлен политический дух “Бича”, а то, если прикрыть рукой заголовок “Смехача”, то, по первому взгляду, даже я, редактировавший “Бич” в последнее предоктябрьское время его существования, мог бы принять “Смехач” за старый номер этого покойника».

Амфитеатров преувеличивает: и авторы, не напоминающие ни Аверченко, ни Тэффи, в «Смехаче» были, и на «Бич» эпохи Временного правительства «Смехач» был не слишком похож. Тем не менее, если Амфитеатров оценивает советские издания таким образом, то, казалось бы, из сказанного можно сделать положительные выводы. Получается, что советские журналы развиваются традиции русской литературы и журналистики, писатели с дореволюционным стажем продолжают спокойно печататься и даже пишут в той же манере, что и десять лет назад, а тот же «Смехач» и внешне, и по

¹ Николаев Д.Д. О единстве русской комической литературы // Комическое в русской литературе XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – С. 5–19.

² Эндов Н. Красный смех. Письмо из Москвы // Возрождение. – Париж, 25 июня, № 23. – С. 2.

составу сотрудников вполне соответствует уровню амфитеатровского «Бича», в том числе и с точки зрения сатирического пафоса. Однако все это вызывает у Амфитеатрова недовольство и недоумение. Он ждет от советских журналов новой сатиры, а в ее отсутствии видит отражение отсутствия нового в жизни и быте:

«И опять приходится повторить: по обоим земным полу晌риям гремит рекламный вопль о *новом* (КУРСИВ) быте *нового* (КУРСИВ) СССР-ского поколения, а в юморе, зеркале быта и поколения, хотя бы одна черта новая. Напротив, все, – выражаясь высоким слогом, – “обнаруживает определенную тенденцию к понятности в предиллюзиальность”. <...>

С эмигрантской, т.е. предполагаемой “старорежимною”, точки зрения положительюю чертою подсоветской сатиры является хранение ею “традиций”. Занятие почетное, однако, хотя оно нам приятно – сказать, положа руку на сердце, – в таком подвижном деле, как сатирический отклик на “огромно несущуюся жизнь” оно производит впечатление трагикомического. <...> Что “старики” остаются верны установившейся манере и совершенствуют именно ее, не ища новшеств, это понятно и осуждению не подлежит. Напротив! С какой бы стати А. д’Аклилю менять виртуозность своего искусственно старомодного, легкого стиха на юродство и уродство маяковщины или бедно-демьяниства? Либо карикатуристу Антоновскому отступать от своего твердого, всем знакомого, узаконенного, так сказать, рисунка? Но ведь это же все “остатки сладки” от бывшей, слопанной большевиками, “буржуазной” культуры! А где же пресловутое новое творчество-то? Где, в чем отражается этот хваленый, якобы пересозданный, мир? Что мало-мальски недурно, идет по старым, давно пробитым, стезям. А на новых... копрография и язык беспризорных “шкетов”!»¹

Амфитеатров в своей статье называет некоторые имена сотрудников журнала, но в основном это художники. Из писателей упоминается лишь д’Аклиль, а остальные по-прежнему выступают как некое целое, своего рода коллективный автор. Различия между журналами также не делается: нескольких номеров «Смехача» оказывается достаточно, чтобы судить о советской сатире в целом.

Кадашева и Львова, писавших о новых книгах советских писателей, также не совсем устраивали сатирические произведения как таковые, их привлекало наличие еще и сочувствия. За сатирой им виделась пустота – и подобная позиция во многом объясняет отно-

¹ Амфитеатров А. Невеселый смех // Возрождение. – Париж, 1926. – 15 июля, № 408. – С. 2.

шение редакции к публикациям советских сатирических журналов. Они, во-первых, воспринимались как официальные или полуофициальные печатные органы, аффилированные с советской властью, а, во-вторых, привлекали там редакцию «Возрождения» в первую очередь именно резкие сатирические обличения советской действительности, свидетельствовавшие о пороках этой самой действительности. Именно поэтому произведения, опубликованные в советских сатирико-юмористических журналах, не интерпретировались в «Возрождении» 1925–1926 гг. как художественные, воспринимались, скорее, как своего рода публицистический материал, который в публицистических же, пропагандистских целях и надлежит использовать.

Когда в «Возрождении» пишут о конкретных советских писателях, создающих комические произведения, – Зощенко, Леонове и т.д., то они обычно воспринимаются (и показываются) как бы обособлено, отдельно от общего потока, вступая при этом каждый в свои особые отношения с советской действительностью, но журнальные советские сатиры и юмор предстают как некое коллективное анонимное. Отчасти это связано с отношением к материалу, отчасти с формой его подачи: перепечатки из советских изданий включаются в текст фельетонов и сопровождаются комментариями, цель которых – акцентировать внимание на высмеиваемых недостатках и подчеркнуть, что масштаб пороков значительно существеннее.

В дальнейшем «Возрождение» перейдет от «цитирования» к прямым републикациям из советских журналов. В Париже с распространением журнала «Иллюстрированная Россия» перепечатки из советских сатирико-юмористических журналов стали играть особую роль. Советские карикатуры, стихи и рассказы занимали там весомую часть многих номеров: Зощенко, Шишков, Карпов, Грамен и др., чьи рассказы и стихи помещала «Иллюстрированная Россия», превращались в узнаваемых и в эмиграции авторов, привлекали читателя своими именами. Узнаваемыми стали и сами журналы. Находившийся в Пасси книжный магазин «Родник», в котором они продавались по 3–4 франка за номер, в рекламном объявлении призывал: «Чтобы понимать современную Россию, читайте Советские Юмористические Журналы Бузотер, Смехач, Крокодил, Бегемот и друг.»¹.

Существовали рубрики «Советский юмор» или подобные в разные годы и в других эмигрантских изданиях. В 1927 г. подобный раздел появляется и в «Возрождении», но это уже станет предметом рассмотрения в другой статье.

¹ Возрождение. – Париж, 1927. – 10 апреля, № 677. – С. 5.

М.А. Жиркова

**СОВРЕМЕННИКИ ПИСАТЕЛЯ И ЖИЗНЬ ЛИТЕРАТУРЫ
НА СТРАНИЦАХ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЫ
САШИ ЧЁРНОГО**

Аннотация. В творчестве Саши Чёрного нередко упоминаются имена писателей и поэтов, как современников, так и классиков, литературные произведения и герои, названия журналов и газет. Речь в статье пойдет о современниках поэта, которые встречаются на страницах «Бумеранга» – отдела сатиры и юмора в парижском еженедельнике «Иллюстрированная Россия», редактором которого какое-то время являлся поэт (с мая по ноябрь 1925 г.). Это Демьян Бедный, Владимир Маяковский, А. Ветлугин (Владимир Рындзюн), Илья Эренбург, Алексей Николаевич Толстой, Илья Васильевский (Не-Буква), Петр Орешин, Владимир Тан-Богораз, Оль’Дор, Сергей Городецкий, Василий Князев, Иван Бунин, Александр Куприн, Иван Шмелёв, Велимир Хлебников, Алексей Ремизов, Дмитрий Мережковский, Александр Блок. На страницах «Бумеранга» находят отражение и события советской литературы.

Ключевые слова: Саша Чёрный; сатира; фельетон; литература русского зарубежья; Д. Бедный; А.Н. Толстой.

В творчестве Саши Чёрного нередко упоминаются имена писателей и поэтов, как современников, так и классиков. Интересно проследить отношение автора к своим современникам, посмотреть, как «живет» литература в мире писателя и русских эмигрантов в целом.

Оказавшись в 1920 г. в эмиграции, Саша Чёрный напоминает о себе прежде всего как о поэте-сатирике: переиздает в Берлине свои книги стихов «Сатиры», «Сатира и лирика» (1922). После переезда в 1924 г. в Париж он также продолжает сатирическую линию своего

творчества, хотя постепенно уходит от сатиры. В данном случае нам интересны материалы «*Бумеранга*», отдела сатиры и юмора в парижском еженедельнике «Иллюстрированная Россия», редактором которого какое-то время являлся поэт (с мая по ноябрь 1925 г.).

Интересы писателя сосредоточены в большей степени на том, что ему ближе всего: литература, газеты и журналы, жизнь простого человека, страдающего по обе стороны границы; от разлуки с родиной и от неустроенности в эмиграции, от условий жизни в большевистской России. Сатирические миниатюры о советской России затрагивают политических деятелей. Заметки и фельетоны звучат откровенно зло, даже оскорбительно-грубо, например, о «престарелой Коллонтай», «дураке Зиновьеве» или «шарлатане Троцком». В центре внимания сатирика находится и литературная жизнь новой России, например, запрет на классическую литературу как контрреволюционную; процветание антихудожественной современной поэзии, прозы и драматургии; отношение к эмигрировавшим русским писателям¹.

Именно в «Бумеранге» появляются имена современников писателя: Демьян Бедный, В. Маяковский, А. Ветлугин (Владимир Рындзюн), И. Эренбург, А.Н. Толстой, И. Василевский (Не-Буква), П. Орешин, В. Тан-Богораз, Оль'Дор (Иосиф Оршер), С. Городецкий, В. Князев, И. Бунин, А. Куприн, И. Шмелёв, Вел. Хлебников, А. Ремизов, Д. Мережковский, А. Блок. Если посмотреть на перечень современников Саши Чёрного, то можно увидеть, что половина из них жила в эмиграции, а многие приезжали за границу, будучи гражданами советской России. Четверо вернулись на родину: И. Василевский, А.Н. Толстой, И. Эренбург и А. Куприн. Если с возвращением Куприна вопросов не возникало, и отношение к нему у русских эмигрантов не изменилось, то восприятие и оценка остальных в эмиграции резко негативные. В мае 1922 г. Союз русских литераторов и журналистов в Париже, Комитет помощи ученым и писателям исключили из своих рядов А.Н. Толстого, И. Василевского и В.И. Ветлугина как лиц, «защищающих власть, отрицающую свободу печати»². Эту точку зрения поддерживал Саша Чёрный.

¹ См. подробнее: Жиркова М.А. Саша Чёрный как редактор и автор отдела сатиры и юмора «Бумеранг» в парижском еженедельном журнале «Иллюстрированная Россия» // Вестник РУДН. Сер. Литературоведение. Журналистика. – М., 2015. – № 2. – С. 67–74.

² Пархоменко Т.А. Культурная жизнь русской эмиграции в первые послереволюционные годы (1917–1925) // Культура российского зарубежья. – М.: Российский институт культурологии, 1995. – С. 30.

Конечно, необходимо учитывать, что перед нами сатирическое издание, и отсюда резкость высказываний, заострение отрицательных, с точки зрения автора, черт или явлений. Прокомментируем некоторые имена писателей и поэтов, появившихся на страницах «Бумеранга».

Имя **В. Маяковского** мелькнет однажды в телеграмме из Москвы, в которой представлена анекдотическая ситуация: «Среди бела дня мчавшийся по Арбату Маяковский налетел на грузовой автомобиль и разбил его вдребезги. Число жертв выясняется» (3, с. 106)¹. В данном происшествии жертвами, скорее всего, оказались водитель грузовика, возможно, случайные пешеходы, тогда как поэт вряд ли пострадал.

Более грубо Саша Чёрный пишет об **И. Эренбурге**: «“Парижский вестник” объявил конкурс на постановку И. Эренбургу прижизненного *нерукотворного* памятника во дворе сов. посольства. Ввиду слухов о *нерукотворном* материале, из которого будет сооружен памятник, встревоженные жители окрестных домов подали жалобу в отдел общественной гигиены парижского муниципалитета» (3, с. 113). Газета «Парижский вестник» – это пробольшевистское издание, выпускалось при поддержке советского посольства.

Сам Эренбург в письме к Н. Бухарину замечает: «Я не имел никакого отношения к эмиграции. Меня хают здесь на каждом перекрестке»². Такое отношение русской эмиграции можно объяснить активным сотрудничеством Эренбурга с советской печатью в то время, с 1923 г. он является корреспондентом газеты «Известия», при этом много публикуется в Москве и на Западе. Писатель отправляется за границу в командировку (это был повод уехать за рубеж не только для одного Эренбурга), но сохраняет советский паспорт и гражданство. Биограф И. Эренбурга Борис Фрезинский отмечает, что «полученный им тогда по бухаринской протекции зарубежный паспорт действовал почти двадцать лет и в значительной степени определил и характер литературной работы Эренбурга, и его политическую и человеческую судьбу»³.

¹ Ссылки на художественный текст даются по изданию: *Чёрный Саша*. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 3: Сумбур-трава. 1904–1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе / Сост., подгот. текста и comment. А.С. Иванова. – Внутри статьи в круглых скобках указаны том и страница.

² Фрезинский Б. Илья Эренбург и Николай Бухарин (Взаимоотношения, переписка, мемуары, комментарии) // Вопросы литературы. – М., 1999. – № 1. – С. 301.

³ Там же. – С. 296.

С Маяковским и Эренбургом могли состояться личные встречи Саши Чёрного в Берлине, в котором поэт жил три года: с мая 1920 по май 1923 г. В декабре 1921 г. в Берлин приезжал Эренбург, в 1922 – Маяковский. Позднее, в 1924 г., Саша Чёрный переехал в Париж. В этом же году там появился Эренбург. А Маяковский бывал наездами в Париже вплоть до 1928 г. Жизненные пути писателей могли пересечься не раз.

В скользь обозначено негативное отношение к **А.Н. Толстому**: так, якобы в «Музее русской эмиграции» «хранится перо», которым гр. А.Н. Толстой писал в «Общем деле». Газета антибольшевистского направления, и до 1921 г. с ней активно сотрудничали А.Н. Толстой и А. Ветлугин. Имя автора «Хождения по мукам» у Саши Чёрного встречается наиболее часто. Напомним, что Толстой, а также Ветлугин и Васильевский были связаны с так называемым «сменовеховством», они публиковались в советской газете «Накануне» в 1922 г. В этом же году Толстой в качестве редактора возглавлял «Литературное приложение» к газете «Накануне», в котором также сотрудничали А. Ветлугин, И. Васильевский. Это тоже во многом определяет отношение к ним сатирика. Так, в том же музее «Бумеранга», по замечанию редактора, хранится «рукопись “Записок мерзавца” Ветлугина, гастролирующего в настоящее время в той же роли в Нью-Йорке» (3, с. 115).

А. Ветлугин (Владимир Ильич Рындзюн, 1897–1953) – один из ярких журналистов эмиграции. Е. Толстая так пишет о деятельности Ветлугина: «Некоторое время он сотрудничает в газете И.М. Васильевского “Свободные мысли”, но она закрывается и с февраля 1921 года Ветлугин становится сотрудником “Общего дела” В.Л. Бурцева. Именно в ней он разворачивается как ведущий журналист эмиграции. Его фантастическая информированность, необычайное знание материала, великолепный язык, жесткий динамичный стиль выдвигает его на первое место в парижской русской журналистике. Именно в конце 1920 – начале 1921 года Ветлугин сближается с Алексеем Толстым, который в это время также иногда публикуется в “Общем деле”, но вскоре переходит в “Последние новости”¹. В сентябре 1922 г. он сопровождает Есенина с Айседорой Дункан в Америку в качестве их секретаря и переводчика и решает остаться в Америке²; возвраща-

¹ Толстая Е. Толстой и Ветлугин // Toronto Slavic Triquarterly. – 2004. – № 7. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/tolstaya07.shtml>

² Толстая Е. «Вера в необходимость борща в меню уходит...» (А. Ветлугин – американский журналист). – Режим доступа: <http://elenatolstaya.ru/?cat=art&id=1>

ется через год в Берлин уже корреспондентом американской газеты «Русский голос»¹. Еще один исследователь жизни и творчества журналиста и писателя замечает: «Цинизм Ветлугина у русской эмиграции, кажется, вошел в поговорку»².

На страницах «Бумеранга» находят отражение и события советской литературы, например, в 25 номере «Бумеранга» представлено постановление съезда пролетарских писателей в Москве («Моспролетпис»). Напомним, что 1920-е годы характеризуются многочисленными объединениями русских писателей, в октябре 1920 г. состоялся первый Всероссийский съезд пролетарских писателей, в 1921 г. образована ВАПП (Всероссийская Ассоциация пролетарских писателей), в декабре 1922 – ЛЕФ (Левый фронт искусств), в январе 1925 г. оформилось объединение РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей). Поэтому вполне возможен и съезд пролетарских писателей, который создается писательским воображением Саши Чёрного. Само постановление отражает состояние советской литературы и отношение к ней сатирика. Вот несколько постановлений:

«1) Старую классическую литературу за исключением половины Тана, четверти А.Н. Толстого и полного Оль’Дора – за ненадобностью упразднить» (3, с. 122). Прокомментируем данный пункт постановления.

Владимир Германович Тан-Богораз (1865–1936) – писатель, этнограф, лингвист, изучавший языки народов Севера; с конца 1880-х годов он активно занимался революционной деятельностью и, как пишет исследователь его творчества: «Революционная борьба, вскоре ставшая воистину “родной стихией”, не только определила содержание и смысл всей сознательной жизни Богораза, но и подсказала темы, мотивы и образы для его собственных стихов, идейную направленность его печатных выступлений в “Народной воле”. Со временем Богораз стал одним из влиятельных поэтов революционного подполья»³.

Как видим, направление его творчества прекрасно вписывается в советскую идеологию, он восторженно отнесся к революции

¹ Толстая Е. Ключи счастья: Алексей Толстой и литературный Петербург. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 314.

² Белобровцева И. Лицо не в фокусе. К проблеме одного прототипа // Toronto Slavic Triquarterly. – 2002. – № 2. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/02/belobrovceva.shtml>

³ Кулешова Н.Ф. В.Г. Тан-Богораз. Жизнь и творчество. – Минск: Изд.-во БГУ им. В.И. Ленина, 1975. – С. 18.

1905 г., но оказался в стороне от политических партий в 1917 г. В это время писатель занимается научно-исследовательской работой: «в Музее антропологии и этнографии Академии наук, с 1921 года начал преподавать этнографию, фольклор и языки народов Севера в Географическом институте, а затем в Институте народов Севера, где учились молодые преподаватели северных племен Советской России – чукчи, ламуты, юкагиры, ненцы. Преподавал он также в Ленинградском государственном университете, на Северном отделении Педагогического института им. Герцена в должности и звании профессора»¹. Когда в 1920-е годы писатель возвращается к литературному творчеству, то продолжает уже в литературных произведениях развивать тему Русского Севера.

Далее в приведенной выше цитате из «постановления» четверть творчества **А.Н. Толстого** предлагается оставить: в 1923 г. он вернулся в Россию и только входил в советскую литературу.

А вот творчество **Иосифа Львовича Оршера (1878–1942)** решают оставить полностью. Псевдоним писателя – О.Л. Д'Ор, в передаче Саши Чёрного – Оль’дор. Это журналист, фельетонист, который вместе с Сашей Чёрным работал в «Сатириконе», вместе с Н. Тэффи, А. Аверченко, О. Дымовым является автором «Всеобщей истории, обработанной Сатириконом» (1911). Ему принадлежит раздел, посвященный русской истории. Но в отличие от своих собратьев по журналу он остался в России, активно сотрудничал в советской печати, был корреспондентом петроградского бюро РОСТА (1919). В 1918 г. редактировал в Петрограде один из первых советских сатирических журналов «Гильотина». В 20-х годах печатался в журналах «Красный ворон», «Красный перец», «Бегемот», «Смехач».

Второй пункт «постановления» съезда касается памятников Пушкину, Гоголю, Крылову, которые предлагают перелить на пулевые, а освободившиеся пьедесталы предоставить пролетарским писателям: Демьяну Бедному, Сергею Городецкому, Василию Князеву. Как отмечает А.С. Иванов: «В первые годы советской власти в Комиссии по делам искусств широко обсуждался вопрос о снятии ряда памятников, в частности памятника Петру I (“Медный всадник” Э.-М. Фальконе), как не имеющего художественного значения. Одновременно были намечены к установке памятники Гарибальди, Бабёфу, Робеспьеру, Лаврову, Шиллеру, Бебелю, Курбе, Сезанну,

¹ Кулешова Н.Ф. В.Г. Тан-Богораз. Жизнь и творчество. – Минск: Изд.-во БГУ им. В.И. Ленина, 1975. – С. 109.

Ибсену, Руссо, Успенскому, Каляеву, Бауману, Степану Разину»¹. В апреле 1918 г. был принят Декрет «О памятниках республики», по которому предполагалось снятие памятников, воздвигнутых «в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат сносию с площадей и улиц и частью перенесению в склады, частью использованию утилитарного характера»². В нем же предписывалось определить новые памятники, которые должны «ознаменовать великие дни Российской социалистической революции»³. Правда, в данном случае решение выдуманного съезда противоречит государственной установке, в список лиц, которым предполагалась установка памятника, входили многие русские классики, в частности Пушкин и Гоголь⁴.

Непролетарским писателям значительно достается от съезда: конфискация бумаги и перьев, переквалификация – обучение пролетарской технике. Пункт 5 постановления, придуманного сатириком «Моспролетписа», об изъятии и переработке книг из библиотек: «Книги непролетарских писателей из библиотек и книжных складов изъять, переработать в бумажную массу, окрасить в красный цвет и сдать целиком в союз “пролетписов”» (3, с. 122). Здесь мы видим отражение регулярно проводимых в 1920-е годы чисток библиотек и ликвидацию не соответствующей советской идеологии литературы. В одном из объявлений «Бумеранга» (№ 19) среди полученных книг из Советской России указана Н.К. Крупская как автор исправленного и дополненного собрания сочинений А.С. Пушкина (3, с. 136). Н.К. Крупская в 1918 г. возглавляла Отдел библиотек при Наркомпросе РСФСР, она являлась составителем списков книг, подлежащих изъятию из библиотек как идеологически непригодных⁵. Пушкин

¹ Иванов А.С. Комментарий // Чёрный Саша. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 3: Сумбур-трава. 1904–1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе / Сост., подгот. текста и comment. А.С. Иванова. – С. 434.

² Декрет «О памятниках республики». – Режим доступа: <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/DEKRET/18-04-12.htm>

³ Там же.

⁴ Список лиц, коим предложено поставить монументы в г. Москве и других городах РСФСР, представленный в СНК Отделом изобразительных искусств Народного Комисариата по просвещению // Известия ВЦИК. – 1918. – № 163, 2 августа. – Режим доступа: http://chron.eduhmao.ru/img_8_2_2_0.html

⁵ Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб.: Академический проект, 1997. – С. 168.

также оказался переведен в спецхран¹. За подписью Крупской идут «Инструкция о пересмотре книжного состава библиотек к изъятию конрреволюционной и антихудожественной литературы» за 1923 г., «Инструкция по пересмотру книжного состава библиотек», которые регулярно печатались на страницах журнала «Красный библиотекарь» за 1924 г.

А те писатели, кто покинул страну, заслуживают особого наказания, но поскольку самих писателей не достать, то предлагается публично на Красной площади сжечь куклы, изображающие «белых писателей, наемников Антанты»: Бунина, Куприна, Шмелёва, «предварительно посадив их при пении Интернационала на кол» (3, с. 122).

Интересно, что и товарищу А.В. Луначарскому (1875–1933) также достается от съезда пролетарских писателей: предупреждают, чтобы больше не писал, а то другим бумаги не хватит (3, с. 122). Все, кто писал о Луначарском, как раз отмечают именно его плодовитость².

А вот одно из объявлений «Бумеранга» (№ 19) о только что «полученных» новых книгах из советской России: «А.Н. Толстой. Руководство для начинающих плагиаторов» и «Дем. Бедный. Дуряк красному рад (193-й том краснобасен)» (3, с. 136). Обвинение А.Н. Толстого в плагиате могло быть связано с тем, что именно в 1925 г. разразился скандал и состоялся литературный суд над Толстым за перевод и «переработку» пьесы К. Чапека, которую он выдал за свое сочинение – пьесу «Бунт машин» (1924)³.

К Демьяну Бедному у Саши Чёрного было резко негативное отношение, которое, по мнению А.С. Иванова, связано не только с политическими мотивами. В своем комментарии исследователь приводит высказанную Сашей Чёрным негативную оценку басен Д. Бедного, с которым он еще до революции встречался на страницах журнала «Современный мир»: «До чего пресно, самодовольно, многословно и беспомощно!»⁴

¹ Добренко Е. Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб.: Академический проект, 1997. – С. 188.

² Луначарский А.В. // Литературная энциклопедия: В 11 т. – М.: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1932. – Т. 6. – Стб. 626–635.

³ Толстая Е. Ключи счастья: Алексей Толстой и литературный Петербург. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – С. 370.

⁴ Иванов А.С. Комментарий // Чёрный Саша. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 3: Сумбур-трава. 1904–1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе / Сост., подгот. текста и comment. Иванова А.С. – С. 439.

А.Н. Толстой и Д. Бедный чаще, чем кто-либо еще, становятся героями сатирических произведений Саши Чёрного, им посвящены эпиграммы в «Русской газете» за 1924 г.; они являются героями сатирической зарисовки **«Графская небрежность»**, имеющей подзаголовок: «Сменовеховская новелла» («Русская газета», 1925). Новелла открывается диалогом Демьяна Бедного и А.Н. Толстого, в котором, видя муки жизнетворчества новоявленного советского прозаика, красный баснописец, «почетный кустарь красно-крыловского цеха», по выражению сатирика, подсказывает ему тему для творчества:

«— Слушай, Алеша. Ты же мне не конкурент, прозаик. Есть у тебя одна золотая тема, которой ни у кого из нас нет. Уж я бы из нее накроил! На полное собрание хватит...

Автор «Хождения по мукам» насторожился.

— Какая-такая тема? Много ты, Демьянова уха, в темах-то понимаешь.

— Ты что же притворяешься, Авеля из себя корчишь? Э-мигра-ци-я, вот какая тема. Понял? По-настоящему с тебя десять процентов взять следовало за эту тему, да бес с тобой, с товарищей не беру. Прощай, граф, пойду. Скучно с тобой, сидишь, как кислая собака. И зачем только к нам примазался, одному Госиздату известно!» (3, с. 147).

Непросто дается новому советскому писателю разработка «золотой темы»: «Веры и пламени, увы, не было на советский червонец и сейчас, а слева под сорочкой, как всегда, когда он принимался за очередную красную стряпню, подымался мутный приступ морской болезни» (3, с. 148). Попавшаяся на глаза старая эмигрантская газета¹ подсказывает развитие сюжета следующего произведения, клеймящего эмигрантскую прессу. Но редактор «Известий» товарищ Стеклов отказывается принимать новую статью Толстого: увлекшись, писатель не заметил, как повторил собственную статью, опубликованную еще в эмиграции, самоцитирование получилось.

В 1920–1930-е годы уже в России Толстой действительно обращается к эмигрантской теме. В это время публикуются рассказы так называемого эмигрантского цикла: в 1923 г. выходит «Рукопись, найденная под кроватью», в 1924 – сборник рассказов

¹ «На дне чемодана ему бросился в глаза клочок старой эмигрантской газеты, в которой был завернут красный жилет, подаренный графу совслужащими по «Накануне» перед отъездом графа в Москву» (148).

«Черная пятница. Рассказы 1923–1924 гг.», в этом же году в журнальном варианте появляется «Ибикус», в 1925 г. «Похождения Невзорова, или Ибикус» выходит отдельным изданием. В 1931 г. в журнале «Новый мир» публикуется повесть «Черное золото», которая позднее получит название «Эмигранты» (1940). Как отмечают исследователи, рассказы эмигрантского цикла «стали печататься сразу по возвращении писателя с явной целью реабилитации»¹.

Возвращение А.Н. Толстого в Россию, изменение политических взглядов писателя сильно задело сатирика. Так, Ю. Галич (Гончаренко Георгий Иванович, 1877–1940) вспоминает:

«С особым удовольствием заглядывал к Саше Чёрному, который угождал меня свиными котлетами и, указывая на диван, каждый раз предупредительно говорил:

— Не садитесь на этот край... Здесь сидел этот гад!..

Под “гадом” подразумевался, ставший сменовеховцем, граф Алексей Толстой»².

По-видимому, в Берлине у поэта-сатирика складывались с ним поначалу теплые приятельские отношения, пересекались не только жизненные пути, но и писательские интересы. В это время Саша Чёрный возглавлял литературный отдел редакции журнала «Жар-птица», под обложкой одного номера журнала можно встретить имена обоих писателей. Кроме этого, известен интерес и серьезное отношение поэта к литературе для детей. Напомним, что повесть Толстого «Детство Никиты» начинает публиковаться в парижском журнале для детей «Зеленая палочка» в 1920 г., с которым активно сотрудничал Саша Чёрный, и его стихи для детей оказываются также на соседних страницах с повестью А.Н. Толстого.

Если вновь обратиться к сатире «Графская небрежность», то можно заметить, что ее герой мучается, пытаясь писать после возвращения из эмиграции, от работы над текстами для советской печати даже сердце побаливает. Тогда получается, что, несмотря на то что Толстой возвращенец, сменовеховец, «гад» и т.п., все-таки отношение к нему у Саши Чёрного неоднозначное.

Интересно, что те, кому так доставалось от сатирика, поскольку для него они представители новой советской России,

¹ Матвеева Ю.В. Образ русской белой эмиграции в советском литературном пространстве // Политическая лингвистика. – Екатеринбург, 2011. – Вып. 2(36). – С. 205.

² Галич Ю. Золотые корабли. Скитания. – Рига: М. Дидковский, 1927. – С. 292. – Указал А.С. Иванов.

позднее этой самой советской властью были осуждены, некоторые арестованы, сосланы, казнены.

В 1937 г. арестован В. Князев по обвинению в проведении контрреволюционной агитации и приговорен к лишению свободы на пять лет с последующим поражением в правах сроком на три года. Поэт умер, следуя по этапу из Магаданского пересыльного пункта на место своей ссылки¹.

В 1938 г. П. Орешин был репрессирован, приговорен Военной коллегией Верховного Суда СССР к расстрелу 15 марта 1938 г. и расстрелян в тот же день².

Еще в 1934 г. на Первом съезде советских писателей в докладе Н.И. Бухарина подвергся серьезной критике Д. Бедный. В 1938 г. он был исключен из партии за клеветническое искажение русской истории и сатирическое искажение событий, связанных с Крещением Руси. В 1952 г. издание собрания сочинений поэта подверглось идейному разгрому за «грубейшие политические искажения»³.

Но в это же время (1925) А. Чёрный отходит от сатиры и все больше приближается к юмору и лирике. При этом речь идет не только о поэзии, но и о прозе. Он много пишет для детей, становится автором и редактором рубрики «Страницка для детей» в «Иллюстрированной России»; начинает работать над рассказами, которые позже войдут в сборник «Несерьезные рассказы». Этот сборник как раз представляет новое направление в его творчестве⁴. Даже в возродившемся в 1931 г. «Сатириконе» у А. Чёрного больше иронии над соотечественниками, а сатира на советский строй в России уходит на второй план.

В его прозе после 1925 г. появляются сюжеты, образы и имена русских классиков. Иногда с иронией, иногда с улыбкой автор сравнивает своих персонажей с героями классических произведений, например, в рассказах «Московский случай» и «Буба» происходит сопоставление героинь А. Чёрного с пушкинскими, в

¹ Полонский Л. Василий Васильевич Князев (Седых) // Распятые. Писатели – жертвы политических репрессий: Могилы без крестов / Автор-составитель З. Дичаров. – СПб.: Всемирное слово, 1994. – Вып. 2. – С. 141.

² Петросов К.Г. Орешин Петр Васильевич // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь / Гл. ред. П.А. Николаев. – М.: Большая российская энциклопедия, 1999. – Т. 4: М. – П. – С. 445.

³ Казак В. Лексикон русской литературы XX века. – М.: Культура, 1996. – С. 59.

⁴ См. подробнее: Жиркова М.А. «Несерьезные рассказы» Саши Чёрного: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2015.

частности, с сестрами Лариными. Или помещает самих поэтов в пространство эмиграции, как это происходит в «фантастическом» рассказе «Пушкин в Париже». Литературный классический материал составляет основу сюжета, например, в основе пародийного либретто «Краснодемон» лежит лермонтовская поэма «Демон», а рассказ «Диспут» строится на чтении и обсуждении гоголевского «Вия»; «Кавказский пленник» представляет собой читательский отклик на толстовскую историю и т.д. Использование сюжетов и образов русской классической литературы становится одним из поэтических принципов творчества Саши Чёрного в эмиграции.

Д.В. Поль

**СМЕХОВОЕ НАЧАЛО В ПРОЗЕ
Б.Л. И И.Л. СОЛОНЕВИЧЕЙ**

Аннотация. Известные публицисты и писатели русской эмиграции 1930–1950-х годов Иван и Борис Солоневичи в своем категоричном отрицании большевистского режима основывались на вере в безграничность сил русского народа. Смех и сатира использовались братьями-писателями для демонстрации огромных сил и возможностей «голого человека» (юноши или девушки), выросшего в СССР. Сарказм и гротеск – наиболее распространенные формы проявления смехового начала в произведениях Солоневичей.

Ключевые слова: комическое в литературе русского зарубежья; сарказм; гротеск; эмиграция «первой волны»; публицистика и проза Ивана Солоневича; романы Бориса Солоневича.

Сравнительно недавно перешедший в разряд «прошлого столетия» XX век оставил множество загадок и просто мало исследованных областей, заметное место среди которых занимает культурное наследие русской эмиграции. Политика, историософия, публицистика, художественная литература и многое другое – в повседневной жизни эмигрантов «первой волны» все эти сферы под час представляли собой единое целое, что, несомненно, затрудняет изучение наследия русского зарубежья. Так, химик, инженер, писатель и философ М.Д. Каратеев оставил в наследство не только реализованные в Европе и Латинской Америке проекты, но и публицистику, ценнейшие воспоминания о жизни кадетов на Балканах, а также исторические романы о сложных и запутанных отношениях Руси и Орды. Дипломатам и политологам, историкам литературы и техники еще предстоит осмыслить вклад Каратеева в русскую и мировую культуру. Или история И.И. Сикорского – изобретателя,aviатора, бизнес-

мена, мецената, философа и общественного деятеля. И таких примеров великое множество. Тем не менее даже среди них выделяются отдельные, исключительные по сложности случаи, осмысление которых – удел множества специалистов. История братьев Ивана Лукьяновича и Бориса Лукьяновича Солоневичей – из их числа¹.

Политики, одно время всерьез претендовавшие на создание общественного движения, объединяющего «штабс-капитанов», т.е. «рядовых» эмигрантов, не искушенных в интригах, но искренне любящих свою Родину; публицисты и издатели, на несколько лет потеснившие на «эмигрантском Олимпе» признанных корифеев пера и печатного станка; спортсмены, заложившие основы многих направлений развития физкультуры и туризма в Советском Союзе; авторы оригинальных художественных произведений; организаторы скаутского движения в России и многое другое – вот далеко не полный перечень достижений братьев Солоневичей.

Уроженцы Западной Руси, нынешней Беларуси, братья Солоневичи (старший – Иван, младший – Борис) всегда полагали себя русскими людьми, вполне разделяя убеждение видного ученого, лингвиста, публициста и политика, князя Н.С. Трубецкого о том, что русский литературный язык есть великое общее достояние трех братских народов². В «России в концлагере»³ Солоневич-старший в разговоре с таким же, как он сам, заключенным, украинским националистом Бутько⁴, полагает борьбу за независимую Украину одним из способов создания новых министерских постов «для людей, которые по своему масштабу на общерусский ministerский пост никак претендовать не могут»⁵. Для Солоневича-старшего навязывание украинского языка простому народу, чему он был свидетель

¹ Солоневич Иван Лукьянович (1891–1953). Солоневич Борис Лукьянович (1898–1989).

² Трубецкой Н.С. К украинской проблеме // Трубецкой Н.С. История. Культура. Язык / Сост. В.М. Живова. – М.: Прогресс, 1995. – С. 362–380. Разделяя точку зрения Н.С. Трубецкого на русский литературный язык, братья Солоневичи крайне скептично относились к евразийству, полагая в нем один из способов оправдания «бесчеловечности Советов».

³ Самое известное произведение И.Л. Солоневича, публикация которого принесла автору и известность, и некоторую финансовую независимость. Первые части были опубликованы в 1935 г., отдельное издание увидело свет в 1936 г., который чаще всего и указывается как дата первой публикации.

⁴ Солоневич И.Л. Россия в концлагере. – 2-е изд. – М.: Отчий дом, 2010. – С. 300–304.

⁵ Там же. – С. 302.

на Украине 20-х годов, это еще один из способов лишения народа своих корней. Как и многие эмигранты «первой волны», Солоневичи были убежденными монархистами и даже разработали собственную концепцию «народной монархии», основанную на православии и естественном, эволюционном, а не скачкообразном развитии страны и народа. Отсюда же и категорическое неприятие Петровских реформ, особо заметное в публицистике Ивана Солоневича. В «Народной монархии» Солоневич-старший отрицательно оценил деятельность Петра I, отождествив «птенцов гнезда Петрова» со столь им ненавидимыми советскими выдвиженцами. Со свойственной ему прямотой и безыскусностью Солоневич ставит перед читателем вопрос: «что, спрашивается, стал бы делать **порядочный человек в петровском окружении?**¹ [Здесь и далее по тексту разрядка автора.] И сам же отвечает на него: «около Петра подбиралась **совершеннейшая сволочь**, и никакой другой **подбор был невозможен вовсе**².

При всех отличиях, особенно заметных в политической сфере, где взгляды братьев далеко не всегда совпадали, Ивану и Борису Солоневичам была свойственна уверенность в неизбежном падении коммунистического режима, убежденность в силе и стойкости русского человека, понимание народа как важнейшей силы в истории. Отображая и осмысливая трагические коллизии прошлого, далекого и относительно недавнего, братья воспринимали происходящее как явление временное и преходящее. Слово они воспринимали как оружие в борьбе с большевистским режимом и тем отрывом элиты от народных интересов, который сделал возможным Февраль и Октябрь 1917 г. Меткие наблюдения над советской действительностью, более всего это заметно в «России в концлагере» Солоневича-старшего, дополнялись «зарисовками с мест» – почти фактографическими описаниями реалий нового быта, заставляющими вспомнить о натуральной школе. Безусловной и безоговорочной критике подвергалось все, что каким-то образом было связано с большевизмом. В лучших традициях натуральной школы Солоневич-старший будет типологизировать основные институты и «персонажи» Советской власти. В «России в концлагере» это выйдет на уровень художественного обобщения. И смеховое начало в публицистике и прозе Солоневичей

¹ Солоневич И.Л. Петр Первый // Солоневич И.Л. Народная монархия: Часть пятая. – Буэнос-Айрес, 1954. – С. 50. – (Библиотека «Наша страна»).

² Там же. – С. 51.

было направлено на осмеяние героев и достижений «нового строя», а значит, и неизбежное разрушение большевистской диктатуры.

Солоневич-старший одним из первых в русской литературе (параллельно с ним и совершенно независимо от творческих исканий Солоневича данный тип героя был открыт в прозе А.П. Платонова и М.А. Шолохова) выделил тип активиста – главной опоры советской власти. Не бюрократ, как полагали Троцкий и его сторонники, и не фанатик или банальный проходимец, с точки зрения большинства эмигрантов «первой волны». Именно он, активист – представитель самых активных отбросов общества, «сволочи», по терминологии Ивана Солоневича, является самым верным и последовательным сторонником советской власти. Активист – это «типа человека с мозгами барана, челюстями волка и моральным чувством протоплазмы»¹, ищущий «решения плюгавых своих проблем в распоротом животе ближнего своего»². В этом соединении причудливых характеристик хтонического свойства угадывается образ чудища («обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй») из «Телемахиды» В.К. Тредиаковского, избранного А.Н. Радищевым в качестве эпиграфа к «Путешествию из Петербурга в Москву».

Древней жутью веет от созданного в «России в концлагере» портрета чекистки Шац, напоминающей «иссохший скелет какой-то злобной зубастой птицы, допотопной птицы – вот вроде археоптерикса»³. Перед нами яркое воплощение «чудища Тредиаковского-Радищева». Вот только у Солоневича ужас, внушенный этой чекисткой («Такому товарищу Шац попасться в переплет – упаси Господи»⁴), соединяется с невольным смехом, который она с махоркой в зубах, с огромным кольтом и «скрипучим ржавым голосом» вызывает.

Комическое у Ивана Солоневича выступает вопреки трагизму ситуации. Пафос инвективы, пронизывающий «Россию в концлагере», не предполагает юмора, но он допускает сарказм щедринского свойства, а также гротеск. К Салтыкову-Щедрину и к «Истории города Глупова» чаще всего и отсылает автор своих читателей. Угрюм-Бурчеев – нарицательный персонаж щедринской истории – становится одним из воплощений типа активиста, главного объекта для нападок со стороны автора. Комизм ситуаций обнаруживается через опи-

¹ Солоневич И.Л. Россия в концлагере. – 2-е изд. – М.: Отчий дом, 2010. – С. 164.

² Там же. – С. 164.

³ Там же. – С. 324.

⁴ Там же. – С. 325.

сание абсурдности происходящего в самых, казалось бы, трагических обстоятельствах. Прежде всего в тех мероприятиях, которые организуют и проводят «активисты» всех уровней, а также в ситуациях, этими действиями «актива» порождаемыми. Как правило, это компании, организаторами которых выступают активисты – главная и единственная опора советской власти. Неутомимость и полное отсутствие мысли – важнейшее свойство щедринских администраторов в полной мере представлено в «России в концлагере», как в описании их самих, той же чекистки Шац, так и компаний, главными действующими лицами которых как раз и выступают активисты.

Например, о кампании по разведению кроликов¹, ставшей в романе «Двенадцать стульев» Ильфа и Петрова еще одним свидетельством неутомимой деятельности отца Фёдора, Солоневич рассказывает, как о вполне реальном событии (так оно и было на самом деле во второй половине 20-х годов) – результате очередных усилий активистов на всех уровнях советской бюрократической машины. Вот картина из «благополучного» совхоза, вынужденного заниматься разведением этой диковинной для русских людей живности: «кролики пребывали в аскетизме и размножаться не хотели. Потом выяснилось: на семь тысяч импортных бельгийских кроликов самок было только около двадцати»². Комизм ситуации неотделим от трагизма: ведь «развитие кролиководства» стало результатом разграбления и обнищания миллионов крестьян, что постоянно подчеркивает автор. И осуществляется этот эксперимент не на личные средства актива, а исключительно за счет полу-голодного населения России.

По сути своей, по готовности полностью или частично поменять все свои взгляды и ради своего банального выживания организовать несчетное количество авантюр активист близок трикстеру. Принципиальное отличие между ними в том, что активист – это трикстер, получивший власть. Однако ни на что, кроме банального разбазаривания и проедания столь легко доставшегося ему, он не способен, и потому картина, предстающая взору активиста после его даже кратковременного правления, напоминает марсианский пейзаж.

Рвение актива сопровождается не менее активным потреблением спиртного, для получения которого, «на пропой души», мест-

¹ Солоневич И.Л. Россия в концлагере. – 2-е изд. – М.: Отчий дом, 2010. – С. 152–153.

² Там же. – С. 152.

ные власти организуют своеобразные «тройки» для экспроприации с последующим пропиванием награбленного. Упрощая и оправдывая ситуацию, Солоневич выводит закономерность: тройка, в которой один «Ванька» («председатель колхоза») добывает свинью (собирательный образ, обозначающий имущество вообще), которую передает «Стёпке» (милиция), а затем при участии третьего – «Петьки» (Главспирт) благополучно пропивают награбленное¹. И этот механизм носит, по мнению автора, универсальный характер; разница только в масштабе. И образ «тройки» приобретает символическое значение. Вот так «соображающие на троих» активисты опустошают всю страну. Сарказм, присутствующий в этом описании, должен усилить ощущение трагизма происходящего.

Бумаготворчество, разводимое активом, приобретает характер стихийного бедствия. И здесь, как и во всем тексте, автор использует сарказм и гротеск для демонстрации возможностей активистов, кои вполне под стать героям Рабле. Только одна УРЧ (учетно-распределительная часть) вырабатывает за один месяц столько сводок, «сотней которых можно было бы покрыть доброе немецкое княжество»². Кипучая и столь же бесполезная деятельность актива³ призвана показать и доказать его значимость. Для этого используется множество способов: от прямых подлогов до хитроумных комбинаций с отчетностью.

В «России в концлагере» в трагизме происходящего постоянно обнаруживается комическое. И это свойственно не только описанию происходящих событий, но и при изображении действующих героев произведения. Вопреки всему в роли комических персонажей выступают «чекисты», по условию относимые автором к разряду «сволочи»⁴. Это и случаи из жизни самих Солоневичей, и множество других историй. Например, «путешествие» Иосифа Антоновича, давнего знакомого Солоневичей, из Мур-

¹ Солоневич И.Л. Россия в концлагере. – 2-е изд. – М.: Отчий дом, 2010. – С. 158.

² Там же. – С. 180.

³ Иван Солоневич неоднократно подчеркивает, что все эти «сводки» не имеют никакого отношения к реальности.

⁴ Солоневич-старший в своих историко-публицистических работах рассматривал «сволочь» как широкую массу населения, стремящуюся исключительно к потреблению и преуспеванию за счет других, чуждую культурных традиций, с легкостью принимающую любые решения властей. Очевидна ее близость к люмпенам, но не тождественность, так как разряд «сволочи», по Солоневичу, значительно шире.

манска в Питер «со спецконвоем – двух идиотов приставили»¹, когда он так «накачал» водкой своих сопровождающих, что они были не в состоянии сразу вести его по службе – «в ГПУ с таким духом идти нельзя было», «заскочили на базарчик, пожевали чесноку», и ведомые своим арестантом, отправились в тюрьму.

Ситуация очень близкая к той, которая будет описана спустя 40 лет А.И. Солженицыным в «Архипелаге ГУЛАГ», когда повествователь, прибывший в сопровождении смершевцев в Москву, повел своих охранников, не знавших города, на Лубянку, т.е. в тюрьму². И пусть у Солженицына три «смершевца-дармоеда» (и мародера, так как все они обременены «трофеями», «добром», награбленном «в Германии ими самими и их начальниками из контрразведки СМЕРШ»³), а у Солоневича только два «идиота» – абсурдность ситуации от этого нисколько не меняется. Вот только для Солженицына она служит подтверждением подавленности и забитости человека, а для Солоневича – примером стойкости русского человека. Из таких же «созвучий» между Солоневичем и Солженицыным история о «приятеле» Солоневича-старшего, который в начале 30-х годов, когда «обсуждался <...> заем... второй пятилетки, вылез на трибуну и зачитал собравшимся газету “Правду”, в которой рассказывалось о том, как будут жить в начале второй пятилетки»⁴. Итогом стала посадка в концлагерь: «не напоминай». Иннокентий Володин, один из героев романа «В круге первом», приходит к выводу о необходимости борьбы с Советской властью» под влиянием беседы со своим дядей Авениром, продемонстрировавшим ему подборку советских газет за несколько десятилетий, подтверждающих лживость и лицемерие большевистской власти. Своебразным результатом прозрения и некоторым образом «напоминания» для Иннокентия Володина становится арест.

Параллелизм многих ситуаций между «Россией в концлагере» и произведениями Солженицына обусловлен сходством ситуаций ими наблюдаваемых. Однако у Солоневича трагическое обнаруживает комическое, и этим он принципиально отличается от нобелевского лауреата.

¹ Солоневич И.Л. Россия в концлагере. – 2-е изд. – М.: Отчий дом, 2010. – С. 67.

² Солженицын А.И. Архипелаг ГУЛАГ: Полное издание в одном томе / Под ред. Н.Д. Солженицыной. – М.: Издательство АЛЬФА-КНИГА, 2015. – С. 24–25.

³ Там же. – С. 24.

⁴ Солоневич И.Л. Россия в концлагере. – 2-е изд. – М.: Отчий дом, 2010. – С. 279.

Смеховое начало в «России в концлагере» проявляется в различных формах, трагедия может стать фарсом, комедией и наоборот; герои могут поменяться местами. И это норма в том абсурдном мире, коим, по мнению автора, является Советский Союз.

На фоне все возрастающего числа больных и умерших заключенных лагерная администрация проводит совещание по исправлению ситуации. Сама по себе равно трагичная и абсурдная ситуация обсуждения возможных мер по повышению отпуска хлеба для заключенных, умирающих от недоедания, оборачивается фарсом благодаря старой чекистке Шац. Фанатично преданная революционной идеи она терпит поражение благодаря ловкости местных лагерных начальников – Якименко и Вейдемана, «поймавших ее на слове» и в результате обвинивших Шац в распускании слухов, порочащих репутацию вождей. Дама, а точнее «что-то неопределенное женского пола, в возрасте от тридцати до пятидесяти лет, уродливое, как все семь смертных грехов вместе взятых с добавлением восьмого, Священным Писанием не предусмотренного, – чекистского стажа»¹, оказывается замешанной в любовную историю.

Само воплощение смерти вдруг оказывается в роли незадачливой любовницы, от этого не перестающей быть опасной, но лишающейся прежнего ореола «власти карающей». «Щедринский лев» вместо кровопролития «съедает чижика», и этим превращает себя в посмешище. И эта ситуация не единичная, она типична для актива, который в «России в концлагере» постоянно оказывается в подобном положении.

Сарказмом проникнуты все строки об активе, мнящем себя выше обычных законов. «Теперь представим себе психологию актива. Он считает, что он – соль земли и надежда мировой революции. <...> Ни в каких уклонах <...> он не повинен и повинен быть не может. Для “уклона” нужны все-таки хоть какие-то мозги, хоть какая-нибудь, да совесть. <...> Можете вы представить себе уездного держиморду, замешанного в «бессмысленных мечтаниях» и болеющего болями и скорбями страны?»² «Соль земли» оказывается «уездным держимордой», у которого от постоянных изменений в политике партии легко может произойти «воспаление мозгов», как у гашековского фельдфебеля, замученного вопросами Швейка.

¹ Солоневич И.Л. Россия в концлагере.– 2-е изд.– М.: Отчий дом, 2010.– С. 323–324.

² Там же.– С. 161.

В совместном художественном произведении – романе «Две силы»¹ братья Солоневичи² продолжат эту линию на высмеивание представителей большевистской власти. Чекистские начальники Медведев и Берман, неоднократно оказывавшиеся из самовластных властителей беспомощными перед природной силой крестьянина Еремея и умом ученого Светлова – тому подтверждение. Смеховое начало присутствует и в «любовно-шпионской истории» мадам Гололобовой и следователя Чикваидзе. До своей нечаянной встречи каждый из них достаточно последовательно отравлял жизнь окружающим. Однако «со скуки» закрутивший со свидетельницей по делу об исчезновении пограничного отряда роман красавец-грузин оказывается буквально смятен натиском «новоявленной мадам Грицацуевой», «интеллигентной женщины, только что пережившей душевную драму и мечтающей по меньшей мере о монастыре», с готовностью предоставляющей ему информацию на соседей и параллельно ломающую чекисту всю его личную жизнь. Или похождения Стёпки-бродяги, обманывающего чекистов.

Роман «Две силы» стал единственным совместным художественным произведением Ивана и Бориса Солоневичей. В эмиграции Солоневич-младший написал и опубликовал несколько романов, в которых проиллюстрировал многие положения концепции своего брата³. Полемика между Иваном и Борисом, иногда принимавшая достаточно острые формы, была связана с разными представлениями братьев о возможных союзниках в борьбе с большевизмом⁴. Так, Борис был не согласен с крайне резкими оценками и

¹ Солоневич И.Л. Две силы. Борьба за ядерное владычество над миром: Роман из советской действительности. – М.: Москва, 2002. – 656 с. – (Наследие Русского Зарубежья).

² Роман был дописан после смерти Ивана его младшим братом Борисом Солоневичем и опубликован в середине 50-х годов в Латинской Америке, где тогда проживали Солоневичи.

³ Борис Солоневич, один из организаторов скаутского движения в дореволюционной России, участник «беломорского побега» трех Солоневичей (Ивана и его сына Юрия (1915–2003) и Бориса) из лагерей Беломорско-Балтийского канала в Финляндию, полностью разделял народно-монархическую концепцию старшего брата.

⁴ Воронин И.П. Гражданин Империи: Очерк жизни и творчества Ивана Лукьяновича Солоневича. – М.: Издательство «ФИВ», 2013. – 496 с.; Иван Солоневич – идеолог Народной Монархии: Материалы IV научно-практической конференции. – СПб.: Российский Имперский Союз-Орден: Редакция газеты «Монархистъ», 2007. – 104 с.; Сапожников К.Н. Солоневич. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 453 с. – (ЖЗЛ); Тушканов И.В. Политико-правовое учение И.Л. Солоневича: Монография. – Волгоград: ВА МВД, 2006. – 152 с.

высказываниями старшего брата в отношении политики РОВСа. Однако в главном Иван и Борис были сходны – спасение Родины они видели прежде всего в самой России, а не из-за границы. Народ, а не очередной великий вождь – вот кто, по мысли братьев Солоневичей, может и должен спасти страну. Так, И.Л. Солоневич отмечает феноменальную стойкость современного «голого», т.е. лишенного веры и традиций, государства, человека в России, обладающего, однако, главным – «железным упорством». Романы Б. Солоневича: «Рука адмирала» (роман был впервые опубликован в Брюсселе, предположительно в 1942–1944 гг.), «Тайна Соловков» (1941), «Заговор красного Бонапарта»¹, «Две силы» (совместно с И.Л. Солоневичем) стали своеобразной иллюстрацией данного тезиса Солоневича-старшего.

Обязательным героем всех этих произведений, неким исключением можно считать роман «Заговор красного Бонапарта», является беспризорник. И не столь важно, является ли он таковым в настоящем, или был в недавнем прошлом, а ныне бродяга или уголовник. Безотцовщина, тяжелейшие условия быта и постоянная борьба за выживание выковывают «железный характер», способный выдерживать любые напряжения. Именно они, беспризорники или бродяги (в недавнем прошлом те же беспризорники), являются носителями комического начала в прозе Б. Солоневича. Они такие же трюкстеры, как и их главные противники – активисты. Но если для актива главное – использовать все и вся для личного преуспевания и карьеры, то беспризорники и бродяги пускаются во все тяжкие исключительно ради личного физического выживания. И они в отличие от активистов открыты Богу и сравнительно легко переходят от неверия к православию. Сам этот переход, как правило, описывался автором схематично и достаточно безболезненно. В романе «Тайна Соловков» Сенька Щербатый, 15-летний подросток, уголовник и беспризорник, лицо которого при воспоминании о Чека становится «жестоким и мстительным», тем не менее не лишен доброты и привязанности. Ради последнего желания митрополита, одного из многих узников и жертв Соловецкого лагеря, – положить горсть освященной земли в свою могилу, Сенька, рискуя жизнью, пробирается на кладбище и в результате за исполнение последней воли умирающего оказывается в карцере.

¹ Роман неоднократно аннотировался к изданию в 40-е годы, однако его «окончательная редакция» относится к 1958 г. Именно так он и указан в справочной литературе.

Беспрizорники романов Солоневича используют любую возможность, чтобы доставить неприятность советским властям. Сенька из романа «тайна Соловков» обманывает следователя Рубинчика, но, не довольствуясь этим, подбрасывает ему блох с заключенных. В «Руке адмирала» ловкость молодежи, среди которой выделяются бывшие беспризорники, приводит к гибели следователя, павшего в результате собственного неумного рвения.

Фантастическая живучесть героев-беспризорников романов Бориса Солоневича может быть рассмотрена и как иллюстрация к тезису Солоневича-старшего о «железном упорстве» «голого человека», который будет истинным спасителем России от большевиков. Несколько раз комические ситуации будут связаны или с обманом советского следователя, чаще всего еврея, или с местью представителям большевистской власти. Но комизм ситуаций неотделим от трагизма. И это некая константа, у Солоневича-младшего полностью совпадающая с позицией старшего брата, наиболее полно представленной в «России в концлагере».

Смеховое начало – столь же неотъемлемое свойство прозы Солоневичей, как и трагизм ситуаций, ими описываемых. Жесткость и беспощадность нового времени были столь очевидными для авторов, что они использовали сарказм, гротеск, а иногда и юмор для подтверждения своего убеждения в безграничности сил русского человека, который обязательно победит большевистский режим.

ВТОРАЯ ВОЛНА ЭМИГРАЦИИ

В.В. Агеносов

ДИ-ПИ И ПОСЛЕВОЕННЫЕ ЭМИГРАНТЫ В КОНТЕКСТЕ ЛИТЕРАТУРЫ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

Аннотация. Автор статьи считает, что традиционное деление литературы русского зарубежья по хронологическому принципу не универсально. В частности, среди писателей послеоктябрьской эмиграции есть большая группа авторов (Ю. Иваск, Б. Нарциссов, А. Перфильев, И. Сабурова, Н. Кудашев, А. Неймиров), чьи судьбы и творчество далеки от типологических признаков «первой волны». Тяготы жизни «лиц без гражданства» (*displaced persons*) во время Второй мировой войны и послевоенного периода оказались ближе к судьбе послевоенной эмиграции, а художественный мир их произведений типологически родственен творчеству авторов «второй волны». При этом отмечается, что у писателей послевоенной эмиграции были и свои, только ей присущие темы (война, жизнь в СССР, ГУЛАГ).

Ключевые слова: послеоктябрьская эмиграция; послевоенная эмиграция; *displaced persons*; литература; поэзия; проза; война; ГУЛАГ.

Проблема послевоенной эмиграции начала привлекать внимание литературоведов сравнительно недавно. В книге М.И. Раева «Россия за рубежом» послевоенное время даже не упоминается. К сожалению, автор ограничился только 1919–1939 гг.

В классическом исследовании Г.П. Струве «Русская литература в изгнании» (1956) послевоенной эмиграции посвящено всего несколько страниц¹; названы имена наиболее значительных по-

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании. – 3-е изд., доп. – Париж; М., 1996. – С. 258–260.

этов – Дмитрия Кленовского, Ивана Елагина, Ольги Анстей, Николая Моршена, Владимира Маркова, Аглаи Шишковой, Юрия Трубецкого и Лидии Алексеевой, а также прозаиков – С. Максимова, Л. Ржевского, Н. Нарокова, В. Алексеева). «От них можно еще многоного ожидать»¹, – прозорливо писал ученый.

К моменту появления монографии Г. Струве в эмигрантологии сложилась концепция двух волн русской эмиграции и – соответственно – двух литератур русского зарубежья. С началом так называемой «брежневской эмиграции» к ним добавилась третья. Классики (Г. Струве, Д. Глэд, В. Крейд, А. Николюкин) решали этот вопрос чисто хронологически: первая волна – те, кто оказался в эмиграции до Второй мировой войны, вторая – кто после. Третья – в 60-е годы.

Однако наличие в книге Г.П. Струве подглавок «Проблема “смены”» и «Встреча двух эмиграций» свидетельствует, что ученого интересовал и вопрос о взаимосвязи, взаимопересечениях двух первых волн. Не случайно в перечень писателей второй эмиграции автор книги включил имя Л. Алексеевой, хотя ему не могло не быть известно, что формально она относится к первой волне.

По мере дальнейшего изучения творчества целого ряда писателей стало ясно, что чисто хронологический подход как путь соотнесения того или иного автора с первой или послевоенной эмиграцией имеет существенные недостатки и создает проблемы для выявления типологических особенностей литературы зарубежья. Наиболее явно они проявились в отношении к писателям, эмигрировавшим из Прибалтики – к Ю.П. Иваску, Б.А. Нарциссову и А.М. Перфильеву. Все трое оказались в Прибалтике после октябрьских событий. И должны быть отнесены к первой эмиграции. Но, как известно, некоторое время до Второй мировой войны Прибалтика была частью Советского Союза, и все названные писатели в это время жили на советской территории.

Александр Перфильев (1895–1973; поэт, критик, публицист) в период советской власти в Латвии работал ночным сторожем, провел год в заключении и лишь в 1944 г. вновь оказался за рубежами СССР. После оккупации Латвии немцами в 1941 г. он становится редактором открытых изданий – журнала «Для вас» и газеты «Двинский вестник». В 1942 г. в Риге выходит мемуарный прозаический сборник «Человек без воспоминаний». В октябре 1944 г. А. Перфильев уезжает в Германию и входит в штаб казачьих войск генерала

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании. – 3-е изд., доп. – Париж; М., 1996. – С. 261.

П.Н. Краснова; вместе с казаками Русского корпуса некоторое время находится в Италии. Окончание войны застало писателя в Праге, откуда он, избежав расстрела, скрылся в 1945 г. в Баварию, в зону американской оккупации, где на правах ди-пийца жил одно время в Мюльдорфе. Последним его прибежищем стал Мюнхен.

Борис Нарциссов (1906–1982; поэт, переводчик, критик, прозаик) с присоединением Эстонии к СССР продолжал работать по специальности (химик), пока не был призван в Советскую армию. В 1943 г. перешел фронт и был отправлен инженером на сланцевый завод все в той же Эстонии. В 1944 г. Б. Нарциссов вместе со всем персоналом завода эвакуировался в Германию и в конце войны оказался в лагере Ди-Пи, во французской зоне. По воспоминаниям других ди-пийцев, он читал лекции о литературе в ряде беженских лагерей, тесно общался с участниками послевоенной эмиграции. Затем последовало бегство сначала в Австрию (1950–1953), а оттуда в США. Ю. Иваск (1910–1986) успел побывать в ГУЛАГе, а после немецкой оккупации Эстонии в 1943 г. был насильно мобилизован в эстонские войска СС, расположенные в Померании; попал в плен к англичанам, но те быстро выяснили, что он против союзников на фронте не воевал и в карательных операциях не участвовал. В итоге Ю. Иваск оказался в лагерях Ди-Пи.

Ту же «школу» прошла И.Е. Сабурова (1907–1979; поэтесса, прозаик, переводчица, журналистка). Не случайно ее книга «О нас» (Мюнхен, 1972) описывает жизнь ди-пийцев и своим названием говорит о том, что писательница относит к ним и себя.

Незадолго до смерти (1 февраля 1986 г.) Юрий Павлович Иваск писал Джону Глэду: «Вы, Джон, причислили меня к “первой волне” эмиграции – Гуля, Седых и меня. Это неверно: я, как Чиннов, находусь во “второй волне”. Да, начал писать и печатать до войны, но опять-таки, как Чиннов, НАШЕЛ СЕБЯ в поэзии поздно, уже в Америке»¹.

Не менее сложной оказалась судьба Н. Кудашева (1905–1979). Формально он, бесспорно, принадлежит к первой эмиграции. Но в отличие от ее типичных представителей не прижился за рубежом, не обрел даже статуса беженца и по мироощущению был близок к бездомным ди-пийцам послевоенных лет. Не случайно его произведения («И я степняк, и я гусар, / Но без степей и без коня») вошли в первый сборник поэтов второй волны – «Стихи» (Мюнхен, 1947).

¹ Глэд Дж. Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. – М., 1991. – С. 32.

Бездомность и христианское философское восприятие жизни не случайно сблизили Лидию Алексееву (послеоктябрьская эмиграция) и Ольгу Анстей (послевоенная).

Судьба узника фашистского концлагеря, совершенно неизвестная большинству поэтов и прозаиков первой волны, сближает творчество послеоктябрьского эмигранта А. Неймирова с писателями послевоенной эмиграции Г. Глинкой и Л. Ржевским.

Приведенные факты (даже не касаясь творчества) позволяют пересмотреть сложившееся деление писателей-эмигрантов по времени их отъезда с родины и предложить более точную формулировку: *писатели Ди-Пи и послевоенной эмиграции*. Именно так я назвал свою антологию «Восставшие из небытия» (М., 2014).

Целый ряд ученых, занимающихся историей литературной эмиграции, приняли мою концепцию. Среди них Е.В. Витковский, автор предисловия к «Антологии», знаток литературы русского зарубежья. Приняли эту концепцию и ныне здравствующие ди-пийцы В.А. Синкевич и Е.А. Димер. Решительно против высказался известный только в России французский славист и коллекционер Рене Герра в интервью Л. Звонаревой («Книжное обозрение», 2014, 24 нояб.)¹.

Что же объединяет ди-пийцев послереволюционного и послевоенного поколений? В первую очередь, та необыкновенно тяжелая судьба, какой не видели деятели литературы первой и третьей волн. В предисловии к «Антологии» Е. Витковский напомнил высказывание Л. Ржевского о том, что «и первая и третья [Эмиграции] боролись в основном за визы и за право более или менее легального выезда, вторая волна вся без исключения боролась не за визы, а за жизнь»².

И вышеназванным ди-пийцам послеоктябрьского периода, и ди-пийцам послевоенным угрожали и фашистское гестапо, и советский ГУЛАГ, и эсэсовские палачи. Раненый герой романа «Когда боги молчат» М. Соловьёва лежит на поле и мучительно думает, кто из немцев приближается к нему: солдаты регулярной армии (они берут в плен, в том числе раненых) или эсэсовцы, расстреливающие всех, кто еще не добит.

¹ Подробный мой ответ на «критику» оппонента см.: Агеносов В.В. Герра на сцене // Книжное обозрение. – М., 2015. – № 1–2. – С. 7.

² Витковский Е. Россия без гражданства: Литература второй волны // Агеносов В.В. Восставшие из небытия: Антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. – М.; СПб., 2014. – С. 7. – Далее страницы в тексте статьи приводятся по этой антологии.

Персонажи романа Л. Ржевского «Между двух звезд» в условиях фашистского лагеря пленных имеют шанс в любой момент умереть (и умирают) от голода или болезней, быть расстрелянными за кражу куска хлеба. Над женщинами издеваются и насилуют их как русские лагерные полицейские из числа тех же военно-пленных, так и немецкие солдаты. Относительность благополучного исхода военных и послевоенных перипетий Заряжского подчеркивается второй частью романа: трагической судьбой Володи Заботина, принудительно отправляемого «домой». Одной из самых драматичных ситуаций романа Л. Ржевского «Показавшему нам свет...» являются не имеющие прямого отношения к сюжету произведения 2-я и 3-я главки его второй части об умирающем в немецком госпитале русском солдате, в недавнем прошлом колхознике-печнике Селезнёве, который «каждое утро, во время обхода, умоляет главного врача отправить его на родину: “Доеду, не сомневайтесь... Домой и хромая лошадь здоровей бежит”...».

Жестоко, натуралистично звучат строки о фашистских лагерях в стихах Ивана Буркина и Александра Неймирова.

В стихотворении «Лагерь военнопленных 1941» И. Буркин писал:

И этот вот сейчас умрет.
В глазах уже знамена смерти.
Надежно, верно заперт рот.
Душа навылете, в конверте...

.....
Никто не ведает, куда
Уходят тихо, глаз не прячут.
Как хорошо, что здесь не плачут,
Рукой не машут уходя.

На белом свете побывали,
Все в общей яме, все Иваны... (с. 191–192).

Пронзительны и строки А. Неймирова в стихотворении:

Я побывал в преддверье преисподней...
Как трупы я костлявые забуду?
Как изойду их муками немыми?
Я каждый день сгораю вместе с ними,
Я каждый день трепещущейся грудой
Колеблясь, исчезаю в черном дыме.

Но в теле вновь живая кровь струится,
И снова мир картонной панорамой,
Нелепо склеенный, предо мной теснится,
И падает душа замерзшей птицей
На прах и щебень городского хлама.

(Мюнхен, июнь 1945, с. 481–482).

Эти муки тем более усугубляются натуралистическими подробностями и одновременно гневно-патетическим настроем стихотворения Н. Кудашева «Огарки» – о судьбе насильственно выдаваемых НКВД-шникам пленных русских солдат:

Их осудили выдать палачу!
Горит свеча, становится огарком...
Какое мужество стоять плечо к плечу
И догорать бестрепетно и ярко!

Их счастье было уцелеть в боях,
Пройти горнило испытанья плены, –
Чтобы мечтать о бритвенных ножах,
Чтоб умирать перерезая вены...

Как жутка человеческая мгла,
Как страшны человеческие были!
На Родину... отправлены тела...
Глаголят мертвые и камни возопили!

(Платлинг, 1946, с. 362)

Еще один поэт, И. Елагин, даже и позднее, уже находясь в США, включил в написанную легким четырехстопным хореем с обилием просторечных слов полуироническую «Беженскую поэму» страшные строки:

Завтра, может, за ноги
Выволокут недруги.
.....

Завтра яму выроют,
Сгинешь смертью лютою (с. 375–376).

Еще одно очевидное различие в творчестве писателей классических представителей первой волны и ди-пийцев двух поколений – присутствие темы войны. Ни у Бунина, ни у Алданова, ни у Зайцева эта тема не нашла художественного воплощения. Иное дело ди-пийцы.

Война для них – значительная часть их жизни. Ужасы войны имеют в их стихах экзистенциальный характер, вписываются тем или иным способом в контекст всемирной истории.

В первую очередь, это относится к стихотворению (некоторые критики называют маленькой поэмой) Ольги Анстей «Кирилловские яры» (другое название – «Бабий Яр»).

В четырех частях стихотворения нарастает количество строк (в первой части – 10, во второй – 11, в третьей – 12, в последней, четвертой, – 18) и вместе с ними усиливаются тревога и боль. В первой и второй частях «тоненькая девочка», «смуглая дриада» идет в «приволье» по «влажной тропинке», по «теплым зарослям», сопровождаемая «дождинками» и «первыми звездами». «Ясный полудень», разливающаяся «терпкость» полыни, шмель, осознаваемый «желанным крохотным братом»; «Синяя в яр наплыvalа теплынь... / Пригоршнями стекала окрест / В душистое из душистых мест».

Эти описания в равной степени можно считать и воспоминаниями лирической героини, и проекцией сознания европейской девушки, ведомой по родным местам на гибель.

Идиллическая картина прерывается описанием кладбища, мимо которого идет рассказчица (и, быть может, все та же убитая девушка; на это намекает строка о том, что движется она «из притихшего милого дома»), упоминанием ангела смерти Азраила и прямой три раза повторяющейся оценкой конечного пути:

Страшное место из страшных мест!
Страшный коричневый скорченный крест! (с. 115)

Характерно, что и все стихотворение «Кирилловские яры» завершится этими же словами («Страшное место из страшных мест!»), контрастными картине «ликующей дремотно природе» первых двух глав, предваряемыми величественными и трагическими библейскими образами: «чаша последняя» (чаша страданий), «роковой народ», «Голгофа, подножье креста»; старики названы «старцами», похожими на «величавого Авраама», а дети на вифлеемских младенцев.

Важно отметить, что трагедию киевских евреев поэтесса связывает как с иудейскими, так и христианскими образами, многократно упоминая *крест*.

В своей манере видит войну Л. Алексеева:

Ударом срезана стена –
И дом торчит открытой сценой...
Отбой... Но лестница назад –
Лежит внизу кирпичной грудой,
И строго воспрещен возврат
Наверх, в ушедшее, отсюда...

(*После налета*, 1954, с. 70)

Старый кот с отрубленным хвостом,
С рваным ухом, сажей перемазан,
Возвратился в свой разбитый дом,
Посветил во мрак зеленым глазом.

И, спустясь в продавленный подвал,
Из которого ушли и мыши,
Он сидел и недоумевал,
И на зов прохожего не вышел...

(*Старый кот с отрубленным хвостом...* с. 72–73).

В каждом из стихотворений соблюдается переход бытовых деталей в философские обобщения. Так, в первом стихотворении (*«После налета»*) Л. Алексеева пишет:

Мне не войти туда, как встарь,
И не поправить коврик смятый,
Не посмотреть на календарь
С остановившися датой...
... В сору стекла, цемента, пыли,
Квадратный детский башмачок,
Который *ангелы забыли*...

(с. 70–71; здесь и далее курсив наш. – В. А.).

Во втором стихотворении нравственно-философскую нагрузку берет на себя *кот*:

...Он свернулся, вольный и надменный,
Доживать звериную тоску,
Ждать конца – и *не принять изменения*. (1959, с. 73).

Выделенные слова явно перерастают свой прямой смысл и выражают мысли поэтессы об исторических событиях.

Нечто похожее присутствует в стихотворении еще одного ди-пийца первой эмиграции – Александра Перфильева с характерным названием «Бессмыслица»:

Я начал жить в бессмыслицу войны,
Едва лишь возмужал, расправил плечи.
Как будто для того мы рождены,
Чтобы себя и всех кругом калечить!

.....

Вслед за войной война другая шла...

Жизнь кончилась. Бессмыслица осталась (с. 500–501).

Впрочем, здесь определяется и некоторое различие между ди-пийцами послереволюционными и послевоенными. Писатели старшего поколения в своем дальнейшем творчестве никогда не уйдут от бремени этого трагического мировосприятия. Исключение составляет творчество Л. Алексеевой, нашедшей примирение с трагической действительностью в единении с природой. Но и она тем не менее не приемлет действительность социальную:

В наш стройный мир, в его чудесный лад,
Мы принесли разбой, пожар и яд.
И ширится земных пожарищ дым,
Обуглен сук, где все еще сидим...
Прости нам, Боже! – Хоть
нельзя простить (после 1971, с. 78).

А вот молодежь послевоенной эмиграции, начав с того же пессимистического взгляда на бытие, постепенно излечивается от ужасов войны.

Примером тому служит эволюция поэзии И. Елагина. С одной стороны, в 1948 г. XX столетие воспринимается поэтом как трагическое, «выжженное гневом Божиим»:

Бомбы истощный крик –
Аэродром в щебень!
Подъемного крана клык –
на привокзальном небе –

Ты, мое столетие!

.....

Поле в рубцах дорог:
Танки прошли по полю.

Запертое в острог,
Рвущееся на волю –
Ты, мое столетие! (с. 277–278).

Конец войны у Ивана Елагина связан с картиной разрушения:

Уже последний пехотинец пал,
Последний летчик выбросился в море,
И на путях дымятся груды шпал,
И проволока вянет на заборе (с. 277).

С другой стороны, не только «проводка вянет на заборе», и «мост упал на колени», но и «становятся дома на костили», «города залечивают раны» – словом, земля «очнулась».

В позднем творчестве этого большого поэта проявляются звуки гармонии:

Проходит жизнь своим путем обычным,
И я с годами делаюсь иным,
И что казалось грозным и трагичным,
Мне кажется ничтожным и смешным.
Испуганная пролетает птица.
Гром тишину ломает на куски.
И мне теперь от красоты не спится,
Как не спалось когда-то от тоски... (с. 282)

И совсем философски скажет поэт в предсмертном стихотворении:

Здесь чудо все: и люди, и земля,
И звездное шуршание мгновений (с. 284).

Это изменение мироощущения характерно и для Евгении Димер; в стихотворении «Вагон на свалке» она отражает конкретные события («Евреев вез ты в Аушвиц...»; «тащил снаряды из Берлина»; вез вагон «из Киева рабов, картины, / и мебель доставлял назад», а позже – увозил в «дальний путь / В Сибирь, в Москву на эшафот» людей из немецких лагерей), но главное для нее – увидеть и показать этот вагон как символ жизни:

Ты говоришь нам, что *напрасно*
Прошел наш век, и кровь лилась,
Вагон товарный, грязно-красный,
Где не понять, где кровь, где – грязь (с. 256).

Однако в стихах последних лет поэтесса использовала совершенно другую метафору: «Жизнь – песня. Она то грустна, то беспечна».

Отмеченная еще Достоевским черта русского национального характера никогда не доходит до вершины неверия проявилась в творчестве многих писателей послевоенной эмиграции, особенно христиански настроенных. Так, Родион Берёзов уже в 1949 г. утверждал:

В войну, когда нас посыпали в бой,
Веления Творца позабывая,
Как и всегда над нашей головой –
То звезды, то лазурь небес без края...

Где б ни был я, с какими бы людьми
Судьба меня в скитаньях ни сводила,
Я слышу глас неведомый: «Вонми,
Тебя ведет Божественная сила!»

(*Чужие страны, люди, города...* 1949, с. 134).

Одно из немногих (если не единственное), найденное мной стихотворение о солдате на войне – «Перед атакой» Владимира Юрасова. По сути, оно тоже посвящено вере в торжество жизни:

Если меня сейчас убьют –
Атака привсталла, ракетой выгнув шею, –
Последним желаньем последних минут
Что на земле пожалею?

Вас, небеса, под которыми я не лежал,
Вас, города, которых еще не видел,
Вас, народы, говора которых не слышал,
Звери, которых еще не ласкал,
Цветы, которых не целовал,
Вас, книги, еще не прочитанные,
Книги, еще не написанные,
Вас, о женщины, которых любить не успел!

Но больше всего пожалею
О милой старой Земле,
Которая станет такой прекрасной
После другой, последней войны (с. 718–719).

Примером единства поэтов двух поколений в области формы являются стихи Ю. Иваска, безусловно относившего себя к послевоенной эмиграции, что бы об этом ни полагал Р. Герра.

Если имя Ю. Иваска широко известно, то об Иване Буркине следует несколько расширить представление. Сразу после войны бытие русского человека представлялось поэту как «Лагерь военнопленных 1941». Однако позднее творчество Буркина – каскад жизнерадостных стихов, эксперимент с формой (то веселый, то философский), о чем говорят и названия его сборников: «Заведую словами» (1978), «13-й подвиг» (1978), «Голубое с голубым» (1980), «Путешествие поэта на край абсолютного сна» (1995). «Не бойся зеркала» (2005) и др. Характерно, что и Ю. Иваск, и И. Буркин обращаются в своих формальных поисках к опыту Белемира Хлебникова, чье творчество полностью лежит вне интересов поэтов первой эмиграции. Убедиться в этом легко, сравнив хотя бы «Ушмал» Иваска и «Попугая» Буркина. Ограничусь несколькими строчками.

Вот Ю. Иваск:

Лазорево-знойно,
Оранжево-бабочно,
Комарино-назойливо
И змеино-загадочно.

Акации кружев,
Иголочки кактуса,
Огнеглазые, рыжие
Ягуары осклились... (1964, с. 306)

А вот «Попугай» И. Буркина:

Держите красное!
Ловите зеленое!
Купите желтое!

Красное летает.
Зеленое помогает.
Желтое клюет... (с. 204).

Ориентация на футуристов с их совотворчеством присуща и таким поэтам, как Н. Моршен и Г. Глинка.

Ограничусь двумя примерами.

Николай Моршен:

Зима пришла в суровости,
А принесла снежновости.
Все поле снегом замело,
Белым-бело, мелым-мело,
На поле снеголым-голо,
И над укрытой тропкою,
Над стежкой неприметною,

Снегладкою, сугробкою,
Почти что беспредметною,
Туды-сюды, сюды-туды
Бегут снегалочки следы,
Как зимниероглифы,
Снегипетские мифы (с. 433–434).

Глеб Глинка:

Соба одна, соба без «ка».
Какая же она?
Поверхностна иль глубока
И в чем отражена?

Кой-кто умеет с нею пить,
Топя тоску в вине.
Тут он не прочно поговорить
С собой наедине.

Себя без толку не тревожь,
Доволен будь собой,
А если не доволен, что ж,
Соба дана судьбой (с. 227).

Говоря об общности писателей-ди-пийцев двух поколений, я вовсе не собираюсь утверждать, что их творчество было полностью тождественно. Во-первых, у каждого писателя есть свои особенности; во-вторых, о тождественности можно говорить лишь в типологическом смысле. И если близость мироощущения и художественного мировыражения – вопрос бесспорный, вполне научно корректный, то и выявление некоторых, в первую очередь, тематических различий тоже вполне закономерно.

Ограничусь только одним примером того, что было невозможно у старших ди-пийцев и составляло значительную часть творчества послевоенных. Старшие не вкусили всех особенностей советской жизни. Младшие испытали их сполна и достаточно полно описали.

Наиболее значимым с этой точки зрения, на мой взгляд, является роман М. Соловьёва «Когда боги молчат» (1953), где нарисована широкая панорама событий от революции в деревне до Второй мировой войны. Рассказывая о судьбе большой крестьянской семьи Суровых, безоговорочно вставших на сторону советской власти, писатель показывает драматичные судьбы братьев, то

возвышающихся до командующих военными округами, до уполномоченных ЦК на строительстве города на Дальнем Востоке, то оказывающихся в чекистских застенках. Главный герой романа Марк Суров постепенно проходит путь от большевистской убежденности в праве пользоваться насилием во имя победы коммунизма к сомнениям, тот ли коммунизм строится, о котором он мечтал в юности. Совершая героические подвиги во время Отечественной войны, Марк замечает, что народ ждет не только изгнания оккупантов, но и возвращения к общечеловеческим ценностям. Картины народной жизни, яркие портреты многочисленных народных персонажей чередуются с превосходно выписанными пейзажами, с авторскими лирическими отступлениями и философскими рассуждениями героев.

Исключительной прерогативой писателей послевоенной эмиграции является описание деятельности ЧК-НКВД и ГУЛАГа, на что указал американский славист Джон Глэд. Речь идет о мемуарной и художественной прозе, «запечатлевших опыт недавних событий, поскольку трагедия века не была объективно отражена в советской литературе, а вывезти рукописи из Советского Союза до войны было нелегко. Стоит отметить, – продолжал Глэд, – такие книги, как “Соловецкие острова” Геннадия Андреева (1950), “Неугасимая лампада” Бориса Ширяева (1954), роман “Враг народа” (1952), переизданный в 1972 г. под названием “Параллакс”, Владимира Юрасова (псевдоним Владимира Жабинского), “Между двух звезд” Леонида Ржевского (1953), “Укрощение искусств” Юрия Елагина (1952) и его же “Темный гений” (1955)»¹.

К этому перечню можно добавить роман «Денис Бушуев» С. Максимова, его же цикл рассказов о ГУЛАГе «Тайга» (1950), а также неоконченную эпопею «Птань» Б. Ширяева, рассказы на лагерную тему Б. Филиппова и его же сборник рассказов «Кресты и перекрестьки» (1957).

15 рассказов книги С. Максимова «Тайга» повествуют о системе ГУЛАГа, о трагедии ареста, допросов и предательства друзей («Одиссея арестанта»). Писатель раскрывает ужасы этапов, когда в трюм парохода загоняли три тысячи человек, а в камеру пересыльной тюрьмы вместо положенных 25 человек заталкивали 107 («На этапе»). Здесь есть и рассказ об убивающем труде («Пианист», «Столештидесятый пикет»). Но стоит отметить, что все же повествование о трагедиях и издевательствах над людьми («Одна ночь», «Княжна»,

¹ Глэд Дж. Беседы в изгнании... – С. 14.

«Забава») порой соседствует с рассказами о «счастливых» и трагико-мических днях арестантов («В театре», «Счастье»).

Философско-драматическую основу конфликтов в произведениях С. Максимова составляет мысль о борьбе животного и человеческого в экстремальных условиях («Чума»). В рассказе «Стошестидесятый пикет» писатель безнадежно констатирует: «Здесь уже не было людей. Здесь были звери». «Поет свою страшную панихиду тайга», и в унисон с ней урки удовлетворяют свою похоть в мертвцевкой («Одна ночь»).

Трагично заканчивается судьба актеров – жителей «аристократического» барака из рассказа «В театре»: «Хавронский из режиссеров превратился в уборщика бараков. Радунская [прима-актриса. – В. А.] стала прачкой. Актер Фрог устроился чертежником в конструкторском бюро при Управлении лагеря. А я попал к старой подруге-тачке». Карцером завершилось неумелое строительство печки для героев рассказа «Счастье».

«Холодно. Ах, как холодно на этой земле!..» – звучит авторский вывод в finale рассказа «Прохожая». «Вода плещет о борт, словно убаюкивает, сырьо, темно, смрадно. Тяжелый многоголосый храп. А в сердце тоска и холод», – завершается рассказ «На этапе». Мрачен финал новеллы «В снежной могиле»: «...Падало в мутной дымке морозное солнце за зубчатую стену леса. Тихо, как свечи в церкви, потрескивали ели и сосны. Скрипел снег под ногами. Я шел впереди конвоира и бессильная злоба сжимала мне горло. 9-й лагпункт оставался позади, уходя, как в могилу, в сугробы снега».

Не только уголовники-урки, но и начальники лагерей, «воспитатели» давно потеряли человеческий облик. Не случайно повествователь замечает нечто общее между уголовником Гришкой-филоном и начальником всех лагерей «товарищем Яковом Морозом». Особенно страшно и психологически достоверно выглядят в книге «интеллектуальные палачи» («Забава»).

И тем не менее от первого рассказа С. Максимова «Прохожая» до последнего «Прокаженный» лейтмотивом проходит мысль о тяге человека к свободе, о нравственном преодолении страха.

Выбор побега и смерти вместо унижений и рабства делает Митька-Пан («Пианист»); голодный охранник морга выбрасывает буханку хлеба, полученную от циников-сластолюбцев («Одна ночь»); борьбу вместо смирения выбирает герой рассказа «Прокаженный». Не оказывается поражением и согласие княжны стать любовницей негодяя: подобно Соне Мармеладовой она жертвует собой во имя немощной матери, тоже находящейся в лагере

(«Княжна»). В рассказе «В театре» глубоко психологично описана смена настроений зэков и пробуждение человеческого сочувствия в людях, казалось бы, потерявших доброту.

С «Тайгой» С. Максимова во многом перекликаются «лагерные» рассказы поэта, прозаика и литературоведа Бориса Филиппова (псевдоним Бориса Андреевича Филистинского, 1905–1991).

Если С. Максимова привлекают эпические сюжеты повседневной жизни узников ГУЛАГа, то в поле зрения Б. Филиппова чаще попадают события драматические, необычные; характеры неоднозначные.

Писательское кредо Б. Филиппова выражено в рассказе «Счастье» в наставлении одного из зэков начинающему прозаику Андрею, от лица которого написано большинство произведений писателя: «Не перечерните только, дружище: жизнь и так уже достаточно темновата, не стоит ее сажей замалевывать, а даже и в среде гепеушников встречались великие чародеи и неплохие, в своем роде, люди».

«Человеки» в их многообразном отношении друг к другу и к жизни и составляют главный интерес писателя.

В каждом рассказе нарисованы люди яркие, самобытные, принадлежащие к разным сословиям и национальностям. Писателю удается создать не только внешние портреты, но и привычки, передать манеру говорения своих персонажей. При этом весьма часто используются и юмористические детали, штрихи.

Сюжеты рассказов Б. Филиппова внешне незамысловаты и общечеловечны. Хорошие добрые люди привязались к двум нелепым животным – курице и коту («Курочка»). Добрые соседи приглашают друг друга отпраздновать сначала еврейскую Пасху, затем – православную («Несть еллин ни иудей»). Разные персонажи по-разному проявляют свои чувства: герой рассказа «О любви, ревности...» – платонически влюблен и видит смысл своей жизни в заботе о любимой. «Сухой, суровый, подтянутый и сдержанный» Ахтэм Сатыбалов, не существовавший вне конструкций и схем, неожиданно влюбляется в легкомысленную девицу Марусю Штейнберг и едва не убивает ее за измену, после чего становится безразличен ко всему на свете. «Ведь он сам убил себя, ее убивая. Смысл жизни своей убил», – комментирует рассказчик.

Условия лагеря, неволи вносят в эти в основном бытовые ситуации трагический оттенок, ведут к разрушению норм жизни и тем более жутковатым финалам, чем более подробно и юмористично показана повседневная жизнь.

Повествование о том, как в песнопении Воскресенья объединились в общем порыве православные, иудеи и даже чукотский шаман, «обильно вымазавший и пасхой, и мясом, и яйцами обоих идолов» своей веры, завершается сообщением о последствиях этого события и предшествующего празднования еврейской Пасхи: «неприметный, худой и сутулый местечковый раввин и тишайший о. Агафангел были осуждены выездной сессией суда Коми АССР за лагерную пропаганду и расстреляны».

И все же в финале (а иногда и в пейзажных засинах) каждого из лагерных рассказов Б. Филиппова утверждается мысль о продолжении жизни.

Ужасы чекистских застенков описаны Н. Нароковым в романе «Мнимые величины», истоки которого тянутся к традициям Достоевского. Один из главных героев «Мнимых величин» чекист Ефрем Любкин, возглавляющий НКВД в провинциальном городке, утверждает, что все провозглашенные коммунизмом цели – лишь громкие слова, «суперфляй», а «настоящее, оно в том, чтобы 180 миллионов человек к подчинению привести, чтобы каждый знал, нет его!.. Настолько нет, что сам он это знает: нет его, он пустое место, а над ним все... Подчинение! Вот оно-то... оно-то и есть на-стоящее!». Многократно повторяющаяся в романе ситуация, когда человек создал фантом и сам в него поверил, придает злу трансцендентный характер. Ведь этому закону подвержен и несчастный арестант Варискин, и мучающие его следователи, и сам всемогущий Любкин, поверивший в то, что подчинение и есть смысл жизни и лишь избранным дана «полная свобода, совершенная свобода, от всего свободы – только в себе, только из себя и только для себя. Ничего другого – ни Бога, ни человека, ни закона».

Однако по мере развития сюжета выявляется несостоятельность идеи тирании как главного закона мироздания. Любкин убеждается, что его теория такой же «суперфляй», как и коммунистические догмы. Его все более тянет к Библии с ее идеалом любви к ближнему. Любкин к концу романа меняется. Причиной такого исхода является наличие в системе образов романа людей высокой морали. Это – женщины: Евлалия Григорьевна и ее соседка старушка Софья Дмитриевна.

Сложная система образов-зеркал, заимствованная у Достоевского, помогает писателю выявить нюансы нравственных споров, придает романам многогранность и психологическую глубину. Этому же способствуют широко вводимые в ткань повествования описания снов персонажей, символические притчи, рассказывае-

мые героями, воспоминания об их детстве, оценка способности или неспособности воспринимать красоту природы.

Объем статьи не позволяет коснуться вопроса об очевидном своеобразии художественного воплощения темы России и русского национального характера в произведениях ди-пийцев обеих эмиграций.

Но и без этого важнейшего сопоставления ясно, что необходимо отказаться от механического хронологического деления «волн» эмигрантской литературы и рассматривать результаты творчества писателей послереволюционной и послевоенной эмиграций как единый литературный процесс.

Ю.В. Матвеева
БЕЛАЯ ЭМИГРАЦИЯ И ДИ-ПИ:
ТВОРЧЕСТВО Г. АНДРЕЕВА (ХОМЯКОВА)¹

Аннотация. В статье ставится проблема непростых взаимоотношений русских писателей-эмигрантов первой волны и писателей-эмигрантов, оказавшихся в Европе во время Второй мировой войны. И со стороны «белых» эмигрантов, и со стороны эмигрантов Ди-Пи отмечаются разные позиции по отношению друг к другу – критические и примиренческие, философско-аналитические и эмоционально-оценочные. Рассматривается творчество прозаика Геннадия Андреева (Хомякова), активно включенного в русско-эмигрантскую общественно-политическую и литературную деятельность 1950–1960-х годов. Будучи одним из наиболее типичных представителей своего поколения из когорты Ди-Пи, Г. Андреев оказался причудливо и неожиданно вписан в проблемно-содержательное и мотивно-тематическое поле литературных поисков своих ровесников из первой эмигрантской волны, вошедших в историю литературы под именем «незамеченного поколения». Подтверждается этот тезис сопоставительным анализом важнейших блоков автодокументального метасюжета больших очерковых циклов Г. Андреева (Хомякова) с авторепрезентативными элементами творчества многих прозаиков и поэтов «молодой» литературы первой русской эмиграции.

Ключевые слова: эмиграция Ди-Пи; вторая волна; русское эмигрантское сообщество; Геннадий Андреев (Хомяков); незамеченное поколение; автодокументальная проза.

¹ Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, грант 17-21-07002 а(м) «“Человек советский” в амбивалентной рецепции венгерской и русской гуманистики XX–XXI веков».

О взаимоотношениях представителей разных периодов русской эмиграции XX в. можно написать громадное исследование, но даже оно вряд ли бы смогло охватить всю ту невероятную массу фактов, наблюдений, высказываний, оценок, воспоминаний, критических суждений и всего того, из чего состоит живая жизнь и что невозможно учесть и реконструировать ни в одном научном труде. Общепринято, что первая, послереволюционная эмиграция была замкнута в самой себе, несла себя высоко и гордо, веря в свои права на подлинную русскую культуру. Отчасти это было небезосновательной правдой. Но лишь отчасти. Появление в Европе в середине сороковых годов новых русских беженцев стало пробным камнем для культуры и особенно литературы русского зарубежья. Об этом вполне осознанно и программно написали самые ранние историографы первой волны: Г. Струве, В. Варшавский, Ю. Терапиано. В своих знаменитых книгах, без ссылки на которые сегодня немыслимо вести речь о русской литературе зарубежья («Русская литература в изгнании», «Незамеченное поколение», «Встречи»), все трое констатировали конец эпохи старой эмигрантской культуры и начали какого-то нового, совсем иного периода:

«Главным фактом послевоенного периода для русской эмиграции в целом, а следовательно и для зарубежной русской литературы, была встреча двух эмиграций – политической эмиграции первого призыва, покинувшей Россию в результате исхода гражданской войны, с эмиграцией новой – с выходцами из Советского Союза, добровольно или вынужденно (в порядке увоза немцами) покинувшими родину в ходе Второй мировой войны или сразу же после нее»¹.

«Один за другим уходят последние отцы. В то же время состав эмиграции пополняется массой невозвращенцев и послевоенных беглецов, людей, выросших совсем в других социальных условиях, чем старые эмигранты. Представители этой новой эмиграции выдвигаются на авансцену общественной и литературной эмигрантской жизни»².

«Началась новая эпоха в эмиграции, прежняя – окончилась. Вновь пришедшие поэты и писатели создадут свою атмосферу, по-своему ощущая воздух эпохи»³.

¹ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. – 3-е изд., испр. и доп. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – С. 262.

² Варшавский В.С. Незамеченное поколение. – Нью-Йорк: Изд-во имени Чехова, 1956. – С. 271.

³ Терапиано Ю.К. Встречи: 1926–1971. – М.: Аграф, 2001.

Характерно, что ностальгически сожалея об уходе былого великолепия Изгнания, о «глубоком различии всего жизненного и духовного опыта» писателей «новоэмигрантских» и «староэмигрантских», все три автора в конце концов пришли к тому, что признали образование новой эмигрантской общности:

«Внешнее слияние новоэмигрантских и староэмигрантских писателей произошло довольно быстро. <..> Что касается внутреннего слияния, то это вопрос более сложный. Обсуждать его здесь подробно мы не можем, да и процесс этот все еще не завершившийся»¹.

«Но может быть, в самом последнем итоге различие окажется не столь уж разительным. Одна из самых значительных и волнующих книг, написанных людьми этой новой эмиграции, названа ее автором, М.М. Коряковым, – “Освобождение души”. Но не к этой ли последней цели, только в других условиях и в борьбе с другими препятствиями, были направлены и усилия эмигрантских сыновей?»²

«К началу пятидесятых годов все подлинные поэты, – и “первой” и “новой” эмиграции слились в одну творческую семью и теперь противопоставлять “старых” и “новых” поэтов-эмигрантов было бы бесполезно»³.

Безусловно, неизбежная полоса отчуждения, разделявшая русских эмигрантов двух призывов, не могла в этой «творческой семье» себя не проявить, тем более что разногласия и претензии были взаимны. Представителей первой волны невольно задевал тот факт, что эмигранты Ди-Пи были приняты Западом с распростертыми объятиями, что им были «обеспечены симпатии либеральной интеллигенции»⁴, что «в материальном смысле новая эмиграция оказалась скорее в преимущественном положении: ее наиболее квалифицированным элементам не пришлось идти в шоферы, рабочие автомобильных заводов, железнодорожные контролеры, маляры»⁵, что, наконец, «к ее услугам оказалось Издательство имени Чехова – предприятие такого масштаба, о каком довоенная эмиграция могла только грезить»⁶. Кроме того, в представителях «новой» эмиграции их литературные собратья, не прошедшие горнила советской жизни, видели наследников В. Маяковского и Н. Тихонова,

¹ Струве Г.П. Указ. соч. – С. 258.

² Варшавский В.С. Указ. соч. – С. 373.

³ Терапиано Ю.К. Указ. соч. – С. 263.

⁴ Струве Г.П. Указ. соч. – С. 257.

⁵ Там же.

⁶ Указ. соч. – С. 258.

в лучшем случае – Б. Пастернака, видели носителей совершенно иной, несмотря ни на какую антисоветскую позицию, упрощенной и даже примитивной культуры, носителей иного, советизированного русского языка.

Ироничный и острый на язык Г. Газданов, скептически пройдясь в письме к Л. Ржевскому по заслугам обеих эмиграций, набросал, к примеру, такой шаржированный портрет среднестатистического ди-пийца: «На радиостанции “Свобода” в русской редакции работает еврей небольшого роста по фамилии Варди, страхающий манией преследования, манией величия и комплексом неполноценности. Он написал какую-то книгу о концлагерях, она, кажется, не была напечатана. Когда при нем как-то зашла речь о Солженицыне, он сказал – ну, что там Солженицын? Вот моя книга о лагерях, – это действительно замечательное произведение» (письмо от 30 ноября 1970 г.)¹.

В свою очередь вторая волна тоже многое недооценивала в культурном наследии эмигрантов первой волны, упрекала их в эстетическом консерватизме и языковой омертвелости. Так, в своем докладе «Национальная культура и эмиграция», прочитанном на расширенном совещании издательства «Посев» в сентябре 1952 г. в Лимбурге, Л. Ржевский писал о так называемых «мансардных эмигрантах», чья культура глубоко провинциальна и неизбежно стремится к «затуханию» и «консервации»². О весьма критическом настрое эмигрантов второй волны по отношению к своим русским предшественникам в Европе на примере споров вокруг издания «молодого журнала» «Опыты» подробно пишет О. Коростелёв, цитируя высказывания В. Завалишина, Б. Филиппова, С. Максимова, в которых они, эмигранты военного времени, почти в унисон осуждают «архаический» и старомодный вкус редакторов Р.Н. Гринберга и В.Л. Пастухова³.

¹ Газданов Г.И. Письма Л.Д. и А.С. Ржевским // Газданов Г.И. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 5: Письма. Полемика. Современники о Газданове. – С. 241.

² Ржевский Л.Д. Национальная культура и эмиграция. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1952. – С. 8–9.

³ Коростелёв О.А. «Опыты» в отзывах современников // Литературovedческий журнал. – М., 2003. – № 17. – С. 10.; Коростелев О.А. Журнал-лаборатория на перекрестке мнений двух волн эмиграции: «Опыты» (Нью-Йорк, 1953–1958) // Коростелёв О.А. От Adamовича до Цветаевой: Литература, критика, печать Русского зарубежья. – СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова: Издательский дом «Галина скрипсит», 2013. – С. 426–427.

Между тем никакие разногласия, взаимные претензии и недовольства не мешали «старым» и «новым» эмигрантам писать друг о друге (известнейшие ныне статьи В. Маркова о Г. Иванове и А. Ремизове, рецензии М. Корякова, Н. Ульянова, И. Чиннова на «Комментарии» Г. Адамовича, рецензия И. Елагина на переиздание «Ладонки» И. Савина; с другой стороны – отклик Г. Струве о Д. Кленовском, статьи Р. Гуля о прозе Л. Ржевского и Н. Нарокова и др. многочисленные примеры); совместно издавать журналы, альманахи и антологии («Опыты», «Мосты», «Воздушные пути», «На Западе. Антология русской зарубежной поэзии»); многопланово и многогранно сотрудничать (практически во всех значительных общественно-политических и литературных изданиях как первой, так и второй волны), дружить (на долгие годы, например, установилась подлинно дружеская связь между Г. Газдановым и Л. Ржевским, о чем свидетельствуют опубликованные ныне письма Газданова к Л.Д. и А.С. Ржевским с 1955 по 1971 г.), постепенно меняться по отношению друг к другу (так, в письмах Г. Адамовича И. Чиннову отчетливо прослеживается динамика отношения Г. Адамовича к В. Маркову – от негодования в 1954 г.: «...каким суконным языком статья написана!»¹ до признания в 1956 г.: «Я в первый раз очаровался Марковым...»²); превращаться подчас в защитников представителей изначально чуждого лагеря (так, например, Р. Гуль в статье «Писатель и цензура в СССР» заступается за «вторую» эмиграцию перед обличающим ее в своей книге М. Коряковым³). Примечательно, что эта связь-отталкивание двух эмигрантских сообществ проступает и в их литературном наследии – прежде всего в художественных текстах прозаиков и поэтов «второй» эмиграции. Элегически нежно в поэме «Нью-Йорк – Питсбург» И. Елагин вспоминает всех тех, с кем его связала работа в «Новом русском слове»; сатирически остро изображает научную общественность «старой» эмиграции в романе «Бунт подсолнечника» Л. Ржевский; уважительно и немного идеализировано представляет «старых» эмигрантов Н. Нароков в романе «Могу!». В конце концов, прав был, по-видимому, Ю. Терапиано,

¹ Письма Г.В. Адамовича И.В. Чиннову / Публ. О.А. Коростелёва // Литературоведческий журнал. – М., 2008. – № 22. – С. 190.

² Указ. соч. – С. 203.

³ Гуль Р.Б. Одвуконь. Советская и эмигрантская литература. – Нью-Йорк: Мост, 1973.

который писал о том, что после войны появилась «новая нота»¹ в русском эмигрантском сообществе. И если это так, то она, «новая нота», стала результатом непростой консолидации (внешней и внутренней, органической, естественной и вынужденной) двух эмигрантских потоков.

Попытаемся рассмотреть это интереснейшее явление исторической, биографической и литературной конвергенции на примере творчества одного конкретного автора – прозаика второй волны Геннадия Андреевича Хомякова (1909/10–1984), известного под псевдонимом Г. Андреев, и активно включенного в 1950–1960-е годы в русско-эмигрантскую общественно-политическую, издательскую и чисто литературную деятельность.

В 1960 г. Г. Адамович пишет своему корреспонденту И. Чиннову: «Я в переписке с Ген.<надием> Андреевым (Хомяковым), писания которого мне нравятся»². Другой представитель первой волны, писатель и в 1950–1960-е годы редактор русской мюнхенской службы радио «Свобода» Г. Газданов, также несколько раз весьма дружески и даже тепло упоминает Андреева в письмах к Л. Ржевскому:

«Но Андрееву [здесь и далее – курсив мой. – Ю. М.] пришла в голову гибельная мысль – напечатать в том же номере ПЬЕСУ – можете себе представить? И чью? Старухи Берберовой»³.

«Я написал Андрееву, что буду слезно Вас просить о спасении» (с. 215).

«Геннадий Андреевич, дай ему Бог здоровья, любитель литературных салатов...» (с. 215).

«Был недавно в Вашем любимом Мюнхене, где грустит бедный Геннадий...!» (с. 218)

«...а мы продолжаем мирно жить в Европе, Хомяков работает в русской редакции, удовольствия от этого не получает, но вместе со Степуном, которого терзает тщеславие, собирается выпускать еще один номер “Мостов”» (с. 220).

¹ Терапиано Ю.К. Указ. соч. – С. 262.

² Письма Г.В. Адамовича И.В. Чиннову (1952–1972) / Публ. О.А. Коростелёва // Литературоведческий журнал. – М., 2008. – № 22. – С. 224.

³ Газданов Г.И. Письма Л.Д. и А.С. Ржевским // Газданов Г.И. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 5: Письма. Полемика. Современники о Газданове. – С. 214. – В дальнейшем письма Г. Газданова к Л.Д. и А.С. Ржевским цитируются по данному изданию с указанием в скобках номера страницы.

«Хомяков ничего, держится, и все норовит издавать “Мосты”, хотя денег нет. Я этого бескорыстного энтузиазма понять не могу, хотя одобряю» (с. 221).

«В нашей программе намечена серия под условным названием “дневник писателя”. Мы предполагаем привлечь к участию в ней Вас, Адамовича, Вейдле, Хомякова, может быть еще Иваска» (с. 225).

«Как Хомяков? Как “Мосты”»? (с. 229).

«Тысячу лет ничего не знаю о Геннадии Андреевиче» (с. 238).

Даже из этих небольших фрагментов можно судить о сфере деятельности Геннадия Андреева (Хомякова): сотрудничал на радио «Свобода», редактировал альманах «Мосты». Кроме того, (указаний на это уже нет в письмах Газданова) был известен как деятель НТС, входил в редколлегию «Нового журнала» в качестве соредактора Р. Гуля, какое-то время был главным редактором журнала «Возрождение».

Будучи многопланово включен в литературную жизнь послевоенной эмиграции, тесно соприкоснувшись в своей деятельности с Ф. Степуном, Г. Адамовичем, Г. Газдановым, Г. Гулем, Н. Берберовой, Г. Андреев, конечно, не обошел представителей первой эмиграции и в своем творчестве: написал рецензии на переиздание романа И. Сургучёва «Ротонда»¹ и на роман М. Алданова «Живи как хочешь»². Строки В. Ходасевича взял в качестве эпиграфа к одной из своих книг, название которой («Горькие воды») откровенно вторит апокалиптическому мотиву стихотворения Ходасевича «Из окна» (1921): «И с этого пойдет, начнется: / Раскачка, выворот, беда, / Звезда на землю оборвется, / И станет горькою вода». Эмигрантов первой волны Г. Андреев сделал даже героями своих рассказов («При взятии Берлина» (1951), «Два Севостьяна» (1952), «Будет хорошо» (1953)), закрепив среди своих литературных находок повторяющуюся тему встречи благородного, образованного и немолодого эмигранта (эмигрантки), давно покинувшего(-ей) Россию, с солдатами Красной армии, пришедшими в качестве победителей в Европу. Разность культуры тех и других и в то же время глубинное национальное единство, ничем неистребимое генетическое родство представителей обеих сторон станут в этих рассказах основой конфликта и залогом своеобразного катарсиса.

¹ Г.А. Современный роман // Грани. – Франкфурт-на-Майне, 1952. – № 15. – С. 117–118.

² Г.А. Роман о наших днях // Грани. – Франкфурт-на-Майне, 1952. – № 16. – С. 174–175.

Однако главной связующей нитью между Г. Андреевым (Хомяковым) и эмигрантами первой волны окажутся отнюдь не эти вполне ясные и осознанно прописанные моменты отклика, заимствования и оценки, но тот главный метасюжет андреевского творчества, который помимо каких бы то ни было установок автора – как это видно с позиции сегодняшней вненаходимости – соединяет имя писателя прежде всего с именами его ровесников-первоэмигрантов, с именами так называемых «сыновей» эмиграции. Ведь именно Г. Андреев в своей документально-биографической прозе (а это основной корпус литературного наследия прозаика) наиболее последовательно воспроизвел жизнь своего поколения, только с ее «советской» стороны: тюрьма и лагерь («Соловецкие острова» (1950) и «Трудные дороги» (1959)), участие в процессе советского строительства и производства («На стыке двух эпох. Из воспоминаний» (1954)), наконец, солдатская участь во время войны: фронт, плен, немецкие концлагеря («Минометчики» (1975–1978)). Нельзя не заметить, что эти три тематических пласта (лагерный – производственный – военный), охваченные Г. Андреевым, удивительно коррелируют с тем автодокументальным следом, что вполне отчетливо ощутим в литературе «молодой» белой эмиграции: Гражданская война, деклассированное существование в чужой стране, участие в Сопротивлении или пребывание во французской армии и немецком плену.

И в том и в другом случае речь идет о поколении людей, для которых «смысловая перепланировка» (Ю. Тынянов) мира обернулась «смысловой перепланировкой» собственной жизни, причем перепланировкой вовсе не произвольной, но во многом предопределенной масштабом исторических событий, разметивших одинаковоими вехами общую траекторию поколенческого движения и «там», в советской России, – откуда Г. Андреев вырвался, и «здесь», на Западе, – куда он попал после войны.

Как и для большинства его пишущих сверстников из первой русской эмиграции, для Геннадия Андреева основным делом творческой жизни стало создание «литературы свидетельства» в полном и буквальном смысле этого слова. В этом нет ничего удивительного, ведь событийный и эмоциональный багаж подобных человеческих судеб чаще всего просто не оставлял места чистому вымыслу. Поэтому, собственно, мы и сочли возможным рассматривать автобиографическую прозу Г. Андреева в контексте «свидетельства» «сыновей» эмиграции.

Первый, изначальный круг испытаний, пройденных Г. Андреевым, отразился в двух его очерковых книгах – «Соловецкие острова»

и «Трудные дороги». Но если многие представители младшего поколения первой эмиграции стали «преждевременными воинами» Гражданской войны¹, то Г. Андреев оказался в 1927 г. «преждевременным» политзаключенным советской тюремно-лагерной системы. Дата рождения писателя, очевидно, так и осталась доподлинно неизвестной (разные источники называют год его рождения в интервале от 1904 г. до 1911 г.; М.Е. Бабичева, автор наиболее полного на сегодняшний день очерка жизни и творчества Г. Андреева, указывает, что «по одним источникам это – 1909 г., по другим – 1910 г.»², однако тексты Г. Андреева, причем разные, дают возможность эту дату скорректировать: в эпизоде допроса в следственном изоляторе («Соловецкие острова») чекист спрашивает автобиографического героя Андреева: «вам ведь тоже 18?», и тот «утвердительно кивает головой»³. Но в Соловецком лагере герой к тому времени находится примерно год, следовательно – попал он туда, а тем более под следствие не позднее 17 лет. Подтверждается возраст героя на момент его ареста и начала большого лагерного пути в очерке «Северная робинзона» (из книги «Трудные дороги»): здесь он сообщает о себе, что отсидел три года и теперь он, «двадцатилетний юноша», говорит с неожиданным напарником по карантину «как умудренный опытом и остывший старик»⁴.

Интересно, что точно так же, как, например, герой Г. Газданова Коля Соседов среди бойцов бронепоезда «Дым» («Вечер у Клэр»), или как герой В. Андреева среди солдат миллеровской армии («История одного путешествия»), герой Г. Андреева, оказавшийся в Соловецком лагере особого назначения, благодаря своему возрасту имеет как бы особый статус – повсюду младшего, не отягощенного прошлым, не имеющего нравственных кривизн, неискушенного, но при этом пронзительно-тонкого наблюдателя. Повествуя о своей камере, 17-летний герой «Соловецких островов» намеренно редуцирует на

¹ Цуриков Н. Дети эмиграции: Обзор 2400 сочинений учащихся в русских эмигрантских школах на тему «Мои воспоминания» // Дети эмиграции: Воспоминания: Сб. ст. / Под ред. В.В. Зеньковского. – М.: Аграф, 2001. – С. 46.

² Бабичева М.Е. Геннадий Андреевич Андреев (Хомяков) // Бабичева М.Е. Писатели второй волны русской эмиграции: Биобиографические очерки. – М.: Пашков дом, 2005. – С. 48.

³ Андреев Г. Соловецкие острова // Границы. – Лимбург, 1950. – № 8. – С. 59. – В дальнейшем книга цитируется по данному изданию с указанием в скобках номера страницы.

⁴ Андреев Г. Трудные дороги. – Мюнхен: Товарищество Зарубежных Писателей, 1959. – С. 11–19.

фоне других заключенных собственную персону: «Шестой в камере – я, но обо мне и речь молчит: я еще слишком молод, чтобы считать себя за равного другим жителям камеры» (с. 47). Сам герой – *tabula rasa*, но другие обитатели камеры и просто лагерные знакомые – люди пожившие, что-то из себя представляющие, имеющие служебной список и скопившие резерв знаний и впечатлений. Все они охарактеризованы кратко, но очень полно: прошлое, портрет, черты характера, манера поведения. (Андреев вообще мастерски создает такие экспресс-портреты.) Больше других героя Андреева, мальчишку по существу, привлекают такие персонажи, в которых он видит наставников, или же отыскивает внешне романтический, привлекательный для себя идеал. Так, особую роль в соловецкой судьбе героя играет профессор Стрешнев – живая энциклопедия и неутомимый просветитель. «Много помог» «на первых порах», «вытащил с общих работ, устроил в канцелярию» бывший эсер Шевелев. Огромное впечатление производят бывший большевик, друг Ленина и Троцкого монументальный Кожевников и бывший офицер царской армии Сливинский. Однако взгляд героя на этих людей тоже предопределен возрастом: во многих из них он впоследствии разочаровался или ошибся. Шевелев оказывается на поверку – как бросает одна из заключенных – «подлымексотом», Сливинский становится предателем, а внешнее величие Кожевникова переходит в подлинное сумасшествие: «летом 1929 года Кожевников, окончательно сойдя с ума, напишет манифест, в котором объявит себя “соловецким королем Иннокентием Г” и дарует всем заключенным свободу» (с. 53). Таким образом, история взаимоотношений со старшими лагерниками становится для персонажа Андреева суровой жизненной школой, оправдавшей и заповедь-императив Шевелева («Себе не верь, понимаешь? Никому не верь!»), и философский вердикт Кожевникова («Раньше говорили, что тюрьма или закаляет, или развращает людей. <...> Для нашего времени это неверно. Тогда тюрьма была исключением, теперь везде тюрьма. Сейчас люди не закаляются и не развращаются, а обнажаются» (с. 51).

Конечно, взрослые, так сказать, «настоящие» лагерники составляют главный контекст соловецкой жизни героя Андреева, в котором он каждодневно существует и постепенно учится жизни, однако это не весь его круг. Его душа, не смирившаяся с заключением, заставляет мечтать о побеге, а значит – консолидироваться с такими же, как и он, молодыми, не смирившимися людьми. И это другая, тайная ипостась его существования: «Я продолжаю работать, жить, как все, но я живу двойной жизнью: вторая проходит

внутри, в исступленных мечтах о побеге». Так возникает дружба с двумя студентами – Синицыным и Петровым, так возникает план создания большой конспиративной организации. Старшие все понимают, но бездействуют, молодежь, как и любая молодежь во все времена, пытается активно протестовать: «Нас в Соловках – десять тысяч. Разве четыреста человек удержат нас?» (с. 51). Не важно, что побег не удается, и сам герой оказывается из-за него на волосок от гибели, в глубине души он до конца своего соловецкого заключения так и не смиряется с тем, что «большой и малый разврат, доносы, сплетни, подсиживание друг друга и слежка одного за другим, мелочная и жестокая борьба за место даже под хмурым соловецким небом липкими и крепкими тенетами опутывает нас» (с. 50).

Герой Андреева максималист, максималист в силу своего возраста. Он готов на риск, ибо верит в свободу, верит в себя, в жизнь. Вспомним, как бежал за границу в 1925 г. сосланный в Нарымский край И. Болдырев (Шкотт), автор повести «Мальчики и девочки»; как бежал сначала в армию Миллера, а потом из Марселя и Константинополя на Кавказ старший сын Л.Н. Андреева поэт и писатель В. Андреев; как бежал из Галлиполийских лагерей в Константинополь, будучи солдатом Белой армии, писатель Г. Газданов; как бежала через половину России вместе с матерью и сестрами 12-летняя З. Шаховская; как бежал через границу с отцом почти в подростковом возрасте другой писатель – В. Яновский; как бежал из Петербурга в Крым вместе с братом Сергеем юный В. Набоков. Вообще тема бегства – бегства из тоталитарной страны, из неволи, а потом – из рутины и косности бытия станет для этого поколения эмигрантских авторов сквозной и необыкновенно устойчивой. Их герои унаследуют авантюрно-свободолюбивую позицию своих создателей, и тоже будут бежать, стремиться к свободе, к тому, чтобы вырваться из застенков тюрьмы, или из духоты быта.

Что же касается темы побега в творчестве Г. Андреева, то она, возникнув в книге о Соловках, займет центральное, сюжетообразующее место в книге «Трудные дороги», хронологически продолжающей повесть о судьбе автора и его автобиографического персонажа. В какой-то мере это будет повторение истории лермонтовского Мцыри, убежавшего из монастыря на волю, в «мир тревог и битв», и принесенного обратно умирать. У Г. Андреева герой бежит из лагерного Пионерного и, совершив головокружительное путешествие через горы, побыв «в своей воле» несколько недель, обратно возвращается снова в арестантском вагоне, возвращается лишь для того, чтобы дождаться своего смертного приговора. Та же лермонтовская

романтическая контрастная основа – несвобода, навязанная людьми, и зов природы, сущий освобождение: «Всюду я приглядывался: нельзя ли уйти? Страсть к воле, к чему-то другому, сидела в крови, ее не заглушить»; «а горы светят, как гибнущему в море маяк»¹. Смертельно опасной для Лермонтовского героя схватке с барсом в тексте Г. Андреева подобна схватка с «каменным хаосом» гор, среди которых едва не погибли два бежавших лагерника. Примечательно, что герой книги Г. Андреева совершает наконец свой удачный побег именно тогда, когда этот поступок наименее мотивирован реальными обстоятельствами: в лагпункте Пионерном он проводит свой лучший за время заключения год, так как здесь, вдали от большого лагеря, царит относительная демократия и отсутствуют все те жестокие вещи, которые делали жизнь заключенных невыносимой. Этот побег – скорее всего зов души, «старый зов», как именует его автор.

Из всех очерково-автобиографических книг Г. Андреева «Трудные дороги», безусловно, самая романтическая, не случайно предшествуют книге гордые слова Э. Хемингуэя из повести «Старик и море»: «Человек не рожден для поражений. Его можно убить, но не победить. Человек побеждает всегда». Читая «Трудные дороги», можно вспомнить не только М.Ю. Лермонтова, но и Д. Дефо (первый очерк так и называется – «Северная робинзона-да»), и рассказы Д. Лондона (тема испытания человека суровой северной природой звучит как заглавная в очерках «В своей воле», «В куликовом царстве», где два беглеца преодолевают немыслимой тяжести северную дорогу). Присутствуют в «Трудных дорогах» и знаменитые «карточные» сюжеты: в главе «Неожиданное осложнение» Хвошинский, напарник главного героя в побеге и, как выясняется, заядлый карточный игрок, проигрывает «туземцам» общие деньги. Вторая часть книги, где повествуется о трагическом финале побега, о тюрьме, которая окончательно смыкает над героем свои своды, заставляет припомнить всю «тюремную классику» мировой литературы. Однако не только ее, не только известные всем произведения В. Гюго, Стендоля, А. Дюма, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, А.П. Чехова. Тема ожидания смертельного приговора, неотвратимой и очень скорой, но все равно непредсказуемой гибели, тема ужаса перед реальностью

¹ Андреев Г. Трудные дороги. – Мюнхен: Товарищество Зарубежных Писателей, 1959. – С. 34. – В дальнейшем книга цитируется по данному изданию с указанием в скобках номера страницы.

уничтожения собственной личности сближает последние очерки «Трудных дорог» с такими текстами ровесников Г. Андреева и представителей первой эмиграции, как рассказы И. Савина, «Приглашение на казнь» В. Набокова, тюремный дневник Б. Вильде.

Подобно Цинциннату Ц., подобно И. Савину и Б. Вильде, герой Г. Андреева проживает свой собственный опыт «смертника»: после того, как их, бежавших зэков, привезли туда, откуда был совершен побег, а дело отправили в Москву, «жить осталось месяца три, не больше». Эти три месяца, проведенные, правда, не в одиночке, а в камере с двумя такими же обреченными, имеют, как психологически достоверно показывает Г. Андреев, свою динамику: сначала рассказы о прошлом, ожесточенные споры, потом – практически полное молчание, полное отсутствие каких-либо желаний, полная замкнутость каждого на себе, на мысли о том, что вот-вот должен из Москвы дойти приговор. Приведем достаточно большую, но очень яркую цитату – слова, которые словно продолжают отрывочные мысли Цинцинната Ц. или такие же отрывочные записи Б. Вильде:

«Как будет здесь? Придут ночью, – это черное дело требует ночной тьмы, – выведут, поведут в лес... Только подумаешь – судорожно сожмется сердце, обольется горячей кровью, тело затопит нестерпимая тоска. Я не хочу умирать!

Я убеждаю себя, стыжусь своего страха. Чем я лучше тысяч и миллионов ушедших этой же дорогой и тех, кто еще уйдет по ней? Моя судьба – только крошечная частица общей судьбы, это наше общее несчастье, мы все растворяемся в нем. Но разве те, ушедшие, не сжимались в таком же страхе? Они тоже не хотели умирать. И в этом нельзя слиться с другими, раствориться в толпе. Это ведь последнее, что есть у тебя и что отделяет тебя от всех, так, что ты один среди многих. Разве стыден страх перед тем, что у тебя хотят отнять жизнь? Разве преступно желание жить? Может, оно когда-то где-то становится преступным, но только не тут, не в этой камере.

Представляя, как это произойдет, иногда я боюсь, что не выдержу в последний момент, закричу, как кричат другие, буду биться, потеряю сознание. Смогу ли я управлять своим телом, приказать, чтобы оно выдержало до конца, до того, как я услышу неуловимый миг начала выстрела? В это время я еще буду жить. Мне хочется, чтобы я выдержал, устоял: до конца. Но зачем? Что за забота? Кто увидит, как меня убьют, перед кем сдерживаться, перед кем геройствовать? Перед профессиональными убийцами, давно потерявши-

ми человеческий образ, которых ничем не удивить? Перед самим собой? Но меня ведь больше не будет!..» (с. 148).

Понимая свою обреченность, герой Г. Андреева, как и герой В. Набокова Цинциннат Ц., как и узник тюрьмы Френ Б. Вильде, чтобы сделать свое ожидание выносимым, начинает в какой-то момент писать:

«Я в эти дни городил мир своих выдумок и с головой уходил в него. В канцелярии были литературные журналы, – я писал фантастические рассказы, статьи, письма, и через одного из работников бухгалтерии отсыпал их в редакции журналов. Одной стороной сознания я отчетливо знал, что ничего из этого не может быть напечатано: написанное не подходило к времени, оно отвергало его. Но я не слушал эту сторону сознания. Я старался всерьез верить, что посылаемое будет обсуждаться и печататься. И я, вслед за моими письмами и пакетами, выходил из стен тюрьмы, переносился в редакции, ходил по улицам Москвы и Ленинграда, – тюрьмы и того неизбежного, что было передо мной, больше не было. Может быть, я обманывал себя, надеясь, что от меня останется след не только в архивах НКВД?» (с. 132).

Однако самое удивительное в этой истории то, что героя Г. Андреева, в отличие от Цинцинната Ц., в отличие от Б. Вильде, именно его «писательство» действительно спасает: среди написанных им фантазий было и заявление в Президиум ЦИК СССР, отправленное в Москву кем-то из вольнонаемных. Герой забыл о нем, но чудо свершилось – из Москвы пришла бумага, и не приговор, а на-против, амнистия – пропуск на волю. Освобождение Цинцинната Ц., освобождение Б. Вильде состоялось лишь в мистическом смысле – как освобождение духа от тенет плоти и тяжести жизни, освобождение же юного лагерника Г. Андреева произошло в буквальном смысле. И все-таки философско-лирический пассаж автора во вступлении к книге словно заранее приподнимает и символизирует это событие, расширяя его границы и значение почти до такой же метафизики: «...задолго до урочного часа я живу тайным предчувствием освобождения» (с. 7). Ясно, что и в жизни, и в литературном творчестве «освобождение» стало для писателя словом-символом, каким являлось оно для Б. Вильде, для В. Набокова, для многих писателей – их ровесников. Вспомним еще раз, что В. Варшавский, завершая свою книгу о «незамеченном поколении» и сравнивая «атмосферу литературы поколения эмигрантских сыновей» с той атмосферой, которая пришла ей на смену в произведениях новой эмиграции, в качестве знака общности, знака внутреннего единения выбирает и называет

книгу эмигранта Ди-Пи М.М. Корякова «Освобождение души»: «...не к этой ли последней цели, только в других условиях и борьбе с другими препятствиями, были направлены и усилия эмигрантских сыновей?»¹.

Следующий этап своей судьбы, тот, что начался после чудесного выхода из лагеря, Г. Андреев воспроизвел в книге «На стыке двух эпох. Из воспоминаний». По сути дела, из всех очерковых книг Г. Андреева она одна посвящена мирной гражданской жизни, которая наступила, наконец, для автора между лагерем и войной. Вот ее краткий сюжет: Выходя из «преисподней», герой Г. Андреева выбирает для проживания «маленький город на юго-востоке страны», приходит в себя, устраивается на работу – лесопильный завод, директор которого, тоже совсем молодой человек и бывший беспризорный Непоседов становится его другом. Но Непоседова переводят в другое место, герой, оставшись один, всеми правдами и неправдами вновь пытается выжить, найти работу, на что его «волчий билет» (лагерное прошлое) почти не оставляет надежды. В поисках правды он приезжает в Москву, где снова встречается с Непоседовым, теперь уже директором лесопильного завода в одном из городов Подмосковья. Так герой вторично обретает почву под ногами и становится правой рукой Непоседова на предприятии.

С этого момента авантюрно-приключенческий роман из сталинских времен уступает место советскому производственному роману, где главная тема – труд и борьба за показатели, а герои раскрываются непосредственно в этой борьбе. У Г. Андреева в его очерках тоже именно так. Его герой вместе с Непоседовым и другими производственниками охвачен лихорадкой энтузиазма и желания превратить свое предприятие, которое систематически недовыполняло план, в предприятие передовое, только вот средства, которыми они действуют, совсем не общепопулярны в советской стране. Прежде всего, это введение новой «прогрессивной» оплаты труда, переоборудование завода, создание позитивной рабочей атмосферы. Люди на заводе Непоседова начинают получать двойную зарплату, для них строится добротное жилье, проводится большой воскресный праздник, на заводе вводится в эксплуатацию новый котел, а в результате – предприятие не только справляется с планом, но и перевыполняет его, и все это, как настойчиво показывает автор, не благодаря системе социалистического управления, а вопреки ей. Чтобы всего этого достичь, Непоседов и его ближайшие сподвижники (принадлежит к

¹ Варшавский В.С. Указ. соч. – С. 372–373.

числу которых и автобиографический герой) мастерски «обходят» букву закона в пользу своих же трудящихся и общего дела. Можно сказать, что в образе Непоседова показан идеальный управленец сталинского времени, но, как ни парадоксально, управленец антисталинской природы. И это был, как нас убеждает автор, далеко не единичный случай. Один из очерков книги так и называется: «Антикоммунисты строят коммунизм». Механизм и природу этого феномена Г. Андреев детально показал, как показал и еще одну вещь – «бессистемную систему» социалистического хозяйствования, в которой есть надрыв, но нет элементарной производственной логики. Помимо печальной участи поднятого было Непоседовым и опять «убитого» лесопильного завода, много внимания в книге уделено критике лесной промышленности при большевиках, абсурдности ее устройства: «Всюду две стороны, два лица, ведь государство существует не ради своих граждан, а ради строительства социализма»¹.

Конечно же книга очерков «На стыке двух эпох» с ее производственной тематикой, с ее экскурсами в область технологий и экономики, с ее простым построением и незамысловатыми названиями глав и отдельных очерков напрямую связана с советской действительностью 1930-х годов, а также с советской производственной прозой, пусть даже эта связь и осуществляется посредством отталкивания, в результате чего получается своеобразный жанр – производственный роман наоборот. В любом случае это – если вновь оглядываться на культурный контекст первой русской эмиграции – как раз тот материал, та проблема, тот стиль, которые были категорически невозможны для писателей-эмигрантов довоенного времени. Ровесники Г. Андреева за рубежом тоже писали о своем эмигрантском труде, часто тяжелом, часто заводском, писали о разнообразных профессиях, которые им пришлось освоить, но все это никогда не становилось магистральной темой их творчества. Советские романы о темпах труда и колхозах они всячески высмеивали, ведь им-то самим интересней всего был человек, а не его производительный труд и не производство как таковое. И все-таки, как ни покажется эта мысль парадоксальной, и герой «производственных» очерков Г. Андреева, и многочисленные герои «молодой» эмигрантской литературы имеют одну несомненную общность. Эта общность – их асоциальное положение, их маргинальность на фоне устойчивого и чуждого бытия. Как и герои Г. Газданова, Б. Поплавского, В. Набокова, Н. Берберова

¹ Андреев Г. На стыке двух эпох. Из воспоминаний // Андреев Г. Горькие воды. Очерки и рассказы. – Франкфурт-на Майне: Посев, 1954. – С. 120.

вой, В. Яновского, В. Варшавского, В. Андреева, В. Емельянова, автобиографический герой Г. Андреева находится во внутренней оппозиции по отношению к миру внешнему, будь то мир чуждой буржуазной Европы (у них), или мир чуждого социализма (у него).

Третий, завершающий круг испытаний, отразившийся в прозе Г. Андреева, – Вторая мировая война. Началом войны в Советском Союзе, событиями ее первых месяцев заканчивается книга «На стыке двух эпох». О собственной участии солдата на войне написана самая большая книга Г. Андреева – «Минометчики». В этих свидетельствах «о времени и о себе» много невероятно интересных фактов, бытовых и психологических подробностей, останавливающиеся на которых в пределах нашей темы нет возможности. Отметим лишь наиболее для нас важное – идеально-нравственную позицию, занимаемую автором. Она не проста и не типична для «советской» военной прозы, зато вполне соотносима с позицией многих поучаствовавших в войне его сверстников-эмигрантов.

В подавляющем большинстве молодые русские эмигранты первой волны вели себя во время Второй мировой как убежденные антифашисты и – после нападения на СССР – патриоты своей бывшей далекой родины. Однако мера, а главное – качество этого патриотизма было разным. Кто-то проникся по отношению к Советской России новым уважением, восхищением настолько, что посчитал возможным взять, в конце концов, советский паспорт (В. Андреев, А. Ладинский, Б. Сосинский, Ю. Софиев). Кто-то, как, например, В. Варшавский, во время войны, наоборот, ощутил опасность приближения давно покинутого советского мира с его неистребимой агрессией по отношению к человеку. Кто-то, как Г. Газданов, несмотря на интерес к советским людям и сочувствие бежавшим военнопленным, несмотря на вполне определенную и очень деятельную патриотическую позицию, так никогда и не склонился на сторону советской власти, не стал лоялен по отношению к советскому режиму.

Точно так же и для Г. Андреева выработка собственной точки зрения на войну, а главное – понимание своего места в ней изначально предстают как сложная проблема. Пожалуй, гораздо большая, нежели для его сверстников-эмигрантов, ведь положение его радикально иное. Так, уже в конце книги «На стыке двух эпох», когда вся атмосфера жизни наполняется ощущением надвигающейся катастрофы (немцы вот-вот подойдут к Москве, в которой начинается повальная эвакуация и повсеместная паника), автор пытается дать объективную картину умонастроений людей. То и дело его герой

выслушивает свидетельства очевидцев, которые рассказывают, как, отступая, Красная армия, невзирая на мольбы людей, уничтожает и «склады богатейшие», и «посевы», как происходит само отступление – «фронт не: немцы то впереди, то сбоку, то сзади»¹. Один из «партийцев» констатирует: «На фронте кабак, армии сдаются в плен... Если с умом, сейчас всю Россию можно занять без особого труда: защитников нашего строя нет»². Однако не все так просто. Это понимает герой-повествователь, это понимают и другие персонажи – его случайные собеседники и попутчики. Никто из них не готов радоваться Гитлеру, никто из них не хочет остаться, чтобы сдаться на милость победителей.

Сюжетом военной судьбы Г. Андреева организована его последняя очерковая книга «Минометчики». Будучи после лагерей «белобилетником» по здоровью, герой-повествователь в 1942 г. все-таки попадает в армию и проходит все возможные испытания, связанные с войной: учебные лагеря, участие в обороне Керченского полуострова, пребывание в «подземельях Джимушкая», плен, череда немецких концлагерей, переправка в Норвежский центральный лагерь советских военнопленных, «шпионская школа» под Берлином, уход из нее. Каждый из этих этапов изображен подробно, и каждый содержит прямую или косвенную критику советского режима, советского порядка (в трактовке Г. Андреева – только беспорядка), советской идеологии, советской военной тактики и стратегии. Однако при всем том автор-повествователь не идет в ряды РОА, не остается в специальной разведшколе под Берлином, не присягает Гитлеру. Ему неприятны предатели и противны фашистские прислужники – «внутренняя лагерная полиция». Он вообще не знает, как быть, так как ему хочется «поражения двух диктаторов, а не нашей страны»³. Он вовсе не пораженец, но и патриотизм его советским не назовешь.

Подводя итог, можно сказать, что в своей очерково-автобиографической прозе Г. Андреев, как и его ровесники – «сыновья» эмиграции – стремился отразить взгляд на мир отдельного человека, человека далекого от общественных идей и общепринятых штампов как одной, так и другой крайности, сформированного и детерминированного лишь собственным тяжелым жизненным

¹ Андреев Г. На стыке двух эпох. – Указ. соч. – С. 193.

² Указ. соч. – С. 198.

³ Андреев Г. Минометчики // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1976. – № 125. – С. 106–107.

опытом и собственным мирочувствованием. Всегдашний герой-повествователь Г. Андреева – это и есть тот «внутренний человек», романтический и экзистенциальный, который был столь дорог писателям-первоэмигрантам младшего поколения. Конечно, творчество Г. Андреева лишено изысканности стиля, неуловимо-европейского налета и неуловимо-глубокой философичности большинства его европейских ровесников (советское прошлое и в манере писать дает о себе знать), но напор жизненной правды и человеческого чувства, как и у них, в текстах его многое искупает. В целом же пример человеческой и литературной судьбы Г. Андреева еще раз убеждает, что какими бы иноприродными ни казались жизненные и творческие основания представителей двух разных эмигрантских эпох, по-видимому, именно вторая эмиграция имела шанс (и, в общем-то, разыграла его) вступить с эмиграцией белой, с эмиграцией первой волны в подлинный диалог – диалог противостояния и понимания одновременно.

А.А. Ревякина

МОТИВЫ ПОЭЗИИ

**Л. АЛЕКСЕЕВОЙ, О. АНСТЕЙ, В. СИНКЕВИЧ:
«...И БОЖЕСТВО И ВДОХНОВЕНЬЕ, / И ЖИЗНЬ,
И СЛЕЗЫ, И ЛЮБОВЬ...»)**

Аннотация. Пушкинские строки, вынесенные в заглавие статьи, могут служить эпиграфом ко всему составу рассматриваемых здесь материалов¹. И, может быть, самая притягательная их сторона – подборка лучших стихов (в чем состоит одна из удач составителей). В современном прочтении вместе с биографическими очерками и воспоминаниями стихи Лидии Алексеевой (1909–1989), представляющей первую волну эмиграции, а также Ольги Анстей (1912–1985) и Валентины Синкевич (1926), как выразительниц второй волны эмиграции, воссоздают целостное представление о глубинном родстве традиций двух эмигрантских волн. Многое совпадало у этих женщин на жизненном и творческом пути: происхождение, причины эмиграции, оккупированные города, послевоенные лагеря для «перемещенных лиц» (Ди-Пи) и, наконец, привыкание к жизни на другом континенте (в Америке). Однако объединяющим началом явились не только и, может быть, не столько трудности и лишения эмигрантского бытия, сколько «особая одухотворенность»², которой проникнуты все их стихи.

Ключевые слова: литература первой и второй эмиграции; Ди-Пи; ди-пийцы; образы леса; ностальгические чувства; традиции; А. Фет; И. Бунин; К. Бальмонт; А. Ахматова; Б. Пастернак.

¹ См.: Поэтессы русского зарубежья: Л. Алексеева, О. Анстей, В. Синкевич / Сост.: Агеносов В.В., Толкачёв К.А. – М., 1998. – 448 с.

² Там же. – С. 422.

И сегодня, по прошествии не одного десятка лет, тоска по этой особой одухотворенности тревожит поэтически-деятельный ум Валентины Синкевич, последней из живущих и действующих представителей «второй» (как она пишет) эмиграции. В 2012 г., в связи с 70-летием этого «историко-культурного феномена»¹, В. Синкевич высказала свои тревоги на страницах нью-йоркского «Нового Журнала», основанного тоже в 1942 г.: «Ныне пришло время итогов, так как вторая эмиграция заканчивает свой жизненный путь. Для этого нужно обратиться к прошлому. О нем трудно писать без трагедийной окраски многих событий, потому что для людей, живших в то время в Европе, они таковыми и были... Будем надеяться, что следующие поколения вникнут глубже в суть некоторых исторических фактов, включая возникновение, а затем и существование второй эмиграции. Хочется, чтобы они, эти новые поколения, окинули все внимательным, спокойным, но не равнодушным взглядом»².

Именно на такой взгляд настраивает вышеупомянутая книга; она является собой своеобразный «триптих»: тройной портрет позволяет выявить и сопоставить самые выразительные черты первой и второй волн эмиграции, глубинно связанных, как уже сказано, «особой одухотворенностью». Ее суть объясняется потребностью отклика на зовы оставленной родины; но прежде всего – это зовы покинутого леса. Именно к этому «дереву жизни» тянутся «ветви» поэтических образов.

Публикуемые стихи вместе с воспоминаниями современников и вступительными заметками воссоздают удачные личностно-биографические «портреты». Слово «удача» как нельзя более уместно в оценке всего издания в целом – и его содержания, и его издательского исполнения. То и другое следует рассматривать как смелое начинание составителей, с успехом продолживших разработку научных подходов к освоению эмигрантского наследия в границах жанра антологии³.

¹ «Вторая», или «послевоенная», эмиграция началась в 1942 г. в гитлеровской Германии, точнее – в ее лагерях для русских военнопленных и в лагерях беженских.

² См.: Синкевич В. Вторая волна русской эмиграции // Новый Журнал. – Нью-Йорк, 2012. – № 267. – С. 117.

³ В дальнейшем итогом скрупулезной и плодотворной работы в этом направлении явилось весомое, завоевавшее авторитет издание: Агеносов В.В. Восставшие из небытия: Антология писателей Ди-Пи и второй эмиграции. – М.; СПб., 2014. – 763 с.

Книга открывается очерками «Сама по себе: О поэте Лидии Алексеевой», написанными ее современниками – поэтами О. Анстей и Б. Нарциссовым. Оба отметили органическую слитность поэтических образов с миром природы как особенность видения мира: по словам О. Анстей, природа у Л. Алексеевой «растворена в лиственном, древесном, зверином мире» (с. 6); Б. Нарциссов трактовал «единение с природой» как прием бегства от нашего «жестокого века»¹.

С 1949 г. Л. Алексеева – в Америке, в Нью-Йорке, пережив раннее пять тяжелых лет (с 1944 г.) на положении беженки в лагере для «перемещенных лиц» недалеко от г. Куфштейн (в Австрии). До войны жила в Сербии; вела активную литературную деятельность (участник кружка «Новый Арзамас», секретарь «Союза ревнителей чистоты русского языка», член кружка «Литературная среда», член белградского Союза русских писателей и журналистов).

В рассматриваемой «антологии» публикуются стихотворения из первого поэтического сборника Л. Алексеевой «Лесное солнце» (Франкфурт-на-Майне, 1954). Поэтесса горевала о далекой родине, что и определило всепроникающую тональность ее образов:

...И на коре березы волос мой,
Все будет виться и дрожать, играя,
Меня последней ниточкой живой
С оставленной землей соединя...»

(«Остановилось солнце надо мной...», с. 29).

В книгу также включены стихи из вышедших в Нью-Йорке сборников Л. Алексеевой – «В пути» (1959), «Прозрачный след» (1964), «Время разлуки» (1971), «Стихи. Избранное» (1980). Их общий мотив – «разлука» и нарастающее одиночество. В поэтике это находит специфическое воплощение – как неизбежный разрыв с родным природным миром:

...Ветер, облака уже не братья,
и земля – не мой родимый дом...
Не оставь теперь меня Ваятель,
В первом одиночестве моем!..

(«Душа», с. 53).

¹ См.: Поэтессы русского зарубежья: Л. Алексеева, О. Анстей, В. Синкевич... – С. 8, 13. – Далее цитирование стихов и других материалов приводится по данной антологии с указанием ее страниц в скобках в тексте самой статьи.

Свойственный Л. Алексеевой «путь глубоких прозрений», по мнению О. Анстей, восходит к Ф. Тютчеву. «Своеобразное женское транспонирование Тютчева», – отметил и Б. Нарциссов, характеризуя третий сборник поэтессы «Прозрачный след»; вместе с тем два первых сборника «своей цветистостью» напоминали ему Бунина (с. 13). Бунинскую «красочность» в описаниях природы и неожиданных метафорах отмечают и современные критики, например К. Толкачёв (с. 424).

Здесь уместно вспомнить еще и К.Д. Бальмонта, влияние которого на русско-зарубежную поэзию до сих пор недооценено и мало изучено. Между тем осмысление такого влияния помогло бы прояснить моменты преемственности свойств поэзии русского зарубежья по отношению к поэтическому наследству Серебряного века.

Доминирующий настрой поэзии Бальмонта – «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце и выси гор...» (сборник «Будем как Солнце», 1903). И сам поэт определил свой творческий путь как «Солнцеслужение» (так назывался его последний сборник, вышедший в эмиграции в 1937 г.).

Д.К. Бальмонт, автор сборников «Сонеты солнца, меда и луны», «Зеленый вертоград», «Литургия красоты», «Ясень. Видение дерева» и др., признавался в статье «О поэзии Фета» (1934): «Моими лучшими учителями в поэзии были усадьба, сад, ручьи, болотные озерки, шелест листвы, бабочки, птицы и зори»¹. Четыре царственные стихии – Огонь, Вода, Земля и Воздух – он называл «родственными» своей поэзии, выделяя стихию огня и «победительного Солнца», ибо «кто причастен Огню, тот слит с Мировым...»² Отблески по-бальмонтовски символически емких солнечных образов видны в поэзии русской эмиграции, особенно «первой волны».

В стихах Л. Алексеевой солнце – «лесное». Стоит подчеркнуть, что в поэзии русских эмигрантов образы «леса», как правило, соотносятся и ассоциируются с потерянной родиной. «В лесу» – так назвал один из написанных сборников С. Маковский, используя палитру «лесных» мотивов («лесного уединения»), дабы выразить целомудренность, идеальность, философскую содержательность ностальгических чувств. У Бальмонта Россия – «древо» («Прощание с деревом»). На самом деле в русской поэзии образы-символы «солнца» и «леса» нагружены множеством смыслов, мо-

¹ См.: Бальмонт К.Д. Где мой дом? – М., 1992. – С. 396.

² Бальмонт К.Д. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Можайск-Терра, 1994. – Т. 1. – С. 8.

тивов, оттенков. Думается, что стихи Л. Алексеевой впитали в себя некоторые аспекты этой поэтической традиции. Это сказалось и в самом заглавии первого ее сборника – «Лесное Солнце». Свою рецензию на этот сборник О. Анстей назвала «Лесные глаза»¹. А в стихотворении «Лето», по ее мнению, «синкетизм лесо-солнечного образа» достигает философского уровня:

...И я – сверчок сегодня,
Вкусивший солнца бытия
Из пригоршней Господней!.. (с. 27).

С образом леса тесно связан и стержневой символ поэзии Л. Алексеевой – «последний лист» («след листа», «оторванный лист» и т.п.). Этот образ выступает как поэтический аналог темы одиночества, «оборванных корней» и в то же время как символ судьбы поэта на чужбине: «И остается от слов и листьев / Горьковатый и легкий прах». Особенно сильно тема поэта и поэзии звучит в стихах сборника «Прозрачный след»:

...Сгорело все, что эта жизнь дала мне,
Подметено. И пепел сер и чист.
И лишь стихов прозрачный след –
на камне
Запечатленный лист (с. 55).

Характерно, что свои «смолистые стихи» поэтесса сравнивала с поленницей:

...Пахучей, неотесаной,
Увязнувшей во мхи...
А под корой древесною
До срока залегло
Для очага безвестного
Таймое тепло...
(Из сб. «В пути», с. 44).

В этом контексте по-балмонтовски многогранов образ срубленного и сожженного ясеня: «...Мой друг, покорный и простой, / Тепло отдавший людям...» (Из сб. «Время разлук», с. 69).

¹ См. [рец.]: Анстей О. Лесные глаза // Границы. – Мюнхен, 1954. – № 23. – С. 48.

Заключительным аккордом звучат строки стихотворения «Моему поколению» (1987):

...И о счастье зеленом своем вспоминая,
Лист листу, торопясь, говорит...
А когда облетит наша ветка родная,
Всех нас ласковый снег усмирит... (с. 103).

В числе близких друзей Л. Алексеевой была Ольга Анстей (псевд.; наст. фам. Штейнберг); ей принадлежит рецензия на сборник «Прозрачный след»¹, с одобрением принятый эмиграцией.

В рассматриваемом издании публикуются лучшие стихи О. Анстей из вышедшего в 1976 г. в Питтсбурге сборника «На юру»; однако без поэмы «Кирилловские яры» (ужас преступления, совершенного в Бабьем Яре, поэтесса отразила в 1941 г., т.е. на 20 лет раньше, чем Евг. Евтушенко в известной поэме).

Эта тема нашла отклик в воспоминаниях поэтессы Татьяны Фесенко, в ее очерке («Люша»), но в основном он посвящен перипетиям семейной жизни Ольги Анстей (ее первым мужем был поэт И. Елагин; вторым – поэт, прозаик и литературовед Б. Филиппов). В очерке Т. Фесенко рассказывается о дружеских привязанностях, о творческом становлении О. Анстей, о ее трудном поединке с неизлечимой болезнью (умерла от рака в 1985 г.). Упоминается, в частности, созданный в послевоенное время в лагере для «перемещенных лиц» сборник «Дверь в стене» (Мюнхен, 1949). В нем содержатся образцы любовной лирики О. Анстей (неразделенное чувство к поэту, князю Н.В. Кудашеву нашло здесь поэтическое преломление). В антологии публикуются циклы: «Живые камни», «Фен», «Город внизу», «Паперть», «Побратимы», «Стол у окна».

Если у Лидии Алексеевой «лесные глаза», то у Ольги Анстей глаза – «городские» – в ее поэзии доминируют урбанистические мотивы: «Сказочно красивы небоскребы», «Городским бы осенним раем», «А я люблю мой город и такой...», «В мой город, обрученный мне навек...» и т.п.

Этим «обрученным» городом с 1950 г. стал для О. Анстей Нью-Йорк, где она в 1951–1972 гг. работала в одном из департаментов ООН (сначала секретарем, затем переводчиком с французского и английского); готовила издание произведений Н. Клюева

¹ См. [рец.]: Новый Журнал. – Нью-Йорк, 1965. – № 81.

(вместе со своим вторым мужем Борисом Филипповым) и печаталась в антологиях, сборниках, альманахах, периодических изданиях на пути к созданию своей главной поэтической книги.

В стихах О. Анстей два города – Киев (родилась здесь в 1912 г.) и Нью-Йорк – как бы взаимопроникают (цикл «Город внизу»), своеобразно отразив тоску поэта по родине: хотя в Нью-Йорке «пусть непохожие (не так, как «в Украине»), но все-таки «сугробы залегли / Почти как там. И то уже неплохо!» (с. 149).

Поэтическое своеобразие Ольги Анстей в значительной степени характеризуются ее отношением к освоенным традициям. Она писала об А. Ахматовой¹, существенна ее работа о Б. Пастернаке²; в стихах же она признавалась от имени своего лирического героя:

... Я помылся в Пастернаке...
... А в душе, стихом помытой,
Стало как-то очень чисто...
(«Выходной день», с. 187).

В стихотворении «От всех запорошенных пеплом лет...», своего рода программном, О. Анстей благодарит многих «слов мастеров» за помочь «каждой строкой»:

...За смятые черновики Шенье...
За пушкинский Арзрум многодорожный
И рыцаря с решеткою стальной,
За тайный и магический рисунок
Рифмовки Тютчева...
За Фета нагоревшую свечу... (с. 164–165).

И эта «благодарность горячая» еще проникнута и ностальгическими переживаниями:

О Боже мой, что были бы мы
Без сих помощников высоких? Как бы
Мы дотащились чрез концлагерь жизни...
Чрез унижение беженских годов? (с. 165).

Признательность «благим словотворцам» связывается по-этом с любовью к родному языку:

¹ Анстей О. Златоустая Анна всея Руси // Новый Журнал. – Нью-Йорк., 1977. – № 127.

² Анстей О. Мысли Пастернака // Литературный сборник. – Нью-Йорк, 1951. – № 2.

...Он снился мне титаном-кораблем
Под вздутыми седыми парусами
И чудилось: пока мы с ним, на нем –
Мы даже, может быть, титаны сами...
(«Родной язык», с. 167).

Без преувеличения можно сказать, что все поэты русского зарубежья видели «поддержку» своим творческим устремлениям («помощь за каждым словом», говоря языком Ольги Анстей) в родном языке и в поэзии.

К 100-летию Ольги Анстей развернутую, глубокую статью о ней написала В. Синкевич, которая, в частности, отмечала: «Ольга Николаевна была верующим и религиозным человеком. В нью-йоркский Свято-Серафимовский храм она вросла всеми фибрами своей набожной души. Великолепно зная церковную службу, она долгие годы исполняла в этом храме должность псаломщика. И в ее доме у образов всегда горела лампадка. У нее есть много стихов на религиозную тему. Ее религиозность в жизни настоящей помогала не только жить, но долгие годы – бороться с тяжкой болезнью (рак), от которой она, в конце концов, скончалась»¹.

Последняя поэтесса второй волны эмиграции Валентина Синкевич (родилась в Киеве в 1926 г.) живет с 1950 г. в Америке, в Филадельфии. Как поэт, она черпает силы в своей вере в Слово, подчеркивает В.В. Агеносов в своем очерке о ней (с. 221). Под тяжестью «чужого быта» ее спасает уверенность:

...и слово не покинуло порог
пустого старенького дома –
он обречен уже на слом.
Но мы стоим, как будто нету слома, –
во всем отчаянье своем!..
(«Вокруг чужая речь, своя ли...», с. 303).

И этот жизнеутверждающий мотив продиктован осознанием своей поэтической миссии. В антологии публикуются стихи из ее сборников «Огни» (Нью-Йорк, 1973), «Наступление дня» (1978), «Цветение трав» (1985), «Здесь я живу» (1988), вышедших в Филадельфии, а также подборка «Из новых стихов» (1989–1997).

¹ См.: Синкевич В. Ольга Анстей. 1912–1985 // Новый Журнал. – Нью-Йорк, 2012. – № 267.

Если у Л. Алексеевой «лесные глаза», у Ольги Анстей – городские, то взгляд на мир Валентины Синкевич определяется, условно говоря, стремлением преодолеть влияние «города» во имя «леса». Поэтому в сборнике «Огни» вслед за стихами «Я брошу по нью-йоркским улицам» и «Телефон» идет стихотворение «Лес» и только потом уже в подборке «Из новых стихов» следуют такие, в которых поэт с природою «на ты»: «Натюрморт»; «Золотые просторы, куда привожу я собак...» (с. 397). Борьба, соперничество, взаимопроникновение образов «города» и «леса» создают в поэзии В. Синкевич большое разнообразие обертонов.

Порою кажется, что нью-йоркские улицы «заглушили и почти уже ослепили детство» в городке Остёр (с. 225). Много лет подряд «книжная полка» у телефона была свидетельницей, «как затихали деревни, опадали деревья...» (с. 227). В стихотворении «Призрак берез» автор признается:

Город. Мы сблизились оба.
В сердце камнем он врос.
Но вижу еще в небоскребах
белый призрак берез... (с. 231).

Тоска по этому образу как символу далекой родины столь велика, что «хочется чуда» – «чтоб весной залистился... хромой телеграфный столб» (с. 234). Зовы леса постоянно соотносятся с ностальгическими переживаниями – таково стихотворение «Отъезд поэта»: Лишь на севере диком / сосна заснеженным лицом / будет вдали провожать.../затоскует сосна как мать... (с. 236).

«Город» же (как символ чужбины) почти всегда действует сокрушительно («Каменный человек»). Поэтому все надежды поэта – на «цветение трав» в родном Остёре – в краю детства, память о котором, вопреки всему, – «зелена и цветуща» (с. 264). Ибо «вытравить воспоминание о травах» (с. 267) – значит лишить себя «крепкого братства»:

...И стоим мы совсем одиноко,
Не заметив узорчатость платья
мотыльков, и зверей, и деревьев...
шерсть и листья, и травы и перья –
золотое наше богатство!
(«Прохожему», с. 277).

Однако «небоскребы вместо деревни» снова и снова наступают, и поэт задается вопросами: «Где мои пристани?» (напомним, что в свое время также вопрошал Бальмонт: «Где мой дом?»); какие песни могут родиться в «небоскребо-бетонном раю?». И тогда снова приходила на выручку «любовь к живому слову»:

...к живому дереву, и перышку, и шерсти,
Чудесный мир – крылат, четвероног, –
Во мне он весь от колыбели и до смерти.
И никаким другим он быть не мог

(«Я прошлое окутываю теплою золою...», с. 313).

Страх – как бы не разбиться о «город неоновый» («Сны») – рождает «Плач по зверю», т.е. по всему живому (а не каменному, лишенному жизни, убивающему); это запах «травы и листьев... земли и солнца, и тени, запах времен года...» (с. 343). Но все реже, только в спасительное «полнолуние», замечает поэт, «лес надвигается на меня, и расступаются через стену дома» (с. 346).

Эта тема постоянно варьируется:

...И вот: плодотворна земля,
где растут слова на ветвях поднебесных,
где звучит по звериному до и ля
и любые узоры стволоинтересны... (с. 397).

Закономерно, что тема поэта и поэзии вплетается в образ природы – «ведь поэзия – тайна птицы, не долетевшей до середины Днепра» (с. 360). В стихотворении «Сентябрьское кипение» (посвящается Владимиру Шаталову) В. Синкевич пишет:

...Вот эта связь земли с листвой,
вот эта вязь строки живой,
весь этот сплав зверей с людьми...
и волка бег и храп коня,
и этот плач и эта песнь, –
стихи-творение и есть... (с. 356).

В своей лирической манере В. Синкевич отмечала частые «переклички» с другими поэтами XIX–XX вв. Единство своего стиля («Мой почерк») поэтесса объясняет и тем, что «в нем тот же список тех имен, / перед которым благоговою...» (с. 358). В «Стихах о России» выделен главный ориентир: по убеждению В. Синкевич, в этой стране, «где в каждом дереве текла моя ведь кровь, а лес руби-

ли», остался «бессмертный Пушкин», сверкают «лучи его солнца» (с. 366). Хотя поэтесса убеждена, что бронза памятника Пушкина «в памяти длится», но «теперь небоскреб говорит, что искусство-памятник Александрийского ниже столпа» (с. 354).

Среди приоритетов русско-зарубежной поэзии наиболее ощутима в стихах В. Синкевич «Парижская нота» – «вся в узлах, вся в углах, призрачного откровенья» (с. 316). Пронзительно сказалось в стихах поэтессы и настроение мэтра «Парижской ноты» Г. Адамовича, автора книги «Одиночество и свобода».

«Однокая, высокая, ледяная свобода!» – пишет В. Синкевич в стихотворении «Свобода». И здесь же утверждает: «...если спросят об имени-отчестве – / Я отвечу им “Одиночество...”» (с. 275). Для нее главное – следовать своему «слову и мотиву», а в конечном счете – «просто» своей «судьбе» («Ослик», с. 393). Поэтесса как бы смирилась со своим присутствием в «городском пейзаже», где «от электрического света небоскребов / исходит чувственное, удручающее тепло...» («О городе», с. 417); но здесь живут и друзья.

В. Синкевич всегда вела активную литературную деятельность; в 1977 г. она вошла в редколлегию альманаха «Перекрестки», с 1983 г. ставшего альманахом-ежегодником «Встречи», и оставалась редактором-издателем всех его выпусков (на свою пенсию рассыпала их по библиотекам мира). В подготовке этого единственного из периодических изданий в русском зарубежье, посвященного поэзии и живописи, ей помогал художник В.М. Шаталов (избран членом Академии художеств США). В 2007 г. издание прекратилось на 31-м номере. В. Синкевич является одним из авторов «Словаря поэтов русского Зарубежья»¹, в котором ей принадлежат статьи о писателях «второй волны».

В позднем творчестве поэтессы преобладают оптимистические ноты. «Историософский взгляд на XX столетие выражен в стихотворении “Пора принять нам свой жребий...”: по мнению автора, мы живем на этой красивой и страшной земле, и единственный выход из ужаса к торжеству жизни – творчество»². Свой предпоследний сборник (издан в Москве) В. Синкевич назвала «На этой красивой и страшной земле» (2004).

Ее творчество пронизано чувством причастности ко всему проходящему. Об этом свидетельствуют прежде всего ее «Стихи о

¹ Словарь поэтов Русского Зарубежья / Под общ. ред. В. Крейда. – СПб.: Изд-во Рус. христиан. гуманит. ин-та, 1999. – 471 с.

² Агеносов В.В. Восставшие из небытия... – С. 566.

России». Эта аура пронизывает и цикл эссе «Мои встречи: Русская литература Америки» (Владивосток, 2010), где автор рассказывает русским читателям об американской культуре, и наоборот. Стоит также выделить и ее книгу эссе, озаглавленную строчкой из четверостишия Жуковского «...с благодарностию: были» (М., 2002), где писательница создала живые портреты А. Седых (1902–1994), И. Елагина (1919–1987), Б. Филиппова (1905–1991) и многих других, с кем ее сводила судьба.

Силу для стремления к пушкинской умиротворенности в трагическом XX столетии поэтесса черпает из веры в Слово:

...нас чужим давило бытом,
сбивало с речи, с пути и ног.
Но карта – нет, еще не бита,
и Слово не покинуло порог...

(«Вокруг чужая речь, своя ли...», с. 303).

Сквозные образы поэзии Синкевич – костер, звезда и книги. Именно они придают ее стихам суровый оптимизм и философскую глубину; таково, например, стихотворение «Огонь»:

Пусть горит огонь костра и камина.
И страна, и земля эта уже не чужбина.
Только время бежит, очень быстро бежит время.
И горит огонь...
<...>
Ты идешь по дороге, зная горечь разлуки,
Ты пройдешь все – и не умоешь руки.
Ты поймешь все – от молчанья до Слова
И найдешь хлеб и найдешь кров у другого кровя.
Ты забудешь степь, полюбив моря и пустыни.
Ты переломишь хлеб, горький хлеб. И отныне
Будет сладок он. И огонь гореть будет в доме.
Будет в доме живой огонь (с. 405).

Поздние стихи Синкевич пронизывает чувство сопричастности поэта ко всему происходящему («*Может в этом есть нечто странное...*»), в первую очередь к России («Стихи о России»), а затем и к остальному миру тоже. Ее волнуют и войны на Ближнем и Дальнем Востоке, и Африка, и трагические события 11 сентября.

Стремясь наиболее полно передать философскую мысль, поэтесса порой пользуется в позднем творчестве белым стихом, «не заботясь, чтоб стих был гладок и голос красив».

«В себя открываю я двери», – образно скажет В. Синкевич о своей способности чувствовать духовное родство с американскими поэтами и прозаиками.

В сентябре 2016 г. В. Синкевич отметила свой 90-й день рождения. Американские друзья издали к этому дню в Нью-Йорке сборник ее стихов разных лет «При свете лампы». Наряду с известнейшими в книгу вошли новые стихи как свидетельства того, что Валентина Синкевич сохраняет душевную бодрость; она обрела юмористический подход и неведомую ей ранее элегическую философичность (например, стихотворение «Волею судьбы»). К 90-летию поэтессы были подготовлены и другие материалы – в том числе Ириной Чайковской (Бостон)¹.

Несомненно расширяют кругозор и подходы исследователей к изучению творчества писателей русского зарубежья новые библиографические издания².

¹ См.: Чайковская Ирина: Валентина… как поют твои соловьи (О поэтессе Валентине Синкевич – к 90 летию) // Журнал-газета МАСТЕРСКАЯ / Гл. ред. Берович Е. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://club.berkovich-zametki.com/?p=25110>; <http://club.berkovich-zametki.com/?p=25111>

² Валентина Алексеевна Синкевич: Материалы к библиографии / Сост. Евдокимова Г.П.; общ. ред. и предисл. Коростелёва О.А. – М.: Дом Русского Зарубежья имени Александра Солженицына, 2014. – 316 с.

НЕ ТОЛЬКО ПАРИЖ: ДРУГИЕ ЦЕНТРЫ РУССКОГО РАССЕЯНИЯ

А.А. Забияко

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЭТНОГРАФИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОЙ ЭМИГРАЦИИ: ТВОРЧЕСТВО Н.А. БАЙКОВА И РЕЛИГИОЗНЫЕ ТРАДИЦИИ НАРОДОВ СЕВЕРНОЙ МАНЬЧЖУРИИ

Аннотация. Автор рассматривает явления художественной этнографии в литературе дальневосточной эмиграции. Это направление возникает в эпоху научного освоения Дальнего Востока русскими учеными в середине XIX – начале XX в. Его дальнейшее развитие протекает в послереволюционной России (В.К. Арсеньев) и в русском дальневосточном зарубежье (Н.А. Байков, П.В. Шкуркин, М. Щербаков, Б. Юльский, В. Янковский и др.). Произведения русских писателей-эмигрантов – ценнейший источник реконструкции ментальности дальневосточного порубежья. Особенная роль в становлении и развитии художественной этнографии принадлежит Н.А. Байкову. Его основной труд «В горах и лесах Маньчжурии» (1914) вместил уникальные натуралистические, географические, зоографические и этнографические наблюдения за обитателями маньчжурской тайги.

Ключевые слова: художественная этнография; дальневосточная эмиграция; Северная Маньчжурия; дальневосточный фронт; порубежье; фронтальная мифология; религиозные традиции; Закон тайги; священное время; священное пространство; табу.

Литература дальневосточного зарубежья – не только свидетельство художественной жизни и культурных ориентиров русских изгнанников, оказавшихся волею истории в Китае. Работы последних лет позволяют рассмотреть литературное наследие восточной ветви эмиграции как источник реконструкции ментальности

сти дальневосточного зарубежья – ментальности особого анклава русской диаспоры, сформировавшейся после 1920 г. в условиях «дальневосточного фронтира», т.е. на границе миров: России и Китая, эмиграции и метрополии.

Свообразие понятия «фронтир» (от англ.: Frontier – граница) в условиях дальневосточных пределов, в частности на территории Северной Маньчжурии, подметили отечественные историки и философы, подчеркнув, что термин «фронтир» синонимичен русскому понятию «порубежье», которым определяется «контактная зона» между странами, народами или культурами¹.

Более четверти века, а если считать с начала строительства КВЖД, то и все полстолетия русские люди осваивали территорию дальневосточного фронтира по правой стороне Амура вплоть до Желтого моря: учились, работали, рожали детей, оборонылись от хунхузов², дружили и торговали с местным населением, создавали свои школы и театры, исследовали этот край. Это была особенная жизнь. Образы этой порубежной жизни и определили своеобразие литературы дальневосточного зарубежья.

Во-первых, это *образ пространства*, земного пространства, которое может иметь разные характеристики: например, открытое – закрытое (замкнутое) пространство, тесное или обширное пространство и т.д. В произведениях писателей дальневосточного зарубежья это – открытое обширное пространство, и его зримым выражением явилась *тайга*. Таежный человек и его представления – это особый мир религиозных примет и верований, объединивший разнообразные традиции народов дальневосточного фронтира.

Суровые условия выживания в этих краях предопределили сакрализацию пространственных и временных координат маньчжурской тайги. «Таежные люди» и невольно попадавшие туда путники, охотники, новопоселенцы были движимы чувствами и потребностями, стирающими этническое своеобразие. Дальневосточная тайга не только ежедневно подтверждает многовековые сюжеты таежной мифологии, но и порождает новые религиозные опыты. Здесь сталкиваются разные вероучительные системы и

¹ См. об этом: Забияко А.П. Порубежье // Россия и Китай на дальневосточных рубежах...: Сб. материалов Междунар. науч.-практич. конференции. – Благовещенск, 2010. – Вып. 9. – С. 5–10; Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронтира: Культура и литература русского Харбина. – Новосибирск, 2016. – 447 с.

²Хунхузы («краснобородые») – члены организованных банд, действовавших в Северо-Восточном Китае (Маньчжурии), а также на прилегающих территориях российского Дальнего Востока, Кореи и Монголии.

категории святости. Несмотря на разность лингвоконфессиональных обозначений, в этой синкретической картине мира так или иначе присутствуют представления о *святом (священном)*, о *священном пространстве, священном времени, табу* и т.д.¹

Тайга в сознании таежников – *священное пространство* со всей вытекающей спецификой религиозных феноменов. Рациональное начало, определяемое потребностью выживания («таежная грамота»), неотделимо в сознании таежного жителя от *иррационального* – от ужаса перед встречей с хищником и не просто свирепым кабаном, кровожадным медведем, а с самим Владыкой гор, Властелином леса – *тигром*; в постоянной зависимости от случая; страха нарушить *табу* – неписанный «закон тайги».

Тигр – животное воплощение Духа леса и гор. «Ван» и «Дэ» («Царь» и «Великий») – многосмысленные иероглифы, природой выведенные на лбу дальневосточного хищника. Растительное воплощение Духа леса и гор *женьшень*. «Китайцы, японцы, корейцы, монголы, тунгусы, индокитайцы и туркестанцы имеют свой цикл легенд и сказаний о женьшене, и каждый из этих народов дает им свой национальный отпечаток и физиологию»². В честь «Великого Вана» – «Господина леса и гор» – возводились таежные кумирни и служились молебны охотников за *женьшенем*. Молитва эта приблизительно такова: «Великий дух, не уходи! Я пришел сюда с чистым сердцем, освободившийся от грехов и злых помышлений! Не уходи!»³ После открытия девственных просторов Дальнего Востока и его природы женьшень обретает необыкновенную популярность и входит в массовое сознание не просто как панацея, но и как поистине чудесное растение (о чем писал В. Арсеньев⁴).

Шаманизм, мантика, промысловая и лечебная магия коренного населения (эвенков, удэгейцев, ульчей) постепенно интегрируются в православную религиозность новопоселенцев; китайские солдаты усваивают религиозные обычай тунгусо-маньчжуров,

¹ См: «Святое, священное, сакральное» // Религиоведение: Энциклопедический словарь. – М., 2006. – С. 962–963; «Священное время» // Указ. изд. – С. 964–966; «Священное пространство» // Указ. изд. – С. 966–968; Красников А.Н. Табу // Указ. изд. – С. 1027.

² Байков Н. Женьшень // Рубеж: Тихоокеанский альманах. – Хабаровск, 2004. – № 5 (867). – С. 209–223.

³ Байков Н. За женьшенем // Байков Н. В дебрях Маньчжурии (Главы из книги) // Рубеж: Тихоокеанский альманах. – Хабаровск, 2003. – № 4. – С. 243–259.

⁴ См: Арсеньева А. Мой муж – Володя Арсеньев: Воспоминания // Рубеж: Тихоокеанский альманах. – Хабаровск, 2006. – № 6 (868). – С. 295.

справляют ритуалы в честь «горного духа». Напротив, среди коренных народов Амура была широко распространена духовная культура китайцев. Подобные духовные процессы, протекавшие на территории дальневосточных земель в XIX в., фиксировались российскими учеными (Н. Свербеевым, Г.М. Пермикиным, В.П. Васильевым, О. Герстфельдом и др.).¹

Священные места – это различные возвышенности и хребты (шеи и хвосты Дракона), водоемы («Озеро чудовищ»), могущественные деревья («Господин Леса»), участки произрастания *женьшина* – те особые локусы таежного пространства, где наиболее вероятно проявление лесного и горного Духа. Именно в этих местах чаще всего возводят кумирни, отправляют священные ритуалы с использованием специальных предметов.

Таким образом, *тигр, женьшень, священные места* тесно связаны между собой. Следуя логике мифологического сознания, этот синкретизм выражает подвижность сферы пребывания божества и его могущества².

Пространственная картина мира в модусе открытого и обширного пространства *тайги, степи* существенно отличается от модуса закрытого и тесного пространства *города*. Но даже образ города – Харбина – в литературе и мемуарах вбирает в себя и значение пространственной незамкнутости, обширности: Харбин – это особенный город, город посреди маньчжурских степей³.

Другой фундаментальный образ восприятия, формирующий картину мира, – это *образ времени*. При этом литература дальневосточного зарубежья принимает время в модусе *вечности*. Посредством представлений об окружающем мире как модусе реальности, где время существует как вечность, описываются Древний Китай, Маньчжурия, дальневосточная тайга, над которой время не властно (и даже Харбин – это мир, где «ход времени остановлен»⁴).

¹ См. об этом: Аниховский С.Э. Изучение этнических и религиозных традиций китайского населения Дальнего Востока России русскими исследователями в 50–60-х годах XIX в. // Россия и Китай на дальневосточных рубежах. Русские и китайцы: Региональные проблемы этнокультурного взаимодействия: Сб. материалов Междунар. науч.-практич. конф. – Благовещенск, 2010. – Вып. 9. – С. 11–24.

² Топоров В.Н. Имена // Миры народов мира: Энциклопедия: В 2 т. – М., 1987. – Т. 1. – С. 508–510.

³ Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Меж двух миров: Русские писатели в Маньчжурии. – Благовещенск, 2009. – С. 10–32.

⁴ Там же.

Для создания целостной картины мира важно еще одно измерение реальности – *движение*. В литературе дальневосточного зарубежья движение минимизируется и базисной характеристикой, идеальным модусом существования становится *покой*¹.

В таком трехмерном измерении (*пространство – время – движение*) образ Китая, Северо-Восточного Китая, Маньчжурии – это образ «открытого незамкнутого пространства», где время остановилось и царствует покой. Это – доминантный культурный стереотип восприятия и описания *нестрашного Китая*. Не случайно во многих стихотворениях образы Китая и китайцев связаны с уютным вкушением пищи, разнообразными гастрономическими впечатлениями лирических героев: процесс еды как времяпрепровождения, гармонизации сознания, примирения с несправедливостью жизни – один из базовых в китайской картине мира; он благодарен заимствовался русскими в изгнании:

Над молочной рекою – шафранный закат,
Лижут воду огней языки,
У камней берегов, беспокоясь, лежат
Огневые на поле круги...
Раскатай, раскатай голубую лазурь,
Как лепешку в маньчжурской муке!
Загруженные стаи лениво ползут
По молочной и жирной реке...

(А. Ачайр «Сунгари», 1929)²

Сижу с китайцами в харчевнях,
Ведя бесед несложных ряд,
И странной радостью напоен
Мой каждый в быт Китая взгляд!

(М. Спургот «Сижу с китайцами в харчевнях...», 1931)³

¹ Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Русская литература XX в.: Итоги и перспективы изучения: Сб. науч. тр., посвящ. 60-летию проф. В.В. Агеносова. – М., 2002. – С. 271–285.

² Русская поэзия Китая: Антология / Сост.: Крейд В.П., Бакич О.М. – М., 2001. – С. 76; курсив в стихах здесь и далее мой. – А. З.

³ Спургот М. Желтая дама. – Шанхай, 1931.

Не раз задумывался я
Уйти в глубокие края,
И в фанзе поселиться там,
Где часты переплеты рам;
Бумага в них, а не стекло,
И канат под окном тепло.
На скользкую циновку сесть,
Свинину палочками есть,
И чаём горьким запивать;
Потом курить и рисовать...¹

(Б. Бета «Маньчжурские ямбы», 1935)

Отчасти это – романтизированный образ, в котором многие черты «чужого» пространства, чужбины, минимизированы или преодолены, отчасти – «одомашнены». По убеждению Иннань Ли, «вообще удивительно это проникновение в глубины китайского духа!» С точки зрения филолога, живущего на границе двух культур и двух языков, Ли Иннань анализирует те образы и мотивы китайской литературы, которые были востребованы русскими поэтами и творчески адаптированы для русской литературы. Такой образ, сконструированный писателями-эмигрантами «изнутри», существенно отличается от образа Китая, бытовавшего прежде в русской литературе и публицистике (И. Бичурин, К. Леонтьев, Вл. Соловьев)².

Начало рефлексии дальневосточного *порубежья* было положено первыми произведениями писателей, приехавших в Северную Маньчжурию задолго до возникновения самой эмиграции – к началу строительства КВЖД.

Эти люди – Н.А. Байков (1872–1958) и П.В. Шкуркин (1868–1943) – пережили боксерское восстание 1900–1901 гг.³, воевали на Русско-японской войне. В те годы ни антропология, ни этнография еще не оформились как учения со своей методологией. Это был са-

¹ Русская поэзия Китая: Антология. – Указ. соч. – С. 97.

² Ли И. Образ Китая в русской поэзии Харбина // Указ. соч. – С. 271–285.

О лирике «харбинской ноты» и образе Китая читайте также: Забияко А.А., Эфендиева Г.В. Четверть века беженской судьбы. – Благовещенск, 2008; Забияко А.А. Эмигрантская лирика и фронтальная ментальность // Русский Харбин: Опыт жизнестроительства в условиях дальневосточного фронтира / Забияко А.А., Забияко А.П., Левошко С.С., Хисамутдинов А.А. – Благовещенск, 2015. – С. 155–223.

³ Боксерское (Ихэтуаньское) восстание вспыхнуло против иностранного капитала и христианства в Китае (1898–1901).

мый продуктивный период интуитивного накопления материала и его осмысления учеными, осваивавшими жизнь, быт и традиции коренных народов Дальнего Востока. Именно эти писатели-исследователи положили начало художественному освоению этнографии Северной Маньчжурии, девственного в ту пору края, сложили корпус художественной этнографии дальневосточной эмиграции¹.

Понятие *художественная этнография* определяет результат художественного освоения автором культурных, религиозных, психологических установок, нравственно-этических норм, особенностей обустройства быта представителей определенного этноса, населяющих определенные географические пространства². Художественное освоение предполагает «олитературивание» фактического материала вымыслом, художественной условностью, поэтическим слогом, авантюрной сюжетикой. Таким образом, мы однозначно дифференцируем научный и художественный текст, как в теории науки различают научный и художественный образ. Но так как художественная этнография берет свои корни в этнографии научной, в центре изображения писателя-этнографа оказываются представители тех или иных этнических групп в реальных условиях обитания и этнокультурного общения. Соотношение двух начал (научного и художественного) может балансировать в ту или иную сторону – в зависимости от установки и предпочтений автора, рождая разнообразные жанрово-стилевые формы – от притчи до детектива³.

¹ О художественной этнографии в творчестве П.В. Шкуркина см.: Забияко А.А. Синолог и этнограф П.В. Шкуркин: Образ хунхузов и хунхузничества в контексте социокультурных трансформаций и межцивилизационных контактов на Северо-Востоке Китая в XIX–XX вв. // Россия и Китай на дальневосточных рубежах: Исторический опыт взаимодействия двух культур: Сб. материалов Междунар. науч.-практич. конференции / Под ред.: Забияко А.П., Забияко А.А.; пер. на кит. и англ. Сениной Е.В. – Благовещенск, 2015. – Вып. 11. – С. 190–200.

² Эвенки Приамурья: Оленная тропа истории и культуры / Забияко А.П., Кобызov Р.А., Аниховский С.Э., Воронкова Е.А., Забияко А.А. – Благовещенск, 2012. – С. 270–275.

³ Об этом: Забияко А.А. Художественная этнография Дальнего Востока: Советский и эмигрантский текст // Традиционная культура Востока Азии. – Благовещенск, 2014. – С. 270–290.

Николай Аполлонович Байков (1872–1958)¹ – ученый-натуралист, этнограф, писатель – одним из первых обратился к художественной рефлексии природных, этнокультурных и социокультурных реалий Маньчжурии, ввел маньчжурсскую тему в научный и литературный контекст русской культуры начала XX в. Перед тем как попасть в эти края, Н. Байков получил военное образование, успел поработать в Санкт-Петербургском зоологическом музее, послужил на Кавказе (1894 г., 16-й Мингрельский гренадерский полк), а в 1898 г. был переведен в 108-й Саратовской полк.

В 1902 г. он отправился в Северную Маньчжурию по настойчивому совету Н.М. Пржевальского² и по протекции Д.И. Менделеева³. Будущий натуралист застал маньчжурсскую тайгу и ее обитателей практически в первозданном виде, приграничную жизнь в укладе, не меняющемся на протяжении столетий: «Здесь была своя *особенная жизнь*, и сохранился *древний быт*, очень далекий и чуждый современной культуре и цивилизации. Здесь доминировал “Закон тайги”, жестокий с точки зрения обывательской морали, но рациональный и неизбежный. Властелином здесь был не человек, а *дикий зверь*, которому подчинялось все живое, не исключая и человека»⁴.

Уже началось эпохальное строительство КВЖД, но пространства вокруг магистрали менялись медленно, мощные миграционные потоки – с юга Китая и Дальнего Востока России – еще не захлестнули территорию дальневосточного *порубежья*. Однако границы между Россией и Китаем в эти годы были открыты, а развитие дороги сти-

¹ Подробнее см.: Ким Е. Байков // Литература русского зарубежья, 1920–1940. – М., 1999. – Вып. 2. – С. 270–297; Ким Е. По белу свету (Николай Байков: Судьба и творчество) // Байков Н.А. Великий Ван: Повесть; Черный капитан: Роман. – Владивосток, 2009. – С. 5–52; Хисамутдинов А.А. В лесах Маньчжурии (К 125-летию Н.А. Байкова) // Проблемы Дальнего Востока. – 1997. – № 5. – С. 120–125; Забияко А.А. Ментальность дальневосточного фронтира: Культура и литература русского Харбина. – Новосибирск, 2016. – С. 21–58 и др.

² Байков Н.А. Заветы Пржевальского // Байков Н.А. Тайга шумит. Литература русских эмигрантов в Китае: В 10 т. / Собиратель оригиналов, главный составитель, шеф-редактор Ли Янлен. – Пекин, 2005. – Т. 3: Соната над Хинганом. – С. 81–85. В свое время юному Байкову Н.М. Пржевальский подарил книгу с дарственной надписью: «Путешествие в Уссурийском krae. 1867–1869». Этот дар писатель пронес через всю жизнь.

³ Байков Н.А. Воспоминания о Менделееве // Байков Н.А. У костра. Литература русских эмигрантов в Китае: В 10 т. – Указ. соч. – Т. 3: Соната над Хинганом. – С. 235–241.

⁴ Байков Н.А. Дань Великому Вану // Австралиада. – Сидней, 2003. – № 34. – С. 43–45.

мулировало предпримчивых и витальных ловцов удачи по ту и эту сторону пограничной полосы. Н.А. Байков стал свидетелем этих исторических, социальных и этнокультурных процессов и одним из первых летописцев дальневосточного фронтира – того особенного территориального, ментального и социокультурного пространства, в котором сплавились интересы и традиции аборигенного и пришлого населения Дальнего Востока¹. Его перу принадлежат первые опыты научно-популярного и художественного анализа фронтовой ментальности и порождаемой ею фронтовой мифологии².

До 1914 г. Н. Байков опубликовал 13 очерков о Маньчжурии («Звероводство в Маньчжурии», 1903; «В Маньчжурии», 1904; «Фауна и флора», 1905; «Охота у горы Маоэршань», 1907; «По тигровым следам», 1907; «Змеи и их приручение», 1911 и др.). И хотя сам он утверждал, что стал заниматься исключительно литературным трудом в 30-е годы, но как подметила харбинская журналистка Е. Сентянина, первые рассказы Байкова о Маньчжурии были напечатаны в 1901 г.³

По-настоящему крупным научным и одновременно художественным опытом Н.А. Байкова стала книга «В горах и лесах Маньчжурии»⁴. Автор, открывший этот край для русского читателя, имел оглушительный успех по всей России, и через год книга была переиздана. Она включила разнящиеся в жанровом и художественном наполнении произведения, очевидно, собиравшиеся с самых первых дней пребывания Байкова в маньчжурских землях. Композиция книги обдумана натуралистом и этнографом, готовым стать писателем в самом начале расположены сугубо натуралистические очерки, опубликованные ранее: «Флора и фауна», «Зоография», «Зверевые собаки», «Добывание пантов», «Пресмыкающиеся и земноводные», «Змеи и их приручение». Затем идет часть очерков, сочетающих этнографический, натуралистический и художественный элементы: «За хунхузами», «Афанасенко» и др. Последнюю часть составляет этнографическая «беллетристика»: рассказы «Любовь хунхуза»,

¹ Забияко А.П. Русские в условиях дальневосточного фронтира: Этнический опыт XVII – начала XX в. // Забияко А.П., Кобызов Р.А., Понкратова Л.А. Русские и китайцы: Этномиграционные процессы на Дальнем Востоке. – Благовещенск, 2009. – С. 9–35.

² Забияко А.А. Мифология дальневосточного фронтира в сознании писателей-эмигрантов // Религиоведение. – М., 2011. – № 2. – С. 154–170.

³ Сентянина Е. Харбинские писатели и поэты // Рубеж. – Хабаровск. – 1940. – № 24. – С. 25.

⁴ Байков Н.А. В горах и лесах Маньчжурии. – СПб., 1914. – 469 с. Далее цитаты в тексте статьи даны по этому изданию.

«Заблудился», «Тигровые ночи», «Тайга шумит» и новеллы «Тай-фун», «Страшная месть», «Корень жизни» и т.д.

Эта книга в полной мере продемонстрировала многообразный талант Байкова одновременно как исследователя (натуралиста, антрополога) и писателя; она очертила тот круг тем, который писатель будет развивать всю свою творческую жизнь. В центре 400-страничного повествования – не только натуралистические образы маньчжурской тайги, но, в первую очередь, живущий по закону тайги человек дальневосточного пограничья (*фронтира*), его социокультурный, этнокультурный портрет и религиозные взгляды.

Исторически проблемы адаптации в пространствах от Амура до морских границ, помноженные на необходимость фронтирных этнокультурных контактов, определили некоторые общие черты и коренные, неизменные различия в идеально-психологическом, этическом и религиозном облике пришлых наследников дальневосточных земель – будь то китаец, маньчжур, кореец, монгол (зверовщик, крестьянин, хунхуз) или русский, малоросс, татарин (солдат, офицер, охотник, тот же хунхуз). Н. Байков, имея опыт непосредственного общения и с теми, и с другими, и с третьими, составил определенное мнение о каждом этносе и этносоциальном слое.

В объемном произведении «В горах и лесах Маньчжурии» (1914, 1915) нашлось место для самых разных этнографических наблюдений. Многие обычаи и традиции народов, населяющих Северную Маньчжурию, в настоящее время не фиксируются. Это объясняется сложными политическими, этнокультурными и этномиграционными процессами в Китае во второй половине XX в. Запечатленные ученым-натуралистом в начале прошлого столетия, эти свидетельства становятся сегодня ценнейшим этнографическим источником.

Остановимся на одном примере – на традиции соколиной охоты у маньчжуротов. Культ птиц на Северо-Востоке Китая – одна из древнейших религиозных традиций со времен неолита (5–2 тысячетелетия до н.э.). Н.А. Байков вырос на Кавказе, где искусство соколиной охоты культивируется веками. Прибыв в Маньчжурию, писатель-натуралист не просто сумел подтвердить свой успех в этом виде охотниччьего ремесла, но и глубоко проникнуть в религиозную систему верований жителей дальневосточного фронтира – китайцев и маньчжуротов, основанных на древнем культе птиц¹.

¹ В конце 20-х годов Н.А. Байков для русских харбинцев под псевдонимом «Забайкалец» написал очерк о мукденских сокольниках: Забайкалец (Н.А. Байков). Соколиная охота в Китае // Рубеж. – Хабаровск, 1929. – № 48. – Фото.

В начале книги «В горах и лесах Маньчжурии» в очерке «Звероловство» Н. Байков написал: «Во времена глубокой древности, когда маньчжуры бродили еще по лесам под именем “ниючс”¹, главным их занятием были охота и звероловство. Многие народы этого племени до сих пор остались бродячими звероловами, как солоны, дауры, гольды, манегры, орочены... Охота доселе еще считается у маньчжуротов своего рода религиозным актом. В честь бога охоты промышленники-буддисты воздвигают на высоких горных перевалах и в диких лесах кумирни, где совершаются курения благовонных свечей и приносятся бескровные жертвы перед началом и по окончании счастливого промысла. Охотники-шаманисты приносят жертвы, состоящие из петухов, и совершают заклинания в священных рощах, под сенью вековых лиственниц и дубов» (с. 57).

В работе известного китайского археолога и религиоведа Ван Юйлана есть сведения о том, что в местечке Синькайлю рядом с озером Синькайху в провинции Хэйлунцзян обнаружена голова орла, выполненная резьбой по кости, а рядом – керамическая фигура головы человека... Эти фигуры – свидетельства древних религиозных традиций и высокого культурного развития народов, населяющих Северо-восток Китая в тот период². Следовательно, «в Северо-Восточном Китае культ птиц как форма тотемизма существует уже 7000 лет»³.

Некоторые ученые считают, что соколиная охота получила развитие у чжурчжэней (X–XV вв.), затем органично была усвоена маньчжурами. Ван Юйлан выделяет отдельно культуры орла, сороки и лебедя, бытующие долгое время у маньчжуротов. Однако и соколиная охота с давних пор была весьма популярной и в маньчжурских, и в знатных китайских семьях («Истории династии Поздняя Хань», 220–25 гг. до н.э.) – вплоть до династии Цин. Именно на эту эпоху приходится новый взлет популярности охоты соколиной и с ловчими птицами, что не только засвидетельствовано в хрониках, но и отражено в знаменитых стихах⁴. Особое значение соко-

¹ Имеется в виду этоним «нюйчжень», «нюйчжи» (кит. трад. 女真, упр. 女真, пиньинь: nǚzhēn), употребляемый по отношению к чжурчжэням.

² Wang Yulang. Shenmi de dongbei lishi yu wenhua. Haerbin, Heilongjiang renmin chubanshe. 2011. (Ван Юйлан. Загадочная история и культура Дунбэй. – Харбин: Народное изд-во Хэйлунцзян, 2011.) (王禹浪：

《神秘的东北历史与文化》·哈尔滨：黑龙江人民出版社 · 2011年。С. 41–49.)

³ Wang Yulang. Shenmi de dongbei lishi yu wenhua. – Указ. изд. – С. 45.

⁴ Там же. – С. 46.

линая охота приобретает в это время на Северо-Востоке Китая. Весьма важно, что «зарождение культа птиц и культа дракона произошло почти одновременно»¹. Вполне вероятно, что в синкретических верованиях жителей дальневосточного фронтира культ Владыки Леса и Гор (Дракона) иногда совмещался с культом отдельных птиц.

В этом контексте весьма важно, что в начале XX в. русский ученый-натуралист смог собрать уникальный этнографический и религиоведческий материал, связанный с древним культом птиц в культуре коренного населения Северной Маньчжурии. Н.А. Байков обратил внимание на то, что незнание и неуважение инокультурных традиций на территории дальневосточного фронтира может привести к фатальным последствиям. Именно этой проблеме посвящен рассказ сборника «Страшная месть».

Обратимся к началу повествования. Писатель сумел поэтапно запечатлеть все нюансы древнего ритуала охоты: от торжественного выезда всадников до финального момента, когда сокол приносит добычу своему хозяину. Церемониальное величие ритуала соколиной охоты подчеркивает экспозиция «Страшной мести»: «Солнце только что показалось из-за далеких лесистых хребтов Лао-э-лина, темневших на горизонте подобно грозовой туче.

Глубокое синее небо отражалось, как в зеркале, в заводях и тихих затонах Мидиан-хэ.

Седые туманы ползли из падей и ущелий к вершинам сопок.

Был конец сентября. Листва кустарников и лесов, камыши и травяные заросли долин утратили уж свою зеленую окраску знойного лета и оделись в пестрые цвета глубокой осени, напоминая роскошный персидский ковер.

Свежий морозный воздух был чист и прозрачен, как горный хрусталь.

По каменистой дороге, извивавшейся вдоль берега реки, ехали два всадника.

Маленькие, но крепкие лошадки горячились, мотали своими лохматыми большими головами и рвались вперед.

Всадники-китайцы сидели на высоких нарядных седлах; в руках их, на тонких медных цепочках, виднелись гордые фигуры соколов-сапсанов. Изредка хищники вскидывали свои длинные серповидные крылья и перекликались друг с другом» (с. 461).

¹ Wang Yulang. Shenmi de dongbei lishi yu wenhua. – Указ. изд. – С. 46.

Соколиная охота в Китае и Маньчжурии – удовольствие и времяпровождение исключительно богатых и знатных людей, забава «золотой молодежи». Русский писатель обращает внимание на традиционное ритуальное одеяние маньчжура¹, необходимое для соколиной охоты: «Китаец, ехавший впереди на прекрасном белом иноходце, одет был в *синюю шелковую курму и меховую рысью шапку*. Широкое медно-красное лицо его, с узкими щелевидными глазами, было бесстрастно, но в глубоких черных зрачках его таился огонь страсти и неудержимого азарта.

Богатый землевладелец и любитель соколиной охоты, маньчжур Пей-чан счастливо жил со своей многочисленной семьей на своем хуторе в урочище Миди. Много хлеба вывозил он в арбах на русскую станцию Хай-лин; были у него и заводы свои, где давали масло из бобов и гнали ханшин из гаоляна.

Работы окончены. Хлеб продан. Деньги сданы в банк в городе Нингуте. Время свободное, делать нечего, и выехал старый Пей-чан со своим любимым соколом и работником Кой-чи на охоту» (с. 464).

Но повествование Байкова – не просто подробное этнографическое запечатление любимого развлечения богатых маньчжуртов. Рассказ фиксирует совмещение в сознании маньчжура религиозных и духовных традиций – культа предков и древнего тотемизма: «Как сына любил старик своего сокола. Три года тому назад он сам добыл его из гнезда, сам выходил его и выучил. Много труда положил старый охотник. Сокол знал своего хозяина и издалека прилетал на его зов» (с. 464).

Маркером глубины этой особой религиозности становится фронттирное столкновение двух типов этнокультурного сознания, конфликт *сакрального* и *профанного* в его таежном понимании. Невольным антагонистом маньчжуру, плоть от плоти таежному жителю, здесь становится «русский охотник Сомов, приехавший из Харбина поохотиться на фазанов в знаменитых угодьях долины реки Мидиан-хэ». Этот русский «лаовай»², не задумываясь, стреляет в охотящегося на фазана сокола. Убийство сокола русским охотником-невежей – наиболее острый момент повествования:

¹Он именуется «китайцем», что весьма характерно для словоупотребления русских харбинцев, как правило, не разделяющих китайцев и маньчжуров, зачастую использующих эти этнонимы в качестве синонимов в одном тексте. См. об этом: Забияко А.А. Фронттирная идентичность от Вампу до Сунгари: М. Щербаков, Н. Резникова, А. Несмелов // Русский Харбин. – Указ. изд. – С. 336–359.

²Лаовай (по кит. букв.: старина-иностраниец: пренебр.) – «иностранный простак, невежа-иностраниец».

«Возле убитого фазана лежал на боку смертельно раненный сокол; желтые глаза его сверкали и дико озирались на столпившихся вокруг него людей».

Пей-чан, «как безумный, схватил птицу на руки, стараясь рассмотреть его рану»: «— Кончено! — произнес он, спрятав птицу в свой широкий рукав, и так выразительно посмотрел на сконфуженного русского охотника, что последний долго не мог отдельаться от жуткого, гнетущего чувства.

— Ничего, ничего, ходя! — оправдывался он. — Ты достанешь себе другого ястреба. Вон сколько их летает на воле. У нас даже награду дают забитого хищника» (с. 465).

Н.А. Байков подчеркивает, что беда русского в том, что он самонадеянно отправляется в чужой мир, «не зная ни местных условий жизни, ни обычая». Убив друга и любимца Пей-чана, Сомов как ни в чем ни бывало, просится к тому на ночлег — нанеся смертельную обиду маньчжуру, русский охотник о том даже не догадывается. Весьма характерно для натуралистического видения Байкова, что под стать поведению русского охотника оказываются и манеры его собаки: «Жук еле волочил ноги, и видя, что хозяин дальше не пойдет, разлегся посреди двора, не обратив внимания на китайских псов, встретивших его не совсем дружелюбно» (с. 466).

Среди священных птиц, почитаемых маньчжурами, важное место занимал культ сороки, вороны, орла, трясогузки, кречета, ястреба и сокола; образы этих птиц использовались в шаманских обрядах¹. Синкретические анимистические и тотемические представления жителей дальневосточного фронтира (маньчжуро-китайцев) находят отражение в описании Пей-чана, который в скорби своей практически перевоплощается в хищную птицу: «Все обитатели хутора спали, кроме старика хозяина, он долго неподвижно сидел у своего прародового очага с трубкой во рту и думал свою тяжелую думу. Труп убитого сокола, уже окоченевший, лежал перед ним на канах. Лицо старика было бесстрастно, но в диких, безумных глазах искрились красноватые огоньки неукротимой злобы, или то отражался огонь тлевших угольев на каменном низком очаге. Худые крючковатые пальцы, с длинными, серповидными ногтями, напоминали лапы хищной птицы, и сам Пей-чан всей своей фигурой походил на старого горного коршуна» (с. 468). Согласно

¹ «Маньчжурский клин»: История, народы, религии / Аниховский С.Э., Болотин Д.П., Забияко А.П., Пан Т.А.; Под общ. ред. Забияко А.П. — Благовещенск, 2005. — С. 137–169.

фронтурной мифологии, когда дух одного из таких *вэчэку* «“вселялся” в шамана, тот превращался в это животное, начинал подражать ему своими движениями и жестами. В особых случаях душа самого шамана могла “вселиться” в животное, духом которого он владел»¹.

Перья птиц в маньчжурских шаманских обрядах играют сакральное значение – Н.А. Байков фиксирует этот элемент, когда Пей-chan совершает молитву духу сокола: «Под развесистым старым вязом стояла небольшая деревянная кумирня. Подойдя к ней, старик выдернул из крыла сокола большое маховое перо, поднял его кверху и воткнул в священный пепел алтарика, произнося какие-то заклинания. В ближайших приречных кустах завыл голодный волк, ему ответил другой из дубового леса. Где-то на дальнем хуторе залаяли собаки» (с. 468). Природа откликается на молитвенные обращения Пей-чана к духу своего убитого сокола. Получив одобрение у духов природы, Пей-chan обрекает на гибель русского «лаовая».

Добро и зло – те категории, которые применительно к иноплеменникам, «белым дьяволам», «ламозам»² в сознании маньчжиров и китайцев имеют относительное значение. А в данной ситуации, когда речь идет о поругании «белолицым дьяволом» святыни, тотемного животного, *вэчэку*, эти категории не действенны вообще. Пей-chan приносит кровавую жертву Духу Леса и Гор – сжигает Сомова и его собаку заживо в своей фанзе: «Затворив плотно дверь и подперев ее колом, старик отошел к кумирне, стал на колени, воздел руки к темному небу и начал молиться своему таинственному, зловещему богу», а в это время «сон русского охотника незаметно переходил в непробудный вечный сон смерти» (там же).

Маньчжур, очевидно, не только владеет шаманскими практиками, но и сам способен к оборотничеству: он то становится похож на птицу, то разговаривает с волками, то, задумав страшную месть, «тихо, как тигр, проскользнул в свою фанзу, откуда вынес бутылку с керосином и спички». Совершив кровавую жертву, мстительный маньчжур перевоплощается в антропоморфную ипостась злого духа: «Пей-chan стоял невдалеке, любуясь делом

¹ Руднев А. Новые данные по живой маньчжурской речи и шаманству // Записки Восточ. отд-я Русского археологич. общ-ва. – СПб., 1912. – Т. 21, вып. 1. – С. 47–82.

² Ламоза (по кит.: «лао маоцзы», старая лохматая шапка) – «волосатик», пренебрежительное именование русских в Северной Маньжурии и в целом на Северо-Востоке.

своих рук. Освещенный красноватым заревом пожара, он напоминал злого духа, вышедшего из огненной глубины преисподней. Зловещая дьявольская усмешка кривила беззубый рот старика; в диких, безумных глазах его горели кроваво-красные огоньки» (с. 469). Этот инфернальный образ до того страшен, что «пустынные волки, испуганные необычным светом, прекратили вой и скрылись в соседних горах».

Итак, незнание чужих устоев и, пусть невольное, небрежение ими способно обернуться трагедией в условиях тесных контактов столь разных этносов. Так и происходит с невежей Сомовым. Данный пассаж в книге Н.А. Байкова – не единственный. Много позднее, пройдя испытания фронтами Первой мировой, Гражданской, пережив утрату всего, что нажил до выхода в отставку, а самое главное – став эмигрантом, Н.А. Байков продолжит развивать в своем творчестве натуралистические и этнографические темы. Но главные идеи своей художественной этнографии он заложил в дореволюционной книге «В горах и лесах Маньчжурии». Это – предупреждение русского ученого, офицера, писателя-патриота русскому читателю. Оно основано на уроках, вынесенных участником Русско-японской войны в преддверии новых эпохальных событий. В нем – не столько пророческие угрозы, зреющие для России на Северо-Востоке Китая (которые отчасти оправдались в XX столетии), сколько авторский посып быть внимательным к великой культуре великого народа, чьи дети мыслят себя потомками дракона.

В.Н. Дядичев

**МАЯКОВСКИЙ В НЬЮ-ЙОРКЕ В 1925 г.:
РУССКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «РЕЗЕЦ»
И ЖУРНАЛ «СПАРТАК»**

Аннотация. В работе представлена история возникновения и недолгого существования в начале 1920-х годов в Нью-Йорке русской литературной группы «Резец», созданной при еженедельной рабочей газете левого направления «Новый мир».

Журнал «Спартак», изданный литературной группой «Резец», первый и единственный номер которого вышел в октябре 1925 г., – редчайшее издание, отсутствующее в крупнейших библиотеках мира и сохранившееся только в частном библиофильском собрании. В. Маяковский опубликовал в нем одно из своих стихотворений американского цикла.

Ключевые слова: литературная группа «Резец»; журнал «Спартак»; газета «Новый мир»; В. Маяковский; Д. Бурлюк.

К началу 1920-х годов в США образовалась довольно многочисленная русскоязычная диаспора. При этом русское зарубежье Америки состояло не только из представителей «белой» послереволюционной эмиграции (хотя таковая также имелась). Заметная русская колония по-прежнему, еще со времен Русской Америки, существовала на Западе США. Значительное количество выходцев из Российской империи и стран Восточной Европы осело в городах и штатах Восточного побережья и центральных штатах Америки – Нью-Йорке, Филадельфии, Бостоне, Питсбурге, Детройте, Чикаго и т.п.¹

¹ Подробнее о русской диаспоре XX в. в США см.: Гринёв А.В. Кто есть кто в истории Русской Америки: Энциклопедический словарь-справочник. – М., 2009; Назаров П.В. Российские иммигранты в США в конце XIX – начале XX в.:

В. Маяковский, посетивший США в августе – октябре 1925 г., не без иронии описал демографическую ситуацию Нью-Йорка в очерке «Моё открытие Америки» (1926):

«Негры, китайцы, немцы, евреи, русские – живут своими районами со своими обычаями и языком, десятилетия сохраняясь в несмешанной чистоте.

В Нью-Йорке, не считая пригородов,

1 700 000 евреев (приблизительно),

1 000 000 итальянцев,

500 000 немцев,

300 000 ирландцев,

300 000 русских,

250 000 негров,

150 000 поляков,

300 000 испанцев, китайцев, финнов.

Загадочная картинка: кто же такие, в сущности говоря, американцы, и сколько их стопроцентных?...»¹

Важное значение в изучении истории российской иммиграции в США имеют созданные выходцами из России архивные и музейные центры. Образованные в основном в начале – середине XX в., эти архивы еще недостаточно изучены как американскими, так и отечественными исследователями. Крупными центрами являются, например, Музей русской культуры в Сан-Франциско, Архивы русской православной церкви в США и некоторые другие. Среди американских исследовательских центров, созданных при государственных учреждениях и университетах, надо отметить Архив русской и восточноевропейской истории и культуры при Колумбийском университете (более известный как «Бахметевский архив»), Гуверовский институт войны, революции и мира при Стэнфордском университете, Центр по изучению истории иммиграции университета Миннесоты и т.д. Подобные центры отражают деятельность русских иммигрантских организаций главным образом после 1917 г., поскольку создавались при активном участии именно «белой» эмиграции.

Дис. ... канд. ист. наук. – М., 2009; Ручкин А.Б. Русская диаспора в первой половине XX в.: историография и вопросы теории. – Режим доступа: http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/SCIENTIFICARTICLES/2007/Ruchkin_AB/

¹ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1955–1961. – Т. 7. – С. 306–307.

К началу 1920-х годов в США издавалось немало периодических изданий на русском языке. Наиболее известная ежедневная газета «Новое русское слово» (Нью-Йорк, 1910–1940, с 1910 по 1920 г. – просто «Русское слово») являлась умеренно консервативным изданием. Газета «Русский голос» (Нью-Йорк, выходила с 1 февраля 1917 г., издание прекратилось в 1996 г.) – более «либеральное» издание, как правило, не публиковавшее материалов явно враждебных по отношению к Советской России. Ее постоянным сотрудником с 1923 г. был Д.Д. Бурлюк.

Между тем значительное количество русскоязычных иммигрантов, прибывших в Америку в поисках «лучшей доли» (особенно в период 1900–1910-х годов), стали там простыми рабочими, служащими и т.п. Они сочувственно относились к событиям в революционной России, зачастую определяли себя людьми левых убеждений, настоящими пролетариями.

Усилиями этой части русской и русскоязычной diáspоры в Нью-Йорке издавалась русская рабочая газета «Новый мир» (Нью-Йорк, 1917–1938), являвшаяся органом «Федерации русских отделов Рабочей (коммунистической) партии Америки». Именно при газете «Новый мир» образовался литературный кружок «Резец» (1924–1925), созданный группой трудовых интеллигентов, занимавшихся литературным творчеством. Кружок «Резец» объединял в своих рядах пишущих, главным образом, по-русски. Хотя примыкали к нему также выходцы из России, рабочие и служащие, пробовавшие писать на еврейском и английском языках.

Название этого нью-йоркского литературного кружка должно было сразу указывать на «пролетарский» состав и ориентацию его членов. **Резец** – наиболее распространенный режущий инструмент, применяемый при обработке твердых материалов со снятием стружки на токарных, расточных, строгальных, долбежных и других станках. Токарные же станки в начале XX в. были наиболее распространенным видом заводского оборудования.

В свою очередь, в Советской России в первые послереволюционные годы (1917–1920-е) на волне лозунгов Пролеткульта («Пролетариат сам создаст собственную культуру и литературу...») возникло множество различных студий, объединений, кружков, приобщавших своих членов-рабочих к культуре, литературе, творческой деятельности. Так, в Ленинграде с 1924 по 1939 г. раз в две недели выходил литературно-художественный журнал «Резец», сначала как приложение к «Красной газете», а с 1935 г. ставший органом Ленинградского отделения Союза советских писателей.

В редколлегию журнала в разное время входили такие известные литераторы, как А. Горелов, Ю. Либединский, А. Решетов, И. Скворцов-Степанов, П. Чагин и др. Наряду с произведениями профессиональных писателей ленинградский «Резец» печатал рабкоров, стремясь содействовать воспитанию кадров пролетарской литературы. Постоянным разделом журнала была «Литературная студия “Резца”», где велись беседы с начинающими литераторами, проводились литературные викторины. Журнал уделял большое внимание творчеству рабкоров, литкружковцев и т.п. В 1928–1929 гг. редакцией журнала было выпущено пять альманахов¹.

В Маяковский еще в 1918 г., отдавая дань духу того времени, писал в стихотворении «Поэт рабочий»:

Орут поэту:
«Посмотреть бы тебя у токарного станка.
А что стихи?
Пустое это!
Небось работать – кишкя тонка».
Может быть,
нам
труд
всяких занятий роднее.
Я тоже фабрика.
А если без труб,
то, может,
мне
без труб труднее².

А в 1923 г. в поэме «Про это» не без некоторой грустинки отмечал:

...Столбовой отец мой
дворянин,
кожа на моих руках тонка.
Может,
я стихами выхлебаю дни,
и не увидав токарного станка³.

¹ Резец: Рабочая литгруппа: Альманах. – Л.: Изд. «Красная газета», 1928. – Кн. 1; 1929. – Кн. 5.

² Маяковский В. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1968. – Т. 1. – С. 250.

³ Маяковский В. Про это. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0340.shtml

Но уже в ноябре 1926 г., иронизируя над далеко не всегда удачными попытками приобщить рабочих «от станка» к литературному творчеству, писал:

А рядом
молотобойцев
анапестам
учит
профессор Шенгели.
Тут
не поймете просто-напросто –
в гимназии вы,
в шинке ли?¹

И все же можно предположить, что и нью-йоркский литературный кружок принял свое название «Резец» не без влияния своего ленинградского советского собрата.

Летом-осенью 1925 г. при посещении США В. Маяковский встретился с членами нью-йоркской литературной группы «Резец».

Приехал Маяковский в Нью-Йорк 30 июля 1925 г. Дату приезда помогают установить сообщения в газетах «Новый мир» и «Русский голос»:

«Владимир Маяковский в Нью-Йорке. Сегодня утром, после непродолжительного пребывания в Мексике, в Нью-Йорк прибывает известный русский поэт и писатель Владимир Маяковский»².

«Вчера в Нью-Йорк приехал знаменитый русский поэт Владимир Маяковский... находившийся в последнее время в Мексике»³.

Ряд важных материалов и документальных свидетельств о пребывании Маяковского в Америке содержится в работах С.С. Кэмпрада⁴. Ценные, ранее неизвестные и малоизвестные сведения о контактах Маяковского с прокоммунистическими русскоязычными еврейскими кругами США приведены в исследовании Л.Ф. Кациса⁵.

¹ Маяковский В. Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому. – Режим доступа: http://az.lib.ru/m/majakovskij_w_w/text_0520.shtml

² Новый мир. – Нью-Йорк, 1925. – № 858, 30 июля.

³ Русский голос. – Нью-Йорк, 1925. – 31 июля. Цит. по: Кэмпрад С.С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. – М., 1970. – С. 89.

⁴ Кэмпрад С.С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. – М., 1970.

⁵ Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский и русско-еврейский Нью-Йорк // Маяковский продолжается: Сборник научных статей и публикаций архивных материалов. – М., 2009. – Вып. 2: (К 115-летию со дня рождения поэта и 70-летию Государственного музея В.В. Маяковского). – С. 51–70.

В той же газете «Новый мир» появилась заметка: «Экстренное собрание группы “Резец” состоится в субботу 1 августа, в 4 часа дня, в помещении 431, Ист, 6-я улица»¹. А в день первого выступления поэта (14 августа) группа «Резец» поместила в газете «Новый мир» следующее объявление: «Кружок пролетарских писателей в Америке “Резец” приветствует певца рабоче-крестьянской России В.В. Маяковского»².

На одном из собраний кружка «Резец» было решено выпустить журнал, который получил название «Спартак».

«Скоро выйдет из печати журнал “Спартак”, – писала 1 сентября газета “Новый мир”. – Что будет в этом “Спартаке”? В литературном отделе – новые стихи В.В. Маяковского, которые появятся впервые в этом журнале...»³

Не подлежит сомнению, что выбор названия «Спартак» для предполагаемого литературного «пролетарского» издания также не был случайным. Это название явно соотносилось с названием немецкой революционной марксистской группы «Союз Спартака» (нем. *Spartakusbund*; первоначально – группа *Интернационал*), которая была образована по инициативе Розы Люксембург 4 августа 1914 г. после того, как фракция Социал-демократической партии Германии (СДПГ) в рейхстаге проголосовала за предоставление военных кредитов правительству Германии в связи с началом Первой мировой войны. Она выступала против поддерживаемой СДПГ политики «гражданского мира», выдвинутой кайзеровским правительством, и призывала к международной солидарности рабочих против войны. В январе 1916 г. группа начала издавать собственную газету «Письма Спартака» (нем. *Spartakusbriefe*), благодаря которым она обрела новое имя – группа Спартака. С 1917 г. группа Спартака представляла левое, революционно-социалистическое крыло СДПГ. По инициативе Карла Либкнехта 11 ноября 1918 г. группа получила название – «Союз Спартака», который стал независимой политической организацией. В состав ЦК Союза Спартака вошли Карл Либкнект, Роза Люксембург, Франц Меринг, Л. Иогихес (Тышка), Вильгельм Пик и др.; все имена – знаковые и для русской революции 1917 г.

¹ Цит. по: Кэмрад С.С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. – М., 1970. – С. 203.

² Там же. – С. 203.

³ Там же. – С. 204.

Ноябрьскую революцию 1918 г. в Германии *Союз Спартака* встретил призывами к разоружению войск и, выдвинув лозунг «Вся власть Советам!», призывал к учреждению в Германии «свободной советской республики». В канун нового 1919 г. *Союз Спартака* вместе с другими левыми революционными организациями образовал Коммунистическую партию Германии. Тогда же, в январе 1919 г., спартакисты и независимые социал-демократы объявили всеобщую забастовку и подняли восстание, но оно было подавлено, и многие спартакисты были убиты.

Отметим, что гладиатор *Спартак*, предводитель восстания рабов в Древнем Риме (74–71 гг. до н.э.), был хорошо известным символом сопротивления угнетенных против эксплуататоров и соответствовал марксистской теории исторического материализма, в соответствии с которой историей движет классовая борьба. Вышедший в 1874 г. роман итальянского писателя-историка Рафаэлло Джованьоли «Спартак» вполне отвечал такому пониманию. Роман Р. Джованьоли тогда же был переведен на большинство европейских языков (несколько переводов на русский язык появилось в 1881–1905 гг.). Утверждению древнеримского героя в качестве борца за права угнетенных трудовых масс против эксплуататоров способствовал и вышедший на экраны в 1913 г. итальянский художественный фильм «Спартак».

В 1930–1970-е годы в пионерских лагерях, у пионерских костров, наряду с неизменными песнями о «Картошке, пионеров идеале» и «Взвейтесь кострами...», часто пелась и «Песня о юном барабанщике»:

Мы шли под грохот канонады,
Мы смерти смотрели в лицо.
Вперед продвигались отряды
Спартаковцев, смелых бойцов.

Советская пионерская песня «Маленький барабанщик» является стихотворением М. Светлова (музыкальная обработка А. Да-виденко.) В свою очередь, созданное в 1930 г. стихотворение Светлова – это вольный перевод немецкой коммунистической песни «Der kleine Trompeter» («Маленький трубач», слова В. Вальрота, 1925), посвященной Фрицу Вайнеку (26.3.1897–13.3.1925) – горнисту, погибшему при разгоне полицией предвыборного рабочего собрания с участием Эрнста Тельмана в городе Халле. Светлов заменил трубача на барабанщика и перенес действие в эпоху

Гражданской войны в России. От германских реалий осталось лишь наименование «спартаковцы» – самоназвание группы германских левых, составивших в конце декабря 1918 г. основу Компартии Германии.

В контексте нашего исследования интересен и такой факт. В 1926 г. на Одесской кинофабрике Всеукраинского фотокиноуправления (ВУФКУ) был снят советский художественный фильм «Спартак» (премьера состоялась в Киеве 7 декабря 1926 г.). Автором сценария был украинский поэт-футурист Гео Шкурупий (для ВУФКУ в те же годы ряд киносценариев написал и Маяковский). Музыкальное сопровождение к фильму «Спартак» было написано А.И. Хачатурияном. Фильм не сохранился. А музыка к фильму в дальнейшем легла в основу созданного Хачатурияном в 1950–1954 гг. балета «Спартак».

Такое «историческое» название решили дать журналу и нью-йоркские пролетарские писатели...

Нельзя точно сказать, принимал ли Маяковский какое-либо участие в определении названия журнала «Спартак». Но поэт был в те дни в Нью-Йорке и имел тесные контакты с участниками литературной группы «Резец».

Журнал «Спартак» вышел в первых числах октября 1925 г. «Сегодня выходит из печати первый номер ежемесячного журнала “Спартак”, – писал “Новый мир”. – Номер будет содержать материалы на трех языках. Среди разнообразного материала – еще не изданное стихотворение Владимира Маяковского»¹.

А спустя две недели газета «Новый мир» напечатала рецензию, в которой говорилось: «Наконец-то мы имеем журнал, в котором давно чувствовалась потребность, и от души приветствуем его... Журнал сразу занял пролетарскую позицию и с первого же номера обещает быть интересным. Поэтому мы считаем своим долгом серьезно отнести к нему, подчеркнуть слабые стороны и отметить хорошие... Интересен “опыт разбора” т. Менделевского о Маяковском и Сэндберге, даже если мы не соглашаемся с его оценкой этих поэтов. Хороша и сочна только первая половина стихотворения Бурлюка о Маяковском. Не совсем понятно, правда, посвящается оно Маяковскому или дореволюционной России. Пускай читатель решает... Конечно, стихотворение Маяковского, написанное для “Спартака”, в высшей степени украшает журнал, и мы наде-

¹ Цит. по: Кэмрад С.С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. – М., 1970. – С. 204.

емся, что в дальнейших номерах будет побольше таких украшений. Но репутация “Спартака” зависит в первую очередь от американских пролетарских писателей – и в этом залог его успеха»¹.

В связи с выходом журнала члены кружка решили устроить «бал». В газете «Новый мир» появились два объявления. Одно гласило: «Все подземные и надземные дороги ведут в Парк-Палас в пятницу, 16 октября, в 8 час. веч. на концерт-бал кружка пролетарских писателей “Резец”. В честь выпуска журнала “Спартак” Вл. Вл. Маяковский прочтет свои лучшие стихи. Богатая концертная программа. Выступит Саут-Бруклинский спортивный кружок. Конферансье – Давид Бурлюк»². А в сообщении, напечатанном в газете в день проведения мероприятия, говорилось: «Вниманию русской колонии. Сегодня, в пятницу, 16 октября, в 8 ч. веч. в Парк-Палас... состоится грандиозный концерт-бал кружка пролетарских писателей “Резец”. По случаю выпуска журнала “Спартак” Вл. Вл. Маяковский прочтет свои лучшие стихи... В заключение – бал. Большой оркестр музыки. Русские и американские танцы до утра»³.

Короткий отчет о прошедшем концерте поместила газета «Русский голос»: «Состоялся вечер, организованный новым журналом “Спартак”. Центром вечера явилось выступление поэта Маяковского. Маяковский прочел несколько своих стихотворений, уже напечатанных и публике известных, и между ними одно свеженькое “Русский язык в Нью-Йорке”. Оно очень насмешило публику... Публика тепло приветствовала поэта»⁴.

Между тем журнала «Спартак» (Нью-Йорк, 1925. № 1, октябрь) не оказалось ни в одной из доступных нам библиотек России и зарубежья (в том числе – в Библиотеке Конгресса США).

Не упоминается, не учтен журнал «Спартак» в различных библиографических указателях, энциклопедиях, справочных изда-

¹ Фиоре М. Наши новые журналы // Новый мир. – Нью-Йорк, 1925. – № 925, 17 октября. Цит. по: Кэмрад С.С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. – М., 1970. – С. 204–205.

² Новый мир. – Нью-Йорк, 1925. – № 918, 9 октября. Цит. по: Кэмрад С.С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. – М.: Советский писатель, 1970. – С. 205.

³ Новый мир. – Нью-Йорк, 1925. – № 924, 16 октября. Цит. по: Кэмрад С.С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. – М., 1970. – С. 205–206.

⁴ Б. п. «В.В. Маяковский на вечере “Спартака”» // Русский голос. – Нью-Йорк, 1925. – 25 октября. Цит. по: Кэмрад С.С. Маяковский в Америке. Страницы биографии. – М., 1970. – С. 206.

ниях и т.п., посвященных русскому зарубежью¹. Он оказался недоступным и для исследователей – составителей и издателей научных («академических») собраний сочинений В.В. Маяковского.

Так, в комментариях к стихотворению «б монахинь» в 13-томном Полном собрании сочинений В.В. Маяковского об источниках текста этого стихотворения читаем:

«Черновой автограф в записной книжке 1925 г., № 33 (БММ); журн. “Прожектор”, М. 1925, № 16, 31 августа (под названием “Монашки” и с обозначением места написания: Атлантический океан. Пароход “Эспань”); *В.В. Маяковский. Испания. Океан. Гавана. Мексика. Америка*”. М., 1926; *В.В. Маяковский. Сочинения*, т. 5. М., 1927; сб. “Антирелигиозный чтец-декламатор”, изд. “Безбожник”, М. 1929.

Нью-йоркская газета “Новый мир” (1925, 3 октября) сообщала: ‘Сегодня выходит из печати первый номер ежемесячного журнала “Спартак”… Среди разнообразного материала имеется неизданное еще стихотворение Владимира Маяковского. По свидетельству советского литературоведа М.О. Мендельсона, в то время находившегося в Америке, в журнале “Спартак” (Нью-Йорк, 1925, № 1, октябрь) было опубликовано стихотворение “б монахинь”»².

Недоступным оказался этот журнал и для издателей нового 20-томного Полного собрания произведений В.В. Маяковского, где в комментариях к стихотворению «б монахинь» читаем: «Публикация в журнале “Спартак” предварялась информацией: “Сегодня выходит из печати первый номер ежемесячного журнала “Спартак”… Среди разнообразного материала имеется неизданное еще стихотворение Маяковского” (Новый мир. Нью-Йорк, 1925. 3 окт.). “Спартак” – журнал еврейского кружка “Молодая кузница” издавался на русском, английском и еврейском языках

¹ Сводный каталог периодических и продолжающихся изданий русского зарубежья в библиотеках Москвы (1917–1996 гг.). – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1999; Кудрявцев В.Б. Периодические и непериодические коллективные издания русского зарубежья. 1918–1941. Опыт расширенного справочника. Журналистика. Литература. Искусство. Гуманитарные науки. Педагогика. Религия. Военная и казачья печать: В двух частях. – М.: Русский путь, 2011. – Ч. 1.; Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940: В 4 т. – М., 1997–2006. – Т. 1: Писатели русского зарубежья. – М., 1997; Т. 2: Периодика и литературные центры. – М., 2000; Т. 3: Книги. – М., 2002; Т. 4: Всемирная литература и русское зарубежье. – М., 2006.

² *Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М., 1958. – Т. 7: Вторая половина 1925–1926. – С. 470.*

(Спартакус. Монтли, Юнион-сквер, 30). В числе сотрудников Вл. Маяковский, Д. Бурлюк, М. Голд и др. (Русский голос. Нью-Йорк. 1925. 11 окт.)...»¹

Весьма существенные сведения об истории возникновения кружка «Резец» и издании журнала «Спартак» содержатся в воспоминаниях непосредственного участника тех событий Мориса Осиповича Мендельсона (Менделевского, 1904–1982), в то время – молодого русскоязычного американского журналиста, впоследствии – известного советского ученого, литературоведа-американиста.

Приведем наиболее важную для нас часть его воспоминаний:

«...Случилось так, что в те самые дни 1923 г., когда в океан вышел корабль, на котором Есенин и Дункан отправились в обратный путь из Нью-Йорка в Европу, в газете “Русский голос” появилось извещение, что русская федерация Рабочей партии Америки приступает к изданию ежедневной газеты “Новый мир”...

Одной из первоочередных задач американских коммунистов было создание в США ежедневной газеты на английском языке. Разумеется, этот орган печати не должен был заменить коммунистические газеты на языках трудящихся разных национальностей, населяющих страну. Таких газет было немало – в том числе русская, венгерская и др. Но это в основном были еженедельники.

А остро ощущалась потребность в ежедневном издании. Им и стал “Новый мир”. Газета широкого политического профиля, она в то же время сыграла существенную роль в жизни молодых, как правило, поэтов, прозаиков, критиков, писавших на русском языке и приближавшихся в своем творчестве к пролетарским идеалам.

Возникшее чуть раньше в том же Нью-Йорке объединение русских литераторов, гордо именовавшее себя группой пролетарских писателей “Резец”, впервые ощутило почву под ногами. Ведь в прошлом большинству этих людей печататься было негде. А теперь в “Новом мире” возникла рубрика “Литературная неделя”, занимавшая в субботнем номере целую полосу, а то и полторы. Среди авторов, сотрудничавших в “Литературной неделе”, было немало членов “Резца”. Я упоминаю об этом потому, что, когда в Америку приехал Владимир Маяковский, его имя нередко упоминалось в связи с названиями “Новый мир” (речь шла о той же рабочей газете) и “Резец”.

Владимир Маяковский приехал в США в середине 1925 г.

¹ Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 20 т. – М., 2014. – Т. 2. – С. 530.

В то время я уже был штатным сотрудником “Нового мира” – одним из четырех редакционных работников, выпускавших каждый день (кроме воскресенья) эту газету. Круг моих обязанностей был довольно широк. Он включал, в частности, ведение отдела рабочих корреспонденций. Мне было поручено также редактировать “Литературную неделю”. Вполне естественно, что я принимал довольно активное участие в деятельности “Резца”…

Среди членов “Резца” было больше десятка честных, искренних и не лишенных известных способностей литераторов – молодых и довольно пожилых. Впрочем, сила их заключалась все же не в поэтическом мастерстве, а в ясном стремлении подчинить свои творческие замыслы серьезным социальным задачам.

Так, старый рабочий Н. Кисель бесхитростно, но с подкупающей правдивостью рассказывал, сколь удушающе беспросветна жизнь рядового ньюйоркца. Наборщик Ян Каминский сочинял стихи, похожие на частушки, сидя за наборной машиной, тут же, в типографии “Нового мира”. Он отливал на линотипе строку за строкой, как другие поэты отстукивают стихи на пишущей машинке. В стихотворениях Лазарева (мы даже не знали его имени) жила ненависть к затхлому мещанскому быту среднего американца. Повторяю, богатством поэтического выражения стихи участников “Литературной страницы” не отличались. И все же не случайно, полагаю, их деятельность привлекла внимание такого тонкого ценителя искусства, как Анатолий Васильевич Луначарский, чьи дружеские послания мы время от времени получали из Москвы.

В одном письме Луначарского (оно было опубликовано в “Новом мире” в самом начале того же 1925 г., когда в США приехал Маяковский) выражалось удовлетворение тем, что даже в такой капиталистической стране, как Америка, существует группа русских пролетарских писателей. В другом послании за той же подписью говорилось о возможности возникновения Ассоциации пролетарских писателей во всемирном масштабе. Участниками такой Ассоциации могли бы стать и товарищи из “Резца” совместно с коренными американцами и передовыми литераторами, принадлежавшими к другим национальным меньшинствам США.

С течением времени члены “Резца” начали чувствовать, что им тесно на ограниченной площади, которую предоставляла “Литературная неделя”. Возникла мечта создать ежемесячный журнал. Все в том же 1925 г. вышел в свет первый номер этого журнала – его назвали “Спартак”. Именно тут впервые увидело свет стихотворение Владимира Маяковского “6 монахинь”.

Впрочем, первый номер “Спартака” оказался и последним. А “Новый мир” продолжал выходить. И все чаще на его страницах выступали не только наши “доморощенные” литераторы, но и настоящему крупные писатели – советские и американские.

Вернувшись, однако, к группе “Резец”. В журнале “Спартак”, в том самом единственном номере, была напечатана статья “Кто мы такие и чего мы хотим”. В статье говорилось: “Мы не эмигранты. Мы в Америке не потому, что не хотим быть в революционной России. Мы живем жизнью американского пролетариата. Мы боимся рядом с ним... Наш журнал... не эмигрантский... Мы счастливы и горды тем, что мы дети свободной рабоче-крестьянской России... наш ‘Спартак’ – американский революционер”.

И вот однажды по поручению группы “Резец” и редакции журнала “Спартак” я встретился с Маяковским вскоре после его приезда в Америку. Маяковский обещал дать стихотворение для первого номера журнала, и меня направили к поэту с заданием – получить у него обещанный материал.

Помню, какие надежды внушало участие Маяковского в журнале. Ведь денег для оплаты типографских расходов и стоимости бумаги у редакции не было. (О том, что авторам следует платить гонорар, никто и не подумал.) Газета “Новый мир” не моглаказать какую-либо материальную помощь “Спартаку”. Заведующий издательством “Нового мира” Джордж Ашкенудзе и без того в конце каждой недели опасался, что в следующий понедельник очередной номер газеты не выйдет...

А все-таки редакторы “Спартака” не теряли веры в будущее. Они подготовили материал на несколько номеров вперед.

Членов группы “Резец” подбадривали верные друзья. В “Спартаке” было напечатано приветствие от Центрального бюро русской секции (была тогда такая) Рабочей партии Америки. В нем выражалась надежда, что “Спартак” станет “мастерской подлинно пролетарского творчества, всецело преданного делу мировой пролетарской революции”. Редакционная коллегия “Нового мира” пожелала группе “Резец” еще шире развернуть литературную деятельность, столь плодотворно протекающую на страницах “Нового мира”.

И тут же было напечатано сообщение о намеченном на будущий год Первом международном съезде пролетарских и революционных писателей. Вместе с А.В. Луначарским – председателем Международного бюро пролетарской литературы инициаторами съезда значились, в частности, Барбюс, Серафимович, Вайян-Кутюрье, Катаяма, Демьян Бедный.

Итак, я отправился к Маяковскому. Он жил тогда в одном из некогда роскошных особняков на Пятой авеню, в самом начале этой широко известной в Америке улицы. Рядом находилась площадь Вашингтона, запечатленная в художественной литературе США, и облюбованный художниками и литераторами район Гринвич вилледж.

Поэта приютил у себя тогдашний торговый представитель Советского Союза в США Хургин. Прошло немного времени, и мне довелось увидеть Маяковского при очень печальных обстоятельствах: поэт пришел на похороны Хургина, утонувшего во время водной прогулки...

Старый аристократический дом, на верхнем этаже которого находилась комната Маяковского, мне показался необычно просторным...

Я постучал. Маяковский, открыв дверь комнаты, стал у входа. Я знал, что он человек высокого роста, но мне он показался тогда чуть ли не гигантом. Довольно долго и пристально глядел на меня. Наконец, видимо, догадавшись о моем состоянии, он, ничего не спрашивая, ничего не говоря, вынес какой-то листок.

Я поблагодарил его и ушел. На улице я посмотрел на рукопись. В одной из первых строк текста стояло: “шестеро”. Под заголовком “6 монахинь” стихотворение и появилось в “Спартаке”.

Итак, я даже не сказал Маяковскому, что будет представлять собою журнал, для которого предназначалось его стихотворение. Мне не пришло в голову объяснить, что мы не имеем возможности выплатить гонорар. Не повернулся у меня язык упомянуть и о своей статье, хотя сложенные вчетверо большие листы бумаги были запихнуты во внутренний карман пиджака и мешали как следует застегнуть его.

Что ж, можно ли называть этот до смешного короткий эпизод встречей с Маяковским? Безмолвная эта сцена была и впрямь смешна. Но Маяковский ни разу не усмехнулся, он сохранял полную серьезность.

Произошло, однако, так, что в “Спартаке” рядом со стихотворением Маяковского, статьей о нем Бурлюка, драматическим наброском Н. Киселя и другими материалами появилась моя статья, которую я так и не посмел показать поэту.

У меня, скажу тут же, нет оснований гордиться ею – напротив, прошло не так уж много времени, и я понял ее уязвимость. Но Маяковский проявил к этой статье известное внимание. И о том, как он на нее реагировал, я постараюсь рассказать.

Начну с одного из выступлений Маяковского в Нью-Йорке, где я присутствовал. В переполненном зале он читал стихи. А затем вдруг упомянул о напечатанной в журнале “Спартак” статье “Маяковский и Сандбург”. Так называлась моя пресловутая статья.

Наступила пауза... Наконец он улыбнулся и сказал: “Я знаю, что автору статьи только двадцать лет, поэтому я его ругать не стану”. Но этим замечанием дело не ограничилось...

Стоит подчеркнуть, что “Новый мир” очень активно поддерживал Маяковского на протяжении всего срока его пребывания в США. Собственно говоря, эта газета, а в известной мере группа “Резец” были главными пропагандистами творчества Маяковского, активнее всего привлекали внимание русской рабочей колонии в Америке к выступлениям поэта.

В “Моем открытии Америки”, в очерке “Чикаго”, он вспоминает, как был изображен в поэме “150 000 000” этот промышленный центр, а потом переходит к разговору о человеке, который охарактеризован как «знаменитейший сегодняшний американский поэт Карл Самбор... чикагец... описывает Чикаго так...”.

Американского поэта по фамилии Самбор не существует. У Маяковского – описка. Он, безусловно, вмел в виду Карла Сандбурга (ныне по-русски принято писать Сэндберг).

Надо иметь в виду, что ссылки Маяковского на Сэндберга имеют откровенно полемический характер. В “Моем открытии Америки” он явно вступает в спор с критиками, которые “писали, что мое Чикаго могло быть написано только человеком, никогда не видавшим этого города”. Сопоставляя собственную поэму с тем, как Чикаго описан у Сэндберга, Маяковский прямо заявляет: американский поэт описал Чикаго “неверно и непохоже. Я описал неверно, но похоже”.

Не знаю, каких еще критиков имел в виду Маяковский, споря с теми, ктоставил образ Чикаго, созданный Сэндбергом, выше того, который возникает в поэме “150 000 000”. Но думаю, что, в частности, Маяковский выразил в “Моем открытии Америки” решительное свое несогласие и со мною как автором статьи “Маяковский и Сандбург”.

И конечно поэт был прав. Вполне очевидна незрелость критика (или критиков), решившего (или решивших) сопоставить описание столь близкого Сэндбергу Чикаго с изображением того же американского города Маяковским. И незрелость эта сказалась в том, что в статье “Маяковский и Сандбург” ощущается отказ – совершенно неоправданный, разумеется, – признать право поэта пользоваться гротеском в сатирических целях...

Только через несколько десятков лет после смерти Маяковского редакторы очередного собрания его сочинений восстановили истину, заменив слово “Самбор” подлинной фамилией этого американского поэта...

Маяковский взял из приведенного в моей статье русского текста сэндбергского “Чикаго” довольно значительную часть. И уже то обстоятельство, что цитаты из данного стихотворения приводятся в моем переводе, показывает, что спорит Маяковский, в частности, со мною.

Прочтите “Чикаго” и “Мое открытие Америки” – и вы разом увидите значительные различия в облике города, встающего в стро-ках обоих произведений. И главное из этих различий заключено в том, что, в отличие от Сэндберга, Маяковский ощутил, что “грандиозность армии трудящихся, мрак чикагской рабочей жизни именно здесь вызывают трудящихся на самый больший в Америке отпор”.

Таким образом, советский поэт увидел в Соединенных Штатах Америки не только средоточие могущества капитализма, не только воплощение ужасов и мерзостей мира эксплуатации, но также один из важнейших центров сопротивления рабочих власти капитала. И в этом ключ к пониманию превосходства мысли Маяковского над кругозором даже такого крупного американского писателя, как Карл Сэндберг.

Думаю, едва ли Маяковский был вполне прав, утверждая, что Сэндберг описал Чикаго и “неверно и непохоже”, – сэндберговское стихотворение о “второй столице” США принадлежит к числу выдающихся произведений американской поэзии. При этом автор поэмы “150 000 000” имел все основания отвергнуть скептическое восприятие элементов гротеска в этой поэме критиками – в частности, автором данного воспоминания об одной очень краткой личной и гораздо более пространной – заочной, так сказать, встрече с Маяковским...

Спор, который нашел выражение в статье “Маяковский и Сандрбург”, уже давно ушел в прошлое. Автор этой статьи не собирается, конечно, защищать свою былою позицию. Если есть у него основание вспомнить хоть с какой-либо, даже самой малой долей удовлетворения литературно-критический опыт, опубликованный так много лет тому назад, то оно сводится к следующему: может быть, статья “Маяковский и Сандрбург” помогла привлечь внимание Маяковского к творчеству выдающегося американского поэта.

Стоит упомянуть, что в своей небольшой статье “Свинобой мира”, написанной под непосредственным впечатлением от поездки

в США и опубликованной в марте 1926 г., Маяковский назвал Сэндберга не только знаменитейшим сегодняшним поэтом Соединенных Штатов, но также “революционером американской поэзии”.

…Мне довелось обменяться с Маяковским в Америке лишь двумя-тремя словами, но об этой краткой встрече я вспоминаю и поныне¹.

Опубликованные уже посмертно интереснейшие и весьма информативные воспоминания М.О. Мендельсона (как и комментарии составителей к «академическим» собраниям сочинений В.В. Маяковского) показывают, что ни у М.О. Мендельсона, ни у составителей и commentators сочинений В.В. Маяковского не было возможности *de visu* ознакомиться с журналом «Спартак».

К настоящему времени это уникальное издание удалось найти в одном из частных библиофильских собраний Великобритании. Выражаю искреннюю благодарность за это Л.Ф. Кацису.

Отметим, что стихотворение В.В. Маяковского в «Спартаке» озаглавлено «Шестерка» (а не «6 монахинь», как полагали ранее). Под таким названием стихотворение больше нигде не публиковалось. В тексте стихотворения имеется целый ряд лексических, синтаксических, графических (в разбиениях стихов «лесенкой») отличий от текстов других публикаций этого стихотворения. Естественно, все это в дальнейшем должно быть отражено при научных публикациях этого произведения Маяковского.

Статья М. Мендельсона (Мендельсона), опубликованная в журнале «Спартак»² под названием «Маяковский и Сандбург», была перепечатана автором в 1928 г. (с некоторыми исправлениями и уточнениями за подписью *Мендельсона*) уже в Советской России в журнале «Вестник иностранной литературы»³.

Маяковский же первым открыл для читателей Советской России имя выдающегося американского поэта Карла А. Сэндберга (1878–1967). Вскоре после публикации в 1926 г. очерков В. Маяков-

¹ Мендельсон М.О. Две встречи (Публикация Н. Анастасьева и Г. Знаменской) // Вопросы литературы. – М., 1984. – № 3. – С. 194–213.

² Мендельсон М. Маяковский и Сэндберг // Спартак. – Нью-Йорк, 1925. – № 1. – С. 17–19.

³ Мендельсон М. Маяковский и Сэндберг // Вестник иностранной литературы. – М., 1928. – № 11, ноябрь. – С. 141–144. См. также кн.: В.В. Маяковский. *Pro et contra: Антология*. – СПб., 2013. – Т. 2: Личность и творчество Владимира Маяковского в оценке современников и исследователей / Составление, вступ. статья, подгот. текстов, комментарии В.Н. Дядичева. – С. 140–145. – (Серия: Русский путь).

ского «Мое открытие Америки» и «Чикаго» стали появляться в нашей стране первые переводы на русский язык стихотворений Карла Сэндберга.

Опубликованное в «Спартаке» стихотворение Д. Бурлюка «Владимир Маяковский» больше нигде не воспроизводилось. (И это именно *стихотворение*, а не «статья», как сказано у М.О. Мендельсона.)¹

Упоминаемые письма А.В. Луначарского к американским рабочим также нигде не воспроизводились, не учтены в его Собраниях сочинений и имеющихся Библиографиях.²

Здесь мы впервые воспроизводим текст Манифеста группы «Резец» – «Кто мы такие и чего мы хотим» и текст стихотворения Д. Бурлюка, посвященного Маяковскому.

Кто мы такие и чего мы хотим

Два года тому назад (т.е. в 1923 г.) от существовавшего в Нью-Йорке «Кружка пролетарских писателей» откололась группа из трех товарищей.

Этот так называемый «Кружок пролетарских писателей» был организацией эмигрантской, ноющей, жалкой. Он был далек от жизни американского пролетариата. «Кружок» жил слезливыми воспоминаниями о России.

Отколовшиеся товарищи основали группу «Резец». И все, что было в «кружке» здорового, крепкого, молодого, перешло в «Резец». Безжизненный «Кружок» плесневел, взбухал от белой и полубелой собратии, и через год погиб.

Дело прошлое, забытое. Лучшая часть литературной молодежи вырвана из гнилых рук. До остальных нам дела нет.

Наш «Резец» – единственная в Америке группа русских пролетарских писателей, издает этот журнал.

¹ Бурлюк Давид. Владимир Маяковский // Спартак. – Нью-Йорк, 1925. – № 1, октябрь. – С. 20.

² Анатолий Васильевич Луначарский. Указатель трудов, писем и литературы о жизни и деятельности: В 2 т. – М., 1975. – Т. 1: Труды А.В. Луначарского.; – М., 1979. – Т. 2: Письма А.В. Луначарского. Литература о жизни и деятельности; Ефимов В.В. Летопись жизни и деятельности А.В. Луначарского (1917–1933): В 3 т. – Душанбе, 1991–1992.

Мы не эмигранты. Мы в Америке не потому, что не хотим быть в революционной России. Этим наша группа – и та, лучшая часть русской рабочей колонии в Америке, на которую мы опираемся, отличаются от «русских в Париже, Берлине, Праге». Мы «американцы». Мы живем жизнью американского пролетариата. Мы боремся рядом с ним. Мы проникаем в американский быт.

Наш журнал тоже не эмигрантский. Он не ноющий, не вздыхающий, не кающийся, не «русский заграницей». Мы говорим и пишем по-русски. Мы счастливы и горды тем, что мы – дети свободной Рабоче-Крестьянской России. Но мы живем и боремся в Америке и полностью сознаем это. Наши задачи – американские. Наш «Спартак» – американский революционер.

Почему мы называем себя пролетарскими писателями? Мы пролетарии, и во все, что мы пишем, мы хотим вдуть дух пролетарской классовой борьбы. Мы называем себя пролетарскими писателями потому, что наша задача – помогать пролетариату бороться и организовываться, завоевывать власть и строить социализм, а затем коммунизм. Мы смотрим на нашу литературную работу, как на часть великой освободительной борьбы рабочего класса в Америке, как на одно из средств приобщения к этой борьбе всей массы находящихся в этой стране русских рабочих. И нашим товарищам в СССР мы надеемся принести кое-какую пользу. Нам суждено жить в величайшей капиталистической стране мира, быть свидетелями ее жизни, роста и разложения, участниками революционного движения, которое низвергнет власть капитала в сильнейшей его твердыне. Наши труды познакомят русский пролетариат с американским бытом, с великой борьбою американского рабочего класса, в которой нам приходится принимать участие¹.

Давид Бурлюк

¹ Спартак. – Нью-Йорк, 1925. – № 1. – С. 2.

ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ

Глава дореволюционная

Россия без устали только равнина...
С пригорка в долину, опять бугорок...
И так бесконечно, а моря помину –
Не взглянешь синеющий где-то кусок!..

Равнина волнами живет понаслышке;
Ветрило взлохматит верблюдам горбы
И только под стрехой соломенной вышки
Вдруг – явны морские зазывы трубы.

Огонь путеводный – в окрайной избушке
У бабы гульливой, в дорожную темь
Блеснет мимолетной винтовочной мушкой,
Как сказочный терем.

Над топью дорожной жандармским разъездом,
Распивочной удалью – водочный штоф,
Кабак улыбнется лукошком берестой,
Сквозь осени мокро-мох.

В России киты удивляют селенья –
Они под землею, в кошаре, в овсе...
А то не слыхали о рыбине вовсе
И ребра китовьи – поленья.

Послеоктябрьская

Россия умыта грозой обновленья:
Все заново крашено, выбрито, сшито.
Не надо исправника дозволенья –
Для жизни иное обладить корыто.

Россия познала размах океана
Свободы ярятся, фонтаны китами,
А Ленин, на дно затонув Атлантидой,
Легенды навеки тревожит волнами,
Пронзаясь скалой мировой из тумана.

Маяк-Маяковский, а голос – ветрило
Сияет и светит, и режет овчину –
(Осеннее ночи ослепшее рыло)
И весь – под размер океанскому чину!

Железобетонный поэт многотомен.
Он радио-гибок; из почвы столетий
Российской равнины размашистым Вием
Бессмертия творческим кием,
Как в лузу, в сердечные клети
Свой палец железный протянет огромен.

Вития народный является Вием!
И сколько б не смазался будничный смысл,
И долго ль мещанство не пряталось в круге –
Он пальцем железным – уверенным кием
Укажет великую родины мысль –
Маяк, Маяковский, всемирной округе¹.

¹ Спартак. – Нью-Йорк, 1925. – № 1. – С. 20.

А.Н. Кравцов

**БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ
РУССКИХ ИЗДАНИЙ АВСТРАЛИИ:
ВОПРОСЫ СОСТАВЛЕНИЯ И ОПИСАНИЯ**

Аннотация. В статье прослеживается история русских книг в Австралии в XX в., рассматриваются эмигрантские издания, периодика, зарубежная архивнаяrossика как один из источников при составлении библиографии русской Австралии, а также принципы отбора для ее составления.

Ключевые слова: библиография; указатель; периодические издания; Австралия; эмиграция.

В последнее время все большее число исследователей зарубежной части отечественной филологической науки затрагивают в своих работах как «периферийные» темы (архивная россика¹, авторы второго плана², «незамеченное поколение»³), так и периферийные регионы (Южная Америка⁴, Австралия⁵). В то же время не

¹ Сабенникова И.В., Гентинке В.Л. Зарубежная архивная Россика: География, размещение, выявление, публикация источников. – М.: Новый Хронограф, 2014. – 408 с.

² Михайлова М.В., Бобров С.Д. Читал ли Михаил Булгаков Евдокию Нагродскую? // Новое литературное обозрение. – М.: НЛО, 2016. – № 2. – С. 209–217.

³ Коллоквиум и круглый стол «“Незамеченное поколение”: Взгляд из XXI века: К 110-летию писателя Владимира Варшавского» в рамках научно-популярного семинара «Русское зарубежье. Неизвестные страницы». – М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2016. – 29 ноября.

⁴ Нечаев С.Ю. Русские в Латинской Америке. – М.: Вече, 2010. – 320 с.

⁵ Каневская Г.И., Массов А.Я. Материалы по истории русской диаспоры в Австралии XIX–XX вв. в архивах и библиотеках пятого континента (по итогам поездки в Австралию в 2015 году) // Труды кафедры истории Нового и Новейшего времени / Сост. Т.Н. Гончарова. – СПб.: Издательство РХГА, 2016. – № 16. – С. 190–208.

ослабевает внимание к составлению биографических и библиографических справочников по русской эмиграции. Это и не удивительно. Даже простой перечень книг и периодических изданий того или иного региона может дать вполне обоснованное представление о приоритетах в культурной жизни русской диаспоры. Он поможет почувствовать степень озабоченности тех, кто оказался далеко за пределами своей страны, судьбами оставшихся в метрополии соотечественников. Библиографические данные позволяют в дальнейшем выявить ряд авторов, которые, как, скажем, в случае с Австралией, больше нигде в зарубежье не публиковались. Также для дальнейших исследований открываются вопросы издательского дела.

Однако наряду с малой изученностью данной темы в применении к Австралии сложность состоит еще и в обширности страны, являющейся, по сути, континентом с большими расстояниями между основными городами, а значит, и между центрами притяжения российской эмиграции, в две, три, пять тысяч километров. Конечно, основные волны эмиграции из России прибывали сюда через три главных порта страны, где представители этих волн зачастую и оседали – это Брисбен, Сидней и Мельбурн. Хотя в последние 25 лет русская диаспора распространилась и на другие города австралийского континента, но до сих пор не удалось выявить источники в таких полисах, как Перт, Дарвин и Хобарт. Прежде всего, это связано с нехваткой специалистов по данному вопросу как среди самой эмиграции, так и внутри австралийской научной среды. Вместе с тем российская и русскоговорящая диаспора представлены там пусть и небольшими, но активными группами, что не трудно заметить по социальным сетям.

Другой сложностью, неизменно сопутствующей исследователю указанной темы, является отсутствие до недавнего времени централизованного сбора печатных материалов на иных, кроме английского, языках в самой Австралии. Приступая к изучению данного вопроса, невольно ставишь под сомнение слова О.А. Вороновой, которая со ссылкой на авторитетные источники утверждает, что «российскими исследователями-историками хорошо изучены основные газеты и журналы трех первых волн русской эмиграции»¹.

¹ Воронова О.А. Пресса современного русского зарубежья: между национальным и глобальным // Вопросы теории и практики журналистики. – М, 2016. – Т. 5, № 2. – С. 281.

Пожалуй, это применимо лишь к некоторым регионам русского рассеяния. В Австралии же, например, огромное количество материалов доступно лишь в одной-двух библиотеках и практически не описано. Центральное хранилище такой литературы (National Library of Australia) фактически появилось лишь 50 лет назад, в августе 1968 г. Ее основными фондами стали печатные документы Парламентской библиотеки (Commonwealth Parliamentary Library), существовавшей с 1901 г. и использовавшейся преимущественно депутатами и сотрудниками Парламента Австралии.

Не может не радовать то, что с недавнего времени опубликованные здесь печатные материалы на русском языке были переведены в отделы редкой книги. Так случилось, например, в библиотеке Мельбурнского университета (University of Melbourne) и в Государственной библиотеке штата Виктория (State Library Victoria, г. Мельбурн). Несомненно, это поможет сохранить фонды, но вместе с тем усложняет исследовательскую работу. Так, скажем, при отсутствии ученой степени у читателя доступ к указанным материалам возможен только при подробном письменном изложении темы исследования, описании его связи с запрашиваемыми ресурсами и приложении рекомендации от научного руководителя. К тому же режим работы большинства отделов редкой книги затрудняет ознакомление с материалами для независимого, не связанного формально с академическими институциями, ученого.

Для интересующихся темой русской эмиграции в Австралии можно порекомендовать немало работ, опубликованных в последние годы¹. Однако исследований, посвященных русской австралийской печати, вышло значительно меньше. Бессспорно, первым из них стала книга библиографа Константина Михайловича Хо-

¹ Каневская Г.И. Russian migrant community in Australia (1923–1947). (Очерк русской иммиграции в Австралии (1923–1947). – Parkville: University of Melbourne, 1998; Каневская Г.И. «Я – бездомный, но зато на воле...»: Русские перемещенные лица в Австралии (1947–1954). – Владивосток: Дальневост. ун-т, 2005; Райан Н.В. Россия – Харбин – Австралия: Сохранение и утрата языка на примере русской diáspora, прожившей XX век вне России. – М.: Русский путь, 2005; Каневская Г.И. История русской иммиграции в Австралии (конец XIX в. – вторая половина 80-х гг. XX в.): Дис. ... докт. ист. наук. – СПб., 2008; Каневская Г.И. «Мы еще мечтаем о России...»: История русской diáspora в Австралии (конец XIX в. – вторая половина 80-х гг. XX в.). – Владивосток: Дальневост. ун-т, 2010; Кравцов А.Н. Русская Австралия. – М.: Вече, 2011.

тимского (1915–1990)¹. Как сообщает А.А. Хисамутдинов, «до эмиграции в Австралию он [Хотимский] работал бухгалтером в Тяньцзине и Шанхае. Попав на Зеленый континент в 1939 г., он сразу же начал собирать материалы о русских, сыгравших роль в жизни этой страны, но собственно научную деятельность начал поздно, в 1960 г., когда работал библиографом в Австралии и Канаде. Он получил звание почетного профессора, выйдя на пенсию в 1980 г.»².

Следующей попыткой дать подробное описание русских изданий, хранящихся в главной библиотеке страны, стала рукопись австралийского ученого Элизабет Уотерс, выполненная ею в Австралийском национальном университете (Australian National University, г. Канберра) в 1994 г. Упоминание о работе имеется в сводном каталоге Австралии (<http://trove.nla.gov.au>), но сама рукопись, к сожалению, нами не обнаружена³.

Спустя три года после этого, в 1997 г., главный редактор издававшегося в Сиднее альманаха «Австралиада» Наталья Анатольевна Мельникова предприняла первое издание «Библиографии русских книг и периодики в Австралии». Второе дополненное издание было подготовлено ею в 2012 г., но вышло из печати в 2014 г.⁴

Ряд изданий представлен также в авторитетнейшем каталоге собрания Библиотеки имени Гамильтона Гавайского универси-

¹ Хотимский К.М. Русские в Австралии. – Мельбурн: Единение, 1957. – 33 с.; Exhibition of rare books illustrative of Russian history and literature: With a special section of Australia as... – [Melbourne]: Univ. of Melbourne, 1966. – 23 р.

² Polansky P. Konstantin Mikailovich Hotimsky (1915–1990) // Australian Slavic and East European Studies (Formerly Melbourne Slavic Studies). – 1991. – Vol. 5, N 1. – P. 135–142. Цит. по: Хисамутдинов А.А. Предисловие // Русская печать в Азиатско-Тихоокеанском регионе = Russian Publications in the Asia-Pacific Region: каталог собрания Библиотеки имени Гамильтона Гавайского университета: В 4 т. – М.: Пашков дом, 2016. – Ч. 3: Япония, Корея, Филиппина (остров Тубабао), Австралия / Российская гос. б-ка. – С. 84–85.

³ Catalogue of the Russian Emigre Collection at the Australian National University / Ed. by Elizabeth Waters. – Canberra, ACT: Australian National Univ., 1994. – Длительная переписка в 2014 г. автора публикации с сотрудниками Национальной библиотеки Австралии ни к чему не привела.

⁴ Мельникова Н.А. Библиография русских периодических изданий в Австралии. – Сидней: Австралиада – Русская летопись, 2014. – № 2. – С. 3. Второе издание библиографии значительно пополнилось, но вместе с тем в нем появились ошибки. В частности, В.С. Бискупский назван В. Бискутовым (№ 5), а книга К.С. Черкасова «Генерал Кононов» (№ 117) вовсе исчезла.

тета, выполненного составителем Патрицией Полански и вышедшего недавно вторым изданием¹.

При составлении подобного рода справочников очень важно учитывать хронологию волн эмиграции из России в Австралию. Так, современные исследователи разделяют российскую эмиграцию в Австралии на несколько периодов: 1870–1917 гг. – эмиграция, вызванная экономическими и политическими причинами; 1920–1939 – эмиграция из России в ходе Гражданской войны и после ее окончания и первый массовый исход из Китая; 1945–1960-е годы – переезд русских из Шанхая (через Тубабао) и Европы, затем Харбинско-Синьцзянский исход. И эмиграция после распада СССР².

Как сообщает Мельникова, «первые печатные издания о. Иннокентия Серышева относятся к началу 1930-х годов, а первая книга “Альбом великих, выдающихся и знаменитых людей России” была издана им в 1946 году»³. Поскольку и часть 2 ее библиографии указывает на хронологический период 1946–1996 гг., то следовало бы принять, что данная книга Иннокентия Николаевича Серышева (1883–1976) и явилась самой первой, изданной на русском языке в Австралии. Однако, как указывает Мельникова, этот трехтомник о. Иннокентия Серышева вышел на английском языке⁴.

Вместе с тем наши собственные разыскания позволяют предположить, что первым книжным изданием на русском языке, вышедшим в Австралии, явилась брошюра 1932 г. «Памятка австралийского РОВС по поводу перехода в 4-й год существования» (Брисбен: Б. и., 1932. 5 с.)⁵. Отчасти это может быть связано с военной и ка-

¹ Русская печать в Азиатско-Тихоокеанском регионе = Russian Publications in the Asia-Pacific Region: Каталог собрания Библиотеки имени Гамильтона Гайского университета: В 4 ч. / Российская гос. б-ка; сост. П. Полански; предисл. под ред. А.А. Хисамутдинова. – М.: Пашков дом, 2016.

² См.: Хисамутдинов А.А. Предисловие // Русская печать... В 4 ч. – Ч. 3: Япония... С. 76.

³ Мельникова Н.А. Библиография русских периодических изданий и книг в Австралии = Bibliography of the Russian publications in Australia. – Сидней: «Австралиада – Русская летопись», 1997. – С. 25.

⁴ Там же. С. 31.

⁵ Постников С.П. Политика, идеология, быт и ученыe труды Русской эмиграции, 1918–1945: Библиография: из кат. б-ки Р.З.И. архива. – New York: Ross, cop., 1993. – Т. 1.: Книги и брошюры; Геринг А.А. Материалы к библиографии русской военной печати за рубежом А.А. Геринга / Сост. А. Шмелев. – New York: Ross publ., 2007. – С. 75.

зачьей эмиграцией из Китая. При этом «первые газеты на русском языке начали выходить с 1912 г.»¹, что можно считать отправной точкой для составления библиографии русских периодических изданий на пятом континенте.

И все же И.Н. Серышев – самая примечательная фигура в русском печатном слове в Австралии. Его энергия на этом поприще была безграничной. Известны по меньшей мере 17 периодических изданий, которые он редактировал или издавал. Еще минимум 16 книг принадлежат его перу, изданы им либо содержат его вступительное слово или отдельные статьи. Как сообщает А.А. Хисамутдинов, «смысл своей жизни Серышев видел в просветительстве, а способом для этого избрал подготовку периодических изданий, спектр которых был весьма широк. Тематика выпускаемых им журналов охватывала ситуацию в странах Дальнего Востока (непериодический журнал “Азия”, 1934–1937), положение дел в эмиграции (журнал “Путь эмигранта”, 1935–1938), вопросы православия (“Полемический бюллетень”, “Церковный колокол”, “Церковь и Наука”). Критике оккультизма и теософии был посвящены три номера журнала “Критический сборник”. <...> Не все журналы Серышева отличались строгой периодичностью, не случайно их названия были дополнены словом “непериодический”. Именно таким был общественный журнал “Путь эмигранта” <...> Вышло всего четыре номера журнала “Церковный колокол”, двухнедельного органа Православного прихода в Сиднее, тираж которого составлял всего пять-шесть экземпляров. Культурологическое издание, журнал-сборник “Русская культура”, собравший биографии самых известных деятелей культуры России, вышел в двух номерах.

Время от времени Серышев выпускал в свет страноведческие журналы. 80-страничная “Австралазия” была посвящена Австралии и тихоокеанским островам. Журнал печатался на машинке очень большого формата. Журнал “Азия” также отличался большим размером. Его материалы рассказывали о странах Дальнего Востока: Японии, Китае, Корее, Формозе (Тайвань) и были проиллюстрированы. Оба журнала вышли в количестве трех номеров. <...> Первые работы Серышев печатал на пишущей машинке и размножал у себя дома на дупликаторе “Ротатор”. Именно таким образом издан ряд ежемесячных журналов, например, “Церковь и Наука”, ставшая продолжением “Церковного колокола”»².

¹ Каневская Г.И., Массов А.Я. Материалы по истории... С. 193.

² Хисамутдинов А.А. Предисловие // Русская печать... В 4 ч. – Ч. 3: Япония... С. 80–82.

Без сомнения, он останется в истории книгопечатания Австралии как основатель первого русского издательства на этом материке в 1937 г.¹ Пик его издательской активности пришелся на предвоенные и военные 1935–1945 гг. Историк русской дальневосточной эмиграции Хисамутдинов уточняет, что «Вторая мировая война привела к новой волне российской эмиграции в Австралию. Серышев откликнулся на приезд соотечественников изданием двух номеров журнала “Православие”. Народной медицине, “средствам простого лечения” <...> был посвящен “Лечебный сборник”, который вышел в двенадцати номерах. Издатель также подготовил и напечатал на ротаторе книгу Ольги Морозовой “Как помочь больному”. Таким же способом он издал “Лечение голоданием (по методу Суворина)”»². В настоящее время почти все издания Серышева находятся в списке активно разыскиваемых основным книгохранилищем Австралии, Национальной библиотекой.

Говоря об истории русских книг в Австралии в XX в. необходимо указать на практически полное отсутствие переизданий русских классиков, что имело место в других странах русского рассеяния. Верно, что стараниями литературоведа Дмитрия Владимиrowича Гришина (1908–1975) здесь вышло несколько публикаций о творчестве Ф.М. Достоевского. Известно минимум 10 его книг на эту тему. Прошли разного рода вечера и лекции, посвященные А.С. Пушкину, столетию со дня смерти (1937). Единственное обнаруженное переиздание классической литературы – книга Г.П. Данилевского³. Но при этом не выходили ни Лев Толстой, ни Чехов, ни Тургенев, хотя все они много издавались в других странах и в СССР, что отчасти объясняет причины их отсутствия в издательских планах в Австралии. Их книги можно было купить с пересылкой по почте. Так, при внимательном изучении публикаций за 1950–1960-е годы в газете «Единение», старейшем печатном органе русской эмиграции в Австралии, заметен постоянный призыв к покупке книг, изданных в Париже, Нью-Йорке, Сан-Франциско. С другой стороны, необходимо учесть общее количество russkogovorящих эмигрантов на пятом континенте, что

¹ Хисамутдинов А.А. Предисловие // Русская печать... В 4 ч. – Ч. 3: Япония... С. 82.

² Там же. С. 82.

³ Данилевский Г.П. Черный год: (Пугачевщина): Роман. – [Мельбурн]: Единение, [19--]. – 452, [1] с.

в десятки, а то и сотни раз ниже, чем в Европе или США. При этом культурно-активная их часть составляла обычные несколько процентов.

Несомненно, что большую, если не самую важную роль в пропаганде русской культуры и в самоидентификации в Австралии сыграла эмиграция русских из Китая в 1947–1955 гг. Как и в Южной Америке, появление новых эмигрантов оттуда вызвало и рост числа периодических изданий¹. Как полагает М. де Леперванш, «отдаленность от СССР и оказание финансовой помощи были крайне привлекательны для представителей как российской, так и советской эмиграции. Особенно много их переселилось в Австралию из Китая, что помимо всяких других условий определялось относительной географической близостью и налаженными путями сообщения между этими двумя странами. Так, в 1951–1961 гг. из Китая в Австралию прибыло около семи тысяч русских иммигрантов, в том числе и казаков. Однако в эти же годы казаки выезжали в Австралию и из Европы, преимущественно из портов Италии»².

Вместе с тем следует отметить, что большая часть послевоенной периодики в Австралии осуществлялась «харбинцами». Начиная с И.Н. Серышева и заканчивая авторами альманаха «Австралиада – Русская летопись», русские из Китая занимались и продолжают заниматься изданием книг и периодики и поддержанием русской культуры в Австралии, что очень важно при исследовании нашего вопроса. Их очевидная и огромная заслуга в этом деле неоднократно упоминается нами в монографии «Русская Австралия» (М.: Вече, 2011), где на первом месте среди использованных источников по истории русской эмиграции в Австралию указывается данный альманах.

Старейшая газета «Единение», выходящая без перерывов в Австралии с 1950 г. и по сей день, была основана членами НТС, Народно-трудового союза российских солидаристов, в большинстве своем эмигрантов из послевоенной Европы. Кроме того, часто

¹ О ситуации в Южной Америке см.: Хисамутдинов А.А. Предисловие // Русская печать в Азиатско-Тихоокеанском регионе = Russian Publications in the Asia-Pacific Region: Каталог собрания Библиотеки имени Гамильтона Гавайского университета: В 4 ч. – М.: Пашков дом, 2016. – Ч. 4: США и Южная Америка / Российская гос. б-ка; сост. П. Полански; предисл., под ред. А.А. Хисамутдинова. – С. 181.

² См.: Леперванш М., де. Иммиграция в Австралию в 1947–1979 гг. // Советская этнография. – М., 1981. – № 4. – С. 63–82. Цит. по: Ратушняк О.В. Казачье зарубежье в 1945–1960-х гг. – Краснодар, 2016. – Т. 8, № 3, ч. 2: Историческая и социально-образовательная мысль. – С. 62.

забывают упомянуть еще одно интересное, но мало изученное издательство «Артол», которое было основано «одесситами» третьей волны эмиграции в Мельбурне и выпустило по меньшей мере 26 книг с 1987 по 1992 г.

После открытия первой в Австралии кафедры русского языка и литературы при Мельбурнском университете множество интересных работ было опубликовано в серии «Russians in Australia» («Русские в Австралии»), издание которой стало возможным благодаря усилиям профессора кафедры Н.М. Кристесен¹. По словам Хисамутдинова, «в основном в серии публиковались биографии известных деятелей науки, культуры, религии, а первыми были напечатаны биографии русских исследователей в Китае Н. Байкова, И. Гапановича, В. Поносова, А. Хионина, подготовленные известным ученым и преподавателем Владимиром Николаевичем Жернаковым»².

В той же серии «вышли обобщающие работы по истории русских в Австралии (О.С. Кореневой-Кулинич, Ю.А. Каменского, Г.И. Каневской и др.) и русскому языку (С.Ф. Крившенко и др.). В серии встречаются и издания, опубликованные только на английском языке. Всего напечатано 30 выпусков»³.

По мнению ученых, изучающих журналистику, в настоящее время ситуация в русской зарубежной прессе такова, что наиболее продуктивным оказывается культурологический подход. Ведь русскоязычные зарубежные СМИ не всегда являются коммерческими проектами, но связаны с миссией служения русскому миру и русскому слову, и могут рассматриваться в контексте русской культуры⁴. В XX в. именно так и происходило. Однако перевалив тысячелетний рубеж, русская периодика за границей также стала меняться. Соглашаясь с выводами Г. Агишиной, главного редактора французской русскоязычной газеты «Перспектива», О.А. Воронова считает, что в данное время «в некоторых странах представлены также журналы, выходящие в России. Чаще всего это глянец, издания для матерей и

¹ Винокурова О.Ф. Нина Михайловна Кристесен // Nina Christesen remembered = Сборник воспоминаний о Нине Михайловне Кристесен. – Мельбурн, 2003. – С. 52.

² Хисамутдинов А.А. Предисловие // Русская печать... В 4 ч. – Ч. 3: Япония... С. 89–90.

³ Там же. С. 90.

⁴ См.: Агишина Г. Русская пресса за рубежом – это миссия чистой воды [Электронный ресурс] // Окно в Россию. – М., 2012. – 14 окт. – Режим доступа: http://windowrussia.ruvr.ru/2012_10_14/Russkaja-pressa-za-rubezhom-jeto-missija-chistoj-vodi (дата обращения: 21.12.2016).

женщин, журналы о здоровье, а также научно-познавательные. Российские газеты, выходящие за рубежом, являются сложносоставным продуктом: часть контента готовится местной редакцией, а часть – это дайджест российского издания, специальная подборка материалов для читателя данного региона. Другой вариант распространения – две (а иногда и три!) газеты под одной обложкой, например, “Горизонт+МК” в Австралии¹. Все это справедливо и для пятого континента, где в 2013 г. также появился подобный «глянец», объединивший в себе все указанные направления. Это – журнал «R.E.D.»², не просуществовавший, к сожалению, и двух лет.

Если по некоторым странам эмиграции ученые, пытающиеся сосчитать одно только количество выходивших в изгнании казачьих периодических изданий, сбиваются в своих подсчетах уже на седьмом десятке³, то среди австралийских изданий нами обнаружено всего четыре казачьих журнала («Казачья надежда», «Слово», «Сполох» и «Станичник»).

По мнению О.В. Ратушняк, большинство казаков, отказавшихся от депортации из Китая в Советский Союз, предпочли переехать в Австралию, где, как и во многих других странах своего пребывания, казаки младшего поколения, потомки эмигрантов первой волны, многие из которых родились уже в эмиграции, сравнительно легче, чем старшее поколение, адаптировались к новым условиям⁴. В Австралии произошла их встреча с казаками, прибывшими из Европы, причем «последние в большинстве своем представляли вторую волну казачьей эмиграции, покинувшей СССР в годы Второй мировой войны. Кроме того, в Австралии к прибытию обеих групп уже располагались казаки первой волны эмиграции, прибывшие на австралийский континент еще в 1920-е годы»⁵. Не стоит забывать, что уже в 1930 г. здесь появилась первая казачья станица, что, конечно, способствовало сохра-

¹ Воронова О.А. Пресса современного русского зарубежья: Между национальным и глобальным // Вопросы теории и практики журналистики. – М., 2016. – Т. 5, № 2. – С. 282.

² R.E.D. = Russian Entertainment Direct. – Ormond, Victoria: RED Marketing Agency, 2013. – № 01, июнь. – 40 с.

³ См.: Горлова И.И., Чумаченко В.К. «Казачья составляющая» в литературе русского зарубежья [Электронный ресурс] // Культурологический журнал. – М., 2016. – № 2 (24). – Режим доступа: http://cr-journal.ru/tus/journals/377.html&j_id=27 (дата обращения: 21.12.2016).

⁴ См.: Ратушняк О.В. Казачье зарубежье... С. 64.

⁵ Ратушняк О.В. Казачье зарубежье... С. 65.

нению общности интересов и русской культуры¹. И хотя история литературного казачьего зарубежья пока монографически не описана, предпосылки для создания такого обобщающего труда уже имеются. Закладывались они в первые годы эмиграции благодаря активному пополнению зарубежных казачьих войсковых архивов, организации литературных объединений с целью воспитания новой «казачьей литературной семьи», основания первых книжных издательств и периодических изданий, биографического и библиографического описания всего этого разрастающегося на глазах литературного хозяйства².

И в этом случае необходимо коснуться ситуации с зарубежной архивной россикой как одним из источников при составлении библиографии русской Австралии. Прежде всего, для наших целей следует выявить те архивы, которые могут содержать подобные сведения не только в рамках такого исследования, но и для последующей возможной передачи обнаруженного документального наследия в Россию на государственном уровне. В недавно опубликованной работе «Зарубежная архивная Россика: География, размещение, выявление, публикация источников» ее авторы И.В. Сабенникова и В.Л. Гентшке предлагают исследователям своеобразный эвристический алгоритм – методику поиска первичной информации на основании вторичной информации, выражаемой в первую очередь в системе научно-справочного аппарата архивов. «При этом авторы не ограничиваются традиционными архивными справочниками: они предлагают исследователям использовать в своей работе библиографические указатели, каталоги выставок, монографии, диссертации, интернет-ресурсы и другие инструменты эвристического поиска»³.

Подобным образом была проведена небольшая, но крайне важная работа двумя специалистами по австралийско-российским отношениям А.Я. Массовым и Г.И. Каневской во время их недавней командировки в Австралию. В своей статье, вышедшей по итогам этой поездки, они, в частности, сообщают: «Вторая коллекция материалов по истории русской иммиграции в Австралии, с которой

¹ См.: Хисамутдинов А.А. Предисловие // Русская печать... В 4 ч. – Ч. 3: Япония... С. 77.

² См.: Горлова И.И., Чумаченко В.К. «Казачья составляющая»...

³ Полоп А.В. Новая книга о зарубежной архивной Россике: Сабенникова И.В., Гентшке В.Л. Зарубежная архивная Россика: география, размещение, выявление, публикация источников. – М.: Новый Хронограф, 2014. – С. 157.

авторы данной публикации смогли познакомиться во время пребывания в Австралии – это документальные материалы, которые в течение многих лет в ходе личного общения с русскими иммигрантами были собраны одним из ведущих австралийских русистов, ныне уже покойным Гарри Ригби. В настоящее время эта коллекция – более 50 картонных ящиков, хранится в Национальной библиотеке Австралии (НБА) в столице страны Канберре. Документы эти не только еще не введены в научный оборот, но даже не систематизированы и не описаны: до русских материалов у сотрудников библиотеки не доходят руки. Доступ к ним затруднен, выдаче читателям эти материалы не подлежат. Только благодаря усилиям нашей коллеги, сотрудницы Австралийского национального университета доктора Е. Говор, администрация библиотеки согласилась в виде исключения предоставить нам для работы часть ящиков, и мы смогли познакомиться примерно с 20–25% материалов этой Русской коллекции»¹.

Как видим, многое объясняет ключевая фраза «выдаче читателям эти материалы не подлежат». И все же надеемся, что авторы русской Австралии писали не «в стол», а для более широкой аудитории, чем 100–200 человек читателей тех лет. Зачастую после того, как они заканчивали творческую часть работы, им приходилось самим издавать свои книги. Поначалу в виде самиздата, на пишущей или копировальной машине. Приходится согласиться с Н.А. Мельниковой, что «если в СССР в то время был самиздат по политическим причинам, то в Австралии он был из-за бедности иммигрантов»². Вот почему на титульных листах этих книг часто встречаются указания на издание автора, когда он сам «на машинке напечатал свои стихи и размножил их ротаторным способом»³. Во вступительном слове к своей библиографии Мельникова сообщает, что «у поэта Голубена, например, была своя любительская типография на заднем дворе в гараже (Сидней). Первая русская типография в Австралии (Сидней) была организована о. Иннокентием Серышевым в середине 1930-х годов (издательство “Ориенто”), но она не приносила дохода и закрылась в 1940-х годах. Изданием книг небольшим тиражом занимались: К. Тонких (Сидней), Г.А. Павлов (Данденонг), В. Нагель (издательство “Русский Феникс”, Аделаида), СПАН (инициалы Сухатина П. и Аникина Н., Сидней), “Австралия-

¹ Каневская Г.И., Массов А.Я. Материалы по истории... С. 200–201.

² Мельникова Н.А. Библиография русских... Сидней, 1997. – С. 26.

³ Там же. С. 26.

да” (Сидней). Много книг русских авторов в Австралии напечатано издательством газеты “Единение”, начиная с 1950-х и до середины 1990-х годов (Мельбурн и Сидней). В некоторых случаях авторы предпочитали печатать свои труды (за более высокую плату) в типографиях Германии, Франции, Италии и т.д.»¹

Она же сообщает, что изданная ею как в 1997 г., так и в 2014 г. библиография включает книги местных русских авторов независимо от места и страны их публикации – «напечатаны они в типографиях Европы или в своем гараже»². Этот принцип отбора заслуживает уважения, но возникает естественный вопрос – укладывается ли такая библиография в рамки «русской Австралии»? Ведь в этом случае должны быть учтены все публикации тех авторов, которые жили на пятом континенте, но печатались выборочно – то в Австралии, то вне ее (С.Я. Парамонов, В.С. Резников) – а также те книги австралийских авторов, что выходили исключительно за границей, в том числе в России после 1992 г. Является ли изданное в России печатным словом русской диаспоры за границей? Так, у Мельниковой учтена книга А.А. Коновца «Рим», вышедшая в Германии в 1960 г. (№ 16³). До середины 1950-х годов автор проживал в Сиднее, затем несколько лет находился по работе в Европе, в том числе в Италии, а после 1960 г. вернулся обратно в Австралию, где и жил до своей кончины. К слову, это его единственная книга. Кроме того, в библиографию 2014 г. вошли книги русских авторов, изданные по-английски в Австралии (например, № 81 и 83⁴), а также произведения тех из них, кто писал и издавал на двух языках – русском и английском (Е.В. Говор, Г.М. Некрасов). В последнем 2014 г. издании библиографии Мельниковой, таким образом, учтено 107 периодических изданий и 298 книг (в издании 1997 г. их было 179 наименований, но следует учесть и временные рамки исследования – 1946–1996 гг. в первом случае и 1946–2012 гг. – во втором).

Проанализировав предложенный другими исследователями принцип отбора, нами были приняты следующие критерии – библиография русских изданий Австралии включает в себя материалы, опубликованные на территории Австралии на русском языке

¹ Мельникова Н.А. Библиография русских... Сидней, 1997. – С. 26.

² Там же. – С. 26; Мельникова Н.А. Библиография русских... Сидней, 2014. – С. 28.

³ Там же. – С. 39.

⁴ Там же. – С. 33.

независимо от места жительства авторов, а на обложке или в выходных данных изданий должна содержаться информация, прямо или косвенно отсылающая к Австралии. При этом не стоит принимать в расчет книги и брошюры, изданные по-русски местными государственными органами и профессиональными организациями, содержание которых напрямую нельзя отнести к литературным произведениям, либо явлениям культуры, науки или визуального творчества.

Исходя из данного принципа, нам удалось выявить и описать 166 периодических изданий и 548 книг, вышедших в Австралии на русском языке с 1912 по 2012 г. Надеемся, что проделанная работа в скором времени увидит свет и поможет в дальнейших интересных исследованиях русской эмиграции и ее деятельности на далеком пятом континенте.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абд-Эль-Крим 120
Абенсур Ж. 38, 40, 41
Аввакум протопоп 114
Аверченко А.Т. 119, 121, 123, 144, 152
Агеев М. 114
Аголосов В.В. 9, 170, 173, 207, 208, 214, 217, 224, 279
Агишина Г. 265
Адамович Г.В. 48, 49, 51, 94–96, 101, 102, 104–106, 108, 112, 114–117, 191–193, 217
Айкина Т.Ю. 83
Александров В.Е. 61
Алексеев В. 171
Алексеева Л.А. 9, 171, 173, 177, 178, 207, 209–212, 215
Алданов М.А. 49, 95, 96, 115, 175
Амфитеатров А.В. 119, 125, 127, 137, 141–145
Андреев В.Л. 196, 198, 204
Андреев Г. (Г.А. Хомяков) 9, 188, 193–206
Андреев Л.Н. 137, 198
Андреев Н.Е. 93, 95, 97, 100
Аникин Н. 268
Аниховский С.Э. 223, 226, 233
Анненков Ю.П. 33
Анненский И.Ф. 40, 41
Анстей О. (О.Н. Штейнберг) 9, 171, 173, 176, 207–214
Антоновский Б.И. 141, 145
Аппель А. 73
Арисима Т. 114
Арсеньев В.К. 220, 222
Арсеньева А. 222
Ахматова А.А. 32, 41, 45, 46, 207, 213
Ачаир А. (А.А. Грызов) 224
Ашkenудзе Д. 248
Бабель И. 110
Бабёф Г. 152
Бабичева М.Е. 196
Байков Н.А. 220, 222, 225, 227–235, 265
Байрон Дж.Г. 74, 77
Байцак М.С. 20
Бакич О.М. 224
Бакуменко О.Н. 90, 91
Бакунин М.А. 112
Бакунина Е.В. 107, 112, 114, 115
Балдовинетти А. 14
Бальзак О. де 68
Бальмонт К.Д. 207, 210, 216
Баратынский Е.А. 11
Барбюс А. 248
Баронат О. (Ржевусская) 31
Бауман Н.Э. 153
Бедный Д. 131, 132, 135, 147, 152, 154, 155, 157, 248
Бебель А. 152
Бёклин А. 56
Беккет С. 52
Белобровцева И. 151
Белова Т.Н. 8, 54–59, 68, 71, 73, 279
Белый А. 65, 68
Бем А.Л. 101, 112, 113
Беранже П.Ж. 126
Берберова Н.Н. 99, 100, 114, 203
Бердникова О.А. 25
Бердяев Н.А. 6, 113
Берёзов Р. 180
Бертельсон С. 85
Бесаев Т.У. 89

Бета Б.	225	Вертинский А.Н.	31
Бетховен Л.	31	Ветлугин А. (В.И. Рындзюн)	125, 147–151
Бизе Ж.	31	Вийон Ф.	43
Бикер Э.	33	Вильде Б.В.	200, 201
Бицилли П.М.	101, 103, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 116–118	Винокурова О.Ф.	265
Бичурин И.	225	Витковский Е.	173
Блейк В.	43	Вишняк М.В.	5, 98
Блок А.А.	24, 42, 95, 123, 147, 148	Владимир Мономах	82
Боборыкин П.Д.	108	Волконский С.Г.	117
Бобров С.Д.	257	Волнянская М.В.	31
Бобышев Д.	100	Волошин М.А.	100
Богданова О.В.	22	Воронин И.П.	167
Богомолов Н.А.	43	Воронина Т.Л.	95
Бодлер Ш.	77, 84, 114	Воронкова Е.А.	226
Болдырев И.А. (Шкотт)	198	Воронова О.А.	258, 265, 266
Бортнянский Д.С.	44		
Босх И.	20	Газданов Г.И.	6, 7, 48, 49, 93, 95, 100, 191–193, 196, 198, 203, 204
Бохан Д.Д.	96	Гайдаров В.Г.	31
Бредиус-Субботина О.А.	15	Галинская И.Л.	77
Брук Р.	77	Гальвани М.	31
Брюсов В.Я.	87	Гапанович И.И.	265
Булгаков М.А.	119, 132, 137	Гарибальди Д.	152
Булич В.С.	110	Гарнхэм Н.	73
Бунин И.А.	7, 10, 11, 14, 18–22, 24, 25, 27, 96, 106, 107, 117, 121, 122, 130, 147, 148, 154, 175, 207, 210	Гаспаров М.Л.	37
Буренин В.П.	123	Геллер Л.М.	7, 10, 11
Буркин И.	174, 181	Гентшке В.Л.	257, 267
Бурлюк Д.Д.	236, 238, 243, 244, 246, 249, 253, 254	Геринг А.А.	261
Бурцев В.Л.	150	Герра Р.	173, 181
Бухарин Н.И.	149, 157	Герстфельд О.	223
		Гёте И.	77, 114
Вайнек Ф.	242	Гзовская О.В.	31
Вайян-Куторье П.	248	Гиппипус З.Н.	7
Вальрот В.	242	Гитлер А.	51, 205
Ван Юйлан	230, 231	Глебова-Судейкина О.А.	8, 30, 32, 33, 35
Варшавский В.С.	8, 47–53, 93, 95, 114, 115, 189, 201, 202, 204	Глинка Г.	173, 181, 182
Василевский И.М. (Нे-Буква)	147, 148, 150	Глинка М.И.	31
Васильев В.П.	223	Глушенко Н.П.	106
Васильева М.А.	6, 48	Глэд Дж.	171, 172, 183
Вебер-Хирьякова Е.С.	116	Говор Е.В.	268, 269
Вейдле В.В.	18, 101, 116	Гоголь Н.В.	85, 86, 102, 103, 105, 106, 108, 110, 114, 116, 125, 126, 133, 134, 138, 152, 153
Вергилий	87	Голд М.	246
Верди Дж.	31	Голенищев-Кутузов И.Н.	100, 102
Верлен П.	77	Голенищева-Кутузова И.В.	100
		Голсурси Дж.	68

- Гомер 68
 Гомолицкий Л.Н. 93, 95, 97, 100
 Гончаренко Г.И. (Ю. Галич) 156
 Горелов А.Е. 239
 Горлова И.И. 266, 267
 Городецкий С.М. 147, 148, 152
 Горянский В.И. 123
 Грамен 146
 Григ Э. 31
 Григорьев И.Н. 80, 91, 92
 Гринберг Р.Н. 191
 Гринёв А.В. 236
 Гришин Д.В. 263
 Гуль Р.Б. 172, 192, 192
 Гумилёв Н.С. 39–43
 Гюго В. 199
 Давиденко А.А. 242
 Данилевский Г.П. 263
 Данте Алигьери 72
 Деникин А.И. 121
 Дефо Д. 199
 Джеймс Г. 68
 Джованьоли Р. 242
 Джойс Дж. 68, 70, 117
 Диенеш Л. 7
 Дима А. 68
 Димер Е.А. 173, 179
 Добренко Е.А. 153
 Дойл А.К. 74
 Долинин А.А. 67, 72
 Дольский Д. 127
 Дон-Аминадо 123, 126, 127
 Достоевский Ф.М. 36, 53, 72,
 102, 103, 106, 109–114, 115, 116, 186,
 199, 263
 Драйзер Т. 68
 Дризен Н.В. 121, 129
 Дункан А. 150
 Дымант Ю.А. 88
 Дымов О. (И.И. Перельман) 125, 152
 Дюма А. 199
 Дядичев В.Н. 9, 236, 279
 Евдокимова Г.П. 219
 Евтушенко Е.А. 212
 Елагин И.В. 171, 175, 178, 179, 183,
 192, 212, 217
 Елизавета Фёдоровна вел. кн. 24, 25
 Есаулов И.А. 7, 8, 11
 Есенин С.А. 150
 Жалу Э. 105, 109
 Жернаков В.Н. 265
 Живова В.М. 160
 Жид А. 49, 114
 Жиркова М.А. 8, 147, 148, 157, 279
 Жулькова К.А. 7, 10, 278, 279
 Жуковский В.А. 11, 26, 84
 Журов В.А. 30
 Забияко А.А. 9, 220, 221, 223,
 225–227, 232, 233
 Забияко А.П. 225, 226, 228, 279
 Завалишин В.К. 191
 Зайцев Б. 7, 10, 11, 14, 26, 27, 28,
 29, 109, 116
 Зак Л.В. 106
 Захарова В.Т. 19
 Зверев А.М. 81, 82, 83, 86, 87
 Звонарёва Л.У. 173
 Зембрих М. (Марцелина Коханьская) .. 31
 Земсков В.Б. 47
 Зеньковский В.В. 196
 Зощенко М.М. 110, 119, 132, 133,
 136, 146
 Ибсен Г. 153
 Иванов А.С. 152, 153, 154, 156
 Иванов В.В. 79
 Иванов Вяч.И. 11, 97, 98
 Иванов Г.В. 99, 192
 Иваск Ю.П. 100, 170–172, 181
 Игорь Северянин 8, 30, 31, 33–37
 Ильин И.А. 14, 17, 25
 Ильф И.А. 163
 Иогихес Л. (Я. Тышка) 241
 Йейтс У.Б. 77
 Кадашев В. 132, 133, 136
 Казак В. 157
 Калинин М.Н. 138
 Каляев И.П. 153
 Каменский Ю.А. 265
 Каминский Я. 247
 Каневская Г.И. 257, 259, 262, 265,
 267, 268
 Кантор М.Л. 96

Каратеев М.Д.	159
Каренн Д.	40
Карпов Н.	146
Каспэ И.	100
Катаяма С.	248
Катков Г.М.	112
Кафка Ф.	67
Каценельсон П.М.	96
Кацис Л.Ф.	240, 252
Кашкин В.Б.	88
Кельберин Л.И.	107
Ким Е.	227
Кисель Н.	247, 249
Китс Дж.	77
Кленовский Д.И.	171, 192
Клюев Н.А.	212
Княжева	88
Кобызov Р.А.	226
Комаровский В.А. гр.	41
Комиссаржевская В.Ф.	31
Кондратьев А.А.	96
Коновец А.А.	269
Кореневой-Кулинич О.С.	265
Корнилова Е.Н.	71
Коровина К.Г.	90
Коростелёв О.А.	8, 93, 94, 96, 99, 100, 191, 192, 193, 219, 279
Коряков М.М.	190, 192, 202
Князев В.В.	147, 148, 152, 157
Кравцов А.Н.	9, 257, 259, 279
Красавченко Т.Н.	6, 7, 8, 47, 48, 279
Красников А.Н.	222
Краснов П.Н.	172
Крейд В.	7, 171, 224
Криворучко А.Ю.	20
Кристесен Н.М.	265
Круzenштерн-Петерец Ю.	94
Крупская Н.К.	153
Крылов И.А.	152
Крысин Л.П.	78
Кудашев Н.	170, 172, 175, 212
Кудрявцев В.Б.	
Кузмин М.А.	31, 32, 33
Кузнецова Г.Н.	53, 107, 117
Кузьмина-Караваева Е.Ю.	24, 25
Кулешова Н.Ф.	151
Кулиш И.Ф.	96
Купер Ф.	74
Куприн А.И.	103, 107, 147, 148, 154
Курбе Г.	152
Курдюмов М.	131
Къеркегор С.	114
Кэмрад С.С.	240, 241, 243, 244
Кэрролл Л.	64, 73, 77, 82, 83
Лавда М.	128, 129
Лавров П.Л.	152
Ладинский А.П.	204
Лазаревич Л.	102
Ландау Г.А.	106, 111, 112
Лапшин И.И.	112
Лафлин Дж.	85
Левицкий С.А.	112
Левошко С.С.	225
Лекманов О.А.	24
Лемаш И.М.	100
Ленин В.И.	112, 255
Леонов Л.М.	119, 133, 134, 146
Леонтьев К.Н.	112, 225
Лепахин В.В.	12, 13
Леперванш М. де	264
Лери (В.В. Клопотовский)	127
Лермонтов М.Ю.	77, 82, 85, 102–106, 108
Летаева Н.В.	8, 102–104, 108, 111, 116, 279
Ли И.	224, 225
Либединский Ю.Н.	239
Либкнехт К.	241
Липковская Л.Я.	31
Лист Ф.	31
Лондон Дж.	199
Лоуренс Д.Г.	68
Лукаш И.С.	115
Луначарский А.В.	154, 247, 248, 253
Лурье А.С.	32
Львов Л.	120, 131, 133, 134
Льюис С.	68
Люксембург А.М.	73
Люксембург Р.	241
Ляцкий Е.А.	112
Магаротто Л.	96
Майков Ап.Н.	11
Майринк Г.	110
Максимов С.С.	171, 183–185, 191
Мальцев Ю.В.	18
Мандельштам О.Э.	42, 100

- Мандельштам Ю. 93, 95, 97, 110
 Маракуев С. 103
 Марков В.Ф. 98, 99, 171, 192
 Маркс К. 124
 Массов А.Я. 257, 267, 268
 Матвеева Ю.В. 9, 156, 188, 279
 Маяковский В.В. 9, 147–150, 190,
 236, 237, 239–241, 243–253, 255, 256
 Медарич М. 64
 Меднис Н.Е. 11
 Мельников Н.Г. 68, 96, 100
 Мельникова Н.А. 260, 261, 268, 269
 Менделеев Д.И. 227
 Мендельсон М.О. (Менделевский) 243,
 245, 252, 253
 Мережковский Д.С. 7, 53, 103, 147, 148
 Мериме П. 72
 Меринг Ф. 241
 Метерлинк М. 36
 Мещеряков Н.Л. 122
 Микеланджело 20
 Мильтон Дж. 68
 Милюков П.Н. 9
 Мисайл арх. (Сопегин) 28
 Михайлова М.В. 257
 Михайловская Н.Г. 79
 Мокроусов А.Б. 105
 Мольер Ж.-Б. 74
 Монго А. 126
 Морозова О. 263
 Моруа А. 109
 Моршен Н.Н. 171, 181
 Моэм С. 68
 Мравина Е.К. 30
 Муратов П.П. 101
 Мусоргский М.П. 126
 Мухачёв Ю.В. 73
 Миоссе А. де 77

 Набоков В.В. (Сирин) 7, 8, 52–55,
 60–64, 66–73, 75–78, 80–93, 95, 100,
 114, 198, 200, 201, 203
 Набоков В.Д. 81
 Набоков Д.В. 77
 Набокова В.Е. 60, 61
 Нагель В. 268
 Назаров П.В. 236
 Нароков Н.В. 171, 186, 192
 Нарциссов Б.А. 170–172, 209, 210

 Неандер Б. 122
 Невядомский С. 126
 Неймиров А. 170, 173, 174
 Некрасов Г.М. 269
 Немировская И. 109
 Несмелов А. 232
 Нестеров М.В. 25
 Нестерова Н.М. 89
 Нечаев С.Ю. 257
 Никколо Пизано 26
 Николаев Д.Д. 8, 119, 122, 130, 131,
 137, 144, 279
 Николаев П.А. 157
 Николюкин А.Н. 6, 7, 171
 Никоненко С.С. 7
 Никульцева В.В. 8, 30, 279

 О‘Салливан Р. 77
 Орешин П.В. 147, 148, 157
 Оршер И.Л. (Оль-Дор) 147, 148, 152
 Осоргин М.А. 49, 95, 101
 Островский А.Н. 125
 Оффенбах Ж. 31
 Оцуп Н.А. 8, 38–43, 45, 46, 102,
 103, 105, 106, 113, 122, 123, 132

 Павлов Г.А. 268
 Панькин В.М. 79
 Парамонов С.Я. 269
 Пархоменко Т.А. 148
 Пассер С. 129
 Пастернак Б.Л. 130, 191, 207, 213
 Паунд Э. 68
 Пастухов В.Л. 191
 Пенлеве П. 120
 Пермикин Г.М. 223
 Перфильев А.М. 170, 171, 178
 Петр I 152, 161
 Петрапка Ф. 72
 Петров Е.П. 163
 Петров-Водкин К.М. 28
 Петров И.Н. 96
 Петрова Т.Г. 6, 9, 73, 95, 279
 Пик В. 241
 Пиленко А.А. 120, 121, 132
 Пильский П.М. 107
 Платонов А.П. 162
 Плетнев Р.В. 112
 По Э. 71, 72, 74, 75, 84

- | | | | |
|---------------------------------|--|--------------------------------|--------------------------------------|
| Полански П. | 264 | Робеспьер М. | 152 |
| Подашевский П.А. | 123, 124, 125 | Розанов В.В. | 114 |
| Полонский Л. | 157 | Роллан Р. | 68, 77, 81, 82 |
| Поль Д.В. | 8, 159, 280 | Романовы | 142 |
| Поносов В.В. | 265 | Ронсар П. де | 77 |
| Поплавский Б.Ю. | 93, 95, 100, 106,
108, 109, 114, 117, 203 | Рощин Н.Я. | 121 |
| Попов А.В. | 267 | Руднев А. | 234 |
| Портгейс С.О. (В.И. Талин) | 107 | Руссо Ж.Ж. | 153 |
| Постников С.П. | 261 | Ручкин А.Б. | 237 |
| Потемкин П.П. | 123 | Рылова А.Е. | 12, 26, 27 |
| Превальский Н.М. | 227 | | |
| Прокофьев С.С. | 31 | Сабенникова И.В. | 257, 267 |
| Пруст М. | 53, 66, 67, 71, 109, 115, 117 | Сабурова И.В. | 170 |
| Пуччини Дж. | 31 | Савин И.И. | 192, 200 |
| Пушкин А.С. | 7, 11, 41, 42, 68,
69, 70, 71, 77, 83, 85, 102–105, 108,
110, 116, 117, 152, 153, 158, 213, 217,
218, 263 | Сазонова Ю. | 110 |
| Рабинович А.И. | 78 | Салов В.В. | 30 |
| Рабле Ф. | 129, 163 | Салтыков-Щедрин М.Е. | 125, 162 |
| Радаков А.А. | 123 | Сапожников К.Н. | 167 |
| Радищев А.Н. | 162 | Сараксина Л.И. | 67 |
| Радлов Н.Э. | 141 | Свербеев Н. | 223 |
| Раев М.И. | 170 | Светлов М.А. | 242 |
| Разин С.Т. | 153 | Святополк-Мирский Д.П. | 101 |
| Райан Н.В. | 259 | Седых А. | 172, 218 |
| Ракитин Ю.Л. | 103 | Сезанн П. | 152 |
| Раренко М.Б. | 8, 76, 280 | Сенина Е.В. | 226 |
| Раскина Е.Ю. | 8, 38, 280 | Сеницкая Л.Э. | 96 |
| Ратушняк О.В. | 264, 266 | Сентянина Е. | 228 |
| Рафаэль | 20 | Серафимович А.С. | 248 |
| Рахим-Кулова Г.Ф. | 73 | Серышев И.Н. | 261, 262–264, 268 |
| Ревякина А.А. | 7, 9, 207, 280 | Сикорский И.И. | 159 |
| Резников В.С. | 269 | Симоненко-Большагина О.А. | 95 |
| Резникова Н. | 232 | Синкевич В.А. | 9, 173, 207–209,
214–219 |
| Рембо А. | 74, 77 | Скворцов-Степанов И.И. | 239 |
| Ремизов А.М. | 33, 36, 109, 110, 114,
147, 148, 192 | Скотт В. | 74 |
| Ремизова С.П. | 33 | Славин Л.И. | 117 |
| Реннников А.М. | 119, 127, 129, 130,
134, 135, 136 | Слоним М.Л. | 101 |
| Решетов А.Е. | 239 | Собинов Л.В. | 31 |
| Ржевская А.С. | 191–193 | Соколова Т.А. | 96 |
| Ржевский Л.Д. | 171, 173, 174, 183,
191, 192 | Солженицын А.И. | 8, 165, 219 |
| Рильке Р.М. | 100 | Соловьёв В.С. | 112, 225 |
| Римский-Корсаков Н.А. | 31, 126 | Соловьёв М.С. | 173, 182 |
| | | Сологуб Ф.К. | 31–33, 36, 65 |
| | | Солоневич Б.Л. | 8, 9, 159, 160, 161,
164, 167–169 |
| | | Солоневич И.Л. | 8, 9, 159, 160–169 |
| | | Сосинский А.Б. | 100 |
| | | Сосинский Б.Б. | 110, 204 |
| | | Сосинский В.Б. | 100 |

Сосинский С.Б.	100	Уотерс Э.	260
Софиев Ю.Б.	204	Успенский Г.И.	153
Спургот М.	224	Устинов А.	96
Станиславский К.С.	103		
Стеклов Ю.М.	155	Фальконе Э.-М.	152
Стендаль	199	Федин К.А.	117
Степун Ф.А.	98	Фёдоров В.Г.	110
Струве Г.П.	101, 104, 170, 171, 189, 192	Федотов Г.П.	5, 6, 103, 104, 113
Суворин А.С.	31	Федякин С.Р.	99
Судейкин С.Ю.	31	Фельзен Ю.	93, 95, 100, 107, 109, 110, 114, 115
Судейкина В.А.	32	Фесенко Н.Е.	30
Супервье́ль Ж.	77	Фесенко Т.П.	212
Сургучёв И.Д.	126	Фет А.А.	11, 116, 207, 213
Сухатин П.	268	Фигнер М.И.	31
Сэндберг К.	243, 250, 251, 252, 253	Фигнер Н.Н.	31
Тан-Богораз В.Г.	147, 148, 151	Филиппов Б.А. (Филистинский)	.. 185, 186, 191, 212, 213, 218
Тельман Э.	242	Философов Д.В.	101
Теннисон А.	77	Фиоре М.	244
Терапиано Ю.К.	7, 93, 95, 99, 100, 105, 110, 114, 115, 189, 192, 193	Фолкнер У.	68
Терёхина В.Л.	33	Флейшман Л.	100
Тихвинская Л.И.	33	Фра Беато Анджелико	26, 42
Тихонов Н.С.	190	Франк С.Л.	5,
Толкачёв К.А.	207	Фрезинский Б.Я.	149
Толмачёв В.М.	18		
Толстая Е.	150, 151, 154	Хадонова Ф. Х.	6
Толстой А.К.	11	Хисамутдинов А.А.	227, 260
Толстой А.Н.	147, 148, 150–152, 154–156	Хачатурян А.И.	243
Толстой Л.Н.	52, 53, 68, 102, 103, 107, 109, 112, 114–118, 199, 263	Хемингуэй Э.	65, 66, 67, 68, 199
Тонких К.	268	Хенкин В.Я.	126, 127
Топоров В.Н.	223	Херасков М.М.	44
Тредиаковский В.К.	162	Хионин А.П.	265
Троцкий Л.Д.	131, 162	Хисамутдинов А.А.	225, 260–265
Трубецкой Е.Н.	132	Хлебников В.	147, 148
Трубецкой Н.С.	160	Хмара-Барщевский В.П.	40
Трубецкой Ю.	171	Ходасевич В.Ф.	49, 95, 97, 98, 101
Тургенев И.С.	68, 102, 103, 106–110, 263	Хотимский К.М.	259, 260
Тушканов И.В.	167	Хургин И.	249
Тынянов Ю.Н.	195		
Тэффи Н.А.	123, 126, 127, 133, 144, 152	Цветаева М.И.	13, 191
Тютчев Ф.И.	77, 85, 210, 213	Цуриков Н.	196
Уилсон Э.	81, 85, 86, 88		
Ульянов Н.	192	Чагин П.И.	239
		Чайковская И.	219
		Чайковский П.И.	31, 70
		Чапек К.	154
		Чеботаревская А.Н.	32, 33
		Червинская Л.Д.	107

Черкассов К.С.	260
Чёрный Саша	8, 123, 126, 127, 147–150, 152–158
Чехов А.П.	65, 68, 102, 103, 107, 116–118, 125, 133, 142, 190, 199, 263
Чиннов И.В.	172, 192, 193
Чичерин Г.В.	138
Чулков Г.И.	33
Чумаченко В.К.	266, 267
Шадурн М.	114
Шаламов В.Т.	52
Шаляпин Ф.И.	31
Шамардина С.С.	31
Шаршун С.И.	105, 107, 110, 111, 114, 116
Шаталов В.М.	216, 217
Шаховская З.А.	198
Швыров А.	113
Шекспир У.	68, 114
Шенье А.	213
Шелохаев В.В.	6
Шеридан Р.Б.	74
Шерон Ж.	99
Шестов Л.И.	113
Шиллер Ф.	84, 152
Ширяев Б.	183
Шишков В.Я.	146
Шишкова А.	171
Шкуркин П.В.	220, 225, 226
Шкурупий Г.	243
Шмелёв А.	261
Шмелёв И.С.	7, 10–17, 20, 23, 27, 28, 96, 121, 147, 148, 154
Шмеман А. прот.	52, 53
Шолохов М.А.	162
Шопен Ф.	31
Шруба М.	94
Шубникова-Гусева Н.И.	33
Шульгина В.	80
Шульц У.	100
Щёголев Н.А.	95
Щербаков М.	220, 232
Элиот Т.С.	71
Энгельс Ф.	124
Эндов Н.	136, 137, 139, 141, 144
Эренбург И.Г.	147–149, 150
Эсслин М.	68
Эфендиева Г.В.	223, 225
Юльский Б.	220
Юрасов В.И. (Жабинский)	180, 183
Юрченко Т.Г.	7
Яблоновский А.А.	123–125, 127
Янковский В.	220
Яновский В.С.	96, 97, 110, 198, 204
Яценко Е.В.	12
Lolo (Л.Г. Мунштейн)	127

Составитель *К.А. Жулькова*

ОБ АВТОРАХ СТАТЕЙ

Агеносов Владимир Вениаминович – доктор филологических наук, Институт международного права и экономики им. А.С. Грибоедова.

Белова Татьяна Николаевна – кандидат филологических наук, МГУ.

Дядичев Владимир Николаевич – старший научный сотрудник, ИМЛИ РАН.

Жиркова Марина Анатольевна – кандидат филологических наук, Ленинградский гос. ун-т им. А.С. Пушкина, Санкт-Петербург.

Жулькова Карина Алеговна – кандидат филологических наук, ИНИОН РАН.

Забияко Анна Анатольевна – доктор филологических наук, Амурский гос. ун-т, Благовещенск.

Коростелёв Олег Анатольевич – кандидат филологических наук, ИМЛИ РАН.

Кравцов Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, Мельбурн.

Красавченко Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, ИНИОН РАН.

Летаева Наталья Викторовна – кандидат филологических наук, МГИМО, Одинцовский филиал.

Матвеева Юлия Владимировна – доктор филологических наук, Уральский федеральный ун-т им. Б. Ельцина, Екатеринбург.

Николаев Дмитрий Дмитриевич – доктор филологических наук, ИМЛИ РАН.

Никульцева Виктория Валерьевна – кандидат филологических наук, Московский финансово-юридический ун-т.

Петрова Татьяна Георгиевна – старший научный сотрудник, ИНИОН РАН.

Поль Дмитрий Владимирович – доктор филологических наук, Ин-т художественного образования Российской академии образования.

Раренко Мария Борисовна – кандидат филологических наук, ИНИОН РАН.

Раскина Елена Юрьевна – доктор филологических наук, Международный гуманитарно-лингвистический ин-т.

Ревякина Алина Александровна – кандидат филологических наук, ИНИОН РАН.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Сборник научных трудов

Оформление обложки И.А. Михеев
Компьютерная верстка Н.В. Афанасьева
Корректор М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953. П. 5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 4/X – 2017 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная
Усл. печ. л. 17,5 Уч.-изд. л. 14,5
Тираж 300 экз. Заказ № 57

**Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997
Отдел маркетинга и распространения информационных изданий
Тел. (925) 517-36-91
E-mail: inion@bk.ru**

**E-mail: ani-2000@list.ru
(по вопросам распространения изданий)**

Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский проспект, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9