

**РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ**

ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Выпуск 2

**МОСКВА
2019**

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*,
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., 2019. – 212 с. –
(Сер.: Теория и история литературоведения).
ISBN 978-5-248-00914-5

В сборнике 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

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
-------------------	---

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА

<i>А.В. Леденёв.</i> Родная речь как источник художественной образности в литературе русской эмиграции	11
<i>В.Т. Захарова.</i> Своеобразие конфликта в прозе И.А. Бунина и Л.Ф. Зурова	25
<i>М.В. Михайлова, А.В. Назарова.</i> Трансформация героя и типа повествования в автобиографической тетралогии Е.Н. Чирикова «Жизнь Тарханова»	44
<i>К.А. Жулькова.</i> Вакханка или христианка: Экфрасис в языческой и христианской аксиологии романа Б.К. Зайцева «Золотой узор»	60
<i>Т.Н. Белова.</i> Постмодернистские аспекты художественного и литературно-критического наследия В.В. Набокова	77

ПОЛИТИКА И КУЛЬТУРА

<i>Т.Н. Красавченко.</i> Писатель и политика: Гайто Газданов	105
<i>Т.Г. Петрова.</i> Парижский Конгресс писателей в защиту культуры (1935) глазами русских парижан	117

ОБРАЗЫ МИРА

<i>М.А. Васильева.</i> «Завтра увижу я башни Ливурны...»: Итальянские путевые заметки Владимира Варшавского	126
<i>А.Г. Гачева.</i> Образ Кавказа в книге писателя-евразийца К.А. Чхеидзе «Страна Прометей»	134

ПОЭТЫ И ПОЭЗИЯ

<i>В.В. Никульцева.</i> «Обречена ж она на царство без подданных и без корон...» (Зинаида Гиппиус в поэтической оценке Игоря-Северянина)	146
<i>В.В. Агеносов.</i> «Соба» Глеба Глинки, поэта второй волны эмиграции	158

ПРИЕМЫ И ЖАНРЫ КОМИЧЕСКОГО

<i>М.А. Жиркова.</i> Пародийный детектив Саши Черного в контексте развития русской советской литературы 1920–1930-х годов	167
<i>О.С. Крюкова.</i> Приемы комического в цикле «Чемодан» Сергея Довлатова	180

ПО СТРАНАМ И КОНТИНЕНТАМ

<i>Г.В. Якушева.</i> Литература русского зарубежья в энциклопедиях Запада	187
<i>А.Н. Кравцов.</i> Автобиографический контекст в свидетельствах личного характера русской диаспоры в Австралии	195
Именной указатель	204
Об авторах статей	210

ПРЕДИСЛОВИЕ

Русская литературная эмиграция в результате произошедшей катастрофы лишилась Родины, по которой все годы, проведенные в изгнании, испытывала ностальгию.

О пророческом пафосе как отличительной черте русской классической литературы, о «побивании» своих пророков в зарубежье размышлял В.Ф. Ходасевич: «Ни одна литература (говорю в общем) не была так пророчественна, как русская. Если не каждый русский писатель – пророк в полном смысле слова (как Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Достоевский), то нечто от пророка есть в каждом, ибо пророчествен самый дух русской литературы. И вот поэтому – древний, неколебимый закон, неизбежная борьба пророка с его народом, в русской истории так часто и так явственно проявляется. Дантесы и Мартыновы сыщутся везде, да не везде у них столь обширное поле действий»¹.

Русская эмиграция, разнородная политически, искала и нашла тот духовный центр, который бы объединял всех. По словам Бориса Зайцева, «русский европеец» Пушкин, выразитель русской культурной мощи, «для всех сейчас – лучшее откровение России. Не России старой или новой: *истинной*. Когда Италия объединялась, Данте был знаменем национальным. Теперь, когда России предстоит трудная и долгая борьба за человека, его вольность и достоинство, имя Пушкина приобретает силу знамени»². Размышляя о том, что для русских людей, оказавшихся в эмиграции, означает имя Пушкина, Д. Мережковский отметил, что тот больше, чем великий писатель: «...одно из величайших явлений русского духа. И еще больше: непреложное свидетельство о бытии России. Если

¹ Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. – Нью-Йорк: Изд-во им. А.П. Чехова, 1954. – С. 289.

² Зайцев Б. Пушкин в нашей душе // Дни. – Берлин, 1925. – 11 февр.

он есть, есть и она. И сколько бы ни уверяли, что ее уже нет, потому что само имя России стерто с лица земли, нам стоит только вспомнить Пушкина, чтобы убедиться, что Россия была, есть и будет»¹. И далее: «Всем врагам Свободы-России Пушкин грозное знаменье: *Сим победишь*. Он – огненный столп, ведущий нас в пустыне изгнания на Родину. Вот почему такая радость для нас, что Пушкин с нами»².

При всей полярности взглядов представителей русской эмиграции имя Пушкина оказалось той консолидирующей и примиряющей основой, которая заставила забыть жестокие разногласия. В творческом и личном феномене Пушкина изгнанники искали ответы на насущные вопросы времени, с его гением связывали надежду на будущее возрождение России и ее культуры.

Возможно, в наши дни нового юбилея – 220-летия со дня рождения великого поэта – стоит особенно внимательно прислушаться к словам С. Франка, обращенным к своим современникам в статье «Пушкин и духовный путь России», о том, что пушкинского завета «примирения с жизнью, любви к жизни... вот чего больше всего недостает нам всем, несмотря на всю законность борьбы со злом и негодования на него. Вот почему Пушкин не только в прелести своей поэзии есть и дает утешение в нашей скорби, но и в духовном своем содержании более, чем когда-либо, должен быть нашим наставником»³.

Во втором выпуске сборника научных трудов, предлагаемого читателям, продолжается изучение проблем русского зарубежья. В шести разделах систематизированы материалы, представленные учеными различных институтов и университетов. Первый раздел «Поэтика и стилистика» открывается статьей А.В. Леденёва «Родная речь как источник художественной образности в литературе русской эмиграции», где рассмотрен мотивно-тематический комплекс родного языка в творчестве писателей русского зарубежья. На примерах использования русской азбуки, фонетики, лексики, грамматики и пунктуации в качестве опоры для композиционных решений в произведениях А. Аверченко, Н. Тэффи, М. Цветаевой, В. Набокова, Ю. Иваска исследователь показывает, как те или иные лингвистические нюансы речи – графика, фонетика, лексика, син-

¹ Мережковский Д. Пушкин с нами // День русской культуры. – Париж, 1926. – 8 июня.

² Там же.

³ Франк С. Пушкин и духовный путь России // Пушкин. – Париж, 1937. – 8 февр.

таксис — становились источниками художественной образности, воспринимались как важнейшие компоненты национальной идентичности.

Проблемы поэтики и стилистики в разделе продолжают статьи В.Т. Захаровой «Своеобразие конфликта в прозе И.А. Бунина и Л.Ф. Зурова», в которой рассматривается проблема взаимодействия окказионального и субстанционального конфликтов в прозе этих писателей за счет активизации внефабульной сферы повествования, и обнаруживается становление прозы нового типа — с высоким уровнем онтологичности, с апелляцией к активному читательскому соучастию, и М.В. Михайловой и А.В. Назаровой «Трансформация героя и типа повествования в автобиографической тетралогии Е.Н. Чирикова “Жизнь Тарханова”». Статья посвящена проблеме трансформации образа автора-повествователя в автобиографической тетралогии Е.Н. Чирикова «Жизнь Тарханова». Если в первых трех книгах повествование ведется от первого лица, то в последнем романе «Семья» — от третьего. Эта перемена, по мнению исследователей, отражает эволюцию писательского замысла: от осмысления духовного кризиса представителя современного Чирикову поколения интеллигенции к выводу о ее ответственности за свершившуюся в России революционную катастрофу 1917 г.

Проблематика первого раздела продолжена в статьях К.А. Жульковой «Вакханка или христианка: Экфрасис в языческой и христианской аксиологии романа Б.К. Зайцева «Золотой узор» и Т.Н. Беловой «Постмодернистские аспекты художественного и литературно-критического наследия В.В. Набокова». К.А. Жулькова показывает, что художественно-философским принципом структурирования романа Б. Зайцева «Золотой узор» становится мифологическая и христианская символика. Важной составляющей мифосимволической образности, включающей дионисийский, ренессансный и христианский коды, является экфрасис. Картины «Вакханка, поющая амура» Ф.А. Бруни и «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, икона Николая Чудотворца, архитектурные памятники Рима и Москвы — значимые семантические единицы в поэтической трансформации античных и христианских смысловых парадигм произведения.

Т.Н. Белова рассматривает постмодернистские аспекты американских романов В. Набокова («Полита», «Бледное пламя», «Ада, или Страсть» и др.): табуированная тематика; новый тип нетрадиционного литературного героя-маргинала, высвечивающий дегуманизацию социальных отношений; литературные аллюзии, используемые автором преимущественно в ироническом и парод-

дийном контексте; гротеск, диалогичность на всех уровнях (двоемирие, зеркальные образы персонажей-двойников, способы создания портрета, смысловая двузначность, стилевые особенности); двухплановость повествования – наличие подтекста, в котором заключен скрытый авторский комментарий, создаваемый повтором ключевых слов и образов-символов, порождающих значимые лейтмотивы; сочетание литературы и критики, трагического и комического. Научные работы писателя о Н.В. Гоголе, И.С. Тургеневе, Л.Н. Толстом, Ф.М. Достоевском, А.П. Чехове, как показано в публикуемой статье нашего сборника, отличает сплав критической мысли и их метафорического прочтения, а также субъективная оценка с точки зрения Писателя-творца.

В раздел «Политика и культура» входят статьи Т.Н. Красавченко «Писатель и политика: Гайто Газданов» и Т.Г. Петровой «Парижский Конгресс писателей в защиту культуры (1935) глазами русских парижан». Писатель и политика – тема важная и органичная для исследования истории любой эмиграции. Расхождения между человеком и государством становятся источником возникновения феномена эмиграции, которая определяет и судьбы, и опосредованно творчество оказавшихся в изгнании писателей, даже в том случае, если они старались оставаться «вне политики». В статье Т.Н. Красавченко рассмотрено отношение к политике, казалось бы, политически не ангажированного писателя первой волны русской эмиграции – Гайто Газданова (1903–1971) и роковая роль политики в его жизни и творчестве.

В статье Т.Г. Петровой раскрываются позиции таких писателей, как Ж. Бенда, Ж. Геенно, А. Мальро, А. Жид, заявленные на Первом международном конгрессе в защиту культуры (Париж, 1935 г.). Одной из центральных на нем стала проблема культурного наследия. Официальная советская позиция была высказана И.К. Лупполом. Анализируется также точка зрения русской литературной эмиграции на эту проблему, оценка русскими парижанами докладов участников форума. В 30-е годы XX в. в советской России происходила трансформация и присвоение классического наследия, его «приспособливание» к задачам социалистического строительства. Эмиграция свою основную задачу видела в том, чтобы сохранить русскую культуру, считала именно себя ее полноправным наследником. Пережив историческую катастрофу, писатели русского зарубежья искали опору в незыблемости ценностного мира отечественного классического наследия.

Третий раздел – «Образы мира» – составили статьи М.А. Васильевой «“Завтра увижу я башни Ливурны...”: Итальянские путевые заметки Владимира Варшавского» и А.Г. Гачевой «Образ Кавказа в книге писателя-евразийца К.А. Чхеидзе “Страна Прометея”». Статья М.А. Васильевой посвящена неизвестным записным книжкам писателя Владимира Варшавского (1906–1978). Этот ценный эгодокумент дает возможность исследовательнице проанализировать значение Италии в судьбе писателя, а также место поэтики и метафизики странствия в его литературном наследии. Статья А.Г. Гачевой посвящена образу Кавказа в первой книге писателя, публициста, философа, деятеля Евразийского движения К.А. Чхеидзе (1897–1974), вышедшей в 1932 г. в Шанхае на русском языке и в 1933 г. в Праге на чешском языке. Кавказ, как показано в этой статье, предстает у Чхеидзе и как многонациональный, мультикультурный феномен, и как перекресток путей Востока и Запада, и как нравственный эталон, на фоне которого видятся изъяны уклада современной Европы с ее разобщенностью и ослаблением связей родства. При этом Чхеидзе, в отличие от идеологов сепарации Кавказа, видит его органической частью России-Евразии, что для писателя не отрицает самобытности и уникальности кавказского мира.

Статьи В.В. Никульцевой «“Обречена ж она на царство без подданных и без корон...”: Зинаида Гиппиус в поэтической оценке Игоря-Северянина» и В.В. Агеносова «“Соба” Глеба Глинки, поэта второй волны эмиграции» входят в раздел «Поэты и поэзия».

В раздел «Приемы и жанры комического» включены статьи М.А. Жирковой «Пародийный детектив Саши Чёрного в контексте развития русской советской литературы 1920–1930-х годов», а также статья О.С. Крюковой «Приемы комического в цикле “Чемодан” Сергея Довлатова».

В статье М.А. Жирковой анализируется пародийный роман Саши Чёрного «Голова блондинки», опубликованный в отделе сатиры и юмора «Бумеранг» парижского журнала «Иллюстрированная Россия» в 1925 г. Пародия сатирика направлена на критику низкопробной детективной литературы; однообразие и штампы детективных сюжетов, типажи героев; массовую литературу и ее читателя. Интересно, что Саша Чёрный пишет свою пародию в 1925 г. фактически одновременно с романами о «красных пинкертонах» в России, которые воспринимались как ответ подобным дореволюционным произведениям, и в то же время это снова были пародии.

Завершает сборник раздел «По странам и континентам», куда входят статьи Г.В. Якушевой «Русское зарубежье в энциклопедистике Запада» и статья А.Н. Кравцова «Автобиографический контекст в свидетельствах личного характера русской диаспоры в Австралии». В статье А.Н. Кравцова впервые в отечественной филологии анализируется корпус автобиографических текстов, написанных и опубликованных на русском языке в Австралии. Парадоксально, что большая часть такого рода свидетельств касается не России, а Маньчжурии, в частности города Харбина. Объяснение этому автор статьи находит в том, что многие переселенцы в Австралию русского происхождения были родом из тех мест. Дважды эмигранты, сначала из дореволюционной и большевистской России, затем из социалистического Китая, они поневоле стремились оставить свидетельства своей нелегкой скитальческой судьбы. Впервые в рамках составления библиографии русских печатных изданий в Австралии А.Н. Кравцовым была предпринята попытка выделить автобиографический контекст из такого рода литературы русской диаспоры на пятом континенте. Из более чем 600 книг, опубликованных в Австралии на русском языке с 1912 по 2012 г., около 100 он относит к эгодокументальным произведениям; из них примерно половина – биографии и автобиографии.

2019 год богат на юбилейные даты писателей русского зарубежья: 150 лет со дня рождения З.Н. Гиппиус; 125-летие поэтов Г. Адамовича, Г.В. Иванова, Н.А. Оцуца; 120 лет со дня рождения В.В. Набокова, что, безусловно, скажется на интересе к творчеству русских писателей-изгнанников. Свою лепту в изучение проблем творчества русских писателей, оказавшихся в эмиграции, вносит и наш сборник.

Т.Г. Петрова

ПОЭТИКА И СТИЛИСТИКА

А.В. Леденёв

РОДНАЯ РЕЧЬ КАК ИСТОЧНИК ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ОБРАЗНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ

Аннотация. Статья посвящена мотивно-тематическому комплексу родного языка в творчестве писателей русского зарубежья. Родной язык воспринимался эмигрантами как единственная «русская реальность», доступная беженцам. Те или иные лингвистические нюансы речи – графика, фонетика, лексика, синтаксис – становились источниками художественной образности, воспринимались как важнейшие компоненты национальной идентичности. Рассмотрены примеры использования русской азбуки, фонетики, лексики, грамматики и пунктуации в качестве опоры для композиционных решений в произведениях А. Аверченко, Н. Тэффи, М. Цветаевой, В. Набокова, Ю. Иваска и др.

Ключевые слова: русский язык; образ; орфография; пунктуация; стиль.

Одна из самых первых зарисовок «русского рассеяния», последовавшего за Гражданской войной 1918–1920 гг., принадлежит А. Аверченко. Его «Записки Простодушного», ранняя версия которых появилась в 1921 г. в Константинополе, являют собой серию «полусмешных, полупечальных» очерковых миниатюр, посвященных попыткам говорящих и мыслящих по-русски людей адаптироваться на чужбине. «Берег турецкий» встречает русских беженцев настоящей речевой какофонией; уже экспозиционная сценка в очерке «Первый день в Константинополе» фиксирует попеременное использование нескольких языков: на заданный «почти по-французски» вопрос о цене пирожного («Комбьен сетт гато?»)

следует звучащий «почти по-турецки» ответ продавца («Бешь груш»), а завершается эпизод «англо-итало-русским» прощанием эпизодического персонажа с соотечественницей («Олл райт. А риведерчи, тетушка»¹). «Как во время настоящего приличного столпотворения, — иронически сообщает повествователь, — все говорили на всех языках»².

На самом деле русские беженцы старались говорить главным образом по-русски, и не потому, что слабо владели³ языками своего нового окружения, а потому, что были озабочены прежде всего проблемой сохранения национальной идентичности — собственной «русскости». Эмигранты «первой волны» приложили немало усилий к устройству культурно-образовательной инфраструктуры «русского мира» за рубежом: в Турции, в славянских странах Европы, а еще активнее в Германии и Франции открывались издательства и журналы, гимназии и пансионы; праздновались памятные годовщины, связанные с русской литературой и культурой. В целом русская диаспора крайне негативно относилась к практике натурализации: получение гражданства в новой стране проживания расценивалось большинством изгнанников как «предательство» по отношению к России. А потому русские переселенцы не спешили переходить на языки немецких или французских «аборигенов». Показательно, что известный своим многоязычием В. Набоков, проживший в Берлине 15 лет, всегда подчеркивал, что немецкого языка не знал и не желал знать и что близкое к совершенному владение английским и французским языками было «вывезено» им из России.

Объединительную роль по отношению ко всему русскому «рассеянию» сыграла литература русского зарубежья. Традиционный для российского общества литературоцентризм оказался еще более влиятельным фактором жизни русских за рубежом: само сохранение эмигрантами «русскости» было бы невозможно без опоры на отечественную словесность. Вот как писал об этом Дмитрий Мережковский: «...Русская литература для нас, поте-

¹ Аверченко А.Т. Записки Простодушного. — Константинополь: Новый Сатирик, 1921. — С. 9. Заметим, что турецкое *beş kuruş* («пять курушей») намеренно каламбурно искажено.

² Там же. — С. 9.

³ В «Записках Простодушного» французский язык беженцев вызывает у повествователя ассоциацию с издающей запах нафталина шубой, которая долго пролежала в каком-нибудь сундуке.

рвавших родину, родина последняя, все, чем Россия была и чем она будет»¹. Об этом же еще более категорично сказал в одном из стихотворений Юрий Иваск:

Нет, не родина, родной язык
Счастья одинокого дороже;
<...>
В пустоте великой – что же, что же,
Кроме русских песен и стихов?²

В своем «Последнем слове» от 2 марта 1986 г. (опубликовано посмертно) Иваск писал: «Я навсегда остался без русского пространства под ногами, но моей почвой стал русский язык, и моя душа сделана из русского языка, русской культуры и русского православия»³.

Как видим, принципиальную значимость приобрел для эмигрантов вопрос о языке: сохранить традиции русской культуры значило прежде всего уберечь русский язык от той «порчи», которой он, как считали писатели, подвергался в Советской России. Свою миссию писатели и поэты видели в сопротивлении той деградации языка, которая, по их мнению, происходила на родине. Особенно негативно эмигранты относились к получившей в Советской России практике использования аббревиатур и сокращений, внедрения в язык политической терминологии, употребления собирательных конструкций (в частности, активной замены местоимения «Я» на «Мы»). Эти сдвиги воспринимались как симптомы «умирания языка», превращения живой речи в «машинную» (так, например, определял советский «новояз» А.М. Ремизов).

Хотя многие писатели эмиграции еще до революции проявили себя как модернисты, большинство из них резко отрицательно относилось к авангардным формам литературного творчества, усматривая в них сугубо «советское» влияние. Эмигрантский стилиевой «канон» опирался на представления о высокой русской классике: от Пушкина и Лермонтова – до Блока и Гумилёва в поэзии и до Чехова в прозе.

¹ Мережковский Д.Ф. М. Достоевский // Руль. – Берлин, 1921. – № 300. – С. 4.

² Иваск Ю. Северный берег (1933–1936). Зарубежье. – [Варшава]: Священная лира, 1938. – С. 21.

³ Цит. по: Глэд Дж. Беседы в изгнании: русское литературное зарубежье. – М.: Книжная палата, 1991. – С. 29.

Так, главной своей заслугой поэт Владислав Ходасевич, например, считал сохранение классических форм литературной речи:

Привил-таки классическую розу
К советскому дичку.

(«Петербург», 1926)¹

Именно русский язык для многих мастеров оставался и главным источником, и главной целью творчества в эмиграции. Вот как писал о русской речи тот же Ходасевич:

В том честном подвиге, в том счастье песнопений,
Которому служу я в каждый миг,
Учитель мой – твой чудотворный гений,
И поприще – волшебный твой язык.

(«Не матерью, но тульской крестьянкой...», 1922)²

Эпитет «волшебный» в данном случае – не просто показатель высшей оценки литературного языка. От языка ждали «чуда» и относились к нему как к источнику художественных «чудес» и залогом грядущего национального «возрождения».

Долгое время эмиграция не принимала новой русской орфографии и календарного «нового стиля». Несмотря на то что сама орфографическая реформа была подготовлена еще в 1912 г. филологами царской Академии наук (а начала свою работу Орфографическая комиссия под руководством Ф.Ф. Фортунатова еще в 1903 г.), она была введена в практику декретом 1918 г. и воспринималась как «большевистская». А потому во многих эмигрантских изданиях сохранялась старая орфография. Верными прежним орфографическим нормам были не только писатели старшего поколения И. Шмелёв, Б. Зайцев и И. Бунин, но и «младоземигранты» В. Набоков и Б. Поплавский.

Особенно дорожила эмиграция буквой ѣ (ять), исключенной из русской азбуки (прежде всего потому, что ассоциировалась с православной верой), но и другие отмененные литеры – і («и» десятиричное), Ѡ (фита), V (ижица) – продолжали употребляться, хотя и не столь последовательно, в качестве символов подлинной

¹ Ходасевич В. Собрание стихов. – Париж: Книгоиздательство «Возрождение», 1927. – С. 123.

² Там же. – С. 69.

«русскости»¹. В русских гимназиях и школах, организованных диаспорой, буквы заучивались по их «исконным» названиям: аз, буки, веде, глаголь, добро, есть, живете, земля и т.д. Эти названия были прочно укоренены в системе образных ассоциаций русского человека, а потому нередко служили источником символизации в литературных текстах. Характерным для русского зарубежья явлением было и параллельное использование юлианского и григорианского календарей: так, например, в выпусках берлинской газеты «Руль» вплоть до 1925 г. давались обе даты.

Язык для изгнанных приобрел статус подлинного «дома», будто реализуя известную философскую метафору Мартина Хайдеггера («Язык есть дом бытия»). Именно этот «дом» обеспечивал писателей содержательным материалом для творчества. Конечно же любовное отношение к языку свойственно не только русским, но и другим этносам. Показательна в этом смысле английская идиома «to feel at home in... (some language)»: умение «свободно владеть языком» ассоциируется с чувством уверенности и защищенности, которое человек обретает только «дома» («at home»). Но если англичанин, согласно идиоме, способен, например, «to feel at home in French», то русский человек, даже используя французские слова и выражения, невольно подстраивает их под «домашний лад» русского.

Этой теме посвящен один из самых ярких рассказов Надежды Тэффи «Ке фер». Завязка его несложного сюжета построена на том, что русский эмигрант-генерал выходит на одну из площадей Парижа, смотрит в чужое небо и риторически вопрошает «по-французски»: «Ке фер? Фер-то ке?»² Que faire – по-французски «что делать», а значение фразы полностью соответствует традиционному для русской литературы «вопросу», сформулированному в названии известного в XIX в. романа Н.Г. Чернышевского.

Однако присущая русской речи инверсия и прибавление к французскому глаголу частицы «то» в речи генерала радикально меняет смысл высказывания, превращает его в печальный вздох, в грустное междометие. Одновременно фонетически воспроизводится название буквы **Ф** в дореволюционном алфавите – «ферт»,

¹ Даже в 60-е годы, когда Набоков создавал русскоязычную версию «Лолиты» и делал наброски для продолжения мемуарной книги «Другие берега», он продолжал использовать в черновиках элементы дореволюционной орфографии, в частности букву ъ.

² Тэффи Н.А. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Книжный Клуб Книговек, 2011. – Т. 3. – С. 396.

что отсылает к фразеологизму «стоять фертом», т.е. подбоченившись, уперев «руки в боки». Нелишним будет заметить, что частица «то» – одна из самых употребимых в русском языке. Ее обильное использование характерно для речи жителей центральных областей России, прежде всего для москвичей.

Родной язык воспринимался эмигрантами как единственная «русская реальность», доступная беженцам. Вот почему все лингвистические нюансы речи – фонетика, лексика, синтаксис – понимались ими часто не как речевые «инструменты», но как «домочадцы», как одушевленные «родственники» или любимые питомцы, населяющие пространство родины – не исторической Советской России, но вневременной Руси.

Отсюда охранительно-бережливое, ласково-заботливое отношение к буквам, звукам, приставкам и суффиксам, диалектным словам и архаизмам, пословицам и поговоркам. Самой продаваемой и самой ценимой книгой в русском зарубежье стал знаменитый «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля, который содержит около 200 тыс. слов и 30 тыс. пословиц, поговорок, загадок и образных изречений, служащих для пояснения смысла приводимых слов.

Вернемся к важнейшей для эмигрантского сознания букве Ъ (ять). Хотя она читалась по-русски как «е»¹, а название буквы связывалось с «ядь» (едой), в эмиграции эта литера стала ассоциироваться либо с православной церковью, либо, что особенно интересно, с идеей человеческой индивидуальности: «я таков». Именно это «окказиональное» осмысление литеры Ъ встречается в сложной по образности и стилю поэме М. Цветаевой «Крысолов» (1925–1926, опубликована в пражском журнале «Воля России»). Одна из главных подспудных эмоций поэмы – боль утраты, переживание трагедии расставания с родной культурой и родным языком, который в Советской России заменяется коллективным «мычанием».

Сюжет поэмы восходит к средневековой легенде о музыканте из немецкого города Гамельна. Городу угрожает нашествие крыс, которые могут истребить все запасы еды, а потом, вероятно, и самих горожан. Загадочный крысолов звуками волшебной флейты уводит всех крыс в реку, где они тонут. Но жители города отказываются заплатить музыканту обещанное вознаграждение, и тогда он зачаровывает музыкой флейты всех до одного детей – и уводит их из города.

¹ В родном языке Кирилла и Мефодия она читалась как «я».

Цветаева сохраняет канву легендарного сюжета, но наделяет новым смыслом образы основных персонажей. В ее изображении жители Гамельна отчасти напоминают обывателей Советской России, а в широком смысле – пролетарские массы всего мира. Для них главное – материальное благополучие и духовное равенство всех со всеми, а потому они быстро утрачивают собственную «революционность», становятся мещанами, а главное – ненавидят проявление индивидуальности. Музыка флейты в поэме Цветаевой – символ высокого искусства, способного противостоять омертвлению душ. Крысолов в поэме уводит детей из города не из жадности, а потому, что жители Гамельна оскобляют искусство как таковое, потому что утратили способность ценить индивидуальность.

Эта традиционная для русской лирики идея – противостояние поэта толпе – выражена в поэме при помощи ярких «азбучных» ассоциаций, причем ключевую роль в кульминационной пятой главе поэмы («В ратуше») играет словообраз «Я», представленный буквами А (аз) и Ъ (ять):

В городе – впрочем, одна семья
Гаммельн! Итак, в семействе
Гаммельнском – местоименья **я**
Нет: не один: все вместе.

За исключением веских благ
Я – означает всяк.
<...>
Только одна в нем – зато моя! –
Буква понятна: **я**.

Необоримая! Так алмаз
Жив в черноте пожара.
Неповторимая! Что есть **аз**?
Что не бывает парой.
<...>
Я! (В пожирающем большинстве
Я означает – все).
Как у соседей! как у людей!
Не мое дело – **всь** так!
Автору же, ясновидцу лжей,
Оку – из самых светлых,

Только одна в нем – прошу понять –
Буква доступна: **ять**¹.

Образ «пожирающего большинства» в этом фрагменте отчетливо соотносится с политическим названием победивших в России «большевиков»²; но одновременно он ассоциируется и с полчищем крыс.

В поэзии Марины Цветаевой эмигрантской поры в качестве самостоятельного яркого образа могут выступать не только те или иные буквы, но части слова (морфемы) и даже пунктуационные знаки. Известное стихотворение, адресованное оставшемуся в Советской России Борису Пастернаку, построено на многократном повторе и настойчивом графическом обособлении приставки «рас-», которая в итоге превращается в обобщающий «морфологический» знак «отрыва от корней», непреодолимого барьера между двумя поэтами, в звукоподражательный образ казни через распятие:

Рас-стояние: версты, мили...
Нас **рас**-ставили, **рас**-садили,
Чтобы тихо себя вели,
По двум разным концам земли.

Рас-стояние: версты, дали...
Нас **рас**клеили, **рас**паяли,
В две руки **раз**вели, **рас**пав³.

Для натренированного слуха русского эмигранта эти строчки звучат как звуковая реализация образа распавшейся на две части родины: Рос – сия, Ра – сея (просторечный вариант именования Руси). Звуковое «расчленение» неявно – сугубо фонетическими средствами – соотносится с общенациональной катастрофой.

Вообще говоря, сами слова «Россия» и «русский» часто становятся в творчестве эмигрантов источником образности или поводом к композиционному решению. Так, например, встреча двух

¹ *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. – М.: Эллис Лак, 1994. – Т. 3. – С. 92. Выделения полужирным шрифтом в цитируемом фрагменте и во всех цитатах ниже принадлежат автору статьи.

² В другом фрагменте поэмы отсылка звучит еще отчетливей: «в той стране, где шаги широки, назывались мы...» (подразумеваемая рифма – «большевики»). Поддерживает эту ассоциацию слово «большак», т.е. широкая дорога.

³ *Цветаева М.И.* Указ. соч. – Т. 5. – С. 134.

соотечественников на чужбине в стихотворении Георгия Иванова передана с острым чувством покинутости, одиночества, с печальной самоиронией, которая ощущается благодаря ситуативно обусловленному «дефекту произношения»:

По улице уносит стружки
Ноябрьский ветер ледяной.
– Вы русский? – Ну, понятно, **рушкйй**.
Нос бесконечный. Шарф смешной... (1951)¹

Внешне безобидная сценка передает – в намеренно сниженном бытовом контексте – сложное взаимодействие разнородных эмоций в душе русских изгнанников: сочувствие друг к другу, смущение от собственной бедности, отчаяние от бесприютности, постепенно нарастающее чувство безнадежности, а потому и стыдливое немногословие, «косноязычие», лишь отчасти мотивированное тем, что говорить приходится через шарф.

В более резкой форме ирония над собственной «русскостью» передана в стихотворении В. Набокова «Сон»:

Есть сон. Он повторяется, как томный
стук замурованного. В этом сне
киркой работаю в дыре огромной
и нахожу обломок в глубине.

И фонарем на нем я освещаю
след надписи и наготу червя.
«Читай, читай!» – кричит мне кровь моя:
Р, О, С, – нет, я букв не различаю. (1953)²

Цельный образ России здесь распадается на отдельные «буквенные» фрагменты, соединить которые заброшенное «в пустоту» сознание уже не в состоянии.

В роли метафоры самого творчества в эмиграции может выступать и образ русской пунктуации – как, например, в стихотворении Цветаевой «Куст» (1934). Вот слова, обращенные к главному «герою» лирического монолога:

¹ Иванов Г.В. Собр. соч.: в 3 т. – М.: Согласие, 1993. – Т. 1. – С. 358.

² Набоков В.В. Русский период. Собр. соч.: в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 5. – С. 446.

Чего не видал (на ветвях
Твоих – хоть бы лист одинаков!)
В моих преткновения пнях,
Сплошных препинания знаках?¹

Здесь обыграна внутренняя форма слова «препинание» (преткновение, заминка, заикание, неплавная речь). Сладкоголосое пение (распространенная метафора лирики) сменилось в условиях «европейской ночи» творчеством через «преодоление», напряженной духовной работой.

О том, как важен для писателей эмиграции каждый мельчайший элемент языка, каждый звук и даже знак препинания, можно судить и по характерным примерам из прозы. Один из лучших поздних рассказов Ивана Бунина «Чистый понедельник» (1944) посвящен истории любви, которая разворачивается в Москве начала XX в. Весь рассказ Бунина пронизан символической многозначностью, которая связана с тем, что центральное место в нем отведено образу героини – и одновременно образу Москвы. Два этих «портрета» (девушки и города) напряженно взаимодействуют в тексте: сквозь пейзаж дореволюционной Москвы просвечивает загадочная для рассказчика душа героини, а особенности ее внешности и «причуды» поведения ассоциативно связываются со сложной «родословной» самого «русского» из всех российских городов – города, нерасторжимо соединившего в себе древность и современность, Европу и Азию.

Невозможно сказать, спланировал ли Бунин то, что рассказ начинается и заканчивается буквой «Т». Вполне вероятно, что у мастера это получилось спонтанно, неосознанно. Но ведь сам Бунин неоднократно признавался, что первым импульсом к построению текста у него всегда был конкретный звук, который определял и настроение произведения, и его композицию. Заметим, что с инициального звука «Чистого понедельника» начинается и слово «тайна» – мотив, на котором выстроена многозначная образность рассказа: ощущение тайны (души героини, самой Москвы, всей Руси) формируется всем строем этой «поэмы в прозе».

Более уверенно можно говорить об осознанном использовании языка как источника художественной образности применительно к прозе В. Набокова. Его первый роман «Машенька», как и рассказ Бунина, посвящен истории любви и утверждает феномен

¹ Цветаева М.И. Указ. соч. – Т. 5. – С. 430.

памяти как главного для эмигрантов ресурса для творчества. По сути дела, образ героини романа – это персонализированный образ общей эмигрантской мечты, надежды на возвращение милой сердцу изгнанников России. Однако вернуться она может лишь к тому, кто обладает даром воспоминаний, для кого воспоминание и воображение более реальны, чем породившая их реальность, – таков смысл концовки произведения. Способным вернуть себе образ родины может быть только эмигрант, сохранивший животворную связь с родным языком.

Роман отчетливо ориентирован на узнаваемые образы, мотивы и стилевые модели русской литературной классики. Об этом говорят, например, пушкинские эпиграф и имя героини¹. Заметны в тексте романа «бунинский» синтаксис и словоупотребление: разветвленные периоды с чередой сочинительных союзов, окрашивание звука и озвучивание визуальных образов, яркость метафор. Родственная для Набокова традиция – «дуга» от Пушкина до Чехова – обозначена комбинированным именем одного из самых симпатичных персонажей – поэта Антона Сергеевича Подтягина.

Но особенно важно, что уже в этом дебютном романе Набоков проявляет способность с нужным эффектом использовать внешне малозначительную речевую деталь. Главным противником молодого эмигранта Ганина в романе оказывается муж его первой возлюбленной Алферов, с которым герой по ходу сюжета несколько раз перебрасывается репликами. Уже самая первая реплика Алферова (в начальном предложении романа) содержит характерный фразеологизм: «– Лев Глево... Лев Глебович? Ну и имя у вас, батенька, **язык вывихнуть** можно...»² Персонаж сетует на трудную для произношения комбинацию имени и отчества, но, как выяснится позже, речевая манера Алферова, его уровень владения родным языком отражает духовную узость и мировоззренческую пошлость персонажа.

Свой взгляд на покинутую родину он с развязной откровенностью выражает в разговоре с новым соседом по пансиону: «Пора нам всем открыто заявить, что России капут... что наша родина,

¹ Эпиграф взят из «Евгения Онегина», а имя «Машенька» отсылает к главной героине «Капитанской дочки». Стоит заметить, что использование уменьшительно-ласкательных суффиксов – одна из самых активных речевых тенденций в литературе русского зарубежья. Характерным примером может служить стихотворение Г. Иванова: «Отзовись, кукушечка, яблочко, змееныш, / Весточка, царпинка, снежинка, ручеек...» (Иванов Г.В. Указ. соч. – С. 441).

² Набоков В.В. Указ. соч. – Т. 2. – С. 45.

стало быть, навсегда погибла»¹. В другой сцене он дополняет свою мысль пошлыми уподоблениями:

«— А главное, — все тараторил Алферов, — ведь с Россией — кончено. Смыли ее, как вот, знаете, если мокрой губкой мазнуть по черной доске, по нарисованной роже...

— Однако... — усмехнулся Ганин.

— Не любо слушать, Лев Глебович?

— **Не любо, но не мешаю**, Алексей Иванович»².

Хотя никаких авторских комментариев к высказыванию персонажей в романе нет, а Ганин считает излишним вступать в спор с малоприятным ему соседом, его отношение к Алферову передано лаконично, но емко — с опорой на выразительную русскую поговорку «Не любо — не слушай, а врать не мешай». Для набоковского Ганина, как и для самого писателя, подлинная родина — это прежде всего родной язык, обладающий способностью к «воскрешению»³ самых лучших мгновений жизни, к преобразованию прошлого в вечное. Одна из смысловых доминант романа — утверждение возможности счастья вопреки трагической утрате.

В дальнейшем Набоков будет все активнее использовать в прозе эффекты, связанные с содержательными ресурсами родного языка — причем не только с лексикой и фразеологией, но и с особенностями фонетики, грамматики и синтаксиса, которые будут восприняты им как источники образности. Кульминацией «сотрудничества» писателя с родным языком станет роман «Дар».

Сюжет романа посвящен истории творческого становления молодого писателя Федора Годунова-Чердынцева. По ходу действия этот литератор овладевает умением писать в разных жанрах и на разные темы, при этом образцы его творчества составляют большую часть текста. В этих фрагментах те или иные особенности языка демонстративно обнажаются, преподносятся в форме художественных образов. В книге использовано множество «лингвистических» метафор, среди которых — образы пунктуационных «запинок», синтаксических «ухабов», «черни предлогов и союзов», «коловоращения» частиц и т.д. Вот как, например, метафорически

¹ Набоков В.В. Указ. соч. — Т. 2. — С. 63.

² Там же. — С. 57.

³ Вряд ли случайно то, что действие романа начинается в **воскресный** вечер, а потом в течение недели Ганин воссоздает в своей памяти полнокровный образ России, который стремительно замещает в его сознании берлинскую явь и становится подлинной и навсегда сохраненной реальностью.

использованы термины русской грамматики и пунктуации в характеристике берлинского лета: «...это было длинное **многоточие** прекрасных дней, прерываемое изредка **междометиями** грозы»¹. А вот пример «иконического» использования знаков препинания: «Золотой, коренастый мотылек, снабженный двумя **запятыми**, сел на дубовый лист...»²

Видное место в лингвистическом орнаменте романа занимает мотив «падежа» как особого писательского умения видеть окружающий мир во всем его многообразии – не только предметов, но и их теней и отражений. Связан этот мотив прежде всего с идеей творческого бессилия Чернышевского-литератора, о котором Федор пишет книгу: «Как и слова, вещи имеют свои **падежи**. Чернышевский все видел в **именительном**. Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркала»³.

Менее очевиден, но не менее важен в романе и мотив грамматического рода, заданный знаменитым эпиграфом. Этот эпиграф позаимствован из «Учебника русской грамматики» П. Смирновского⁴. Принципиально важно, что все предложения этого фрагмента в учебнике П. Смирновского даны как упражнения к разделу, посвященному **категории рода** русских существительных: «Дуб – дерево. Роза – цветок. Олень – животное. Воробей – птица. Россия – наше отечество. Смерть неизбежна»⁵.

Заметим, что во всех примерах, кроме последнего, грамматический предикат выражен существительным иного рода, чем грамматический субъект. Существительное мужского рода («дуб») определяется через существительное среднего рода («дерево»); затем женский род отражается в мужском; мужской – в среднем, а потом – в женском; наконец, женский («Россия») иллюстрируется средним («отечество»). И только в последнем предложении – о неизбежности смерти – «грамматические качели» останавливаются, будто утверждая приоритет женского рода.

Род, рождение, родина – все это важные компоненты складывающегося в сознании автора мотивного узора книги. Хотя На-

¹ Набоков В.В. Указ. соч. – Т. 4. – С. 502.

² Там же. – С. 509.

³ Там же. – С. 417.

⁴ Одно из изданий этого реально существовавшего учебника (1915) продемонстрировал М. Безродный. (Смирновский П. Учебник русской грамматики. – Режим доступа: <http://m-bezrodnyj.livejournal.com/431352.html#cutid1>)

⁵ Набоков В.В. Указ. соч. – Т. 4. – С. 191.

боков говорил об участии целой группы «русских муз» в «оркестровке романа», намекая на синтетический жанрово-родовой характер своей книги, эпиграф позволяет считать одной из важнейших муз «Дара», вероятно, «музу» русской грамматики, в конечном счете – «музу» родного языка¹.

Что же сумела сохранить и развить литература эмиграции? Если называть главное – это русский язык, способный к эстетическому саморазвитию и сохраняющий генетическую связь со всей историей существования русской культуры, с ее базовыми духовными ценностями. Родной язык оказался способным противостоять историческим катастрофам и поддерживать единство «русского мира». В завершение – еще один пример небольшого художественного текста, в котором вся символически многозначная образность вырастает из простейших первоэлементов родного языка. Вот короткое стихотворение Юрия Иваска «Гласные»²:

Пели-пели-пели,
Пили-пили-пили,
Поле-поле-поле,
Пули-пули-пули,
Пали-пали-пали.

В пяти строчках коротко и просто, но предельно экспрессивно передана трагическая история Гражданской войны, приведшей к гибели Белой армии. Настроение по мере разворачивания текста меняется от безмятежного к трагедийному только за счет движения ударных гласных: от гласных переднего ряда верхнего подъема – к гласным заднего ряда, в последней строке дана серия ударных ААА (гласный нижнего подъема). Постепенное уменьшение подъема остро передает чувство сопереживания безымянному множеству русских людей. Эмоциональный эффект достигается буквально за счет артикуляции: язык совершает движение сверху вниз, в последних словах имитируя крик боли. Из этого звука вырастает масштабная картина, которую никому не нужно объяснять.

¹ Подробнее об этом см.: *Леденёв А.В.* Эпиграф к «Дару» В. Набокова и поэтика грамматических иносказаний в романе // *Powróćcie do Rosji wierszami i prozą. Literatura roszjskiej emigracji* / под ред. Г. Нефагиной. – Słupsk: Akademia Pomorska w Słupsku, 2012. – С. 137–141.

² *Иваск Ю.* Волшебные звуки // *Новый журнал*. – Нью-Йорк, 1964. – № 75. – С. 164.

В.Т. Захарова

**СВОЕОБРАЗИЕ КОНФЛИКТА
В ПРОЗЕ И.А. БУНИНА И Л.Ф. ЗУРОВА**

Аннотация. В статье рассматривается проблема взаимодействия окказионального и субстанционального конфликтов в прозе Ив. Бунина и Л.Ф. Зурова за счет активизации внефабульной сферы повествования. В результате обнаруживается становление прозы нового типа – с высоким уровнем онтологичности, с апелляцией к активному читательскому соучастию.

Ключевые слова: неореализм; субстанциональный конфликт; локальный конфликт; внефабульность; ассоциативность; символика; метатекст; онтологическая поэтика.

Становление неореалистического художественного сознания в русской прозе XX в. обусловило особое внимание к постижению онтологических проблем бытия. Обозначилось качественное изменение жанровых форм, сюжетной организации повествования. Новую жизнь получил жанр романа в творчестве Ив. Бунина, Б. Зайцева, Ив. Шмелёва, Л. Зурова и др.¹ «Родовой метой» нового художественного сознания стало тяготение к нетрадиционной, «неканонической» (В.Е. Хализев) модели сюжета, остающейся, по мнению ученого, «теоретически неясненной»². Речь идет о типе сюжетосложения, который способствует выявлению субстанциональных конфликтов, которые не могут быть разрешены в прин-

¹ См. об этом: Захарова В.Т., Комышкова Т.П. Неореализм в русской прозе XX века: типология художественного сознания в аспекте исторической поэтики: учебное пособие. – Н. Новгород: НГПУ, 2008.

² Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 239.

ципе, у которых «нет сколько-нибудь четко выраженных начал и концов, они неизменно и постоянно окрашивают жизнь героев, составляя некий фон и своего рода аккомпанемент изображаемого действия»¹.

Рассмотрим подобную тенденцию на примере малой прозы в творчестве Ив. Бунина и жанра романа в творческом наследии Л. Зурова. Полагаем, это даст возможность шире представить спектр развития этой тенденции.

Проза Ив. Бунина, начиная с ранних произведений конца XIX в., отличалась явными признаками нового художественного сознания, позднее обозначенного в литературоведении как «неореализм»². Рискнем отметить, что феномен творчества Бунина являет удивительную цельность, когда нельзя вести речь в привычных представлениях об «эволюции» творчества писателя. Полагаем, уже многие ранние вещи писателя обладали таким совершенством, которым отличались и позднейшие его работы. Точнее было бы говорить лишь о развитии различных граней таланта писателя, а не о качественном изменении его творчества со временем.

Проза Бунина всегда была онтологична. Эффект же онтологичности достигался различными путями. В данном небольшом исследовании обратимся к проблеме функционирования в сюжетах Бунина окказиональных (локальных) и субстанциональных конфликтов. Проследим это на избранных произведениях, касающихся «вечных» тем.

Тайна смерти с юных лет занимала Бунина, раздумья о ней отразились во многих его вещах. Обратимся к рассказу «Птицы небесные» (1909) (первоначальное заглавие – «Беден бес»). Этот не очень известный маленький рассказ оттеняет тему смерти и смысла жизни, художественно сильно решенную автором в рассказах «Сосны» (1901), «У истока дней» (1906), «Белая лошадь» (1907).

Рассказ принадлежит к числу произведений с ослабленным сюжетом, в которых эта заданная ослабленность компенсируется активизацией внефабульной сферы. Именно внефабульность в тексте произведения, как доказывается в современных работах, «демонстрирует всеобщую связь явлений», ибо она соотнесена с ассоциативным типом мышления, «позволяющим сближать уда-

¹ Хализев В.Е. – Теория литературы: учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 239.

² Захарова В.Т., Комышкова Т.П. Указ. соч.

ленные друг от друга начала, разрушать существующие условно-иерархические перегородки»¹. Для прозы Бунина это в высшей степени характерно.

Локальный конфликт в рассказе «Птицы небесные», можно сказать, намечен лишь пунктирно: речь идет о встрече студента, через чье восприятие дается все изображаемое, на проселочной дороге зимой с нищим, не пожелавшим воспользоваться приглашением студента заночевать у них в имении и продолжившим свой путь, – наутро же его обнаружили замерзшим у дороги.

Но «случай» у Бунина неизбежно бывает «приподнят» над житейским уровнем восприятия в область метафизическую: это следует уже из символики заглавия: «птицами небесными» называют нищих, – здесь важна и библейская аллюзия, – множественное число такого определения, настраивающего на некое обобщение рассказанного. Первоначальное же заглавие тоже было весьма символично: оно ориентировало читателя на разгадывание характера героя-крестьянина, – и тем самым вело «вглубь», а автору, по-видимому, важнее было дать обобщающие ассоциации «вширь».

Нищий больной старик поразил студента своим смирением, стоицизмом в перенесении своей судьбы, даже достоинством, с которым он принял милостыню. На вопросы студента, пытавшегося понять этого человека, он отвечал просто и вместе с тем философично: «Беден только бес, на нем креста нет»; «А что ж птицы небесные? Птицы-звери всякие, они, брат, об раях не думают, замерзнуть не боятся»; «В Бога нет того создания, чтоб не верило»².

Рассказ проникнут настроением неизбежности гибели этого человека в снегу; мотив тревоги усиливается и ночным ожиданием возвращения матери из дальней поездки. Звучание этих мотивов «передовверено» природной сфере: «Темнела и вся двигалась мутно-фиолетовая снежная равнина, отлого поднимавшаяся к высокому ветряку на горизонте. Снег заката еще брезжил на ее крестом простертых крыльях»³. Ночью студент в тревоге вышел, «одолея гудящую аллею и глянул в поле: темь, смутно волнующееся белесое море – и над ним, как два страшных, то исчезающих, то появляю-

¹ *Самойлова Г.М.* Внефабульные связи как структурообразующее начало в русском романе второй половины XIX в.: автореф. дис. ... докт. филол. наук. – Н. Новгород, 2000. – С. 34.

² *Бунин И.А.* Птицы небесные // *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 1. – С. 457.

³ Там же. – С. 456.

щихся алмазно-голубых глаза, две ярких, широко расставленных звезды...»¹. И далее: «Стало еще морознее и страшнее... сад ревет властно и дико... А над белым морем метели – два других, еще шире раскинутых, кровавых глаза: Арктур и Марс... “Замерзнет, черт!” – с сердцем подумал студент про нищего»².

И, как неизбежность, после такой экспрессивной образности, символизирующей присутствие в жизни страшного, космически-загадочного, воспринимается в финале сообщение о гибели нищего на дороге.

Уже эта субъективно окрашенная картина природного бытия связывает «случай» у Бунина с бытийными началами жизни и переводит локальный конфликт в субстанциональный. Но этими тревожными красками картина мира у него не исчерпывается. Сфера природной образности позволяет авторскую позицию представить гораздо полнее.

Несмотря на лаконизм рассказа, захват многозначной образности в нем очень велик. Так, в начале рассказа дана такая картина: «Изумрудные льдины лежали вокруг темно-лиловой проруби. Голоса баб, полоскавших белье, звонко раздавались в морозном воздухе. Солнце скрывалось сзади, за горою, снежная долина вся была в тени, но оконца изб и кресты церкви на противоположной вороновской стороне еще горели лучистым золотом.

Глубокие январские снега, огромные снежные шапки на избах адели. Красновато чернел и сквозил возле церкви сад вороновского поместья, густо и свежо темнели сосны палисадника перед его домом. Дым из труб дома поднимался в чистое зеленое небо ровными фиолетовыми столбами»³.

Как видим, автору важно было показать, прежде всего, – образ *прекрасного мира*, спокойного и гармоничного в своей целесообразности. И подобным же образом прекрасного мира выглядит завершающая рассказ картина, увиденная глазами студента на рассвете: «...выйдя на крыльцо, он услышал отдаленную переключку петухов и замер от восхищения. Свежо и остро пахло тем особенным воздухом, что бывает после вьюги с севера. Тихая, звонкая ночь, вся золотистая от полумесяца, низко стоявшего под горой, за долиной, мешалась с тонким светом зари, чуть алевшей на вос-

¹ Бунин И.А. Птицы небесные // Бунин И.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 1. – С. 458.

² Там же. – С. 458.

³ Там же. – С. 453.

токе. Треугольником расплавленного золота висела там Венера. Марс и Арктур искрились высоко на западе. И все звезды, мелкие и крупные, так отделялись от бездонного неба, так были ярки и чисты, что золотые и хрустальные нити текли от них чуть не до самых снегов, отражавших их блеск. Горели огни по избам на селе, пелухи как бы убаюкивали нежно-усталый, склоняющийся полумесяц»¹ (курсив автора статьи).

Эта умиротворяющая интонация, связывающая восхищенной эмоцией земное и небесное, усиливается «звонким скрипом» въезжавшей в ворота тройки с возвращающейся матерью. Но заканчивается рассказ фразой о гибели на дороге нищего.

Что же в целом обнаруживается в бунинской картине бытия? Мир прекрасен, целесообразен, радостен, но пугающая тайна смерти непостижимо сопровождает течение жизни.

В метатексте бунинской прозы, как в большой симфонии, есть многие произведения, перекликающиеся мелодиями, – различными обертонами углубляющие смысл каждой вещи. Можно сказать и так: некоторые рассказы Бунина воспринимаются как авторская аллюзия на предыдущие вещи, заставляя вспомнить их и оттеночно-глубже осмыслить. Так, «Птицы небесные» связаны с рассказом «Сосны», в котором автор признавался, что, размышляя над смертью сотского Митрофана, «долго силился понять то неуловимое, что знает только один Бог, – тайну ненужности и в то же время значительности всего земного»². И в этом рассказе смерть безвестного героя выпала на ту пору, о которой Бунин пишет: «Над глубокими, свежими снегами, завалившими чащи елей, – синее, огромное и удивительно нежное небо. Такие яркие, радостные краски бывают у нас только по утрам в афанасьевские морозы»³. Уход из жизни старого крестьянина и здесь торжественно оттеняется красотой окружающего мира, сопряженной с духовными началами: «И сосны, как хоругви, замерли под глубоким небом»⁴.

Христианское восприятие Буниным жизни и смерти в «Птицах небесных» следует подчеркнуть особо. Звучит эта тема мягко, приглушенно, но, по сути, составляет органическую сердцевину повествования. Вновь вспомним символику предполагаемого за-

¹ Бунин И.А. Птицы небесные // Бунин И.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 1. – С. 458.

² Там же. – С. 364.

³ Там же. – С. 360.

⁴ Там же. – С. 360.

главия рассказа, содержащую мотив креста в аксиологическом аспекте. Он варьируется в рассказе несколько раз. Дважды – в диалогах студента с нищим, в поговорке последнего: «Беден бес – на нем креста нет»; а затем – в замечательном образе *снежной равнины*: «Свет заката еще брезжил на ее крестом простертых крыльях»¹.

Возникает образ огромного русского пространства, в своей крестообразности являющегося неотъемлемой, органической частью Божиего мира, осененного крестами церкви, которые «горели лучистым золотом». Эта связь земного и небесного выражается в рассказе и через проникновенное звучание мотива соборности всей русской жизни. Это тоже очень «бунинская тема» в связи с его восприятием патриархального русского быта. Так, студент-барчук старается помочь нищему: когда тот отказывается от ночлега, бежит в дом за деньгами и с милостыней догоняет странника уже в поле. Тревожно ожидая вьюжной ночью возвращения матери, студент замечает: «На столе горела лампа, в углу, перед иконой – лампадка: когда барыни не было дома, нянька всегда зажигала ее, – чтобы Бог дал благополучную дорогу»². А когда тройка с матерью въехала во двор, «мать и кучер в один голос крикнули ему, что на знаменской дороге лежит в снегу мертвое тело»³. Так смерть нищего оказывается вписанной в извечный целесообразный круг бытия, в котором скорбь и радость – его общие составляющие.

Итак, ослабленность локального конфликта вела у Бунина к усилению конфликта субстанционального, для выражения которого автору потребовались и яркие экспрессивные краски, и контрастная образность, и глубокий подтекстово-ассоциативный пласт.

Событийная модель у Бунина во многих его произведениях, безусловно, относится, по классификации В.Е. Хализева, к нетрадиционным, «неканоническим», – по сравнению с традиционными, архетипическими сюжетами, «где присутствуют перипетии и гармонирующая развязка» и которые «воплощают глубокие философские смыслы и запечатлевают видение мира, которое принято называть классическим»⁴. Новый тип сюжетосложения, который явлен в прозе

¹ Бунин И.А. Птицы небесные // Бунин И.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 1. – С. 456.

² Там же. – С. 457.

³ Там же. – С. 459.

⁴ Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 238.

Бунина, ориентирован, прежде всего, на выявление конфликтов, названных ученым *субстанциональными*, ибо они «мыслятся и воссоздаются неразрешенными в рамках единичных жизненных ситуаций, а то и неразрешимыми в принципе»¹. Однако несомненно и то, что бунинские произведения совмещают в себе и те и другие признаки: такой симбиоз не противоречив, – напротив, он являет собой такую обновленную модель сюжетосложения, которая, – при всей своей новизне драматически-дискретного восприятия мира – содержала в себе крепкую «память» классической картины бытия, в свою очередь, уходящую в древнейшие представления человека об изначальной целостности и совершенстве мироустройства.

В прозе Бунина мы находим разнообразные варианты такой модели. «Птицы небесные» представляют, можно сказать, *просветленный*. Покажем на примере еще одного рассказа писателя наиболее *драматический*: рассказ «Старуха» (1916). Это поразительное произведение: всего на трех страницах текста сконцентрирована, по сути, историософия страны и даже мировой цивилизации.

Сюжетное построение рассказа дает весьма отчетливый пример взаимопроникновения окказионального и субстанционального конфликтов. Начинается рассказ с такой строки: «Эта глупая уездная старуха сидела на лавке в кухне и *рекой лилась, плакала*»². Локальный конфликт обозначен четко: из-за неловкости старой кухарки возник за обедом скандал между хозяевами, – чиновник, любивший иметь в доме молодую прислугу, «решил сжить эту старуху со свету»³.

Этот плач старухи сопровождает все повествование, и он же его «организмизирует»: возникает огромный ритмически повторяющийся бунинский «период», как огромный водоворот, или, точнее было бы сказать, как стрежень течения огромной реки, несущий в себе всю огромную и сложную русскую жизнь. «...а старуха сидит и плачет: утирается подолом – и *рекой течет!*»⁴ «Плакала она и потом, – засветив лампочку и раскалывая на полу тупым кухонным ножом сосновые щепки для самовара. Плакала и вечером, подав самовар в хозяйскую столовую <...> в то время когда по темной,

¹ Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2005. – С. 239.

² Бунин И.А. Старуха // Бунин И.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 2. – С. 576.

³ Там же. – С. 577.

⁴ Там же. – С. 578.

снежной улице брел к дальнему фонарю, задуваемому вьюгой, оборванный караульщик, все сыновья которого, четыре молодых мужика, уже давно были убиты из пулеметов немцами, когда в непроглядных полях, по смрадным избам, укладывались спать бабы, старики, дети и овцы...»¹

Удивителен эффект бунинского письма: столько подробностей быта, обстановки – и вместе с тем ощущение четкого обобщенного абриса *всей жизни народной*, ее горя разлитого... А далее течение этой *реки слез* приводит читателя в далекую столицу, живущую в то же самое время совершенно другой жизнью – с «истинно разлитым морем веселия». Трагическую и одновременно фарсовую интонацию сближает здесь Бунин. Все столичное синонимично у него *неподлинному*: на одной странице текста шесть раз употребляется слово «притворяться»: «В богатых ресторанах *притворялись* богатые гости, делая вид, что им очень нравится пить из кувшинов ханжу с апельсинами и платить за каждый такой кувшин семьдесят пять рублей <...> в одной аудитории *притворялся* поэт лакей, певший свои стихи о лифтах, графиках, автомобилях и ананасах...»²

Неподлинность, вымученность столичной жизни на целой веренице примеров, «текуче» изображенных, создают ситуацию «пира во время чумы»: ведь шла мировая война, страна была на грани катастрофы. В этой войне писатель «чувствовал нечто апокалиптическое – начало новой жуткой эпохи»³. «В мире происходит огромное событие, которое опрокинуло и опрокидывает все понятия о настоящей жизни», – сказал писатель в интервью «Биржевым ведомостям»⁴.

Здесь возникает знакомый по известным рассказам Бунина тех лет («Братья» (1914); «Господин из Сан-Франциско» (1915)) мотив *неведения*, столь глобально опасный для всего человечества, вплотную подошедшего к возможной гибели вследствие бездуховности современной цивилизации.

Эта эсхатологическая интонация пронизывает и рассказ «Старуха». Есть там такой эпизод: «Бледный, ушастый мальчик в валенках, сирота, хозяин племянник, долго учил уроки, прила-

¹ Бунин И.А. Старуха // Бунин И.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 2. – С. 578.

² Там же. – С. 578.

³ Мальцев Ю.В. Бунин. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1994. – С. 227.

⁴ Там же. – С. 227.

дившись к мокрому подоконнику в своей каморке рядом с кухней. Он был отрок прилежный и назубок решил вытвердить то, что задали ему на рождественские каникулы. Он... старался на всю свою жизнь запомнить, что две с половиной тысячи лет тому назад греки <...> могли бы пойти по пути цивилизации и дальше, если бы не изнежились, не развратились и не погибли, как это было, впрочем, со всеми древними народами, неумеренно предававшимися идолопоклонству и роскоши»¹.

Вновь смело сочетая крупные детализированные планы изображения с обобщенными, – в данном случае обобщенно-историческими, писатель умеет соединить, казалось бы, несоединимые звенья: сиюминутную конкретность уездной русской жизни и – необъятно-огромную историю мировой цивилизации в совершенно определенной историософской связи.

Скромный маленький рассказ становится *рассказом-миссией, рассказом-предупреждением* не только России, но и всему человечеству. Хотя, конечно, «русская тема» звучит здесь просто «непритворно-отчаянно», если перефразировать автора, закончившего свой рассказ так: «Словом, до самой поздней ночи, пока одни караулили, а другие укладывались спать или веселились, *горькими слезами плакала глупая уездная старуха* под хриплый, *притворно-отчаянный* крик, долетавший из гостиной ее хозяев:

Ах, тяжело, тяжело, господа,
Жить с одной женой всегда!»²

Как видим, в финале Бунин «окольцовывает» повествование опять же «соединением несоединимого»: трагического и фарсового – чтобы ярче показать дискретность русского бытия, разорванность его органического течения, что может стать непоправимым общим несчастьем.

Субстанциональный конфликт вырисовывается, с одной стороны, в прямых авторских высказываниях, построенных как бы волнообразно, – при этом стиль этих высказываний имеет публицистически-шаржированный характер, – что создает эффект течения русской жизни, состоящей из немислимых противоречий, на ее огромных пространствах.

¹ Бунин И.А. Старуха // Бунин И.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 2. – С. 577.

² Там же. – С. 579.

С другой стороны, субстанциональный конфликт выражен имплицитно: текст Бунина необычайно плотно насыщен символикой, аллюзиями, реминисценциями. Об одних уже шла речь выше. Стоит заметить и другие подтекстово-ассоциативные детали и мотивы текста. К примеру: в столовой у хозяев «рублевые стенные часы, у которых стрелки не двигались, всегда показывали четверть первого, стучат необыкновенно четко и торопливо»¹. Это символ остановившегося времени, утратившего свою поступательность и превращающегося в «дурную бесконечность»: возникает мотив бессмысленной механистичности жизни. В метатексте бунинской прозы различным образом маркированный этот мотив узнаваем в ряде других произведений (кроме указанных выше – в «Легком дыхании» (1915), в «Снах Чанга» (1916) и др.).

Действие рассказа «Старуха» происходит на Святках: рождается образ искаженного бездуховностью праздника, – для хозяев превращающегося в пьяный фарс, для «глупой уездной старухи» – это праздник, который из-за ее горестей прошел *мимо нее* (возникает ассоциация с платком Одноворки из повести «Деревня», выношенным женщиной наизнанку в ожидании праздника). Жизнь, в которой профанируется сакральное, тревожит Бунина.

Наконец, самая главная, на наш взгляд, аллюзия текста: это «слезинка ребенка» Достоевского. У Достоевского шла речь о возможной цене возможных событий. Здесь, уже «при дверях» остро ощущаемых Буниным социальных катаклизмов, писатель создает экспрессивный образ «реки слез» такой же, как ребенок, беззащитной старухи. Несчастье одного человека оказывается огромным, космическим, – тогда как вся жизнь в далекой столице – только мелкой суетой. Этот трагический разрыв, отсутствие органической цельности «русского мира», которую видел, знал и ценил Бунин в прошлом России, может превратиться в непреодолимую пропасть, – «отчаянно» предупреждал писатель.

Подведем некоторые итоги. Итак, по нашему убеждению, даже малое пространство бунинской прозы – два небольших рассказа – позволяет судить об общих процессах авторского художественного сознания в начале XX в. Неореалистичность последнего обусловила у Бунина несвойственную литературе прошлого семантическую уплотненность текста, благодаря которой снижается значимость локального конфликта в сюжете и увеличивается вес субстанционального.

¹ Бунин И.А. Старуха // Бунин И.А. Собр. соч.: в 4 т. – М.: Правда, 1988. – Т. 2. – С. 578.

Бунин мастерски использовал энергию неканонического сюжетосложения, апеллирующую к активизации читательского восприятия, читательского соучастия в осмыслении предложенной автором картины бытия. Это была проза нового типа, за счет предполагаемой встречной читательской «работы», становящейся делом всеобщей значимости, всеобщей боли, – вызывающей к тем качествам русского самосознания, что когда-то назывались «соборностью».

Далее обратимся к сюжетной модели нового типа на примере жанра романа, а именно романа Л.Ф. Зурова «Древний путь». Как известно, Зуров – «верный ученик Бунина, наиболее родственный ему писатель»¹. Роман «Древний путь» был впервые опубликован в Париже в 1934 г. издательством «Современные записки» и был вторым произведением крупной формы у Зурова после автобиографической повести «Кадет» (1928).

Сюжет романа в основе своей имеет мотив возвращения героев в отчий дом, мотив блудного сына, – причем это касается не только главного героя – вольноопределяющегося Назимова, но и второстепенного – солдата Тимофея Максимова.

В цепочках главок-эпизодов, не связанных между собой причинно-следственной связью, происходит череда драматических событий с разными героями произведения: убийство красными семьи бывшего пристава, расстрел немцами молодого солдата, казнь ими же Тимофея Максимова, «исход» из своей усадьбы Назимова (бегство с больным отцом и матерью). Все кажется подчиненным чувству страха, непостижимым, не поддающимся объяснению.

Авторская позиция в романе близка традиции А.С. Пушкина как автора романа «Капитанская дочка», М.А. Булгакова как автора «Белой гвардии». Пугачевщина в 1830-е годы осознавалась Пушкиным «как до предела сгущенное проявление трагедии мира, распада нравственных основ человеческого существования»². При этом «художественный мир пушкинского романа, – по верному суждению Т.А. Алпатовой, – соединяет в себе обыденное и высокое, сиюминутное и вечное, индивидуальное и общезначимое. Герой в нем находится на границе двух миров – реального и поэтического, бытового и космического»³.

¹ Струве Г.П. Русская литература в изгнании. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – С. 204.

² Алпатова Т.А. Роман А.С. Пушкина «Капитанская дочка». Взаимодействие прозы и поэзии: учебное пособие. – М.: МПУ, 1993. – С. 9.

³ Там же. – С. 14.

М. Булгаков предпосылает роману «Белая гвардия» эпиграф из «Капитанской дочки»; фрагмент из пушкинского текста заканчивается словами: «Ну, барин, – закричал ямщик, – беда: буран!» Комментируя смысл этого эпиграфа, И. Золотусский пишет: «“Мужик”, “ямщик” предупреждает барина о беде. Эта беда касается их обоих. Они вместе попали в буран. И им вместе выбираться из него»¹. А «расшифровывая» другие аллюзии и реминисценции булгаковского романа, в том числе и в связи с Апокалипсисом, Золотусский верно объясняет смысл авторской позиции: «То, что совершается в “год по Рождестве Христовом 1918” в “Белой гвардии”, имеет отношение не только к России. Это и русский “буран”, и “буран” в мировом масштабе»².

Социальный конфликт при таком авторском подходе к историческим событиям носит явно второстепенный характер, затухает перед выдвигающимися на первый план субстанциональными началами бытия. Происходящее осмысливается не в масштабе конкретно-исторического социума, а в масштабах Вечности.

Л. Зуров уже заглавием своего романа нацеливает своего читателя именно на такое его прочтение. «Древний путь» – это авторская мифологема, которая не имеет в романе никакой конкретно-топографической привязки. В развитии сюжета она тоже не играет определяющей роли. Заглавие здесь обозначает суть авторской концепции произведения: по Зурову, «древний путь» – это вечный путь скорбей человеческих, предназначенный свыше. Взгляд Зурова на эпоху войн и революций – это взгляд верующего человека, стремящегося найти ответы и почерпнуть надежду в христианской системе ценностей.

В структуре произведения выделяются противопоставленные жизненные начала. С одной стороны, онтологически-значимые, неизблемые, прекрасные: дом, мать, молитва, церковная служба, природа. С другой стороны, разбушевавшаяся, разрушающая все стабильные устои бытия революционная стихия, представленная как темный, страшный, необъяснимый катаклизм.

Уже в первой главе романа эти начала изображены параллельно: страшная реальность похорон на армейском кладбище и живая сила воспоминаний в восприятии Назимова, радовавшегося, как и окружавшие его солдаты, письмам из дома и любившего

¹ Золотусский И.П. Заметки о двух романах Булгакова // Литературная учеба. – М., 1991. – № 2. – С. 148.

² Там же. – С. 148.

вспоминать о том, что «далеко позади, в родном доме думают о нем, по вечерам зажигают огонь, и свет падает на снег под окном. И, полюбив мелочи, которые он не замечал ни в юности, ни в детстве – свет лампы в столовой, дерево, растущее у окна, икону в спальне, перед которой мать учила молиться, оставленные им на полке книги, – он думал, что его почему-то не убьют...»¹ (Здесь и далее в цитатах курсив мой. – В. З.).

Композиция романа имеет фрагментарный характер, отражающий характер эпохи – дискретный, изломанный, лишенный цельности. События даны через восприятие самых разных людей, – «приоритет» главного героя, как уже говорилось, весьма условен.

Представления о социально-исторических катаклизмах в их отнесенности с природными – характернейшая черта восприятия героями из народа, издревле в художественном творчестве отмеченная. Так и у Зурова, – вот, к примеру, эпизод, когда крестьянская семья, Яков и Дарья, выехали из хутора навестить родню: «На большаке они встретили партию верховых. Солдаты скакали, словно пастухи. От города темным потоком шла армия: люди, повозки и толстые мортиры.

– Вот как тронуло третьего дня, так и плывут, что черная туча, – сказала Дарья»².

В крестьянской среде происходящее мерили и меркой отступления от христианских нравственных традиций и в целом от веры православной. Вот рассуждения старой крестьянки, матери Якова: «Нет совести, – помолчав, снова сказала она. – Раньше в семье-то, чтобы отцу-матери грязное слово сказать... ни Боже мой. В воду послали бы тушиться. И пошел бы. А теперь отца-бабку матюгом честят вдоль и поперек. В церкву идут – ржут, как жеребцы. Сыну говорю: почему, ты, Леш, Богу не молишься? – “А чего доскам молиться?” <...> Ох, милые, спаси, Мать Царица Небесная»³.

Безмерную жестокость происходящего во многом объясняли и тем, насколько эти отступления далеко зашли на войне. Так, молодой крестьянин Дмитрий, предупреждающий Назимова о возможной экспроприации зерна, говорит: «Знаешь, Александр Сергеевич, последний раз я к тебе прихожу. Узнают солдаты – убьют. Это просто. Теперь им убить – дело пустое. Это они видели»⁴.

¹ Зуров Л.Ф. Древний путь. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. – С. 6.

² Там же. – С. 70.

³ Там же. – С. 79.

⁴ Там же. – С. 120.

В результате – совершенно спутанные ориентиры жизни, потеря надежды на будущее. Так, Яков говорит брату: «Вот я на фронте был, ранен был... Ехал домой, думал лучше будет, а вот оно как... Вот царя скинули, а теперь все переглодались. А будто при царе спокойнее было?»

– Про царя теперь забыть думать, – сурово сказал Алексей¹. Или, к примеру, сцена въезда в город немецких частей: «Дураки, что зубы скалите, – сказал долго молчавший купец. – Враги пришли!»².

Вечные, онтологически значимые субстанции жизни проявляются в произведении и с помощью мира природы. Этот мир дан через восприятие героев романа, и в первую очередь, – Александра Назимова и гимназиста Сережи Львова.

Так, возвращение с фронта домой по железной дороге привело Назимова к воспоминаниям о приездах домой гимназистом из города на каникулы. Воспоминания окрашены радостной интонацией, преобразующей окружающий мир, делающий его таким гармоничным, родным, приветливым: «Гимназистом он подъезжал к этой станции... *Паровоз редко вздыхал. Восходя по-утреннему столбами, весело розовел его дым, тени ложились на заиндевелившие березы, и березы синели.* <...> С поездом уходило все: и город, и книги. У станции пахло деревней, по-зимнему было очаровательно тихо, он садился в сани... Полозья визжали и легко шли по накатанной дороге. Начиналось белое, чистое, радостное для глаз поле»³.

При восприятии природного мира героям Зурова свойственно ощущение древности и глубинной связи с духовными основами национального бытия. Это еще один важный семантический оттенок «заглавного» символического образа романа.

Вот картина, открывающаяся юному Сереже Львову, который любил тайком от бабушки вылезать на крышу дома: «*Река холодна и бела. На крепостных щербатых стенах щеткой стоят замерзшие травы, а среди стен, белым камнем – святой Никола. В его закругленной груди темнеют узкие щели окон. Белая шея несет тяжелообую, в бледных при месяце звездах, главу. Молчат и стынут колокола. Все спит... В церковных парках, в гнездах, по-древнему не смыкая вполне глаз, спят вороны. Звенит в полынях теплая и сильная вода – и идет подо льдом, согревая каменистое*

¹ Зуров Л.Ф. Древний путь. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. – С. 78.

² Там же. – С. 99.

³ Там же. – С. 33.

дно, идет глухими берегами, к Пскову, где на утесе Детинец охраняет Троицу о пяти куполах»¹. Ощущение исторической, духовной глубины реального мира – родовая черта любимых героев Зурова, – не только в этом произведении.

Размышляя над соотношением сюжетного и описательного начал в новеллистике Ив. Бунина, О. Сливницкая верно заметила: «“Выглянуть за пределы” (перифраза из Г. Честертона. – В. З.) – в этом вся суть дела. “Выглянуть за пределы”, увести от сюжета, независимо от того, каков он, распахнуть сознание в совсем иное бытие – вот основное назначение всех описательных элементов»². Полагаем, в целом это определение вполне соотносимо с функцией описательного у Л. Зурова.

В завершающей части романа есть несколько сопряженных вместе главков, наиболее прозрачно проясняющих концепцию произведения. Здесь оказались переплетены воедино основные мотивы романа.

Назимов вынужден оставить родное гнездо, вывезти из него мать и больного отца, чтобы не быть подвергнутыми нападению мужиков. Он вспоминает свое недавнее возвращение с фронта: «Он тогда был замучен, он проехал всю страну от Черного моря, но он верил, что ему после фронта будет даровано счастье»³. И в первый вечер к нему пришло чувство возвращения «блудного сына», «сменившего вещи фронта на вещи нетронутого, чистого мира, когда он почувствовал, что вот, наконец-то по-настоящему вернулся домой, омылся в домашней бане, которая приобрела для него таинственный смысл какого-то древнего очищения водами, взятыми из родной, протекающей под усадьбой реки, в которой он купался ребенком. Он шел, освещая фонарем снег и низкие сучья яблонь, и, хотя ему хотелось скорее прийти домой, поскорее увидеть мать, он остановился в саду, словно тот мягко задержал его своими ветвями, внушая: погоди, не торопись, помедли немного, осмотрись, как здесь хорошо»⁴.

Эта остановка героя в саду понадобилась писателю для многого: именно через образ заснеженного сада он сумел сказать необычайно смыслоемко и поэтично о многих важных вещах. Вновь

¹ Зуров Л.Ф. Древний путь. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. – С. 69.

² Сливницкая О.В. Сюжетное и описательное в новеллистике И.А. Бунина // Русская литература. – СПб., 1999. – № 1. – С. 106.

³ Зуров Л.Ф. Древний путь. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. – С. 122.

⁴ Там же. – С. 122–123.

позволим себе привести пространную цитату из пока еще трудно-доступного текста романа Л. Зурова: *«В саду было тихо, деревья стояли в глубоком снегу, раскрывая небу чудесные, радующие сердце вершины, и он понял тогда какое-то предстояние яблонь – посаженного человеком сада – под небом, почти молитвенное, хвалебное предстояние живых деревьев, ведущих свою непонятную человеку жизнь, таинственно связанных с землею и небом...* То, что он чувствовал в раннем детстве, когда у него были чудесные, словно омытые божественной влагой глаза, когда бесконечный радостный мир открывался над садом. И он видел теперь это во всем – в снеге, в темной согласованности стоящего в снегах деревенского дома, в котором жила для него человеческая радость – усадебный срубленный, как изба, дом, теплоту которого он чувствовал после фронта всем сердцем <...> благословение висящих образов, перед которыми многие в роду поверяли и радость и горе; благость несущего хлеб стола, чистоту первозданного неба, прелесть окружающих дом яблонь...

Небо было открыто, и в его синеве по-зимнему дрожали деревенские звезды над яблонями, снегами и домом в необыкновенном сиянии и чистоте, звезды детства, которые, словно очистившись, теперь снова он благодарно обрел. Он видел все таким же чистым, согласованным, как в рождественские вечера в детстве.

И в саду он стоял рядом с деревьями и по-детски был, как они, в особом мире деревьев, снегов, в божественной тишине вечернего неба, когда вокруг все тайно светилось, излучалось, и исходило, сливаясь в едином дыхании, в той совершенной чистоте, за которой возможна только высокая и непостижимая для человеческого слуха музыка. И было отечески простерто над садом и домом какое-то рождественское и благословенное небо, какая-то древняя обитель всех дышащих душ»¹.

Трудно переоценить значимость такого мощного каскада образности, которая помогает передать охватившее героя чувство причастности такому огромному миру Божественной благодати, разлитой вокруг, именно согласованности всего, сотворенного Господом, прекрасной, но непостижимой для человека древней одухотворенности Неба в его Отеческой сущности. Обогащенно, как в симфоническом произведении, звучит у Зурова в этом романе просветленная мелодия о целесообразности бытия, несмотря на трагические последствия отступления социума от Божественной

¹ Зуров Л. Ф. Древний путь. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. – С. 123–124.

согласованности мира. Онтологический масштаб изображаемого оказывается безмерен. Историческая ретроспектива зачерпывается Зуровым тоже в поражающих временных координатах.

Именно умение соотносить изображаемое с такой надмирной высотой и исторической глубиной определяет онтологичность итоговых картин произведения.

Ночь в яблоневом саду привела Назимова и к такого рода мировосприятию: «Ночь затихала. Все очищалось, стала видна луна, и он думал, как леденеет голый Петербург, присоединенный к деревянным городам на равнине. И в прелести очищающейся светом месяца ночи жило мистическое ощущение конца какой-то долгой эпохи... Все беспредельно, открыто и беспощадно. Снова голой и необогатившейся лежала земля... Нарубленные в лесу бревна валяются на освещенной месяцем деревенской улице, и из них нечего строить. *Тысяча лет твоего исторического существования. По-прежнему все несложно и бедно на этой земле*»¹.

Позитивистские представления о жизни для героя Зурова оказались недейственными. В его душу проникает удивительное чувство: одновременно всепрощающее и недоумевающее перед встающей в его сознании чередой жестоких событий различных эпох. «Он думал о тех, которые были за ним, имен которых он не знал, но в нем были их кровь, суеверия, вера; он думал о тех, чьи тела давно уже стали землей... Что перенесли они на этом холме? И набеги Литвы, и голод, и моровые болезни, после которых зарастали дворы и на брошенных пашнях всходили принесенные ветром лесные посевы... Глушь, бедность, полевая страна с черными деревнями, по ночам – переданный по наследству суеверный страх, и где-то далеко черная полевая Москва со страшными недрами кремлевских соборов. *Всегда было страшно жить на этой земле*»².

В эту череду исторических бедствий оказалась вплетена и судьба его родного дома: «И скоро усадебное место будет чернеть под снегом, и пожар увидят глаза крестьян, вышедших из изб женщин, и дети на всю жизнь запомнят, как горело, освобождая место, назимовское гнездо»³. Чуть далее читаем: «Ему казалось, что за эти годы он потерял все, что должен был в свой срок получить – и любовь, и радость...»⁴ И – как конечный итог его раз-

¹ Зуров Л.Ф. Древний путь. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. – С. 126.

² Там же. – С. 128.

³ Там же. – С. 128.

⁴ Там же. – С. 129.

мышлений – вопрос: «За что, – думал он, – за какие грехи? Какое страшное за нами наследство?»¹

Ответа на этот вопрос в романе, конечно, нет – и не могло быть.

Завершает роман главка, посвященная Страстной неделе. На первый взгляд, это не похоже на завершение. Перед нами как будто бы одна из многочисленных фрагментарных главок.

С некоей протокольной точностью Сережа Львов передает свои внешние впечатления от Страстной субботы, – впечатления, привычные для него в связи с церковным календарем. Так, он замечает: «Шла Страстная, в церквах звонили в глухие колокола. В начале Страстной Сережа говел, а к концу недели пророс посаженный на блюде овес, и в доме запахло шафраном и ванилью»². В этой простоте Сережиного восприятия заключена предвосхищаемая пасхальная радость, на которую откликается весь мир: «На Страстной Великая очистилась. Уже было солнечно и мягко, широко и полно несла песочные воды река. Просыхала набережная, в солнце стояли голые и радостные тополя. Вечером звонили в церквах и, по-новому отражаясь в водах, благословлял вскрывшуюся реку монастырь»³.

Но квинтэссенция всего скрыта в подтексте последних абзацев произведения: «Пустовала площадь. Ступени собора были посыпаны нарубленной еловой хвоей. В притворе стояли нищие, а посреди храма в тишине и сумерках – Плащаница. Убранная белыми гиацинтами, она свешивала малинового бархата шитые золотыми буквами и крыльями края.

В церкви Сережа увидел Назимова. Он был в солдатской шинели, очень прям, очень худ. Перекрестившись, он подошел к Плащанице. За ним поднялся Сережа и поцеловал холодное серебро Евангелия и смуглое Тело меж белых цветов»⁴.

Л. Зуров проявил поразительную духовную чуткость: сумел художественно-утонченно выразить важнейшие Евангельские Истины. Речь идет о том, что роман начинается словами: «Тело убитого солдатами ротмистра Николаева привезли утром на санитарной двуколке...»⁵ И далее – строгая и скорбная сцена похорон. Как видим, в завершающих строках произведения – то же СЛОВО, но уже в его таинственной Божественной сущности.

¹ Зуров Л.Ф. Древний путь. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. – С. 129.

² Там же. – С. 140.

³ Там же. – С. 140.

⁴ Там же. – С. 140.

⁵ Там же. – С. 5.

Так в композиции мощно замыкается семантическое кольцо, рождающее аллюзию на великие таинства Евхаристии. «Древний путь», таким образом, становится не только путем скорбей, но и путем общей Пасхальной радости: «...от деревенского берега шла ладья с богомольцами к Плащанице»¹.

Только через сопричастность человека к Таинствам Господним, к Сыну Божьему возможно обретение надежды на преображение бытия, – утверждает писатель. Таков сдержанный, строгий и радостный финал этого необычного произведения. Христианская основа субстанционального конфликта здесь снимает с него безысходность абсолютной неразрешимости, раскрывая возможности приобщения к Вечности.

Проблемы онтологической поэтики все более становятся объектом осмысления в современном литературоведении. Справедливо утверждение, что традиция может осознаваться в качестве «сакрального ядра, продуцирующего и иницирующего источника житнетворческой и интеллектуальной энергии, которая определяет стабильность духовного космоса, организует его на всей временной оси и проявляется в *онтологической поэтике*, которая способна выявить и воплотить истинную суть бытия»². (Курсив автора.)

Полагаем, внимание к этой сфере анализа русской художественной литературы – один из методологически продуктивных путей исследования.

¹ Зуров Л.Ф. Древний путь. – Франкфурт-на-Майне: Посев, 1985. – С. 140.

² Кузьмина С. Русская литературная традиция и онтологическая поэтика в системе реализма и модернизма // Problemy współczesnej komparatystyki. – Poznań: UAM, 2004. – Т. 2. – Р. 107.

М.В. Михайлова, А.В. Назарова

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ГЕРОЯ
И ТИПА ПОВЕСТВОВАНИЯ
В АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ТЕТРАЛОГИИ
Е.Н. ЧИРИКОВА «ЖИЗНЬ ТАРХАНОВА»**

Аннотация. Статья посвящена проблеме трансформации образа автора-повествователя в автобиографической тетралогии Е.Н. Чирикова «Жизнь Тарханова». Если в первых трех книгах повествование ведется от первого лица, то в последнем романе «Семья» – от третьего. Эта перемена отражает эволюцию писательского замысла: от осмысления духовного кризиса представителя современного Чирикову поколения интеллигенции к выводу о ее ответственности за свершившуюся в России революционную катастрофу 1917 г.

Ключевые слова: автобиографическая тетралогия; интеллигенция; образ автора; образы героев; роман воспитания; революция 1917 г.

Цикл романов с автобиографической основой «Жизнь Тарханова» был задуман Е.Н. Чириковым в начале 1910-х годов и первоначально представлял собой трилогию. Первая часть – роман «Юность» – появилась в 1911 г., вторая – «Изгнание» – в 1912-м, третья – «Возвращение» – вышла в 1914 г. В них художник показал судьбу современника (в первую очередь его интересовала личность, наделенная творческим даром), на чью долю выпало нелегкое испытание – жить в переломную эпоху рубежа XIX–XX вв. К этому времени литературной общественностью творчество Чирикова осознавалось как значительный вклад в историю русской литературы. Об этом можно судить хотя бы по тому, что он удостоился чести быть представленным среди немногочисленной когорты реалистов (одним из них был И.А. Бунин, другим – с определенным допуще-

нием – Б.К. Зайцев) в книге «Русская литература XX века. 1890–1910. Под ред. профессора С.А. Венгерова» (1915). О Чирикове написал ведущий критик А.Б. Дерман. В статье несколько строк было посвящено двум недавно появившимся частям задуманной трилогии – «Юности» и «Изгнанию». С этими произведениями критик связал перелом в мировоззрении и писательской манере Чирикова (на наш взгляд, это произошло ранее, уже в конце 1900-х годов): «Изменившиеся ли цензурные условия, или перемена общественных настроений, с перемещением центра тяжести в сторону индивидуальных вопросов, или, наконец, естественная эволюция писателя обусловили это явление, – одно несомненно: в последние годы Чириков отходит от сюжетов общественных в тесном и традиционно русском значении слова. Его романы – “Юность” и “Изгнание” – носят характер мемуаров, главное содержание которых – любовь»¹. Но критик сузил тематический диапазон произведения – ведь, как и его создатель, герой мемуарного текста Геннадий Тарханов с юных лет увлечен «политикой» и разрывается не столько между двумя девушками, в которых влюблен, сколько между общественным долгом, как он его понимает, и любовным чувством. К этому конфликту присоединяются еще сладостные муки творчества, от которого он не в силах отказаться... Этот «классицистический» конфликт Чириков наполняет подлинными переживаниями, в особенности много говорящими юному читателю. На адресата прозы обратил внимание тот же Дерман, написавший, что «юный читатель... находит в романах Чирикова не сантиментальные и сильно растянутые хроники, а трогающие его происшествия, как будто еще вчера с ним же самим приключившиеся»². Особенно ярко это проявляется в «Юности», где действительно юношеская непоследовательность, горячность, взрывность, безрассудность, упоение победами и горькие разочарования сменяют одно другое едва ли не на каждой странице. Значимыми для Чирикова в этом произведении стали традиции Толстого (недаром он дал первой части название «Юность», т.е. использовал заголовок толстовской повести) и Тургенева. «Первая любовь» этого писателя всплывает в памяти, как только начинаешь читать роман. Это, правда, уже чуть позже, отметили и критики, в частности С.К. Маковский, который в рецензии на следующее произведение

¹ Русская литература XX века (1890–1910): в 2 кн. – М.: XXI век: Согласие, 2000. – Кн. 1. – С. 458–459.

² Там же. – С. 459.

Чирикова – «Мой роман» (1926), обобщив размышления над особенностями воспроизведения женских образов в творчестве художника 1920-х годов, писал, что его героини «своей чистотой и... уклоном в религию» напоминают «тургеневских женщин»¹. Но любовные перипетии только оттеняют взросление героя, и он постепенно начинает понимать ложность столь пленявших его ранее революционных идей и проектов и нащупывает иной, связанный с литературным творчеством путь.

Замысел романа, как уже говорилось выше, возник под влиянием мировоззренческого перелома, который произошел в сознании Чирикова в конце 1900-х годов после смерти матери и понимания ложности социальных преобразований. Он заставил его оглянуться на пройденный путь, подтолкнув к созданию своеобразного «отчета» о содеянном в жизни. Таким «отчетом» и стала в итоге «Жизнь Тарханова». Причем последняя часть тетралогии доказывает, что замысел менялся по мере написания произведения: если вначале писательская стезя виделась Чирикову как нечто доблестное, героическое, могущее заменить практические усилия по общественному переустройству (и это в целом согласовывалось с русской идеей о писателе – учителе жизни, пророке, пробуждающем чувства добрые, указывающем людям путь, коим надо следовать), то позднее он заставляет своего героя избрать иные ориентиры.

В итоге Чириков прослеживает все этапы духовно-нравственного становления Тарханова, фиксируя особое внимание на его поисках, заблуждениях и ошибках, в основе которых лежит переплетение и соперничество в душе Геннадия трех сил – Любви, Революции и Поэзии. Но в юности все же главенствуют первые две, и Тарханов постоянно находится перед выбором, так как оба чувства (революция вызывает у него не менее возвышенные чувства, чем влюбленность) для него равнозначны. Хотя о содержании революционных идей речь не ведется (дан только событийный ряд, который привел студента Казанского университета в тюрьму, а затем в ссылку, из чего мы можем понять, что юношу соблазняют опасность, сходки, распространение прокламаций, словом, все, что так завораживающе действует на молодое воображение, заставляя ощущать себя бесстрашным и неуловимым²), истинные качества Геннадия выявляются в его взаимоотношениях с прекрасным по-

¹ *Маковский С.* «Мой роман» Евгения Чирикова // *Возрождение*. – Париж, 1926. – 30 дек. – С. 2.

² Из биографии Чирикова мы знаем, что он увлекался народничеством.

лом. Поэтому жанровое своеобразие первых трех частей «Жизни Тарханова» можно определить как «роман воспитания», где персонаж проживает несколько моментов «существенного становления», проходит через ряд искушений, допускает ошибки, закаляющие душу и раскрывающие «внутренние изменения в характере и воззрениях человека, которые совершаются в нем с изменением его возраста»¹.

Но написанная в эмиграции заключительная часть автобиографической эпопеи под названием «Семья» (Берлин, 1924) внесла существенные коррективы и в характер героя, и в тип повествования, практически поменяв идейный смысл написанного. «Семья» серьезно отличается от трех предыдущих книг. Автобиографизм этого романа уже весьма условен, поскольку главным оказывается отнюдь не внутренний мир alter ego автора. Геннадий как бы уступает авансцену повествования своим детям – троим сыновьям и дочери, вокруг поступков и переживаний которых теперь сосредоточен рассказ, а сам уходит «в тень». Утрата Тархановым «главенствующего» положения отразилась на изменении способа повествования. Если в трех первых частях автобиографической тетралогии оно предельно субъективировано, изложение событий ведется от первого лица, то в «Семье» автобиографический герой-рассказчик уступает место «всезнающему» повествователю, хотя временами в этот отстраненный рассказ все же вклинивается голос самого Тарханова, чьи размышления передаются посредством несобственно-прямой речи. И, что самое интересное, повествователь становится заинтересованным наблюдателем, который тоже эволюционирует вместе с меняющимся молодым поколением.

С какой же целью Чириков вернулся к судьбе этого персонажа спустя десятилетие, если в романе «Возвращение» поиск Геннадием «места в жизни пришел к определенному завершению»?² Тарханов, как в свое время и автор, который сам пережил ощущение растерянности и беспомощности, потерпев поражение на ниве непосредственно революционной деятельности, обретает себя в качестве писателя-публициста. Поэтому название этой

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С. 212.

² Захарова В.Т. Автобиографическая трилогия Е.Н. Чирикова «Жизнь Тарханова»: Поэтика жанра // Нижегородский текст русской словесности: Межвузовский сборник научных статей, 15–17 октября 2009 г. – Нижний Новгород: НГПУ, 2009. – С. 278.

части автобиографической тетралогии можно трактовать двояко: и как возвращение из ссылки, и как возвращение к себе.

Но несмотря на профессиональный успех (фельетоны Тарханова неожиданно разбудили даже самого благонамеренного провинциального жителя, который настолько соскучился по правде и «правам человека»¹, что начал роптать и возмущаться полицейским самоуправством, взяточничеством и произволом чиновников и т.п.), личная жизнь Геннадия не сложилась. После множества перипетий его возлюбленная Зоя покинула его, и он остался один. Такая развязка любовного конфликта как бы говорила, что герой вновь оказался на «перепутье, еще не зная, как в дальнейшем сложится его жизненный путь»². Писатель намеренно прибегнул к открытому финалу, дабы показать, что становление героя не завершилось, что поиск пути продолжается и что обрести себя на писательском поприще еще не означает стать человеком. А именно эта подспудная мысль, по-видимому, и двигала пером художника. Кроме того, такая концовка оставляла Чирикову возможность при желании вернуться к истории Геннадия, отразить и осмыслить значимые для художника перемены как в его личной судьбе, так и в жизни современного ему общества, чем он и воспользовался в начале 1920-х.

Но чем объясняется смена способа повествования в «Семье»? Действительно ли Тарханов сменил беспристрастный «всезнающий» повествователь, или сам герой-рассказчик намеренно надел эту маску? Какую цель в данном случае преследовал автор?

Идея семьи как оплота нравственности, как средоточия духовных ценностей, завещанная Л.Н. Толстым, воплотилась в этой заключительной части тетралогии, где спустя 15 лет после описанных в «Возвращении» событий Тарханов предстает известным литератором и видным общественным деятелем, а также отцом большого семейства (его воссоединение с Зоей остается «за кадром»). Однако неожиданно для самого себя он осознает, что все это время жил как «в кинематографе», не настоящей, а выдуманной жизнью. Литературный труд, а точнее, сопутствующая ему окололитературная суэта – участие в различных заседаниях, комиссиях, вечерах – целиком поглотили его внимание и интерес, в результате этого он не заметил, «как выросли дети, как появились

¹ Чириков Е.Н. Возвращение. – М.: Московское книгоиздательство, 1914. – С. 230.

² Захарова В.Т. Автобиографическая трилогия Е.Н. Чирикова «Жизнь Тарханова»: Поэтика жанра. – Нижний Новгород, 2009. – С. 278.

седые волосы, как Зоя из молоденькой... женщины превратилась в красивую даму средних лет, в его жену... а главное – как она вышла из центра его жизни»¹. И несмотря на то что женские образы не являются главными в этой части, критики обратили внимание как раз на них и теперь отметили в героинях Чирикова, устремленных к страданию, как уже упоминалось ранее, близость к героиням Достоевского. В процитированной выше рецензии С. Маковского на «Мой роман» критик, отметив неоднократно возникающее на страницах чириковских произведений сравнение героинь со страдающей Богородицей, даже посчитал «женское начало выражающим душу. А мужское – плоть»². Геннадий мучается от мысли, что ошибся в выборе поприща, но, решившись отказать от писательского труда, приходит в отчаяние.

Внутренний разлад подталкивает героя к самоанализу, благодаря которому Тарханов учится беспристрастно смотреть на себя со стороны. Можно предположить, что именно этим стремлением персонажа к максимально объективному взгляду на самого себя и объясняется смена наррации в «Семье». Постепенно осознавая свои ошибки, Тарханов стремится к их искуплению. Так возникают предпосылки для нравственного роста, которые в итоге приводят Геннадия к духовному перерождению. И «спасательным кругом», позволяющим ему не утонуть в водовороте уныния и ощущении безнадежности, для него становится семья, тепло человеческих отношений и уют родного гнезда. Чириков сам, пережив некогда нравственный кризис, нашел спасение в семье, что, думается, и обусловило выбор названия этого романа. Здесь можно провести параллель с биографией Толстого, который, как известно, несколько раз предпринимал попытки оставить литературу, а в конце жизни отказался от художественного творчества, создавая только философские и публицистические произведения (но работая втайне и над художественными текстами). Но если в 1860-х годах радости и заботы семейной жизни помогли ему преодолеть состояние душевной опустошенности, поглотившей его после смерти брата Николая, то в 1870-е он ясно увидел, что семейное счастье было мнимым или, по крайней мере, временным спасением от невыносимого для него ощущения бессмысленности бытия.

¹ Чириков Е.Н. Семья. – Берлин: Глагол, [1924]. – С. 8.

² Маковский С. «Мой роман» Евгения Чирикова // Возрождение. – Париж, 1926. – 30 дек. – С. 2.

Сходные размышления в какой-то момент настигают и Тарханова, так как в его семействе происходит глубокий раскол, причиной которого становятся непреодолимые, как ему кажется, идейные разногласия с детьми. Сыновья Владимир и Геннадий-младший – представители марксизма, причем в его наиболее радикальном – большевистском – изводе; дочь Вера поддерживает эсеров, а младший сын Женя хоть и не интересуется политикой, но к народническим убеждениям отца относится скептически. То есть в романе «Семья» Тарханов проходит последнее, самое значительное и трудное для себя испытание, которое и подталкивает его к размышлению над тем, какое наследие он оставит после себя, какие взгляды он передаст своим детям и – шире – всей русской молодежи. Ему трудно осознать иллюзорность своих идейных верований, тем более что он привык к тому, что на протяжении многих лет «ему пишут письма из самых глухих уголков провинции, называют его “своим любимым”, спрашивают у него совета, как жить и что делать»¹.

Этот вопрос заставляет Геннадия повторно оглянуться на пройденный путь и своеобразно влияет на сюжетную канву «Семьи», где сквозь рассказ о судьбе детей Тарханова одновременно в сжатом виде повторно «прорастает» история жизни их отца, которой были посвящены три предшествующих романа. В результате дети Геннадия становятся его своеобразными двойниками, «исполняя» те роли, которые когда-то в молодости «играл» их отец, что позволяет охарактеризовать «Семью» как «роман в романе». Изображая споры и конфликты между детьми, Тарханов словно «переписывает» собственное прошлое, причем на этот раз в более критическом, даже осуждающем виде.

Все четыре романа объединяет мотив покаяния за грехи и заблуждения молодости, но в «Семье» его функция меняется. Если в «Юности», «Изгнании» и «Возвращении» герой исповедовался с целью заслужить прощение за необдуманные слова и поступки, спровоцированные накалом эмоций и юношеской гордыней, то в «Семье» он, как кажется, делает это в расчете на самый суровый приговор, причем выносит его себе сам. Чтобы убедительно воплотить ипостась беспристрастного судьи, Тарханову и приходится надеть маску имперсонального, эмоционально отстраненного повествователя, который находится как бы «над схваткой», рассказывая обо всех событиях с невозмутимым спокойствием.

¹ Чириков Е.Н. Семья. – С. 9.

Подобная манера повествования была впервые опробована Чириковым в романе о Гражданской войне «Зверь из бездны» (1922). Воссоздавая в нем душераздирающие сцены людского горя и страданий, художник стремился к предельной объективности, с тем чтобы читатель мог самостоятельно сделать вывод о подлинном характере противостояния между красными и белыми в Крыму. Позднее опробованный в «Звере из бездны» повествовательный прием в максимальной полноте воплотился в итоговом романе, семейной хронике «Отчий дом» (1929–1931), над которой писатель работал на протяжении второй половины 1920-х. В этой книге Чириков изобразил те события, которые, по его мнению, предшествовали краху «общего национально-государственного дома»¹. Корень бед таился, по мнению автора, в деятельности революционных фанатиков, которая брала начало в «Народной воле», а затем расцвела в левых партиях, распространившихся в России на рубеже XIX–XX вв. Утверждая, что цель оправдывает любые средства, а политическое убийство является не только допустимым, но и необходимым инструментом борьбы с несправедливым государственным устройством, революционеры тем самым преступили, по убеждению писателя, все нравственные законы и ввели русского человека «в неопишное смущение»².

Чириков (во многом вослед Ф.М. Достоевскому) использовал в эпосе маску простоватого хроникера, обывателя, тщательно фиксирующего в своей художественной летописи поступки братьев Кудышевых и отпускающего замечания по поводу той общественной смуты, что творилась в России на рубеже XIX–XX вв. Однако плавная, спокойная и подчеркнуто неторопливая манера изложения, свойственная жанру семейной хроники, в этом произведении не была выдержана художником до конца. Читатель слышит и взволнованный голос автора, буквально врывающийся и перебивающий речь повествователя своими оценками, замечаниями, соображениями, характеристиками и суждениями по поводу тех или иных людей и происшествий, о которых идет речь в хронике. Постепенно увеличивающийся эмоциональный накал в конечном итоге заставил писателя отказаться от избранной им ранее повествовательной манеры и объясниться с аудиторией лично. Отсюда прямые обращения к читателю и взволнованные публицистические высказывания, количественно увеличивающиеся к концу

¹ Чириков Е.Н. Отчий дом. – М.: Эллис Лак, 2010. – С. 475.

² Там же. – С. 53.

произведения. В «Семье» этого не происходит, поскольку задача Чирикова была иной: он попытался осмыслить степень личной ответственности за события, последовавшие за свержением царя, с чем революционная интеллигенция, к которой причислял себя художник, связывала обретение духовной свободы и переход России на демократические рельсы.

Теперь амплуа революционеров примеривают на себя сыновья Тарханова Владимир и Геннадий (явно не случайно здесь дублирование имени). Один из них только проходит революционное «крещение» (впервые подвергается аресту и попадает в тюрьму), второй же стал профессиональным революционером и появляется в отцовском доме, бежав с каторги (отголоски такого сюжетного решения мы обнаружим и в «Отчем доме», где также один из сыновей будет скрываться от преследователей в доме отца).

Боль от разлуки с внебрачным сыном, каким является Геннадий, долгие годы мучает родителя. Однако когда спустя много лет встреча родных людей наконец происходит, она не только не приносит ожидаемой радости, но, напротив, оборачивается для отца потрясением: ведь сын не просто вступил на тот же путь, что был пройден и оставлен им самим (на что указывает выбранный Геннадием-младшим псевдоним – Тархов), но – что еще страшнее – во имя своих идеалов готов безжалостно разрушить «старый буржуазно-христианский мир»¹, т.е. являет собою того «зверя», которого подготовили социалистические идеи и который готов расправиться, таким образом, и с отцом.

Убеждения Тархова – это теоретическая база кардинального переустройства российской общественно-политической системы России в духе Петра Верховенского, который не останавливался, как помним, ни перед какими преступлениями. Тархов также намерен переступить «через Бога и через Черта, через добро и зло». Его программа действий, ее идеологическое обоснование отталкивают Геннадия от родного сына, в чем можно увидеть еще одно сходство с «Бесами», где изображено идейное противостояние отца и сына Верховенских, в результате которого Степан Трофимович отрешивается от Петра. Но ведь именно «прекраснодушные идеалисты» 1840-х, к которым принадлежит Верховенский-старший, подготовили, по мысли Достоевского, «бесовщину» и смуту 1860–1870-х годов. Так неожиданно происходит «перестройка» в художественном сознании Чирикова: от исповедования

¹ Чириков Е.Н. Семья. – Берлин: Глагол, [1924]. – С. 213.

толстовских идеалов и толстовской художественной манеры он переходит «на сторону» Достоевского, перенимая в чем-то даже его стиль, памфлетную манеру изложения и начиная заглядывать в те же «бездны», которые открыл русский писатель XIX столетия¹.

О Достоевском напоминает и «двойничество» героев. Как и Степан Трофимович, именно Тарханов, несмотря на многолетнюю разлуку с сыном, по мысли Чирикова, сам того не желая, оказался духовным наставником для своего незаконного как в прямом, так и в переносном смысле отпрыска. Ибо, по замечанию другого персонажа «Семьи», «отцы-народники», к которым принадлежит Геннадий-старший, долгое время провоцировали «народное восстание, бунт именем царя и подложным манифестом»². И хотя они делали это, как им казалось, для блага мужика, готовность использовать «недобросовестные средства» во имя добрых идей растлила душу молодого поколения, которое в итоге отвергло нравственную доминанту предшественников – гуманизм и народолюбие. Таким образом, Тархов выступает обвинителем и выносит приговор русской народнической интеллигенции, которая в лице Геннадия Тарханова (младшего), увидев в деятельности «сыновей» практическую реализацию своих возвышенных идей, ужаснулась и отшатнулась от взращенных детей.

Можно предположить, что объективированная манера повествования в «Семье» нужна Чирикову помимо прочего еще и для того, чтобы дать голосам «детей» возможность прозвучать на равных с голосом «отца» в этом и других возникающих на протяжении всего произведения идейных спорах. Такое «многоголосие» предполагает множественность сознаний персонажей в романе, их самостоятельность по отношению к сознанию Тарханова и указывает на своеобразную попытку освоения Чириковым полифонической структуры романов Достоевского. Равноправие идейных позиций Геннадия-старшего и его сыновей в пространстве текста «Семьи» позволяет рассматривать их точки зрения как воплощение типичных, хотя и крайне противоречивых общественно-политических идей и нравственно-этических убеждений, которым следовала революционно настроенная часть современной писателю интеллигенции первой трети XX в. То есть в своем романе Чириков стремился создать образ коллективного интеллигентского

¹ Подтверждением интереса к творчеству Достоевского служит его статья: Чириков Е.Н. О прозрениях Достоевского. – Прага: Младорусь, 1922. – Кн. 1.

² Чириков Е.Н. Семья. – Берлин: Глагол, [1924]. – С. 227.

сознания, переживающего кризис утраты прежних идейно-духовных ориентиров и отчаянно ищущего новые в пореволюционную эпоху. Причем речь может идти не только о годах после поражения Первой русской революции, к которым отнесены все события «Семьи», но и о периоде первой волны эмиграции, когда свой роман создавал Чириков. Поэтому думается, что ретроспективный взгляд художника на недавнее прошлое, который он во многом передал своему автобиографическому персонажу, и обусловленная этим безличная манера повествования стали отражением возникшей у него потребности осмыслить причины изгнания из России ее лучших людей и найти себе и им место в новых жизненных обстоятельствах.

Чириков вновь и в этом романе прибегнул к проверенному приему: «испытанию любовью», которому подвергается «двойник» Геннадия с «говорящей» фамилией Илья Романов (и здесь опять-таки намечается связь с Достоевским). Тем самым писатель создает еще один «автобиографический персонаж», в чем-то дублирующий образ Тарханова. «Родство» двух героев подчеркивается тем, что «создателю» ведомы все помыслы Романова (фамилия как бы подчеркивает вымышленность, искусственность этого образа, созданного в «романном» ключе; здесь стоит напомнить о названии романа Чирикова «Мой роман», где обыгрывалось и житейское обозначение любовной истории, и жанровые особенности произведения). Они передаются в тексте, как и его собственные, с помощью несобственно-прямой речи, тогда как мысли других действующих лиц ему неизвестны. Еще одним доказательством становится литературный талант Ильи. Влюбившись, он неожиданно для себя пишет рассказ, высоко оцененный Тархановым.

Но главное, Илья также колеблется между любовью и революцией и становится «героем романа» двух женщин. Подобно Геннадию-старшему, он мечется между «светлой радостью чистой любви»¹ к дочери Тарханова и Зои Вере и страстью к Елене Николаевне, которая оказывается родственницей Калерии, героини «Юности», ставшей любовницей молодого Тарханова и изводившей его своей непредсказуемостью. Но в «Юности» увлечение Калерией было показано как роковая страсть, временное ослепление Геннадия, за которое он дорого заплатил (ради Калерии он разорвал помолвку с Зоей), а в романе «Семья» Илья не видит в связи с двумя женщинами ничего предосудительного. Не отказы-

¹ Чириков Е.Н. Семья. – Берлин: Глагол, [1924]. – С. 247.

вается он и от денег Елены Николаевны, которая регулярно оплачивает его расходы и даже обеспечивает солидным «приданым» для женитьбы на Вере. Сходным образом в романе «Юность» поступила Калерия, сначала «выкупив» Геннадия из тюрьмы, а затем оставив ему деньги для подготовки свадьбы с Зоей. Но если в первом романе такой поступок указывал на циничность ее натуры, поэтому и Геннадий, несмотря на материальные трудности, решительно отказался от ее «подарка», то в «Семье» Илья воспринимает его как избавление от нестерпимого унижения, на которое он обречен из-за необходимости пользоваться материальной помощью со стороны родственников невесты.

Подобная двойственность влечет за собой куда более суровое наказание. Скрывая прежнюю возлюбленную, Илья навлекает на себя подозрения товарищей в провокаторстве, но не может доказать свою невиновность, так как огласка романа с замужней женщиной неминуемо повлечет потерю любимой девушки. Малодушие приводит к трагедии: оказавшись буквально загнанным в угол, он совершает самоубийство. С одной стороны, щепетильность, а с другой – моральная беспринципность – вот, по Чирикову, причина несостоятельности нового поколения интеллигенции, неспособной ни к жертве, ни к борьбе, ни к выполнению взятых на себя обязательств. Такая развязка приобретает символическое значение: интеллигенция в начале XX в. полностью утратила, по мысли писателя, прежнюю нравственную чистоту и в итоге обманула веру, которая не одно десятилетие возлагалась на нее народом России. Осознание того, что идущая на смену его поколению молодежь лишена каких бы то ни было этических основ, определяет духовную трагедию Тарханова.

Моральная и идейная несостоятельность Ильи Романова, разделяющего народнические убеждения, приводит его к поражению в дебатах с большевиком Тарховым. Их столкновение повторяет центральный эпизод романа «Изгнание», где показан спор теряющего свои позиции народничества и набирающего силу марксизма (еще ранее этот конфликт был «опробован» Чириковым в повести «Чужестранцы»). Реферат марксиста Береснева в «Изгнании» и выступление «пророка с Капри» Тархова (намек на Горького!) в «Семье» буквально взрывают публику, которая не может принять того факта, что из мучеников за идею всеобщего блага народники превратились в идеологов мелкой буржуазии (марксисты считали народников представителями интересов зажиточного крестьянства). И хотя отношение самого Чирикова к членам обоих

идейных течений уже в 90-е годы было неоднозначным, в «Изгнании» все же прозвучала нота сочувствия к «горсточке чужих пришельцев»¹, чье поведение отчасти объяснялось невозможностью найти применение своим силам. В «Семье», напротив, и те и другие изображены провокаторами.

В связи с этим большое значение в романе имеет поездка Тархановых в родовое имение на Волге. Как и в «Возвращении», Геннадий вновь наталкивается на глухую стену мужицкого непонимания и подозрительности и не может преодолеть ее никакими увещеваниями. Но если в «Возвращении» после встречи с «революционером» из крестьян он убеждается в полном несовпадении своих представлений о справедливости с народной «правдой» («Историческими судьбами родины мы с мужиком сделаны врагами... наследственными и потомственными»²), то спустя 15 лет это непонимание едва не стоило ему жизни. В желании Тарханова построить на месте разрушенной беседки новую мужики видят стремление «господ» вернуть старые порядки и отобрать землю и начинают «воевать» с ними, сначала устраивая «мелкие каверзы» в виде сломанной садовой ограды или вытоптанных клумб. Кульминацией же противостояния, описываемого в «Семье», становится ночной выстрел в Геннадия, который только чудом остается жив. В итоге он с домохозяевами вынужден бежать из родного гнезда и «от того самого “народа”»³, борьбе за счастье которого он отдал свои лучшие годы.

Произошедшее заставляет Тарханова задуматься о причинах подобного недоверия мужиков к нему, но ответа он так и не находит. Эта проблема встала со всей остротой и перед Чириковым, когда он в эмиграции начал напряженно размышлять о судьбе России и попытался найти ответ на вопрос, что втянуло миллионы русских людей в «бездну» революции и Гражданской войны, что сделало из них «зверей». И в отличие от многих современников художник возложил ответственность за свершившееся не только на большевиков, но и на увлеченную революционными идеями либерально-демократическую интеллигенцию, которая, по его мнению, привыкла решать судьбу народа без его участия, ограничиваясь лишь всевозможными посулами и демагогией. В итоге это окончательно оттолкнуло от нее массы, чем воспользовались Ле-

¹ Чириков Е.Н. Изгнание. – М.: Московское книгоиздательство, 1913. – С. 148.

² Чириков Е.Н. Возвращение. – М.: Московское книгоиздательство, 1914. – С. 145.

³ Чириков Е.Н. Семья. – Берлин: Глагол, [1924]. – С. 43.

нин и его сторонники. Они обманом втянули народ в вооруженную борьбу с политическими противниками, что и привело к катастрофе. Писатель, вновь используя несобственно-прямую речь, дал возможность высказаться непосредственно жителям Тархановки. И их голоса вливаются в общий хор спорящих персонажей «Семьи» и занимают в нем полноправное место. Таким образом, художник стремился передать независимый от точки зрения Тарханова и всей революционно-демократической интеллигенции в его лице голос народа, а это, в свою очередь, должно было заставить, как хотелось автору, современников задуматься над возможной правотой крестьянства, недоверчивого и подозрительного по отношению к образованным слоям общества, осознать историческую ответственность перед народом.

Та же мысль легла в основу уже упоминавшейся семейной хроники «Отчий дом», где Чириков, осветив более чем 25-летнюю историю России, воссоздал весь спектр существовавших в обществе на рубеже XIX–XX вв. идейно-политических направлений, воплотив их программы в мировоззрении братьев Кудышевых и их ближайшего окружения. Все они реализуют разные, но, как полагал художник, исторически одинаково бесперспективные пути выхода из кризиса. Несовершенной оказалась либеральная модель жизнеустройства, которой придерживается старший из братьев Павел Николаевич. Оказались никуда не годными революционно-террористические методы преобразования российской действительности, проповедуемые средним братом Дмитрием. Также несостоятельным было и стремление устроить справедливую жизнь по заветам христианского социализма, о чем мечтает младший, Григорий.

Здесь обнаруживается явная параллель с романом «Семья», в котором дети Тарханова также демонстрируют приверженность к различным идейным установкам, бытовавшим в среде интеллигенции. Но куда они приведут молодежь – неизвестно. Эта неопределенность рождает в душе отца тревогу, но он надеется, что его детям удастся разрушить социально-культурные преграды, разделявшие интеллигенцию и народ. Он верит, что они, честные и порядочные, неравнодушные к судьбе отчизны, найдут решение. Именно эта вера помогает ему преодолеть внутрисемейный раскол и прийти к взаимопониманию с молодым поколением. Последнее было особенно важно для Чирикова, ставшего свидетелем Гражданской войны, когда оказавшиеся по разные стороны классовых и идейных баррикад члены одной семьи в одночасье становились беспощадными гонителями и

палачами близких. А потому, как известно, писатель безмерно дорожил миром и взаимопониманием в своей собственной семье.

Поэтому финал «Семьи», как и предыдущих трех книг, вновь остается открытым. Он содержит намек на то, что младшее поколение Тархановых в дальнейшем ждут новые испытания. Но если в этом романе, создававшемся Чириковым в годы, когда надежда на скорое возвращение в Россию среди русских эмигрантов была еще сильна, он пытался убедить себя и читателей в том, что возможно преодолеть разрыв между образованным слоем и народом, что она, в свою очередь, станет залогом общенационального примирения и воскресения родины, то в «Отчем доме» взгляд художника на будущее пессимистичен. Проанализировав в семейной хронике предшествовавшие Гражданской войне события российской истории, он показал, что в конце XIX столетия российское общество окончательно утратило последние крупницы этого единства и согласия, и надежды на объединение нет.

Выявленные при анализе отличия и сходства «Семьи» с первыми тремя частями «Жизни Тарханова» и завершившей творческий путь Чирикова семейной хроникой «Отчий дом» позволяют сделать определенные выводы. Как и три написанные до революции книги, заключительный роман Чириков создавал с целью проследить этапы личностного формирования типичных представителей российской демократической интеллигенции, к которой принадлежал он сам, обнаружить, в какой момент в них проникли «трихины» революционности, когда они сделали ставку на антиправительственную деятельность как единственный способ исправления недостатков существующей политической системы. Вошедшие в автобиографическую тетralогию романы можно рассматривать как своеобразную попытку покаяния автора за ошибки молодости. Но если в «Юности», «Изгнании» и «Возвращении» их искупление автобиографическим героем Чирикова совершается путем отказа от непосредственно политической деятельности в пользу писательского труда, то в «Семье» писатель обнаруживает иллюзорность и, главное, тщетность подобного отречения. Возможно, здесь содержится намек на то, что именно писатели-демократы ответственны за проповедь бунтарских идей, что именно творческая интеллигенция способствовала разрушению нравственных ориентиров и, желая помочь народу, в итоге помогла его

насильникам¹. Так в «Семье» обнаруживается попытка художника отразить не только размышления ее конкретного представителя о персональной ответственности за произошедшее, но и самоощущение всего поколения интеллигентов, только в эмиграции задумавшегося о тех плодах, которые принесла их многолетняя борьба с «тиранией самодержавия». В результате положительный герой тетралогии, Тарханов, отказывается носить гордое звание русского писателя, предпочитая ему «обывательскую миссию» семьянина. Подобная точка зрения позволяет рассматривать «Семью» как своего рода переходную «ступень», проверку Чириковым своих сил перед созданием обширной картины русской жизни рубежа XIX – начала XX в., воплотившуюся в «Отчем доме».

¹ См.: *Чириков Е.Н.* На путях жизни и творчества: Отрывки воспоминаний // Лица: Биографический альманах. – М.; СПб.: Феникс: Atheneum, 1993. – С. 328.

К.А. Жулькова

**ВАКХАНКА ИЛИ ХРИСТИАНКА:
ЭКФРАСИС В ЯЗЫЧЕСКОЙ И ХРИСТИАНСКОЙ
АКСИОЛОГИИ РОМАНА Б.К. ЗАЙЦЕВА
«ЗОЛОТОЙ УЗОР»**

Аннотация. Художественно-философским принципом структурирования романа Б. Зайцева «Золотой узор» становится мифологическая и христианская символика. Важной составляющей мифосимволической образности, включающей дионисийский, ренессансный и христианский коды, является экфрасис. Картины «Вакханка, поящая амура» Ф.А. Бруни и «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, икона Николая Чудотворца, архитектурные памятники Рима и Москвы – значимые семантические единицы в поэтической трансформации античных и христианских смысловых парадигм произведения.

Ключевые слова: Б.К. Зайцев; «Золотой узор»; экфрасис; культура; Античность; Ренессанс; язычество; христианство; образ.

«Золотой узор» – роман Б.К. Зайцева, впервые опубликованный в ежемесячном общественно-политическом и литературном журнале «Современные записки» (Париж, 1923–1925)¹. По оценке одного из эмигрантских критиков, это даже «не роман», а «просто нежные акварельные иллюстрации к жизнеописанию облаканного автором типа»². Персонафицированное повествование по сути представляет собой исповедь главной героини, Натальи. Она рас-

¹ Зайцев Б.К. Золотой узор // Современные записки. – Париж, 1923. – № 15–17; 1924. – № 18, 19, 22; 1925. – № 23, 24. Первое книжное издание. – Прага: Пламя, 1926.

² Рыбинский Н. «Золотой узор» Б.К. Зайцева // Новое время. – Белград, 1926. – 18 мая.

сказывает о своей юности, о замужестве, о материнстве, о беспечной праздной жизни вне дома, о возвращении, о страшных потерях, о раскаянии и очищении. По замечанию М.А. Хатямовой, композиционно роман делится на две контрастирующие части и соответствует христианскому житийному канону: «В первой воссоздается греховная жизнь ветреной “жизнелюбицы” Натальи, во второй – постепенное ее движение по пути духовного трезвения и покаяния»¹. Однако несмотря на исповедальный характер повествования и житийную композицию, не все исследователи отождествляют внутреннее самоопределение героини с традиционной христианской моделью духовного преображения от «грешницы – к праведнице». По мнению М.Л. Вилесовой, в «Золотом узор» воплощена идея «нелинейного поступательного развития личности: гармоничного взаимодействия духа и материи, дионисийского и аполлонического, христианского и языческого начал», а «религиозная парадигма, в целом актуальная для эмигрантского творчества Зайцева, в романе “Золотой узор” не носит универсального характера»².

Уникальность художественной модели, выстроенной писателем в романе «Золотой узор», заключается в сращении пантеистического, языческого и христианского мировосприятия.

Художественно-философским принципом структурирования текста становится мифологическая и христианская символика. В свою очередь важной составляющей мифосимволической образности, включающей дионисийский, ренессансный и христианский коды, является экфрасис³. Картины «Вакханка, поящая амура» Ф.А. Бруни и «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, икона Николая Чудотворца, архитектурные памятники Рима и Москвы – значимые семантические единицы в поэтической трансформации античных и христианских смысловых парадигм произведения.

¹ Хатямова М.А. К проблеме персонифицированного повествования: «Золотой узор» // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Томск, 2007. – Вып. 8 (71). – С. 55.

² Вилесова М.Л. Дионисийский код в изображении главной героини романа Б.К. Зайцева «Золотой узор»: К проблеме художественной антропологии // Сибирский филологический журнал. – Томск, 2014. – № 3. – С. 123.

³ Экфрасисом после проведения Лозаннского симпозиума (Lausanne, Universiteiv de Lausanne, 5–7 ноября 1998 г.) и публикации его материалов в одноименном сборнике статей принято считать «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого». См.: Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. – М., 2002.

Центростремительная зависимость, в которой находятся все персонажи романа, определяет способ формирования образной системы «Золотого узора». Наташа, Наталья Николаевна, – центр притяжения и отталкивания. Все герои романа, насколько бы отчетливо ни были прописаны их характеры, призваны лишь отражать ее духовно-нравственное становление.

Не только сами персонажи: отец Наташи Николай Петрович, муж Маркел, старший друг и учитель Георгий Александрович Георгиевский – раскрывают разные грани личности героини, ее духовную трансформацию, но их комнаты, кабинеты становятся местами-гетероклитами, т.е., в соответствии с определением гетеротопии Э.Г. Шестаковой, местами, которые оказываются пространственным и одновременно временным показателем, «выступая в роли особого складирования и хранения времени, истории, памяти и образов, предметов, которые их репрезентируют»¹.

Кабинет Георгиевского, имея точные координаты (на Земляном Валу у Сыромятников), между тем представляет собой «иное» культурное и смысловое пространство, позволяющее автору ввести в «московский локус» многовековую мировую культуру.

Нельзя не обратить внимания на то, что даже семантика имени духовного наставника главной героини связана с греко-римской мифологией, со славянскими сказаниями, христианскими апокрифическими текстами.

Имя Георгия Александровича Георгиевского – удвоенная отсылка к Георгию Победоносцу – популярному в традиционном благочестии святому, мученику, принявшему смерть за Христа во время гонений императора Диоклетиана в 303 или 304 г. Образ Георгия Александровича несет в себе традиционную для православия сумму смыслов образа Георгия Победоносца: победа над змием, стоичество, мученичество. М.А. Хатямова усмотрела во взаимоотношениях Георгиевского с Натальей проекцию на «Чудо о Девине и Змие»: он спасает Наташу от «змия страстей», противопоставляя плотским радостям радости духовные².

¹ Шестакова Э.Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: Литературоведческий аспект // Критика и семиотика. – Донецк, 2014. – № 1. – С. 60.

² Хатямова М.А. К проблеме персонифицированного повествования: «Золотой узор» // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Томск, 2007. – Вып. 8 (71). – С. 56.

Важно и то, что, по одной из версий, культ святого Георгия, как это часто случалось с культами христианских святых, был выдвинут в противовес языческому культу Диониса. На месте прежних капищ Диониса строились храмы, и в дни дионисий отмечались праздники святого Георгия. Эта заместительная функция от дионисийства к христианству прослеживается и в судьбе главной героини, находящейся под несомненным влиянием Георгиевского.

Безусловное значение в художественно-философской модели Зайцева приобретает почитание Георгия Победоносца как покровителя Москвы. Таким образом, культурное и духовное водительство Георгиевского подчеркнуто связывается с «московским локусом» и закрепляется в нем.

В древнегреческой мифологии Георгиос – один из эпитетов Зевса, верховного бога, олицетворяющего божественное начало как таковое. Усиление этой коннотации происходит с помощью многократного упоминания бюста Юпитера Отриколийского в прихожей Георгия Александровича.

Исходя из классификации видов экфрасиса: прямой и косвенный (по объекту описания), полный (классический), свернутый (мотивирующий) и нулевой (по объему описанного), миметический и немиметический (по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального объекта описания), – можно говорить о том, что описание бюста Юпитера Отриколийского, наиболее известного из сохранившихся изображений античного бога, является прямым свернутым (мотивирующим) миметическим экфрасисом.

Реальное пространство комнаты накладывается на условное мифическое пространство. Возникает некий «портал» в античную культуру, культуру иных эпох.

Кабинет Георгиевского описывается Зайцевым неоднократно. В одном из таких описаний происходит очевидное сращение образов хозяина дома и скульптурного изображения Юпитера: «Я поднялась прямою лестницей во второй этаж. В лучах заката, пышными и нежными кудрями разметававшимися, взглянул на меня бюст Юпитера Отриколийского. Теми же слепыми и покойными глазами смотрит он на утро, ночь, и Вечной Ночи не боится. Да, мне с ним удобно, мне легко»¹. Так мудрый и спокойный Георгий Александрович, с которым Наташе всегда легко, предстает в образе Юпитера (Зевса) – главенствующего бога греко-римской мифологии.

¹ Зайцев Б.К. Золотой узор // Зайцев Б.К. Странное путешествие. – М.: Панорама, 1996. – С. 408.

В связи с этим особое значение приобретает обращение Гергиевского к Наташе: «Вы дремлете, как земля-праматерь, как русская Прозерпина в изобилии и отдыхе. Ваша жизнь такая же ясная, как узоры света между кленов»¹ – в котором славянские и античные образы – земля-праматерь и Прозерпина – освещаются единым божественным светом.

Следует напомнить, что Прозерпина – дочь Юпитера. Полгода она проводит в царстве мертвых, а полгода – в царстве живых, с ее приходом на землю возвращается весна. Мотив весны, символический по отношению к главной героине, прослеживается на всех уровнях текста: композиционном («закольцованность», связанная с наступлением весны в начале и конце романа), стилистическом (рефренное упоминание о покровительстве главной героине ветра и «яблонки цветущей», усиливающее сказовую манеру повествования), содержательном и смысловом (ветреность, цветение, возрождение). Природа, по Зайцеву, таит в себе идеал Вечной Женственности. Весь роман, начиная с названия, пронизан солнечным светом, создающим ощущение незримого присутствия Самого Творца, а образ главной героини соотнесен с соловьевским образом России как «жены, облаченной в солнце».

Имя Наталья переводится как «тайная христианка», на что позднее укажет Зайцев в статье «Знак креста» (1958). Там же писатель отметит: «Горе и мученичество не совпадают. Но вот горе за страдание близкого, любимого, церковью приравнивается мученичеству»². Таким образом уже именем главной героини, связанным с житием св. Натальи, автор предопределяет ее судьбу.

В начале романа героиня признается: «Евангелие, Страсти Господни и облик Христа всегда трогали, но могла ли я назвать себя христианкою?»³

Пока она «простонародная Венера» (с. 436), не умеющая «отделить себя от мифа, от дриад, сатиров, нимф, в речке мелководной плещущихся» (с. 434), «Менада из Москвы» (менады, как известно, в древнегреческой мифологии – спутницы и почитательницы Диониса, по его имени у римлян они назывались вакханками), «галкинская вакханка» (с. 433).

¹ Зайцев Б.К. Золотой узор // Зайцев Б.К. Странное путешествие. – М.: Панорама, 1996. – С. 383.

² Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1999. – Т. 3. – С. 401–402.

³ Зайцев Б.К. Золотой узор // Зайцев Б.К. Странное путешествие. – М.: Панорама, 1996. – С. 376. Далее с указанием страницы на это издание в тексте.

В этих образах, неразрывно и органично соединенных с природой, с чувственностью и телесностью, с древними мифами, особое значение приобретают те, что связаны с Вакхом (Дионисом). Согласно древнегреческим представлениям, Дионис был формой солнечной энергии. Античные праздники в честь него были посвящены весеннему возрождению жизни или осеннему плодородию и виноделию.

Актуальная для европейской культуры рубежа XIX–XX вв. ницшеанская идея «дионисийства» благодаря Вяч. Иванову, усмотревшему в ней «первопамять культуры», «глубокую религиозность», «одну из первоначальных форм проявления идеи Бога в человеческом сознании, через сакрализацию страдания»¹, а также В.С. Соловьеву, Н.А. Бердяеву, П.А. Флоренскому получила в России богоискательное направление. Идея «дионисийства» позволила по-новому оценить место мифа в сознании человека, иными глазами взглянуть на свою страну и время: «Бог Аполлон, бог мужественной формы, все не сходил в дионисическую Россию»². В литературе Серебряного века в оргиастическом божестве разглядели присущую русскому духу стихийную силу.

Художнические предпочтения и особенности таланта Зайцева совпали с веяниями времени.

Аналогия «героиня – Россия», читаемая в мифопоэтическом подтексте и в тексте («в вас же самой Россия» (с. 569)) «Золотого узора», выявляет характерные для писателя, разделяющего философские представления современников, попытки осмысления сущности России через Женское – «дионисийское» – стихийное, хаотичное, безмерное начало. Катастрофические события, произошедшие в России, Зайцев считает итогом предшествующего исторического процесса, возмездием, которое заслужила русская интеллигенция за «распущенность, беззаботность» и «маловерие»³.

Стихийно-телесную природу женской натуры писатель передает в образе вакханки, акцентируя его как в разомкнутом топосе, открытом пространстве: тихое место, древний «храмик полустертый», «маленькая пещера» с видом на просторы итальянской Кам-

¹ Трифонова Л.Л. Идея «дионисийства» Вяч.И. Иванова в контексте движения богоискательства рубежа XIX–XX вв.: Дис. ... канд. филос. наук. – М., 2001.

² Бердяев Н.А. Судьба России: Опыт по психологии войны и национальности. – М., 1990. – С. 16.

³ Зайцев Б.К. Молодость – Россия // Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 11 т. – М.: Русская книга, 2000. – Т. 9 (доп.): Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. – С. 329.

паньи, где Наталью очаровывает пастушок Джильдо, «юный, милый бог земель итальянских», «Вакх», который играет на дудочке, и есть только «свет, воздух, да вот тело обнаженное – ну, пусть живет, покуда молодо, покуда нежно, сладострастно» (с. 435); так и в замкнутом топосе: кабинет Георгиевского, в котором, помимо множества других значимых культурных артефактов, картина Бруни «Вакханка».

Важно отметить, что сообщающий дополнительную визуализацию этому образу экфрасис картины Ф.А. Бруни «Вакханка, поящая амура», представленный на страницах романа в разной степени развернутости, появляется лишь во второй части романа с началом *vita nuova* главной героини. Образ вакханки уже как бы не принадлежит ей, отделяется от нее, становится частью истории, попадая в мифическое пространство культуры одним из символов времени, находящимся подобно маске Петра I или монетам царства Боспорского в кабинете Георгиевского.

Ф.А. Бруни – русский художник итальянского происхождения, который на раннем этапе своего творчества писал картины на сюжеты античной мифологии, позднее расписывал Исаакиевский собор, в конце жизни сочинял картоны для образов храма Спасителя в Москве.

Из истории создания «Вакханки, поящей амура» известно, что оказавшись на родине своих предков, молодой художник, опьяненный итальянским солнцем, ощутил всю радость бытия. Заметив юную женщину, которая поила сына из кувшина, он переработал сюжет, усовершенствовал композицию, превратил натурщицу в богиню. Свою вакханку художник изобразил в стиле живописцев Ренессанса, используя знаменитое *сфумато*, туманную рассеянность света, когда тела людей и богов на картине или фреске светятся как бы изнутри. Такая живопись создавала эффект не только свечения, но и тепла, нежности, чувственности.

Мифологическая картина Бруни «Вакханка, поящая амура» написана в 1828 г. маслом на холсте. В центре ее – прекрасная спутница бога Вакха, которая дает младенцу, прижавшемуся к ней, испить из кувшина. Вакханка смотрит на зрителя. В ее волосы вплетен венок из виноградных листьев. Брови повторяют форму глаз. В глазах нежность и тихая радость. Легкая улыбка играет на мягких чувственных губах. Облик богини женственен и романтичен. Золотой цвет кувшина гармонирует с золотом кудряшек младенца Амура. Образы вакханки и Амура наполнены спокойствием, нежностью, тихим счастьем, особой чувственностью и выразительностью.

Между тем во всех пяти экфрасических эпизодах, связанных с картиной Бруни, Зайцев называет ее лишь по первому слову. «Вакханка» становится символическим портретом главной героини, вполне сопоставимым с простым описанием Натальи, приведенным писателем в начале повествования: «Красивой я не была. Все-таки Бог не обидел! Помню себя так: глаза серо-зеленые, пышные волосы не весьма аккуратные, светлые: тепловатая кожа – с отливом к золоту – и сама я довольно высокая, сложена стройно» (с. 369). Помимо зеленоватых глаз, обязательной символической черты, напоминающей о зелени полей, лесов и присущей облику многих героинь Зайцева, акцент сделан также на свете и тепле, излучаемых героиней «Золотого узора». «Ток мягкой теплоты» (с. 380), идущий от нее, не раз подчеркнут в ходе повествования.

Однако значимость живописного портрета или портрета-экфрасиса несколько иная, чем у простого описания героини. Главной функцией портрета-экфрасиса является введение в мифологизированный мир произведения, переход на другой смысловой уровень.

Первое упоминание «Вакханки» в романе представлено в виде прямого нулевого экфрасиса. Картина только упоминается. В знакомом двухэтажном доме на Земляном Валу, где «в сенях, покрытый инеем и слегка треснувший, победоносно и спокойно воздымается Юпитер из Отриколии», в комнате «на стене прежняя картина “Вакханка” Бруни» (с. 531). Нельзя не заметить изменившийся облик Юпитера, он уже не «в лучах заката», а «треснувший» и «покрытый инеем», однако как обычно спокойный и победоносный. В этом отрывке, как и далее в романе, снег, иней, вьюга, вихрь, метель символически сочетаются с происходящими в России революционными изменениями. О «прежней» картине Бруни между тем до этого не упоминалось, но спустя три страницы она фигурирует в развернутом экфрасисе: «Стулья подперты тяжелыми креслами, на горизонтальной трубе печки, между лампионов сушится стиранное днем белье, и в полумгле лампочки Вакханка Бруни на стене, нежная и теплая, в виноградных листьях, улыбается все так же томно-сладострастно на философический бедлам» (с. 535). Так, вакхическое кружение героини во Франции с Александром Андреичем (Тритоном), пасторальное приключение с Джильдо (Вакхом) в Италии превращаются в воспоминания, в миф, замирают, воплощаясь в живописном полотне Бруни. И «Бесстыдно-нежная Вакханка со стены глядела так же розово и тепло. Насмешливо ли? Ну, да Бог с ней» (с. 540). Последняя фраза

не случайна. Рядом с главной героиней уже не языческие боги. Она встала на путь тяжелых испытаний и скорбей: аресты, болезни и смерти самых близких: отца, Георгиевского, сына.

Экфрасис несет в себе и дополнительную функцию контраста между жизнью прежней и новой, между тихой солнечной Италией и объята холодными вихрями Москвой. С каждым следующим упоминанием этот контраст усиливается: «Вакханка Бруни ласково и сладострастно улыбалась со стены. Ветер рвал крышу прогнившую. Я не шевелилась. И *пустой*, страшный вихрь метался у меня в мозгу... *Пустота* редела вокруг вихрями – острой метелью резала глаза!» (с. 547) – достигая своего апогея в последнем: «...разоренная квартира, залитая кровью, смертью, на меня взглянула – тот же кабинет Георгиевского, зеленоватый, маска Петра, Вакханка Бруни, Зевс Отриколийский» (курсив автора. – К. Ж. С. 559).

Наталья прошла через испытание горем, которое, по упомянутому выше замечанию Зайцева, сродни церковному мученичеству¹. Между тем нельзя не согласиться с мнением М.Л. Вилесовой о нелинейности движения от «грешницы к праведнице»². Греховность героини переведена автором в иное культурно-мифологическое пространство. Находясь еще под сильным влиянием философии Серебряного века, писатель примиряет языческие и христианские начала в представлении о природе как Божественном храме, в котором словно в догреховном неведении пребывает его героиня. Не становится она и праведницей. Маркелу, соединившему «науку с христианством» (с. 534), после церковной службы Наталья говорит: «Ты проповедуешь смирение и самоуглубление, мне же до смирения далеко, но вот иногда, как нынче, я могу обнять весь этот мир, поцеловать его» (с. 542). Достигнув очищения через страдание, она тем не менее не отходит от учения Георгиевского, религия которого «искусство, простота и личность» (с. 534). Несмотря на относительность категории греховность / праведность по отношению к главной героине, в романе явственно ощущается ориентация на соте-риологическую ось мира, по которой человек движется к спасению или к гибели. Вектор этого движения обозначен с помощью перехода от языческих символов к христианским.

¹ Зайцев Б. Знак креста // Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1999. – Т. 3. – С. 401–402.

² Вилесова М.Л. Дионисийский код в изображении главной героини романа Б.К. Зайцева «Золотой узор»: К проблеме художественной антропологии // Сибирский филологический журнал. – Томск, 2014. – № 3. – С. 123.

Христианская тема в романе связана с Маркелом. В переводе с латинского языка Маркел – «воинственный», дословно – посвященный Марсу, римскому божеству войны. Однако Зайцев всячески подчеркивает неестественность, инородность воинского обличия для супруга Натальи, отделяя его образ от языческой символики и приближая к христианской, связанной, вероятно, с именем святого Маркелла Танжерского. Во время празднования дня рождения императора Максимиана Маркелл Танжерский отказался участвовать в языческом жертвоприношении, сбросил с себя амуницию и знаки различия, открыто объявив о своей христианской вере и нежелании служить императору, если для этого требуется поклонение римским богам.

Уже на первых страницах «Золотого узора» описываются встречи Маркела с Натальей, когда он показывает своей избраннице пасхальную Москву, «матушку нашу... Москву православную», ведет к храму Христа Спасителя, к Борису и Глебу, в покосившуюся церковь Константина и Елены в Кремле, «Маркуша (...) – был религиозен» (с. 376).

В кабинете Маркела иконы. Помимо икон ряд предметов, несущих дополнительную смысловую нагрузку: письменный стол, книги, зеленая лампа, большой лохматый медведь перед диваном и игрушечный медвежонок сына, которые помогают отнести Маркела как представителя мыслящей интеллигенции к типу исконно русскому (исходя из понимания медведя в русской христианской традиции и в русских сказках как простодушного и справедливого защитника слабых). Есть в комнате зеркало, Наталья видит в нем свое отражение, «зеркало приняло высокую, легко-худощавую женщину со светлыми беспорядочными волосами, забретшую случайно в чужой дом» (с. 412), в своем лице ее поражает «какое-то блуждание, текучесть» (там же).

Интересно, что в следующем описании комнаты, которая представлена в соответствии с сущностным принципом гетеротопии, состоящем в соединении в одном пространстве нескольких несовместимых мест, топосов, вместо зеркала появляется картина, которую, безусловно, можно рассматривать в качестве еще одного отражения главной героини, а также еще одного прочтения аналогии «героиня – Россия». Картина «Мона Лиза» Леонардо да Винчи – нулевой миметический экфрасис – художественная деталь, вновь связывающая «московский» и «итальянский» топосы, время революционных событий начала XX в. и эпоху Ренессанса: «Метель декабрьская была крупною в стекло, под которым тепло струилось из калорифера. Мона Лиза улыбалась со стены» (с. 476).

Италофил Зайцев не раз соотносил культуру Ренессанса как символа гармонии и совершенства с судьбой своего поколения, оказавшегося в воронке революционного хаоса (например, в цикле очерков «Италия» (1923), в рецензии на «Образы Италии» (1923) П.П. Муратова)¹. В «Золотом узоре» эта идея получила художественное продолжение.

Само обращение к эпохе Итальянского Возрождения, ознаменованной поворотом к наследию Античности, гуманизму и личной свободе, а также ареол загадочности и таинственности, окружающий шедевр Леонардо да Винчи, – позволяют глубже понять аксиологическую основу романа Зайцева.

Фигура художника, познавшего саму природу, увидевшего за живой телесностью подлинную сущность естества, стала культовой в поэзии Серебряного века. Леонардо да Винчи раздвинул философско-художественные горизонты творчества, прочувствовал тот реальный мир, от которого отвернулось Средневековье. Его гениальное изобретение – сфумато – приоткрыло божественно-человеческую и природную тайну. Благодаря размытым очертаниям и мягким тонам, когда формы и цвета сливаются, как в жизни, появляется возможность домысливания и воображения.

Желание художника «вскрыть все таинства природы» отметил В.Я. Брюсов, поэт сравнил воздействие картины с приходом весны:

Из дряхлой Византии в жизнь – весна
Вошла, напомнив о любви, о теле;
В своих созданиях Винчи, Рафаэли
Блеск бытия исчерпали до дна.
Стремились все – открыть, изобрести,
Найти, создать... Царила в эти годы
Надежда – вскрыть все таинства природы.
(«Возрождение», 1918)²

Именно искусство итальянского Возрождения отразило «встречу язычества и христианства», что, по мнению А.В. Громы, «стало основой его величия и одновременно причиной внут-

¹ Зайцев Б. Италия // Зайцев Б. Собр. соч.: в 7 т. – Берлин; Пг.; М.: Изд-во В.И. Гржебина, 1923. – Кн. 7; Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 11 т. – М., 1999. – Т. 3: Звезда над Булонью; Зайцев Б.К. «Образы Италии» // Современные записки. – Париж, 1924. – № 22. – С. 444–446.

² Брюсов В.Я. Возрождение. – Режим доступа: <http://www.biblioteka-poeta.ru/vozrozhdenie/bryusov-v-ya>

ренной противоречивости»¹. Такое понимание сущности Возрождения было выражено в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» (1900), вошедшем в трилогию «Христос и Антихрист», где историческая борьба язычества и христианства была осмыслена сквозь призму идей Ф. Ницше и В.С. Соловьева как борьба Красоты и Добра, «бездны плоти» и «бездны духа».

Подобными мыслями проникнуты и поэтические строки Д.С. Мережковского о Леонардо:

Уже, как мы, разнообразный,
Сомненьем дерзким ты велик,
Ты в глубочайшие соблазны
Всего, что двойственно, проник.
(«Леонардо да Винчи», б. д)².

– и о его «Джоконде»:

И у тебя во мгле иконы
С улыбкой Сфинкса смотрят вдаль
Полуязыческие жены, –
И не безгрешна их печаль:
Они и девственны и страстны;
С прозрачной бледностью чела,
Они кощунственно прекрасны:
Они познали прелесть Зла.
(там же).

Или:

И я пленялся ложью сладкою,
Где смешаны добро и зло;
И я Джиокондовой загадкой
Был соблазнен, – но то прошло...
(«Не-Джиоконде», 1913)³

¹ Громова А.В. Отражение культурно-исторической концепции Б.К. Зайцева в путевом цикле «Италия» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – СПб., 2008. – № 4(16). – С. 2.

² Мережковский Д.С. Леонардо да Винчи. – Режим доступа: <http://www.biblioteka-poeta.ru/leonardo-da-vinchi/merezhkovskii-d-s>

³ Мережковский Д.С. Не-Джиоконде. – Режим доступа: <http://www.biblioteka-poeta.ru/ne-dzhiokonde/merezhkovskii-d-s>

Таким образом, Серебряный век создает особый образ Леонардо, его неомиф. Вяч. Иванов в сборнике стихов «Прозрачность» (1904), где религия Диониса и религия Христа показаны как равновеликие величины, определяет двойственную сущность бытия с помощью художественного концепта «прозрачность» и образа Джоконды:

Прозрачность! воздушною лаской
Ты спишь на челе Джоконды,
Дыша покрывалом стыдливом.
Прильнула к устам молчаливым –
И вечностью веешь случайной;
Таящейся таешь улыбкой,
Порхаешь крылатостью зыбкой,
Бессмертную, двойственной тайной.
Прозрачность! божественной маской
Ты реешь в улыбке Джоконды.
(«Прозрачность», 1904)¹

Прозрачность – просвечивающий через реальное небо божественный мир; природа как отражение высшего мира; свет небесный; искусство и красота как вечное, тайное; неопределенная сущность, помогающая прозреть божественное² – «двойственной тайной» «реет в улыбке Джоконды».

А.А. Блок глубоко проник в суть этого ивановского образа: «“Прозрачность” есть *символ*, – то, что соделывает “сквозным покрывало Майи”. За покрывалом открывается *мир – целое*. Именно такое значение имел постоянный “пейзаж” в узких рамках окон или за плечами “Мадонн” Возрождения. “Мадонна” Лиза Джоконда Винчи, у которой “прозрачность реет в улыбке”, открывает перед нами мир – за воздушным покрывалом глаз. Он не открылся бы, если бы не глядели эти двойственные глаза. Может быть, только по условиям живописной “техники”, “пейзаж” замечен лишь по бокам фигуры: он должен светиться и *сквозь улыбку*, открываясь как многообразие *целого* мира. Недаром – за спиной Джоконды и воды, и горы, и ущелья – естественные преграды стремлений духа, и мост –

¹ Иванов В.И. Прозрачность. Вторая книга лирики. – Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/prozrachnost-vtoraya-kniga-liriki-read-41733-1.html>

² Сергеева Е.В. Художественный концепт «Прозрачность» в поэзии Вячеслава Иванова // Сергеева Е.В. Сборник статей. – М.: Директ-Медиа, 2013. – С. 92–95.

искусственное преодоление стихийных преград: борьба стихий с духом и духа со стихиями, разлившаяся на первом плане в одну змеистую, двойственную улыбку» (курсив автора. – К. Ж.)¹.

Такая трактовка образа Джоконды имеет большое значение в раскрытии ренессансного кода романа «Золотой узор». Апеллируя к культурным традициям Ренессанса не только на уровне философских и эстетических принципов, но и на уровне этимологии слова «возрождение», Зайцев передает новый взгляд на героиню.

Для Маркела Наталья не античная Вакханка, а загадочная Мона Лиза итальянского Возрождения, живая, пронизанная теплым божественным светом, двойственная, таинственная, неуловимая и растворяющаяся в дымке сфумато.

Таинственность облика ее связана с олицетворением. Противоречивость, мистическая таинственная суть России, угаданная и воплощенная поэтами Серебряного века, нашла у Зайцева отражение в качестве визуального образа, воссозданного с помощью экфрасиса.

Писатель пытался показать ту Россию, в которой есть все: очарование культуры, таинственность, двойственность, когда сквозь «мглу иконы» просвечивает «полуязыческий» образ, красота, сила, страсть, но, главное, способность к вечному возрождению.

Духовное преображение героини сопровождается смещением акцента на христианские символы.

Несмотря на то что коннотация библейского мифа о Блудном сыне проводится в романе в ключе отрицания: «Но я не пожелала впадать в сына блудного. Не хочет Маркел видеть меня – его дело, я же голову не собираюсь ни перед кем склонять» (с. 446), – эта аллюзия делает момент возвращения на родину определяющим. Героиня проходит через испытания, первым из которых становится смерть отца. Наталья читает над ним молитву, в руках Маркела Библия, Георгиевского – Псалтырь. Впервые появляется и знак креста: «Через полчаса мы ехали уже домой, и все обертывались и крестились, все всматривались сквозь метель – в тот белый крест, что и остался от моей молодости, моего отца» (с. 530). В данном случае белый цвет креста и цвет метели не сливаются, а противопоставляются. Белый цвет безликости и пустоты, заметающих Россию, противопоставлен белому в его традиционно символическом значении веры.

Смену языческих образов христианскими отметила О.Г. Князева, обратив внимание на то, что «фольклорный если не языческий,

¹ Блок А.А. Творчество Вяч. Иванова. От «Кормчих звезд» к «Прозрачности» // Блок А.А. Собр. соч.: в 8 т. – М.; Л., 1962. – Т. 5. – С. 16.

образ “яблоньки цветущей”, непосредственно связанный с главной героиней, уступает место главному символу христианства – “животворящему кресту”»¹. Крест, который Наталья вместе с Маркелом несет на могилу сыну, связывается с ощущением вины и расплаты за легкомыслие: «Маркел шел, слегка сгибаясь под крестом. Да, вот она, Голгофа наша... Я подошла, взяла у него крест... Но крест мне показался даже легкий. Было ощущение – пусть еще потяжелей, пусть я иду, сгибаюсь, падаю под ним, так ведь и надо, давно пора мне взять на плечи слишком беззаботные сей крест» (с. 558).

В автобиографии 1943 г. Зайцев, поясняя «религиозно-философскую подоплеку» романа как «некоего суда и над революцией и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал», определил основной посыл его: «Это одновременно и осуждение и покаяние – признание вины»².

Так, христианский «код» прослеживается в сюжетно-композиционной и образно-мотивной структуре романа.

Особое значение приобретает икона Николая Чудотворца. Именно Наталья кладет на подушку смертельно больному Маркелу «простенькую, скромную иконку Николая Чудотворца» (с. 566). Происходит чудесное исцеление: «Мозговое осложнение... и вдруг остановилось. Случай хоть для клиники» (с. 568). Важно, что в этом свернутом экфрасисе описание иконы передается с помощью всего двух определений: «простенькая» и «скромная», сам святой только упоминается, таким образом акцент смещается на слово: «Чудотворец». Сотворение чуда перенесено в роман из реальной жизни автора: «Весной 1922 г. я заболел в Москве сыпным тифом. Двенадцать дней был без сознания, на границе гибели... Наступила ночь, когда стали коченеть ноги – начинался так называемый менингитизм, от которого спасения нет. Доктор Павлик Муромцев, брат Веры Буниной, лечивший меня, наш приятель, так был подавлен, что решил на другой день утром не приходить: не хотелось видеть покойника. Но Вера не сдавалась. Верила в противоочевидность. Положила мне на грудь образок св. Николая Чудотворца, которого особенно читла, молилась и твердила: “Боря

¹ Князева О.Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б.К. Зайцева 1900–1920-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Курск, 2007. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/religiozno-filosofskie-osnovy-hudozhestvennogo-tvorchestva-b-k-zaytseva#ixzz5YAVLW1gy>

² Б.К. Зайцев. О себе // *Зайцев Б.К. Собр. соч.*: в 11 т. – М., 1999–2001. – Т. 4. – С. 587–588.

будет жив!» Это была тринадцатая ее бессонная ночь. В ночь эту и произошло таинственное, чего здравый смысл не ждал, одна Вера верила, вопреки всему. Утром ко мне вернулось сознание»¹. Воспоминания об этих событиях Зайцев заключает словами: «Все это переломило нашу жизнь и судьбу» (с. 568).

Перелом произошел и в жизни героев романа. Зайцев подчеркивает этот судьбоносный момент с помощью знакового центра – образа святого Угодника, – усиливая его посредством расширения иконичного экфрасиса: «А на подушке у Маркела, простенький, седой и древний старичок русский, Николай Угодник глядел со своей иконки» (с. 567). Очевидно, что описывается уже не икона, а святой. Зайцев применяет прием метафорического переноса и олицетворения: святой «глядит» «со своей иконки».

Интересно, что Вакханка Бруни и Мона Лиза да Винчи также «глядели» и «улыбались» со своих полотен, оказываясь в пространстве реальной жизни героев. Зайцев намеренно оживляет культурные и религиозные образы, вводя их в художественную систему «Золотого узора», построенную на взаимопроникновении онтологии и аксиологии, бытия и ценностей. Ставит вопрос о значимости культуры и религии в годы исторических испытаний. Решает его в соотношении категорий временного и вечного: «Все эти революции и казни отойдут, искусство же останется» (с. 540), «и только Бог, грозный, но и милостивый...» (с. 566).

Наталья уже не может жить как прежде. Теперь жизнь ее другая, «спокойная» и «чистая» (с. 572). Она возвращается в Рим, но думает о *своей* России, где остались могилы отца и сына. Теперь Маркела, а не Георгиевского она принимает «как старшего» (с. 573).

И получив от Маркела письмо, одновременно и *письмо-покаяние*: «То, что произошло с Россией, с нами, – не случайно. Поистине и мы, и все пожали лишь свое, нами же и посеянное. Россия несет кару искупления так же, как и мы с тобой. Ее дитя убили – небреженное русское дитя распинают и сейчас. Не надо жалеть о прошедшем. Столько грешного и недостойного в нем!» (там же), – и *письмо-благословение*: «У тебя в руках искусство, а ведь сказано: “Служите друг другу каждый тем даром, который получил”», – и *письмо-напутствие*: «Мы на чужбине, и надолго

¹ Зайцев Б.К. Другая Вера. Повесть временных лет // Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. – М., 1999. – Т. 6 (доп.). – Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1968_drugaya_vera.shtml

(а в Россию верю!). И мы столько видели, и столько пережили, столько настрадались. Нам предстоит жить и бороться, утверждая наше. И сейчас особенно я знаю, да, важнейшее для нас есть общий знак – креста, наученности, самоуглубления» (с. 573), – Наталья идет по столько раз исхоженной с Георгиевским Аппиевой дороге, но у часовни *Quo vadis*¹ останавливается, опускается на землю и целует «след стопы Господней» (с. 574).

¹ По-латыни: *quo vadis?* – более известна как: камо грядеши? – куда идешь?

Т.Н. Белова

**ПОСТМОДЕРНИСТСКИЕ АСПЕКТЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
И ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКОГО
НАСЛЕДИЯ В.В. НАБОКОВА**

Аннотация. В статье рассматриваются постмодернистские аспекты американских романов В. Набокова («Лолита», «Бледное пламя», «Ада, или Страсть» и др.): табуированная тематика; новый тип нетрадиционного литературного героя-маргинала, высвечивающий дегуманизацию социальных отношений; литературные аллюзии, используемые автором преимущественно в ироническом и пародийном контексте; гротеск, диалогичность на всех уровнях (двоемирие, зеркальные образы персонажей-двойников, способы создания портрета, смысловая двусмысленность, стилевые особенности); двуплановость повествования – наличие подтекста, в котором заключен скрытый авторский комментарий, создаваемый повтором ключевых слов и образов-символов, порождающих значимые лейтмотивы; сочетание литературы и критики, трагического и комического. Его научные работы о Н.В. Гоголе, И.С. Тургеневе, Л.Н. Толстом, Ф.М. Достоевском, А.П. Чехове отличает сплав критической мысли и их метафорического прочтения, а также субъективная оценка с точки зрения Писателя-Творца.

Ключевые слова: постмодернистская эстетика; антиэстетизм; табуированная тематика; метафорическое прочтение; сочетание литературы и критики; диалогичность; гротеск; ирония; пародия; подтекст; символические образы; разветвленная интертекстуальность.

Постмодернизм как литературно-художественное направление и особый тип мироощущения формируется к середине 1950-х годов, продолжая художественную практику модернизма и

одновременно преодолевая ее. Кризисный характер модернистского и постмодернистского сознания имеет единые корни – разочарованность в конце XIX в. в рациональности позитивистских представлений о мире, а также стереотипах и ценностях предшествовавшей буржуазной культуры¹.

Постмодернизм как литературно-художественный феномен является весьма оригинальным откликом на трагические события нашего времени: это невиданная по своей глобальной жестокости Вторая мировая война, утверждение фашистских и тоталитарных режимов, дегуманизация мировой ситуации в целом. Отсюда берет свое начало и специфика постмодернистского видения мира как хаоса, и делается попытка противопоставить ему мир гармонии художественного произведения, где автор является ключевой фигурой, создающей на обломках разрушенных ценностей и канонов, в том числе и стереотипов классической литературы, новый тип романа, представляющий собой гибрид литературы и литературной критики, романа и эссе. Происходит становление новых романских форм с их разветвленной интертекстуальностью, «цитатным мышлением»; используется литературная мистификация, игра образами персонажей мировой литературы и их пародизация; складывается метафорический стиль повествования с новым нетрадиционным героем-маргиналом, табуированной ранее тематикой, ироническим неприятием прежних ценностей и идеалов, амбивалентностью авторской позиции и двуплановостью художественной структуры произведения. Ирония оказывается в нем не только одним из видов комического, но и авторской позицией, заключенной в метатекстуальном комментарии, который создается широким спектром художественных средств: повторами ключевых слов, образующих сквозные образы-символы и значимые лейтмотивы его произведений.

Черты постмодернистской эстетики, иногда слабо выраженные или находящиеся в латентном состоянии, можно выявить еще в «европейских» романах В. Набокова, оригинальнейшего писателя XX в., во многом опередившего свое время, однако наиболее рельефно постмодернистские тенденции проступают в его «американских» (1940–1950-х годов) и особенно «швейцарских» романах (1960–1970-х годов).

¹ См. об этом: *Ильин И.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – С. 203–204.

Произведением, буквально ошеломившим читательскую публику и привлечшим пристальное внимание к творчеству В. Набокова, стал его роман «Лолита» (1955), опубликованный сначала во Франции в издательстве «Олимпия», имевшем весьма сомнительную репутацию, а три года спустя – в США. Уже самой тематикой романа писатель поправ сложившиеся литературные нормы, поведав необычную историю любви взрослого человека к 12-летней девочке, не избегая при этом описания физиологических подробностей, используя натуралистические детали.

Подобной же табуированной ранее тематикой отмечены и «швейцарские» романы: «Бледное пламя» (1962), где сквозь опереточно-карнавальные приключения героя красной нитью проходят описания его гомосексуальных увлечений, связанных с другом ранней юности – «соложником» Олегом, его интимные отношения со студентами колледжа, квартирантом Бобом, садовником и т.д.; «Ада, или Страсть» («Ada, or Ardor», 1969), с доминирующей темой инцеста – любовники Ван и Ада оказываются родными братом и сестрой; «Прозрачные предметы», в котором мать и дочь имеют одного и того же возлюбленного. Помимо нетрадиционных любовных отношений автор сосредоточивает внимание на изображении физиологии болезни, смерти, распада личности, при этом настаивая на некотором антиэстетизме, расширяя тематический спектр изображения неприглядных сторон жизни, затрагивая «запретные» для высокой литературы темы.

Новизна романов Набокова заключается и в новом типе литературного героя, нетрадиционного для классической литературы: это изгой, аутсайдер, эмигрант-глобтроттер или «испорченная девочка» Лолита; вожделеющий к нимфеткам Г. Гумберт, стороной обходящий взрослых женщин; страдающий умственным расстройством Кинбот-Боткин, живущий в грезах созданного им мифа о себе как низвергнутом зембянском короле; обладающий особым даром «непрозрачный» для окружающих Цинциннат и талантливый шахматист Лужин, неуютно чувствующий себя в мире людском, который является для него недолжным, мнимым миром, и обретающий от него защиту вначале в шахматной игре, а затем и физическим переходом в «мир иной» и т.д.

Образы многих набоковских героев – образы гротескные. По М. Бахтину, гротескный образ – это образ, находящийся в состоянии его изменения, незавершенной его метаморфозы, включающий основные стадии человеческой жизни – смерти и рожде-

ния, родового акта и акта совокупления¹. Так, Lolita – и законная дочь Г. Гумберта, и его любовница; Ван и Ада – родные брат и сестра и одновременно – пылкие любовники; Lolita умирает от родов, и здесь, говоря словами Бахтина, «агония смерти сливается с актом родов в одно неразделимое целое»²; умершая Аква в романе «Ада» лежит в позе «fetus-in-utero» – «зародыша в утробе»; Цинциннат, которому отрубили голову, обретает свое новое рождение – он попадает из мира мнимого, абсурдного в истинный мир таких же, как и он, «непрозрачных» людей и т.д.

Поставив в центр повествования нетрадиционного героя, автор использует его как своеобразную призму, высвечивающую дегуманизацию отношений в обществе, коррозию нравственных ценностей. Так, Lolita показана в романе пленницей удочерившего ее человека, лишенной всех радостей детства. Это несколько раз ненавязчиво подчеркивается в романе системой различных художественных приемов, например, когда герой-рассказчик, уже находясь в тюрьме, вспоминает и записывает все происшедшее с ним, в его памяти всплывает мелодия голосов играющих в долине детей, и ему становится ясно, «что пронзительно-безнадежный ужас состоит не в том, что Lolity нет рядом со мной, а в том, что ее голоса нет в этом хоре»³, т.е. он ощущает подлинное раскаяние, что лишил девочку детства. В романе также подспудно проходит тема убийства прежней Lolity, тема палачества, высвечиваемая при помощи целого ряда деталей-символов: например, кресло, в котором утром после той роковой ночи смиренно уселась девочка – ярко-красного цвета, словно залитое кровью жертвы – прежней Lolity, от которой осталась только ее тень; в названии «Аппалачи» на географической карте Гумберту явственно видится слово «палач» и т.д. Таким образом, роман несет метатекстуальную, явно гуманистическую идею о безнравственности эгоистических, неуправляемых желаний индивидуума. Именно с этой целью в произведение вводится гротескный двойник Г. Гумберта – американский драматург К. Куилти, живущий по принципу «все дозволено», в отличие от главного героя не любящий девочку, однако похищающий ее ради своих низменных целей.

¹ Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – С. 356.

² Там же. – С. 479.

³ Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1990. – Т. 5, доп. – С. 322.

Итак, истинный смысл произведений Набокова никогда не лежит на поверхности: точка зрения автора глубоко упрятана в подтекст, и задача читателя состоит в том, чтобы ее обнаружить. Сам текст романа с его метафорическим стилем, символикой образов, литературными аллюзиями имеет по крайней мере два уровня, позволяя читателю в какой-то мере участвовать в творческом процессе вместе с художником слова, распутывать сюжет, словно решая ребус или шахматную задачу, проводить литературные параллели с другими произведениями мировой классики – так читатель произведений Набокова становится его соавтором.

Роман Набокова «Лолита», как и многие другие, насыщен литературными аллюзиями, основу которых составляют произведения и образы мировой литературы, однако зачастую используемые автором в ироническом и пародийном контексте. Здесь и Анабелла Ли – первая любовь героя, еще подростка, – знакомая читателям героиня поэмы Э. По «Аннабель Ли» (по характеристике героя-рассказчика – «эдгаровый перегар»); здесь и сравнение Лолиты Гумбертом с Кармен и Долли (это имя толстовской героини встречается и в романе «Ада»), а также параллели отношений героев с Данте и Беатриче, Петраркой и Лаурой, Э.А. По и Вирджинией и даже с персонажами баллады Гёте «Лесной царь». В нем действуют доктор Купер и доктор Байрон, воспитательница Шерли Хольмс, «шекспировские» близнецы Антонио и Виола и т.д. Интертекстуальность романов В. Набокова позволяет определить их термином «литература о литературе». Во многих произведениях романного жанра, таких как «Дар» (1952), «Истинная жизнь Себастьяна Найта» («The Real life of Sebastian Knight», 1941), «Бледное пламя» («Pale Fire», 1962), «Смотри на арлекинов!» («Look at the Harlequins!», 1974) речь идет именно о самом процессе создания произведения, о различных типах писателей и самых разных литературных ситуациях, будь то Россия XIX в. (глава о Чернышевском в романе «Дар»), довоенная Европа («Истинная жизнь Себастьяна Найта») или послевоенная Америка («Пнин», «Бледное пламя» и др.).

Так, основу романа «Истинная жизнь Себастьяна Найта» составил литературный прием художественной мистификации, сводящий фабулу к описанию процесса поисков утраченных звеньев биографии вымышленного английского писателя, когда-то якобы жившего и воспитывавшегося в России, в раннем детстве покинутого матерью-англичанкой. Эту биографию пишет его сводный брат, который хочет создать истинное жизнеописание героя в пику уже существующей, по его словам, «опрометчивой и очень путанной»

книге, написанной далеким от литературы секретарем писателя мистером Гудменом, названной им «Трагедия Себастьяна Найта».

В романе содержится критический разбор этой несуществующей биографической книги, анализ вымышленных романов С. Найта, и даже приводятся «цитаты» из этих произведений, а также из его «письма издателю». Книга Гудмена представлена рассказчиком явной пародией на литературоведческие работы о писателях «потерянного поколения»; она насыщена известными студенческими анекдотами, сюжетами и ситуациями из популярной книги Дж.К. Джерома «Трое в лодке, не считая собаки», «Гамлета» Шекспира, повести А.П. Чехова «Черный монах», которые ее малоосведомленный автор доверчиво принял за подлинные события жизни С. Найта, сообщившего ему эти сведения в порядке розыгрыша. Так книга «Трагедия Себастьяна Найта» превращается, по словам рассказчика, в «фарс м-ра Гудмена». Пародией оказываются и романы самого С. Найта: «Призматический фацет» – пародия на «декор детектива»¹, «Успех» – книга о «приемах человеческой судьбы», «великолепной игре причинных связей»² – в ее характеристике кроется явная литературная аллюзия с романами М. Алданова, его философией случая – и одновременно имена героев Анна и Вильям – это реминисценция имен Анны Хэтэвей и Уильяма Шекспира, и т.д.

Еще более «литературным» по форме и содержанию является роман «Бледное пламя» (1962), композиционно представляющий собой два контрапунктно связанных «романа в романе»: один, написанный в форме весьма традиционной, хотя и несколько выпендренной автобиографической поэмы вымышленного маститого американского поэта Дж. Шейда, другой – обозначенный как комментарий к ней (вместе с предисловием и указателем имен) превращается под пером ее автора, человека с нездоровой психикой, в калейдоскопический увлекательный роман-фантазию о Северном королевстве Зембле и гротескно-пародийных приключениях свергнутого с престола короля этой страны, которым в конце повествования оказывается... сам автор комментария, живущий в своем выдуманном мире Карла Излюбленного.

Необычная форма этого романа как бы призвана воплотить одну из черт постмодернистской эстетики – разрушение литературного канона, в данном случае выразившееся в создании нетрадиционной романной формы, а также – контаминацию жанра: ведь роман

¹ Набоков В. Bend Sinister. Романы. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – С. 75.

² Там же.

содержит три рода литературы – помимо лирики (сама поэма и ряд мелких стихов Шейда, включенных в комментарий) и эпоса (собственно комментарий) в него вошло несколько драматургических отрывков (диалоги действующих лиц, в том числе – это философские диалоги Шейда и Кинбота, рассуждающих о понятии греха, о том, существует ли Бог, Вечный разум, о душе, Провидении, Случайности и т.д.). В комментарий также включена крошечная пьеска «Сарай с привидениями», действующие лица которой – Джон Шейд, его жена Сибил и их дочь Хейзл, надеющиеся обнаружить полтергейст в сарае; также в комментарии можно встретить несколько образцов эпистолярного жанра – это письма Кинбота, «одинокого короля», своей «августейшей супруге» и т.д.

Большое место в романе-комментарии отводится пародии: приключения арестованного и сбежавшего из-под стражи короля, как и его преследователя Градуса, – это явная пародия на авантюрно-политические романы (подземный ход из королевской спальни ведет прямо на сцену театра, где монарха узнает заика-режиссер, однако не может выдать его страже из-за своего речевого дефекта; затем его, скрывающегося в горах, оставляют на ночлег пастухи – «персонажи старой и скучной сказки»¹ и т.д.). Опереточные приключения короля и гротескные переодевания его друга Одена, помогающего ему в побеге, сообщают роману оттенок некоторой театральности: пародизация целого ряда литературных образов позволяет в данном случае говорить о «карнавализации» романного сюжета, что само по себе является отличительной чертой постмодернистской эстетики.

Кроме того, сам роман «Бледное пламя» может быть рассмотрен как остроумная пародия на некоторые литературоведческие работы, где автор не столько занят анализом собственно произведения, сколько рассуждает о каких-то посторонних предметах, не имеющих к нему никакого отношения. Вместе с тем В. Набоков, незадолго до написания романа закончивший перевод на английский язык «Евгения Онегина» и составивший к нему почти четырехтомный (в 1100 страниц) культурологический комментарий, думается, мог намеренно создать и самопародию, гротескно преувеличив некоторые особенности своего труда и доведя их здесь до абсурда.

«Литературность» романа «Бледное пламя» также проявляется в сочетании литературы и критики: так, в комментарии Кин-

¹ Набоков В. Бледное пламя. Роман и рассказы. – Свердловск, 1991. – С. 118.

бота-Боткина содержатся критические высказывания о целом ряде английских и американских поэтов: Р. Фросте, У. Шекспире, о переводах Дж. Донна и Э. Марвелла, об особенностях слога П.Б. Шелли и У.Б. Йейтса и др.

Таким образом, очевидно, что романы Набокова ведут постоянный диалог с произведениями мировой литературы и критики с целью разрушить основные стереотипы, присутствующие в сознании читателя, воспитанного на традициях классического реалистического романа.

Важнейшим принципом постмодернистской эстетики является также полифонизм – диалогичность на всех уровнях произведения. Так, в романе «Бледное пламя», как уже было показано выше, она проявляется и в его жанрово-композиционной структуре (два романа в одном), и в системе зеркальных образов, и на языковом уровне, а также в диалогическом сопряжении текста и подтекста и т.д.

В нем два главных героя – Шейд и Кинбот (анаграмма русской фамилии Боткин), множество второстепенных персонажей-двойников, это, например, убийца Шейда Джек Грей и секретный агент-цареубийца Яков Градус; Сибил Шейд и очень похожая на нее Диза – герцогиня Больна, супруга короля Карла Излюбленного; Джеральд Эмеральд и Изумрудов и т.д. Дело в том, что пережив жестокую травму изгнания, Кинбот-Боткин, неадекватно воспринимающая новую реальность, создает миф о себе как изгнанном короле Земблы, преломляя происходящие с ним в реальности события именно сквозь эту призму. Поэтому в романе изображены два мира: мир американской действительности, в котором сбежавший из клиники для душевнобольных Джек Грей, решив отомстить судье Гольдсворту, по ошибке убивает похожего на него поэта Шейда, и выдуманный Кинботом-Боткиным опереточно-карнавальный мир приключений свергнутого короля Карла Излюбленного, которого якобы и должен был убить подосланный земблянскими эквилистами агент Я. Градус. В этом отношении также показателен способ создания портрета, например, поэта Шейда:

«Физический облик Джона Шейда так мало имел общего с гармонией, скрытой под ним, что возникало желание отвергнуть его как грубую подделку или продукт переменчивой моды, ибо если поветрие века Романтиков норовило разжигать мужественность поэта, оголяя его привлекательную шею, подрезая профиль и отражая в овальном взоре горное озеро, барды нашего времени, – оттого, может статься, что у них больше шансов состариться, – выглядят сплошь стервятниками или гориллами. В лице моего

изысканного соседа отыскалось бы нечто, способное радовать глаз, будь оно только что львиным или же ирокезским, к несчастью, сочетая и то и другое, оно приводило на ум одного из мясистых хоггартовских пьянчуг неопределенной половой принадлежности¹. Как мы видим, способ создания портрета Шейда также диалогичен: он дан автором через субъективное восприятие его Кинботом-Боткиным, который, контрастно противопоставляя облик Шейда стереотипному романтическому портрету поэта XIX в., гротескно сопоставляет его с представителями животного мира – «стервятниками или гориллами», сюрреалистически сопрягая несовместимое. Кроме того, он усматривает в нем также сочетание «львиного или же ирокезского», а в заключение сравнивает с одним из «мясистых хоггартовских пьянчуг», несущих в себе черты и женщины и мужчины. Портрет, как мы видим, также построен по законам гротеска – он соединяет черты представителей животного мира с человеческими, сгущая непривлекательные черты внешнего облика поэта и противопоставляя их его внутреннему гармоническому миру: «Его бесформенное тело, седая копна обильных волос, желтые ногти на толстых пальцах, мешки под тусклыми глазами постигались умом как подонки, извергнутые из его внутренней сути теми же благотворными силами, что очищали и оттачивали его стихи. Он сам себя перемарывал»². Портрет несет явный налет антиэстетизма; в другом месте Шейд напоминает Кинботу «ведьму в подпитии»³, сам же поэт говорит о своей похожести на «восстановленного прародителя человека из Экстонского музея» и на одну «немытую и нечесанную каргу» из местных жителей, в которой, по мнению мистера Пардона, его коллеги, «больше сходства с судьей Гольдсвортом»⁴, которое и оказывается роковым для Шейда. Таким образом, портрет Дж. Шейда представлен в романе диалогически и в смысле восприятия его различными персонажами.

В этом отношении интересен и синтезированный образ России и Америки в романе «Ада, или Страсть», в котором уклад дореволюционной аристократической России с ее роскошными усадьбами, сонмом слуг и обязательным французским представлен в архаизированном варианте современной Америки – Эстотии с ее

¹ Набоков В. Бледное пламя. Роман и рассказы. – Свердловск, 1991. – С. 21–22.

² Там же. – С. 22.

³ Там же. – С. 244.

⁴ Там же. – С. 226.

западным комфортом, прекрасными дорогами, автомобилями, «дорофонами» (телефонами) и другими, не совсем привычными для слуха реалиями технического прогресса, – ведь действие романа происходит на фантастической планете Антитерре. Диалогически построенный образ Америки – Эстотии также оказывается в романе гротескным образом, созданным в духе сюрреалистической поэтики.

Сами романы В. Набокова, особенно написанные в Швейцарии, являют собой удивительный сплав трагического и комического. Например, трагические события в романе «Бледное пламя» – это неожиданная смерть юной дочери Шейда, покончившей с собой, нелепая смерть самого поэта от предназначенной не ему пули, трагизм одинокого существования Кинбота-Боткина в чужой стране в среде полувраждебно-полунасмешливо настроенных коллег, драматическая судьба рукописи погибшего поэта, столь одиозно представленная читателю и гротескно «прокомментированная», – все эти события поистине трагедийного плана представлены в карнавальном комически-пародийном обрамлении. А сатирическое изображение земблянских экстремистов и их «царства теней» свидетельствует об антитоталитарной направленности этого романа Набокова, его демократических и гуманистических взглядах на права отдельной личности. Как верно отмечала В.Е. Набокова, супруга писателя, каждая его книга, прежде всего, это – «удар по тирании, любой форме тирании»¹. Этой теме посвящены также такие романы Набокова, как «Приглашение на казнь» и «Bend Sinister» (1947). О последнем романе сам писатель сказал, что он в какой-то степени является отражением «мерзостных моделей» современности – «идиотических и жалких» режимов «фашистов и большевиков», однако автор настаивает, что его целью было не столько изображение гротескного политического государства с ничтожным диктатором Падуком и его солдафонами-маньяками, сколько стремление показать «муку напряженной нежности» отца к сыну, тещеу земной жизни и «красоту иного существования»².

Свою борьбу с тоталитаризмом и тиранией В. Набоков ведет при помощи оружия, которым он мастерски владеет, – это гротеск и

¹ Цит. по: *Ерофеев В.* Русская проза Владимира Набокова // *Набоков В.* Собр. соч.: в 4 т. – М., 1990. – Т. 1. – С. 5.

² *Набоков В.* Предисловие к третьему американскому изданию «Bend Sinister» // *Набоков В.* Bend Sinister. Романы. – СПб.: Северо-Запад, 1993. – С. 489–499.

ирония, доходящая до сарказма. Изображение искаженности жизни в Падукграде достигается также и словесными средствами: гибридизацией германских и славянских языков, однородных лексических единиц для создания особого языка, на котором говорят в этой вымышленной стране, словесными каламбурами, анаграммами, которыми говорит диктатор, неологизмами, кальками с других языков: незабудки названы «нотабенетками», от латинского «Nota bene», ключ – юмористически – «сезамкой» и т.д. Примеры художественной гибридизации языка мы также встречаем в его романах: «Лолита» (например, «Рэмбодлер»), «Бледное пламя», где автор создает новую языковую реальность, контаминируя слова разных языков (русского, английского и скандинавских). Так, начальные строки стихотворения Гёте «Лесной царь» «Кто скачет, кто мчится сквозь ветер и ночь?» переданы «по-земблянски» следующим образом:

Ret woren ok spoz on natt ut vett?
Eto est votchez ut mid ik dett¹.

Имя декана факультета Наточдаг состоит из двух частей, которые в переводе со шведского значат «день» и «ночь», т.е. в его имени контрастно противопоставлены два антонимичных понятия; он же имеет трогательное прозвище Неточка, отсылающее читателя к имени героини романа Достоевского – Неточки Незвановой. Таким образом, налицо диалогический способ создания и имен персонажей. А имена поэтов Вордсворта и Гольдсмита превращены автором в имена Гольдсворта и Вордсмита. Речь персонажей романа «Ада, или Страсть» также отличается «вавилонским смешением языков»: так, Аква, одна из сестер-близнецов, обращается к кондуктору на смеси исковерканных европейских языков – итальянского, английского и немецкого: «Signor Konduktor, ay vant go Lago di Luga, hier geld»². Для Демона Вина, женатого на Акве и любящего ее сестру Марину, плоть жены и любовницы «как бы сливалась» воедино и Аквамарины возникала в «едином образе и в двух лицах»³.

Таким образом, диалогичность как одна из наиболее характерных черт постмодернистской эстетики проявляется в романах

¹ Набоков В. Бледное пламя. – С. 202.

² Набоков В. Ада, или Страсть. Хроника одной семьи. – Киев: Атика; Кишинев: Кони-Велес, 1995. – С. 36.

³ Там же. – С. 29.

Набокова на всех уровнях художественной формы: сюжета и композиции, образной системы, портретной характеристики, языковых особенностей.

Начиная с «Дара» и «Истинной жизни Себастьяна Найта» важнейшей темой произведений Набокова становится собственно литература – с ней он ведет нескончаемую полемику, ее произведения он бесконечно пародирует; используя образы мировой литературы, он создает свой собственный литературный мир, «мир как текст», построенный на вымысле, фантазии, игре ассоциаций, многоплановых аллюзий, комических метатекстуальных коллизиях. Набоков явился предтечей американского постмодернизма – не случайно Джон Хуокс, принадлежащий к более позднему, уже современному поколению американских писателей – «черных юмористов», таких как Томас Пинчон, Дж. Барт, Д. Бартельми, Э.Л. Доктороу, развивающих в своем творчестве 1970-х годов тенденции постмодернизма, назвал Набокова писателем, который «всех нас по-настоящему и надежно подпирает»¹. Таким образом, В. Набоков, успешно соединив в своем творчестве традиции русской и мировой литературы, разработал и внедрил в своих романах 1950–1970-х годов эстетику постмодернизма и тем самым внес определенный вклад и в развитие современной литературы США, вымостив путь постмодернизму американскому.

Н. Берберова, отмечая значение художественного вклада В. Набокова в западную литературу, «всемирный» характер его творчества, приходит к верному выводу о том, что этот «мастер слова» к тому же «создал нового читателя»², которому дана редкая возможность сотворчества, прямого вхождения в творческий процесс, радость прикосновения к его тайнам.

Постмодернистский принцип подхода к анализу художественного произведения глубоко проникает и в его критические и литературоведческие работы, написанные в США в 1940–1950-е годы. Это изданные уже после смерти писателя его лекции о русской литературе (1981); фундаментальный комментарий к роману в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин» – плод 15-летней напряженной исследовательской работы в библиотеках Корнельского и Гарвардского университетов, а также Нью-Йорка (1949–1964); объемное эссе «Николай Гоголь», изданное в США в 1944 г., в котором наряду с

¹ The Contemporary Writer. Interviews with Sixteen Novelists and Poets. – Madison: The Univ. of Wisconsin Press, 1972. – P. 6.

² Берберова Н. Курсив мой // Вопросы литературы. – М., 1988. – № 1. – С. 235.

доминирующим в то время в американском академическом литературоведении формальным подходом «новой критики» он применяет постмодернистский способ исследования¹.

Необычная форма этого весьма пространного эссе, метафорический стиль изложения и резко полемический тон автора наводят на мысль о том, что его сверхзадачей была попытка не только заинтересовать американского студента «самым необычным поэтом и прозаиком русской словесности... в начале XIX в.» (с. 56)², но и в весьма эксцентричной для критического исследования форме высказать свои уже сложившиеся в эстетическую систему взгляды художника на литературное творчество в целом.

И с высоты открывшихся перед ним новых художественных горизонтов Набоков обзирает творчество Гоголя, напрочь отмечая все то, что связывает писателя с романтизмом или натуральной школой, безоговорочно провозглашая его писателем абсурда.

Важнейшим постулатом эссе, на наш взгляд, является следующее высказывание его автора: «...под поэзией я понимаю тайны иррационального, познаваемые при помощи рациональной речи» (с. 68). По Набокову, художественное произведение должно приоткрывать непостижимые человеческим разумом трансцендентные тайны бытия, ответ которых доступен только сознанию и интуиции художника.

Рассматривая сквозь эту призму творчество Гоголя, автор эссе пренебрежительно отзываясь о его романтических произведениях 1830-х годов («Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород»), критикуя их «оперную романтику и старомодный фарс» (с. 53), считая достойными внимания исследователя лишь три его произведения: пьесу «Ревизор», повесть «Шинель» и эпическую поэму «Мертвые души», причем отказывая им даже в малейшей

¹ *Nabokov V. Lectures on Russian Literature* / Ed. and with an Introduction by Fredson Bowers. – N.Y.; L., 1981; *Eugene Onegin. A Novel in Verse* by Aleksandr Pushkin: In 4 vol. / Translated from the Russian, with a Commentary by Vladimir Nabokov. – N.Y., 1964; *Nabokov V. Nikolay Gogol*. – Norfolk; Connecticut: New Directions, 1944.

² Здесь и в дальнейшем текст эссе и лекций Набокова цитируется по изданию: *Набоков В. Лекции по русской литературе. Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев* / Пер. с англ. – М.: Независимая газета, 1996. Номер страницы указан в скобках арабскими цифрами. Цитаты из художественных произведений В.В. Набокова даются по изданию: *Набоков В. Собр. соч.*: в 4 т. – М., 1990 с указанием в тексте номера тома (арабскими цифрами) и страницы (тоже арабскими).

степени приближения к реальности. Мир Гоголя, по мнению Набокова, — абсолютно далекий от реальной жизни «вывернутый наизнанку» (с. 33), «перевернутый» (с. 55) абсурдный мир, герои которого «реальны лишь в том смысле, что они реальные создания фантазии Гоголя» (с. 59), в произведениях которого не надо усматривать ни морального обличения, ни социальной сатиры.

Напротив, «Шинель» — это «гротеск и мрачный кошмар, пробирающий **черные дыры** в смутной картине жизни» (с. 124), где главный герой — ничтожный чиновник — оказывается единственным подлинно человеческим лицом среди круговорота масок, а за «грубо разрисованными ширмами» (с. 125) ощущается нечто «**подлинное**» (там же), «**нездешнее**» (с. 126). Набоков считает, что Акакий Акакиевич олицетворяет дух этого тайного, но подлинного мира, который просвечивает сквозь стиль Гоголя: он — «призрак, гость из каких-то **трагических глубин**, который ненароком принял личину мелкого чиновника» (там же) (выделено нами. — Т. Б.).

Таким образом, художник-критик усматривает в «Шинели» и других более поздних творениях классика то **двоемирие**, которое стало основной структурной особенностью его собственных произведений, а также **мотив потусторонности** (выделено нами. — Т. Б.), насквозь пронизывающий его собственное творчество, о чем писали и В. Е. Набокова, супруга писателя, и Б. Бойд, и В.Е. Александров, и другие исследователи¹. Так, по мнению героя набоковского романа «Приглашение на казнь» Цинцинната Ц., «хваленая явь... есть полусон, дурная дремота, куда извне проникают, странно, дико изменяясь, звуки и образы действительного мира, текущего за периферией сознания...» (т. 4, с. 100).

Этот близкий собственному мировоззрению писателя образ живого страдающего человека в кукольном мире «призраков, оборотней, пародий», имитирующих живую жизнь при помощи масок и декораций, проецируясь на «Шинель» Гоголя, помогает понять, что автор эссе улавливает в нем то, что видит своим внутренним зрением писатель-постмодернист: абсурдность окружающего недолжного мира и существование другого — «вольного и воздушного» мира, после которого «тесно дышать прахом нарисованной жизни» (там же). Как и Цинциннат Ц., Акакий Акакиевич оказывается «гос-

¹ Набокова В.Е. Предисловие // Набоков В. Стихи. — Ann Arbor, 1978. — С. 3; Boyd B. Vladimir Nabokov: The Russian Years. — Princeton, 1990; Александров В.Е. Набоков и потусторонность. — СПб., 1999.

тем из каких-то трагических глубин» потусторонности, куда оба героя впоследствии и возвращаются.

Утверждая, что абсурд был любимой музой Гоголя, Набоков постоянно проводит мысль о том, что сам писатель не понимал того, о чем писал. Он считает, что противники «Ревизора», усмотревшие в нем нападки на российскую государственность, «произвели на Гоголя гнетущее впечатление» и даже «возбудили у писателя манию преследования, которая... донимала его до самой смерти» (с. 69). Высказывание Гоголя в эпилоге к «Ревизору» о том, что его персонажи – это страсти, живущие в нашей душе, а появляющийся в конце пьесы настоящий ревизор – это человеческая совесть, вызывает у Набокова резкую отповедь: он упрекает писателя в полнейшем непонимании (!) своего собственного произведения, в искажении его сути. Набоков даже подозревает Гоголя, называя его «странным больным человеком... в обмане, к какому прибегают сумасшедшие» (с. 70)¹.

Эта идея о сумасшествии Гоголя пронизывает все эссе (с. 69, 70, 71, 107, 110, 113), обрастая антиэстетическими подробностями, в частности, в его гротескных портретных характеристиках, в изображении методов его лечения и странностей его поведения.

Возникает вопрос, почему в эссе складывается именно такой образ писателя? Во-первых, подобный неканонический гротескный образ Гоголя надолго, если не навсегда, останется в памяти западного читателя и, думается, способен пробудить живой интерес к его причудливым творениям; во-вторых, маргинальность этого образа отвечает художественным задачам Набокова-писателя, как правило, избирающего для своих произведений образы героев-маргиналов, изгоев общества, зачастую с явными нарушениями психики (в 1930-е годы – Лужин, Герман, а в 1950–1960-е годы – Пнин, Г. Гумберт, Кинбот-Боткин и др.); в-третьих, установив таким образом абсолютную отрешенность Гоголя от мира идей и реальной жизни, Набоков с полным основанием перемещает его в перевернутый зазеркальный мир творчества, заставляя его воображение созерцать не то, что происходит с персонажами, – по мнению критика, «сюжет “Ревизора” так же не имеет значения, как и все сюжеты гоголевских произведений» (с. 57), – а «бесцельную фантазию» (с. 82)

¹ См. об этом: Белова Т.Н. Художественный мир Н.В. Гоголя сквозь призму постмодернистской критики В.В. Набокова // Литература XX века: Итоги и перспективы изучения: Материалы Шестых Андреевских чтений. – М.: ЭКОН-информ, 2008. – С. 63–71.

ирреального потустороннего мира, прорывающегося сквозь фон произведения, который и есть «подлинное царство Гоголя» (с. 66).

Далее, говоря о четырехмерности гоголевской прозы (с. 128), Набоков пишет о возникающих в ней «теньях, сцепляющих нашу форму бытия с другими формами и состояниями» (с. 127) – «теньях других миров», проходящих в произведениях истинного писателя «как тени безымянных и беззвучных кораблей» (с. 130). Таким образом, по мнению критика, лучшие произведения мировой литературы, как и произведения Гоголя, открыты в инобытие, в них ощутим тонкий параллельный, но истинный, реально существующий мир, поистине прекрасный, «полный нежности, красок и красоты»¹, в то время как внешний мир действительности, абсурдный, неправильно устроенный, недостойный человека мир, не может и недостойн быть предметом искусства, и его не надо искать в произведениях настоящего художника.

Конечно же Набоков был сыном своего времени, и это время, как справедливо отметил Джон Апдайк, в литературе, где тон задавали «новые критики» с презрительным отношением к общественным проблемам, с верой в неангажированность художника, в то, что вся информация содержится в самом произведении, стало «благодарным театром для набоковских идей»². Вместе с тем Апдайк, верно характеризуя специфическую особенность Набокова и как художника и как литературного критика, добавляет, что тот требовал от своего искусства и от искусства других «ч е г о - т о л и ш н е г о (разрядка наша. – Т. Б.) – росчерка миметической магии или обманчивого двойничества – сверхъестественного и сюрреального»³.

Таким образом, разделяя формальные позиции «новой критики», Набоков вносил в свои критические исследования «аромат» и собственного художнического видения мира, которое по сути было постмодернистским. Например, он пишет: «Петербург никогда не был настоящей реальностью, но ведь и сам Гоголь, Гоголь-вампир, Гоголь-чревоушитель, тоже не был до конца реален» (с. 38).

Анализируя стиль гоголевских произведений, преимущественно «Шинели», «Ревизора» и «Мертвых душ», Набоков, с одной стороны, подходит к исследованию как критик-формалист, считая,

¹ Набоков В. Предисловие к роману «Bend Sinister» // В.В. Набоков: Pro et contra. – СПб., 1997. – С. 78.

² Апдайк Дж. Предисловие // Набоков Владимир. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 20.

³ Там же.

что эти произведения, «как всякая великая литература, – это феномен языка, а не идей» (с. 131). Подобно Творцу, Гоголь создает материю слова из хаоса: повесть «Шинель», по его словам, «развивается так: бормотание, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, лирический всплеск, бормотание, фантастическая кульминация, бормотание и возвращение в хаос, из которого все возникло. На этом сверхвысоком уровне искусства литература, конечно, не занимается оплакиванием судьбы обездоленного человека или проклятиями в адрес власть имущих» (с. 130).

С другой стороны, особый интерес Набокова вызывают развернутые разветвляющиеся метафоры Гоголя, где «словесные обороты создают ж и в ы х л ю д е й» (разрядка наша. – Т. Б.), при этом возникающие из небытия «побочные характеры... в его романе оживлены всяческими оговорками, метафорами, сравнениями и лирическими отступлениями» (с. 83).

Например, в «Мертвых душах» круглое лицо Собакевича, похожее на тыкву, вызывает в памяти гоголевского рассказчика образ двухструнной балалайки-горлянки, и тут же мгновенно его ассоциативная память творит образ «ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихострунного треньканья» (с. 85).

Приводя в своем эссе данную цитату и анализируя это волшебное превращение тыквы в яркую картинку российской жизни, Набоков вслед за Гоголем характеризует подобный прием чисто метафорически, никак не связывая его с реальностью: «внезапно распахивается дверь, и в нее врывается могучий пенящийся вал поэзии, чтобы тут же пойти на снижение, или обратиться в самопародию, или прорваться фразой, похожей на скороговорку фокусника, которая так характерна для стиля Гоголя» (с. 126).

У него подобный прием, где *nature morte* внезапно оживает, повинувшись ассоциативно-метафорической природе гоголевского гения, изливающего на читателя поток поэзии, источник которого – живая жизнь, вызывает ощущение чего-то смехотворного и в то же время **нездешнего, потустороннего**, постоянно находящегося где-то рядом – «комического и космического одновременно», при этом разница между этими двумя сторонами вещей «зависит от одной свистящей согласной» (там же) – вывод не только формалистского, но и постмодернистского толка. Таким образом, формальные позиции «новой критики», на которых стоит Набоков, дополняются его постмодернистским видением искусства как феномена, приоткры-

вающего тайны бытия, обнажающего существование параллельного мира, трансцендентно воздействующего на сознание художника.

Вместе с тем, характеризуя творческую манеру Гоголя, Набоков неоднократно сравнивает его развернутые метафорические описания с гомеровскими (с. 84, 95) и даже проецирует на «Мертвые души» «интонацию и стилистику» (с. 87) «модернизированного» Гомера – джойсовского «Улисса». Действительно, Гомер, по словам Аристотеля, с помощью развернутой метафоры представлял неодушевленное одушевленным: «...вследствие одушевления изображаемое кажется действующим. Поэт изображает здесь все движущимся и идущим, а действие и есть движение»¹.

Та же стихия российской жизни, подобная родникам, пробивающимся из толщи земли, оживляя и обогащая основной сюжет, прорывается в пьесе «Ревизор» благодаря образам внесценических персонажей: это безудержный в своих эмоциях учитель истории, поведение которого подвергается негативной, но тоже весьма эмоциональной оценке в монологе Городничего, или целый рой министров, графов, князей, генералов и мчащихся курьеров («тридцать пять тысяч курьеров!») из монолога Хлестакова, о которых восторженно пишет Набоков; «дважды оживающие», по его словам, мертвые души Собакевича (Гоголем описаны основные моменты жизни сорвавшегося с колокольни Степана Пробики, извозом промышлявшего Григория Доезжай-не-доедешь и др.) или Плюшкина (тюремные заключения его дворового человека Попова, домысленные Чичиковым). И здесь Набоков в высшей степени прав, говоря, что искусство слова Гоголя помогает «воскресить мертвцов» и создать их «нежные, теплые, полнокровные» образы (с. 99).

Метафорическим воплощением духа русского народа, живой жизни России в «Мертвых душах» явился образ несущейся «бойкой необгонимой птицы-тройки»: «Чудным звоном *заливается* колокольчик; *гремит* и *становится* ветром разорванный в куски воздух; *летит* мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, *постораниваются* и *дают* ей дорогу другие народы и государства» (с. 105) (курсив наш. – Т. Б.).

В этом отрывке, который Набоков называет «скороговоркой фокусника» (там же), содержатся и размышления о будущей судьбе России, выраженные в метафорической форме, и та самая стихия движения, действия, которая переполняет все гоголевские лириче-

¹ Аристотель. Поэтика. Гл. 21 // Античные теории языка и стиля (антология текстов). – СПб.: Алетей, 1996. – С. 196.

ские отступления и разветвленные метафоры при создании побочных сюжетов, а в пьесе «Ревизор» прорывается с помощью внесценических персонажей. Например, почтмейстер приводит Голубничему отрывок из письма поручика: «Жизнь моя, милый друг, *течет*, говорит, в эмпиреях: барышень много, музыка *играет*, штандарт *скачет*»... (с. 62). В монологе Хлестакова «сторож *летит* еще на лестнице» за ним со щеткой, чтобы почистить ему сапоги, суп из Парижа *везут* на пароходе и т.д. (курсив наш. – Т. Б.). Все эти глаголы – *летит, течет, играет, мчится, скачет, гремит, заливается* – и есть тот пенный вал поэзии, о котором писал Набоков, как и у Гомера, волшебным превращающий простое описание в живое действие. Таким образом, рой внесценических образов в «Ревизоре», которые показаны в **действии**, сообщает ей, как, например, и пьесе Грибоедова «Горе от ума», огромную глубину, четвертое измерение, т.е. обеспечивает выход к реальной народной жизни, что очень оживляет ее действие и, как справедливо отметил Набоков, делает ее чрезвычайно сценичной (с. 66). Но он, как правило, отмечает в произведениях Гоголя только то, что отвечает его собственным творческим принципам: внесценические персонажи, в том числе и «...сюрреалистические», по его словам, огурцы, проступающие на записке городничего, наспех написанной на трактирном счете Хлестакова, неожиданно названы «...потусторонними существами» (с. 64, 67), пьеса «Ревизор» – «государственным призраком» (с. 68), а негероический герой поэмы «Мертвые души» Чичиков – «посланником сатаны, спешащим домой в ад» (с. 104), «призраком, прикрытым мнимой пиквикской округлостью плоти, который пытается заглушить зловоние ада... ароматами» (с. 90).

Подобное метафорическое прочтение произведений Гоголя Набоковым с его ассоциативностью и интуитивизмом и соотнесение набоковских и гоголевских образов в этом эссе позволяют говорить о **сплаве в нем литературно-художественной и литературно-критической мысли**, что весьма характерно и для художественных произведений Набокова, например уже упомянутых его романов «Дар» или «Истинная жизнь Себастьяна Найта», которые также несут на себе отпечаток эстетики **постмодернизма**¹.

¹ Оба эти романа также отличает высокая степень интертекстуальности, «цитатное мышление»; они ориентированы на игру с читателем, рассчитывают на его соавторство; каждый из них – это роман о создании романа, а героини-рассказчицы имеют своих двойников и т.д.

Об этом же говорит и его свободная и раскованная манера изложения, подчас эпатирующая читателя, специфически личностно-окрашенная, особенно тогда, когда Набоков выступает против открытого морализаторства, дидактики.

Таким образом, вопреки своей концепции о «хаосе мнимостей» (с. 125), составляющих мир Гоголя, «творящего жизнь из ничего» (с. 119), об иррациональном, потустороннем мире, просвечивающем в его произведениях, и героях-призраках, Набоков время от времени дает читателю понять, что Гоголь все же «творит жизнь», создает «нежные, теплые, полнокровные» образы «живых людей». В более позднем эссе о Л. Толстом, вошедшем в его книгу «Лекции по русской литературе», он напишет: «Кстати говоря, вся история художественной литературы в ее развитии есть исследование все более глубоких пластов жизни» (с. 246). Позднее Набоков назвал свое эссе о Гоголе очень поверхностным¹, стремясь, на наш взгляд, во время его создания выглядеть сверхоригинальным с целью эпатировать несведущего читателя.

Итак, рассматривая творчество Гоголя сразу с нескольких позиций, эклектически сочетая сразу несколько критических подходов (биографический, психологический, формальный и постмодернистский), Набоков одновременно оценивает его и как художник, который мыслит образами, метафорически характеризуя новаторство Гоголя и мысленно соотнося и образ самого писателя и его творчество с образами, порожденными им самим. И хотя во главу угла Набоков-критик поставил мысль об иррациональности гоголевской прозы, несвязанности ее с российской жизнью, устремленности в потусторонний мир инобытия, Набоков-художник все же интуитивно-метафорически ощущает в ней поэзию живой народной жизни, воспетой великим классиком.

Аналогичные принципы критического подхода отчетливо прослеживаются и в его «Лекциях по русской литературе», опубликованных уже после смерти их автора (1981), хотя само их соотношение меняется в пользу более традиционных способов анализа: возрастает роль культурно-исторического подхода, шире используется биографический метод исследования, все большую роль играет анализ художественного текста, стиливых особенностей писателя, его новаторских находок, да и само исследование выглядит гораздо более традиционным (Набоков подробно анализирует

¹ Набоков В. Заметки переводчика // Опыты. – N.Y., 1957. – № 8. – С. 45.

сюжетную канву и композицию произведений, тип героя, его отношение к действительности и т.д.).

Вместе с тем, будучи «литературоведом поневоле»¹, исследователь редко представляет полную объективную картину творчества того или иного русского писателя: он, как правило, находится в плену своих творческих пристрастий, и зачастую его оценки грешат излишней субъективностью.

Так, в иерархии русских прозаиков XIX в., которую предлагает Набоков-исследователь: «Толстой – Гоголь – Чехов – Тургенев», – не нашлось места самому известному в XX в. на Западе русскому классику Ф.М. Достоевскому. В лекции, посвященной его творчеству, ставя перед собой цель «развенчать» его как писателя (с. 177), Набоков использует преимущественно биографический способ исследования, привлекая на свою сторону даже критиков фрейдистского толка (о которых он обычно отзывается презрительно), неоднократно отмечавших автобиографический момент в отношении его героя Ивана Карамазова к убийству своего отца: и сам писатель, по их мнению, страдал похожим комплексом вины. Исследователь постоянно подчеркивает, что житейские невзгоды, преследовавшие Достоевского, душевные и физические муки, удары судьбы (смертный приговор, отмененный лишь на эшафоте, годы каторги) сильно усугубили его недуги – неврастению, эпилепсию – и вызвали крайне болезненное состояние духа. Это определило и выбор героя – Набоков составляет картотеку и анализирует «целую галерею неврастеников и душевнобольных» (с. 188), созданных Достоевским, отмечает его приверженность к «**болезненной** форме христианства» (выделено нами. – Т. Б.).

Мир Достоевского – это «серый мир **душевнобольных**, где ничего не меняется» (с. 199) (выделено нами. – Т. Б.), а его самые известные произведения, по мнению критика, лишены гармонии и красоты, поскольку создавались в условиях вечной спешки: писатель часто не имел возможности даже прочесть то, что надиктовывал стенографисткам, как язвительно замечает Набоков. Причем на всех его произведениях к тому же ясно ощутимо влияние сентиментальных и готических западных романов Ричардсона, А. Радклиф, Руссо, Э. Сю в сочетании с «религиозной экзальта-

¹ В своих лекциях Набоков не случайно делает следующее признание: «Во мне слишком мало от академического профессора, чтобы преподавать то, что мне не нравится». *Набоков В.* Заметки переводчика // *Опыты.* – N.Y., 1957. – № 8. – С. 45.

цией, переходящей в мелодраматическую сентиментальность» (с. 181). Таким образом, Достоевский, по словам Набокова, так ненавидевший Запад, оказывается самым европейским из русских писателей, что, по-видимому, и способствовало его успеху у западного читателя. А поскольку, замечает Набоков, «подлинная мера таланта есть степень непохожести автора и созданного им мира» (с. 185), то Достоевского он считает писателем посредственным, банальным и безвкусным, с его «упоением трагедией растоптанного человеческого достоинства» (с. 183), нездоровым интересом к распаду личности и подробностям преступления. В лекции Набоков обрушивает ураганный огонь критики на все известные романы Достоевского. Исключение составляет лишь его петербургская поэма «Двойник» (1846), лучшая, по мнению Набокова, повесть писателя, значительно более совершенная, чем его первый роман «Бедные люди» (1845), который сразу же вызвал живой интерес читателей и критики и имел большой успех.

Повесть «Двойник» Набоков считает «совершенным шедевром»: она искусно изложена, «со множеством почти джойсовских подробностей», отличается «фонетической и ритмической выразительностью» (там же). Современниками же повесть была встречена весьма холодно¹. Думается, что столь высокая оценка повести Достоевского кроется в первую очередь в том, что двойничество, зеркальность образов – необъемлемая часть эстетики постмодернизма, поэтому Набокову столь близок подобный тип антигероя² с его расщепленным сознанием, порождающим двойников, – тип, мастерски разработанный Достоевским³, продолжившим тем самым романтическую традицию мировой литературы (Э.Т.А. Гофмана, Э. По и др.). Начиная с повести Набокова «Соглядатай»

¹ По мнению тогдашней критики, «Двойник» – «скучен и вял», растянут донельзя. См. об этом: Примечания // *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. – М., 1964. – Т. 1. – С. 484.

² См. об этом: *Злочевская А.В.* Образ антигероя в повестях и рассказах Ф.М. Достоевского // *Филологические науки.* – М., 1983. – № 2. – С. 22–29. Параллель *Набоков и Достоевский* рассматривается ею в статье: *Злочевская А.В.* Достоевский и В.В. Набоков // *Ф.М. Достоевский и мировая культура.* – М., 1996. – С. 72–95.

³ Ф.М. Достоевский с гордостью писал о «величайшем типе по своей социальной важности, который я первый открыл и которого я был провозвестником». См.: *Достоевский Ф.М.* Повести и рассказы: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1979. – Т. 1. – С. 10.

(1930) и романа «Отчаяние» (1934), данный тип антигероя становится важной составляющей набоковской поэтики.

Находясь в плену художественных открытий Достоевского¹, он также делает своих героев душевнобольными, склонными к психическим расстройствам и объатыми маниакальной страстью, также наделяя их двойниками, о чем мы сказали выше.

Таким образом, сурово критикуя творчество Достоевского и тем не менее явно отталкиваясь от его произведений, Набоков, как справедливо отмечает его исследователь А. Долинин, перенимает у него не стиль, который он считал сентиментально-безвкусным, не способы построения характеров и сюжета (Набоков видел в них элементы пошлости, надрывности и «художественной неубедительности»), не идеи, а лишь отдельные образы, приемы и мотивы².

Кроме того, утверждая высокую степень свободы художника от всевозможных догм и верований, привычных литературных канонов, Набоков вслед за Достоевским продолжает вводить в литературу табуированную ранее тематику (примерами могут служить тема педофилии в «Лолите», впервые прозвучавшая в творчестве Достоевского (образы Ставрогина и Свидригайлова), тема инцеста в «Аде», отношения сексуальных меньшинств в «Бледном пламени») и продолжает разрабатывать тип нетрадиционного героя-маргинала с его особым неадекватно-субъективным видением мира.

На первое место в череде русских прозаиков XIX в. Набоков ставит Л. Толстого, творчество которого, по его мнению, отличает «могучая хищная сила, оригинальность и общечеловеческий смысл» (с. 221). В отличие от Достоевского, который в своих произведениях «упивался жалостью к униженным и оскорбленным», а сам вел жизнь весьма далекую от своих идеалов, считает Набоков, Толстой был «органически неспособен к сделке с совестью» (с. 223). Правдоискательство, любовь к истине были для него дороже, чем «легкая, красочная блистательная иллюзия правды» (с. 224). Вместе с тем он велик как художник, поскольку «открыл

¹ Подробнее об этом см.: *Сараскина Л.* Набоков, который бранится... // Набоков В.В.: Pro et Contra. – СПб., 1997. – С. 542–570. Исследовательница считает, что Набоков-писатель стремился вырваться из плена «совершенно безумных персонажей» и их автора, – зависимость, которую пытался «законспирировать» своими нападка на Набоков-критик. См.: Там же. – С. 568.

² *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: От «Соглядатая» – к «Отчаянию» // Набоков В. Собр. соч. русского периода: в 5 т. – СПб.: Симпозиум, 2000. – Т. 3. – С. 11.

метод изображения жизни, который точнее всего соответствует нашему представлению о ней» (с. 224). Толстой-автор, подобно Флоберу, невидим в произведении и в то же время вездесущ, как Творец во Вселенной. В романах русского писателя Набокова пленяет его «чувство времени, удивительно созвучное нашему восприятию» (с. 225), а также он выделяет две, на его взгляд, главные темы творчества Толстого – «жизнь и смерть», которые в наибольшей степени волновали самого Набокова-художника. Их он рассматривает с позиций эстетики постмодернизма, важной составляющей которой является восприятие смерти как рождения, которая всегда сопрягается с ощущением здешнего брэнного мира как абсурдного хаоса. Эта мысль о смерти как о новом рождении постоянно проходит в его лекциях о романе Л. Толстого «Анна Каренина» и повести «Смерть Ивана Ильича».

Так, образ света, вспыхивающий перед глазами Левина после рождения его женой сына Мити и в мозгу Анны непосредственно перед самоубийством, по мнению Набокова, говорит о том, что «смерть – освобождение души. Поэтому рождение ребенка и рождение души (в смерти) одинаково сопряжено с тайной, ужасом и красотой. Роды Кити и смерть Анны сходятся в этой точке» (с. 247). Набоков пишет, что для Толстого смерть – рождение души (с. 261). Это в полной мере ощущает и его герой Иван Ильич, который вдруг понимает, что смерти нет: вместо смерти он видит приближающийся свет и чувствует рождение в себе – дотоле мертвом человеке – светлой прекрасной души.

Необходимо отметить, что Набоков-критик зачастую сугубо метафорически оценивает новизну и художественное качество анализируемых им произведений русской литературы XIX в., внося в свой способ анализа ассоциативность и интуитивизм, свойственные постмодернистскому методу исследования.

Метафорический стиль широко используется и при анализе творчества Тургенева, хотя чисто внешне критический подход Набокова в этой лекции в высшей степени традиционен – это по преимуществу культурно-исторический способ исследования¹.

¹ Лекция о Тургеневе оставляет двойственное впечатление. С одной стороны, Набоков-лектор добросовестно и с большой долей объективности рассказывает американским слушателям о творческом пути И.С. Тургенева, говоря о несомненных достоинствах его произведений и писательском мастерстве; с другой стороны, Набоков-критик время от времени едким саркастическим замечанием исподволь расшатывает его писательскую репутацию и зачастую сводит на нет славу известного (начиная с середины XIX в.) на Западе русского классика. Например, по словам Набокова,

Лучшие образцы тургеневской «добротной, ясной, но **ничем не выдающейся прозы**» (с. 145) (выделено нами. — Т. Б.), считает Набоков, это, в основном, зарисовки природы — напоминают «акварели, нежели сочные ослепительные фламандские портреты из галереи гоголевских персонажей» (с. 139). Размеренная проза Тургенева, по его мнению, великолепно приспособлена для передачи плавного движения, причем «та или иная фраза у него напоминает ящерицу, нежасьую на теплой, залитой солнцем стене, а два-три последних слова в предложении извиваются, как хвост» (с. 145), т.е. здесь происходит явная метафоризация набоковского критического текста.

Исследователь приходит к выводу, что лучшее в тургеневской прозе — русский пейзаж — получило «изумительное развитие в прозе Чехова» (с. 143)¹.

Анализируя творчество Чехова, Набоков обращает особое внимание на то, что важно и дорого ему самому, что в большей мере созвучно его собственному художественному мироощущению. Чехов дорог ему прежде всего как писатель-индивидуалист, не примыкавший ни к каким литературным и прочим группировкам, и вместе с тем — творец совершенных гармонических произведений, которые, как и произведения Пушкина, навсегда останутся в сокровищнице русской и мировой литературы. Он пишет, что Чехов умел передать ощущение красоты бытия очень скупыми средствами: «разнообразием интонаций, мерцанием прелестной иронии, подлинной художественной скупостью характеристики, красочностью деталей» (с. 328). Необходимо отметить, что и в своем собственном творчестве Набоков старался следовать тем же принципам художественной изобразительности.

Анализируя чеховский рассказ «Дама с собачкой», исследователь справедливо отмечает, что для Чехова как для истинного гения одинаково важны и поэзия, и проза жизни, «одинаково дорого и высокое и низкое»: ломоть арбуза, который в самый романти-

«Тургенев всегда излишне прямолинеен и недвусмыслен» (с. 143), скучно и нудно объясняет, что он имел в виду, эпилоги его произведений кажутся «до боли искусственными» и т.д. (там же). Набоков отмечает фальшь его «Стихотворений в прозе», неоригинальность множества тургеневских рассказов, банальные примитивнейшие сюжеты его произведений; делает вывод о том, что его искусство «невозможно сравнивать с суровым искусством Флобера» (там же) и что Тургенев «не великий писатель, хотя и очень милый» и т.д. (там же).

¹ Набоков в той же фразе ядовито замечает, что «худшее в тургеневской прозе нашло наиболее полное выражение в книгах Горького» (там же).

ческий момент свидания ест Гуров¹, фиолетовое море (изображая летний вечер в Ялте, Чехов пишет: «вода была сиреневого цвета, такого мягкого и теплого, и по ней от луны шла золотая полоса»; эта цитата приводится в исследовании Набокова (с. 332)), как и описание Толстым рук губернатора, скромно сидящего в самой глубине ложи театра, – «все это существенные детали, составляющие “красоту и убогость” мира» (с. 338). Кроме того, Набоков обращает особое внимание и на две стороны жизни Гурова: ложную, которая была явной, – служба в банке, посещение клуба, социальные обязанности – и истинную, наиболее интересную, которая пряталась за этой ложью, – т.е. он видит в произведениях Чехова черты эстетики двоемирия, столь присущей его собственному творчеству.

Исследователь с удовлетворением отмечает, что рассказ не несет никакой особой морали, которую нужно было бы извлечь, и никакой особой идеи, которую нужно было бы уяснить, – т.е. и здесь он выступает против откровенного морализаторства, дидактики, что в высшей степени свойственно писателям-постмодернистам, отрицающим присутствие какой-либо морализующей идеи в художественном произведении. Да и саму суть чеховского метода исследователь характеризует метафорическим образом: он считает, что рассказ Чехова основан на системе волн, на оттенках того или иного настроения: «Если мир Горького состоит из молекул, то здесь у Чехова перед нами мир волн, а не частиц материи, что, кстати, гораздо ближе к современному научному представлению о строении Вселенной» (там же).

Таким образом, перед нами – яркий пример метафорического осмысления специфики произведений Горького и Чехова, столь свойственного постмодернистскому подходу к прочтению художественного произведения с его ассоциативностью и интуитивизмом.

В набоковских лекциях нет отдельного раздела, посвященного творчеству А.С. Пушкина, но всегда и везде – в романах, в критических статьях, в обширном комментарии к роману в стихах «Евгений Онегин», в своих многочисленных интервью – Набоков возносит имя поэта на недостижимую высоту. Он по праву считает его родоначальником русской литературы, классической и совре-

¹ Исследователь добавляет от себя: «грузно усевшись и чавкая» (с. 334) (выделено нами. – Т. Б.). Подобная изобразительная деталь в рассказе Чехова отсутствует; она понадобилась Набокову-лектору, чтобы тем самым подчеркнуть, что даже безобразное, низкое под рукой мастера становится поэзией.

менной: «Кровь Пушкина течет в жилах новой русской литературы с той же неизбежностью, с какой в английской – кровь Шекспира»¹. «Животворный луч» пушкинского гения освещает и творчество самого Набокова: почти во всех его произведениях звучат пушкинские темы, мотивы, явно ощутимы пушкинские подтексты². Пушкинские традиции лейтмотивности, автоцитатности, автобиографичности³, пародийности, музыкальной и звуковой гармонии, о которых Набоков пишет в комментариях к «Евгению Онегину», были творчески переосмыслены и развиты в его прозаических произведениях, где поэзия оказывается внутренней составляющей его прозы. Вместе с тем взгляд Набокова на это произведение Пушкина отмечен особой оригинальностью и субъективностью. Если Белинский видел в нем «энциклопедию русской жизни», то для Набокова критика оно – «прежде всего явление стиля», заключающее в себе «пестрые литературные пародии на разных уровнях»⁴.

Таким образом, в своих трудах по русской литературе Набоков выступает в трех ипостасях: с одной стороны, как **академический исследователь** он стремится к объективному изложению материала, особенно если предмет исследования ему как художнику импонирует (лекции о Толстом, Чехове); вместе с тем иногда внешний академизм оказывается маской, как, например, в лекции о творчестве Тургенева: язвительные замечания Набокова, **критика постмодернистского толка**, зачастую приводят к противоположному результату и сводят на нет то позитивное, что он сказал об этом классике. Думается, что во всех критических исследованиях Набокова очевидно стремление дать эстетическую переоценку литературе русского реализма, заново переоценить личность и творчество каждого писателя с высоты **Критика-Творца**, это отчетливо видно в его литературоведческих работах о Гоголе, Достоевском, отчасти Тургеневе и в том числе – в его художественном творчестве (например, в четвертой главе романа «Дар», где устами своего alter ego Ф. Годунова-Чердынцева Набоков

¹ Набоков В. Интервью Альфреду Appelю. IX. 1966 // Набоков о Набокове и прочем / Под ред. Н. Мельникова. – М.: Независимая газета, 2002. – С. 178.

² Подробнее см. об этом: А.С. Пушкин и В.В. Набоков: Сборник докладов международной конференции 15–18 апреля 1999 г. – СПб.: Дорн, 1999. См. подробнее: там же: Белова Т.Н. Эволюция пушкинской темы в романном творчестве Набокова. – С. 95–102.

³ См. об этом: Ходасевич В.Ф. Окно на Невский. А.С. Пушкин // Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: в 4 т. – М., 1997. – Т. 1. – С. 489–490.

⁴ Набоков В. Комментарий к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин». – СПб.: Искусство: ОКБ «Набоковский фонд», 1998. – С. 36.

ниспровергает с пьедестала художника и мыслителя Н.Г. Чернышевского и одновременно «использует в своей творческой практике наиболее оригинальные новации его экспериментальной поэтики»¹). Постмодернистское мироощущение Набокова-критика выразилось не только в этой глобальной переоценке ценностей, но и в ярком метафорическом стиле повествования, в его откровенно публицистической риторике (эссе о Гоголе, лекции о Достоевском и др.), той «экзальтированной страсти», с которой он говорил о произведениях русской литературы. Набоков не был критиком-профессионалом, прежде всего он был **художником**, поэтому, создавая свои лекции и эссе, он стремился к яркой эффектной манере изложения, которая часто подменяет строгость научной логики «метафорической эссеистикой», с ее ассоциативностью, интуитивизмом, игрой воображения, в связи с чем он пишет и о том, чего не было.

Еще одна ипостась Набокова – это **критик-формалист**, стоящий на позициях влиятельной в 1940–1950-х годах «новой критики» (работы о творчестве Пушкина и Гоголя). Он оказывается в той же степени «у времени в плену», сколь и **Набоков-художник – предтеча постмодернизма** – в плену зазеркалья собственного творчества: именно через этот «магический кристалл» он субъективно оценивает творчество Достоевского, провидческие художественные открытия которого оказались столь созвучными его искусству и вырваться из плена которых он тоже не в состоянии, и потому столь яростно ниспровергает его творчество, как и его образ религиозного мыслителя и пророка. Однако наиболее близким по духу новаторства Набокову оказывается Пушкин, особенно его роман в стихах «Евгений Онегин»: «на чистейший звук» пушкинского камертона настроено творчество набоковского alter ego Ф. Годунова-Чердынцева («Дар»); как и творчество самого писателя, который своими оригинальными исследованиями и точными переводами так много сделал для популяризации в англоязычном мире литературного наследия Пушкина и великой русской литературы в целом.

¹ Злочевская А.В. Художественный мир В. Набокова и русская литература XIX в.: Генетические связи, типологические параллели и оппозиции: Автореф. дис. ... докт. филол. наук. – М., 2002. – С. 36. В своей диссертации А.В. Злочевская доказывает следующее утверждение: новации русских писателей XIX в. в области поэтики (Пушкина, Гоголя, Достоевского, Чехова, Салтыкова-Щедрина) «предвосхитили и подготовили рождение феномена писателя Набокова». См.: с. 5. О традициях русской прозы в творчестве Набокова см. также: *Целкова Л.Н.* Традиции русской прозы XIX в. в романах Владимира Набокова 20–30-х годов и в романе «Лолита»: Дис. ... докт. филол. наук. – М., 2001.

ПОЛИТИКА И КУЛЬТУРА

Т.Н. Красавченко

ПИСАТЕЛЬ И ПОЛИТИКА: ГАЙТО ГАЗДАНОВ

Аннотация. Писатель и политика (древнегреч. politiká, от polis – государство) – тема органичная для исследования истории любой эмиграции. Расхождения между человеком и государством и есть источник возникновения феномена эмиграции, сам факт которой определяет непосредственно судьбы и опосредованно творчество оказавшихся в изгнании писателей, даже если по природе своего дарования они не были ангажированными, «политическими писателями» или «homo politicus», и более того, чурались политики. В статье рассмотрено отношение к политике, казалось бы, политически не ангажированного писателя первой волны русской эмиграции – Гайто Газданова (1903–1971) и роковая роль политики в его жизни и творчестве.

Ключевые слова: политика; писатель; русская революция; первая волна русской эмиграции; революция «левых» в Европе 1960-х годов.

Аполитичный писатель-эмигрант – это миф, что особенно явно относится к первой волне русской эмиграции, даже когда речь идет об «эстете» В.В. Набокове¹. Какова была роль политики в жизни и творческой эволюции Гайто Газданова?

¹ Об этом, в частности, свидетельствует его переписка с профессиональным революционером, членом ЦК партии эсеров, бывшим террористом В.М. Зензиновым (1880–1953). Известно, что Набоков послал Зензинову чек для издаваемого им журнала «За свободу» (1941–1947), альтернативного просоветской партийной печати; он также осудил послевоенное посещение русскими эмигрантами советского посла в Париже – А.Ф. Богомолова и т.д. (см.: Переписка В.В. Набокова и В.М. Зензинова «Дорогой мой Одиссей» / Вступ. ст., публ. и коммент. Г. Глушанок // Наше наследие. – М., 2000. – № 53. – С. 76–115).

Он вырос в типичной семье разночинской интеллигенции, органично воспринявшей идеи русской революционной демократии и находившейся в оппозиции к «царю, вере», но не к отечеству. В семье были народники (двоюродный брат дедушки); мать, Вера Николаевна Абациева, воспитывалась в Петербурге в доме дяди – Магомета Абациева, – служившем укрытием для революционеров-террористов. В результате трагического парадокса та самая, радикальная или умеренно-радикальная, идеологически подготовившая Россию к революции интеллигенция, к которой по происхождению и воспитанию принадлежал Газданов, была вытеснена пробужденной и взлелеянной ею стихией.

Вполне естественно, что выходец из левоинтеллигентской разночинной среды Газданов в эмиграции нашел друзей и покровителей среди писателей эсеровской ориентации (М.Л. Слоним, М.А. Осоргин). Он публиковался с 1926 г. в основном в левых, по преимуществу эсеровских, изданиях – газете «Дни», журналах «Воля России», «Современные записки», «Русские записки», в политически нейтральных «Числах», «Опытах», но никогда в монархической периодике, даже в умеренно-консервативной газете «Возрождение», никогда – в сменовеховских изданиях.

Юношески-бравадное высказывание героя романа «Вечер у Клэр» (1930) о том, что он пошел в Белую армию «потому, что находился на ее территории», а будь там красные, «поступил бы, наверное, в красную армию»¹, привело к возникновению в российском литературоведении мифа об аполитичности писателя, объяснимого, вероятно, как издательской конъюнктурой (в России Газданова начали печатать в периодике с 1988 г., отдельными изданиями – с 1990 г.), так и до сих пор встречающейся у некоторых авторов инерционной идеологией советского литературоведения. Возразить можно, прежде всего, с эстетических позиций: нельзя отождествлять персонаж с автором, тем не менее, учитывая автобиографический характер героя, можно проследить развитие этой линии в романе, и становится ясно: когда выбор у героя был, как в Харькове, где он жил с матерью и куда вскоре должны были прийти «красные», он предпочел уйти к «белым».

Ставку на «красных», на советскую власть он никогда не делал. Его рассуждения о возможности возвращения в Россию начала

¹ Газданов Г. Собрание соч.: в 5 т. / Под общ. ред. Т.Н. Красавченко. – М.: Эллис Лак, 2009. – Т. 1. – С. 117. Далее ссылки по этому изданию: Собр. соч.: в 5 т. – с указанием тома и стр.

1920-х годов в письмах Никите Муравьеву¹, другу со времен Шуменской гимназии, наивны, хотя очевидно, что мысль о вероятности и возможности возвращения мучила его, как, впрочем, и большинство русских эмигрантов в то время. Однако единственное серьезное намерение вернуться в Россию – в 1935 г. – было продиктовано не убеждениями, не «продуманным выбором», не политическими мотивами, не симпатией к советской власти. Это был шаг отчаяния: тяжело болела мать, а на чувство вины перед нею наросло тяжелое настроение, рожденное неуютной, неустроенной, одинокой эмигрантской жизнью.

Анализ ранней прозы Газданова, в частности автобиографического рассказа «Мечтатели» (нач. 1930-х годов), свидетельствует о том, что подростком он бывал на большевистских собраниях, слушал выступления о необходимости социального переворота, был знаком с идеями К. Маркса; однако его герой, будучи, как и автор, защитником «индивидуализма и философии», поклонником «Критики чистого разума» Канта, непочтительно отозвался о Марксе как о «компиляторе»².

Со временем у Газданова выработался остранный, толстовский, спасительный для него как писателя взгляд, исключавший полную «втянутость» в поток жизни неясного смысла, принятие сторон (левых, правых), политизацию, т.е. обеднение бесконечного разнообразия бытия. Это очевидно и в его желании не заикливаться на теме «революция», «болевого точке» русской эмиграции. «Почему вы так любите эту нелепую революцию, – спрашивает один из персонажей рассказа “Смерть Пингвина” Аскет (прототипом послужил друг Газданова – Сергей Сергеевич Страхов), – которая скучна и проста, как дважды два четыре?»³ На заседании Франко-Русской студии 18 декабря 1929 г. свою резкую критику толкования Достоевского как «пророка русской революции» Газданов закончил выводом: революция 1917 г. – явление «локального значения», что, естественно, вызвало протесты присутствующих⁴. Почему Газданов умалял значение

¹ Газданов Г. Письма Н.С. Муравьеву // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 5. – С. 24–35.

² Газданов Г. Мечтатели // Там же. – Т. 4. – С. 471.

³ Газданов Г. Рассказы о свободном времени. III. Смерть Пингвина // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. – С. 540.

⁴ Troisième réunion. 18 décembre // Le studio Franco-Russe 1929–1931 / Textes réunis et présentés par Leonid Livak. Sous la rédaction de Gervaise Tassis. – Toronto: Department of Slavic Languages and Literatures: The Univ. of Toronto, 2005. – P. 118–119.

революции 1917 г.? Вероятно, именно потому, что ее воздействие на его судьбу и судьбы окружающих его людей было очень велико. Его романы «Вечер у Клэр», «Ночные дороги», «Призрак Александра Вольфа» – это все история и следствие бегства писателя и его персонажей от «ужаса революции», от политической реальности России. Политике он противопоставлял «другие измерения».

В его творчестве, как и у Набокова, рано намечается тема присутствия в жизни потустороннего, метафизического начала, силы более значительной, нежели «красные – белые», «пистолеты и пулеметы»; в рассказе «Пленник» (1930) человек, «заземленный», втянутый в иллюзорную суету жизни, бессилён перед сверхъестественным началом. Заглавие обретает метафорический смысл¹.

Но от политики не было спасения. Если русский политический опыт Газданова изначально был крайне негативным, то и Франция, куда он приехал в ноябре 1923 г., как государство, т.е. политическая реальность, оказалась ненадежной. Писателя потрясли поведение, судьба и роль Франции во Второй мировой войне. В связи с этим любопытны рукописи писателя 1940-х годов в «Архиве Газданова», хранящемся в Хотонской библиотеке Гарвардского университета. Эмигранты стали свидетелями того, как серьезно Франция готовилась к войне с Гитлером. К 3 сентября 1939 г., когда была объявлена война, в ее армии было 95 дивизий, более 2 млн человек, 2,4 тыс. танков, т.е. она могла сопротивляться, но сопротивление было очень слабым². Фактически Франция почти без боя сдалась Гитлеру. Возглавляемое маршалом Петеном правительство, охваченное пораженческими настроениями, 10 июня 1940 г. уехало из Парижа в Бордо, 14 июня Париж без боя был сдан, а 22 июня подписана капитуляция Франции, гитлеровские войска оккупировали две ее трети. В биографическом эссе (1942) о Георгии Сергеевиче Калантарове, своем друге и муже близкой подруги и землячки своей жены Фаины Дмитриевны Ламзаки-Газдановой – камерной певицы Анны Самойловны Исакович (El-Tour), Газданов пишет: «Никогда не забуду могильный голос маршала Петэна... В этих звуках был какой-то зловещий символизм, и было характерно, что капитуляцию Франции возвещал именно этот голос, тоже

¹ Газданов Г. Пленник // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. – С. 695–702.

² Это, в частности, убедительно показано в романе Владимира Варшавского «Ожидание»: Варшавский В. Ожидание. Проза. Эссе. Литературная критика / Сост., подг. текста и коммент. Т.Н. Красавченко, М.А. Васильевой. – М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: «Книжница», 2016. – С. 85–142.

идуший с того света и принадлежавший человеку, в котором, конечно, уже не могло оставаться никакой силы, никакого желания борьбы и была только предсмертная, восьмидесятилетняя усталость. Я плохо верил всегда, что люди, стоящие во главе государства, могут претендовать на то, что являются законными представителями своей страны и в какой-то степени воплощают в себе характерные особенности своего народа. Но тогда появление полумертвого маршала во главе Франции показалось мне до ужаса убедительным и действительно точно выражающим то глубокое и, быть может, безвозвратное падение страны и народа, невольным свидетелем которого я оказался»¹.

На «государственный провал» Газданов, как и прежде, откликнулся индивидуальным «действием»: приняв присягу на верность Франции, он участвовал в Сопротивлении, прятал евреев, сотрудничал с советскими партизанами, издавал подпольный информационный бюллетень, в полной мере оправдав отзыв о себе (хотя и по другому поводу) Исаака Бабеля задолго до войны – «героический Гайто Газданов»². «Провал» Франции, конкретный исторический конфликт он осмыслил в рассказе «Последний день» (1943)³ в экзистенциалистском, кафкианском ключе. В рассказе разыгрывается шахматная партия столкновения воли и психологий двух противников, завершаемая необъяснимой (вмешательство посторонних сил?) победой рассказчика, уже готового к смерти и столь характерно для газдановского героя размышляющего об условном законе причинности и случайности, предопределяющих судьбу человека.

Еще один выразительный «политический отклик» содержит роман Газданова «Возвращение Будды» (1949), где описаны кошмарные, также в кафкианском духе, галлюцинации героя о пребывании в Центральном Государстве, хотя тут осмысление конфликта человека и власти, что очень примечательно, наводит на мысль о пушкинском Евгении, преследуемом Медным всадником, персонафицирующим государство.

В 1966 г. Газданов дал четкое определение своему отношению к политике и политикам в интервью с дипломатом, историком

¹ Архив Газданова в Хотонской библиотеке Гарвардского университета. Тетрадь 6. Л. 94–99. – Париж, 1942.

² Анненков Ю.П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 2. – С. 306.

³ Газданов Г. Последний день // Собр. соч.: в 5 т. – Т. 4. – С. 556–576.

Андреем Ивановичем Каффи на радио «Свобода» и в записях о нем (от 14–15.09.1966). Газданов вспоминает, как после войны встретил Каффи в Латинском квартале: «Я узнал, что он принимал участие в Движении Сопротивления... Сам он никогда не говорил об этом. В нем появилось нечто новое, чего не было до этих лет: враждебное презрение к тем, кто испытывал прогитлеровские или просоветские симпатии. Но это даже не носило характера чисто политического порицания. Это было именно презрением, обычно Каффи чуждым, но, в конце концов, понятным со стороны человека, не допускавшего в известной области никаких компромиссов. В свое время, после революции, Каффи [итальянец по отцу, он имел итальянское гражданство. – Т. К.] представлял Италию в Москве. Но когда к власти пришел Муссолини, Каффи немедленно отказался от своего поста и уехал в Париж, где потом много лет вел трудную и бедственную жизнь политического эмигранта. Я однажды сказал ему, что не понимаю, как такой человек, как он, может заниматься политикой. Это было еще в тридцатых годах.

– Почему Вы находите это удивительным?

– Мне кажется, для того, чтобы иметь очень определенные политические убеждения и быть уверенным в их превосходстве над другими, нужно чаще всего то, что французы называют храбростью невежества. Но Вы – историк, Вы знаете лучше других недолговечность и несоответственность так называемых политических и экономических доктрин и теорий. Вы знаете, кроме того, что политика – это удел людей, которым трудно выдвинуться в других областях, так как у них для этого нет данных – опять-таки, конечно, не всегда, но часто. И наконец, по своей природе политика – это низшая сфера человеческой деятельности. Вот почему мне кажется странным, что она Вас занимает»¹. В сущности, Газданову близка позиция Каффи, волею судьбы оказавшегося между Сциллой и Харибдой – Муссолини и Советской Россией, но сумевшего, подобно Одиссею, «проплыть между ними».

Газданов сам нередко попадал в сложные политические ситуации. В его документальной книге о Сопротивлении – «На французской земле», написанной изначально на русском и вышедшей в 1946 г. в Париже на французском², которым писатель владел совер-

¹ Газданов Г. Андреа Каффи // Собр. соч.: в 5 т. – Т. 4. – С. 367–368.

² *Gazdanov G. Je m'engage à défendre / Trad. du Russe. – Paris: Défense de la France (impr. de G. et R. Joly), 1946. – 133 p.; Газданов Г. На французской земле // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 2. – С. 597–696.*

шенно свободно, изображен «homo soveticus». Советские военнопленные, ставшие во Франции партизанами, произвели на Газданова впечатление людей с особой, не всегда понятной автору психологией, они говорили на скудном, выродившемся русском языке, и тем не менее были стойкими, мужественными, смелыми, игнорирующими бытовые неудобства, они оказались едва ли не наиболее активными спасателями Франции. Эта повесть была не «политическим шагом» писателя, а просто рассказом о том, как было на самом деле, и в сущности – «актом справедливости», соответствующим представлениям Газданова о ней. Однако ее публикация обрела политическую окраску в эмигрантских кругах. Для правых – слишком левую (сотрудничество с советскими гражданами приравнялось едва ли не к измене), для левых (просоветских) – слишком правую, книгу встретили молчанием.

В период эйфории от «русской победы» многие эмигранты получили советские паспорта, из-за этого Газданов разошелся с некоторыми друзьями (В.Л. Андреевым, В.Б. Сосинским и др.), что сбивало с толку: почему он помог советскому подполью, но прекратил знакомство с друзьями, принявшими в 1946–1947 гг. советское гражданство? Однако тут не было противоречия. Военнопленные были урожденными гражданами СССР, у них не было выбора. Газданов принял предложение о сотрудничестве с советскими партизанами не из симпатии к советской власти, а из-за неприятия нацизма и из-за столь свойственного ему любопытства, продиктованного отсутствием предрассудков, присущих многим эмигрантам, – он хотел узнать, что же это за «новая порода» людей выросла на его родине. Они были таковы, каковы были, ибо не знали иного и заслуживали сочувствия. А вот эмигранты, знавшие правду об СССР, обладавшие свободой выбора и выбравшие не-свободу, вызывали антипатию.

Однако «политический поступок» Газданова – работа (1953–1971) на радио «Свобода», как известно, поначалу финансировавшегося из различных американских источников, в частности из Американского комитета по борьбе с большевизмом, а позднее напрямую Конгрессом США, одобрили не все российские эмигранты, в частности, его не одобрил дядя писателя – Михаил Николаевич Абадиев (1891–1983), бывший офицер Белой армии, в Париже близкий П.Н. Милюкову и печатавшийся (с. 1925) в «Последних новостях». Но на жизнь он зарабатывал себе тем, что ра-

ботал в «гараже», т.е. в автомастерской¹, ибо принадлежал к тому кругу российских эмигрантов, которые предпочитали «черную» работу, избегая «идеологической» зависимости. Не желая считать себя «беженцами» или гражданами Франции, они сохраняли уверенность в том, что за границей они временно, и не подавали документов на натурализацию. С 1950-х годов, да и раньше, если эмигранты хотели найти какую-то «непролетарскую», не шоферскую работу они, как правило, попадали в советские или американские «сети».

Шаг Газданова, естественный в глазах многих эмигрантов, был вызван, конечно, усталостью от работы ночным таксистом (1928–1952) и желанием «материально и физически» перевести дух, но не только этим. Газданов был крайне щепетилен в вопросах чести, репутации, о чем, в частности, свидетельствуют его письма писателю Б.К. Зайцеву от 26.01 и 2.02.1946 г., где он наводил справки об альманахе, к участию в котором – с приличным гонораром – его пригласил просоветски настроенный писатель-эмигрант Борис Пантелеймонов, и, в конце концов, Газданов отказался от этого предложения².

Вероятнее всего, Газданов выбрал радио «Свобода», руководствуясь желанием говорить правду, просвещать тех, кому морочили голову. В 1964 г. он создал серию передач «О книгах и авторах», в конце 1960-х – радиосикл «Дневник писателя», он неоднократно участвовал в «Беседах за круглым столом» вместе с Г. Адамовичем, В. Вейдле, Н. Струве и др. Передачи бывали порой политически тенденциозны, что объяснялось главной задачей радио «Свобода»: противопоставить советской идеологии – западную, но в целом явно, что для Газданова основной была просветительская цель.

С конца 1960-х годов Газданов работал над своим единственным политическим романом – «Переворот», в 1972 г. посмертно опубликованным вдовой писателя в «Новом журнале» (кн. 107–109). Он написан под впечатлением событий «молодежной революции» конца 1960-х. Действие происходит в необозначенной (тем самым как бы в любой западноевропейской) стране, но, пожалуй,

¹ Из рассказов четвероюродной сестры Г. Газданова – Ольги Абациевой де Нарп автору этой статьи. См. также: *Бабич И.Л.* Осетинские судьбы во Франции. – Режим доступа: <https://www.cyberleninka.ru/article/n/osetinskie-sudby-vo-frantsii> (Date of access 30.11.2018).

² *Газданов Г.* Письма Б.К. и В.А. Зайцевым // *Газданов Г.* Собр. соч.: в 5 т. – Т. 5. – С. 69–70.

именно близкую Газданову Францию можно рассматривать как «архетип». В 1960-е годы она, сделав колоссальный рывок в экономическом развитии, стала «обществом потребления», в котором крайне обострился конфликт «отцов и детей». На идеалы этого общества – материальный успех и комфорт, на конформизм и ханжеский морализм как норму жизни молодежь реагировала эпатажным неприятием, бунтом, имевшим разные формы – от ухода из дома, мини-юбок, увлечения наркотиками, вандализма до политических выступлений. Мятежные 1960-е завершились «майским взрывом» 1968 г. – в Париже и других университетских городах вспыхнула «студенческая революция», перекинувшаяся на соседние страны. Студенты выставили политические требования. В Латинском квартале Парижа появились баррикады, которые силам правопорядка пришлось брать штурмом. Таким образом, обнажился острейший государственный кризис. Газданов любил «игру» с историческими прототипами, как, например, в рассказе «Вечерний спутник» (1939), где обыграно сходство героя с Жоржем Клемансо, премьер-министром Франции в 1906–1909, 1917–1920 гг. Создавая в «Перевороте» явно положительный образ президента, он скорее всего имел в виду генерала де Голля, французского президента в 1958–1969 гг. и лидера французского Сопротивления во время Второй мировой войны, вернувшего Франции статус великой европейской страны после «позорного падения».

Очевидно, что события 1960-х произвели шоковое впечатление на писателя, уже однажды, в начале XX в., наблюдавшего «переворот» в России и его трагические последствия. В романе ощущается отчаяние человека, вновь, уже во второй половине века, свидетеля бессилия государства перед «бунтом, бессмысленным и беспощадным» – словно «замкнулся круг». В «Перевороте» Газданов изобразил «левую утопию» по Герберту Маркузе, немецкому философу-неомарксисту, одному из ведущих представителей Франкфуртской школы и идеологов «новых левых», хотя на самом деле это вновь была антиутопия с ее развалом, хаосом, террором. И Газданов выявляет «механизм» ее осуществления: от подстрекательской деятельности «левых» интеллектуалов до использования «революции» криминальными элементами, что он особенно акцентирует.

Каким видится ему выход из тяжелой ситуации? У писателя словно срабатывает «генетическая память». Как «спаситель» является «человек в кепке». «Кепка» здесь атрибут демократической принадлежности. Кроме того, в советском фольклоре «человек в

кепке» – это В.И. Ленин, почти во всей его «иконографии», особенно на встречах с народом, изображаемый в ней. Более 20 раз в романе герой, предлагающий президенту программу преодоления «революционного хаоса» в стране, назван не по имени (Роберт Вильямс) или как-либо иначе, а именно «человеком в кепке», что провоцирует читателя на ассоциацию с «великим заговорщиком», перевернувшим Россию. Очевидно, что писатель хорошо изучил историю большевизма и советской власти в России и, в сущности, попытался «перевернуть» большевистский «код», использовать его против него самого.

«Заметьте, – говорит Роберт Уильямс президенту, – что во время революционных потрясений к власти почти всегда приходит незначительное меньшинство. Вспомните октябрьский переворот в России. В условиях демократического голосования большевики никогда не пришли бы к власти. Но эти люди захватывают ее. Против них выступают социалисты и демократы, поражение которых неизбежно, так как они противники насилия и террора. Вот в чем заключается их ошибка. Они пытаются действовать убеждением, дискуссией, ссылкой на то, что их поддерживает большинство, т.е. доводами, которые являются неопровержимыми с их точки зрения. Но против них – люди, не останавливающиеся ни перед чем, и которым совершенно чужды демократия и этические соображения. Они действуют силой и террором. Вот почему их победа обеспечена. Но достаточно понять эту несложную истину и, пусть временно, но действовать против них их же методами – и тогда вместо победы этих людей ждет поражение»¹.

Герой Газданова – Роберт Уильямс понимает безнадежность попыток «перестроить мир», он говорит об «агрессивной глупости», «идеологическом убожестве» экстремистских движений, деятельность которых оборачивается бунтом, грабежами, налетами на банки, похищениями людей; о необходимости не допускать к власти некомпетентных и нечестных людей, в сущности занимающихся тем, что они легальным путем обкрадывают своих соотечественников. Его программа наведения порядка в стране – «невежественных и нечестных людей мы заменим людьми компетентными и порядочными»² – перекликается с последовательными, постоянными рассуждениями Ленина о роли сначала партийных, потом советских кадров в революции и создании нового государства; невольно вспоминается и

¹ Газданов Г. Переворот // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 5. – С. 628.

² Там же. – С. 598.

ставшая крылатой фраза И.В. Сталина в мае 1935 г. на выпуске академий Красной армии – «кадры решают все!». О существовании в сознании писателя связи между организацией Роберта Вильямса и «кадрами» большевиков прямо свидетельствует высказывание редактора коммунистической газеты: «Эти субъекты, которые только что были у меня, – очень опасный народ... Я таких видел много лет назад в России. Но мне повезло, потому что те, кто их видел один раз, второй раз обычно их уже не видели»¹. Редактор имеет в виду сотрудников карательного органа – ВЧК (Всероссийской чрезвычайной комиссии по борьбе с контрреволюцией... 1917–1922), позднее преобразованной в ГПУ (Государственное политическое управление) – «железных людей», скорых на расправу «во имя революции». Однако в романе Газданова организация Вильямса и ее действия – антипод левого экстремизма, попытка противостояния ему с помощью спецслужб, в данном случае представляющих как будто единственно эффективные разумные силы, твердо противостоящих террористам и прочему криминалу, но избегающих ненужных жертв. Писатель предлагал эту «утопию справа», потому что не видел иных путей противостоять «утопии слева». Он явно пришел к выводу, что стихию «переворота», подобного большевистскому, представляющему собой «борьбу без правил», можно обуздать только суровыми, строжайшими, хотя и временными, мерами. И вместе с тем, сознавая, как и его герой «в кепке», что сложившийся порядок вещей в западных странах привел к кризису, судя по изображению «разумного президента» и по тому, что Роберт Уильямс – бывший депутат парламента, т.е. человек, прошедший школу западной демократии, писатель все-таки признает, что демократия далеко не совершенный политический уклад, но лучшего человечество пока не создало.

Роман не был закончен. Концовке Газданов придавал особое значение – вспомним четыре варианта окончания романа «Призрак Александра Вольфа» (1948). «Переворот» остался незавершенным. Возможно, автор оставил конец открытым. Но, скорее всего, он просто не знал, как его закончить.

В целом же творческая эволюция писателя, в сущности, свидетельствовала о постепенно нарастающей творческой и, вероятно, душевной драме: шел процесс истощения творческого ресурса. И главное даже не в том, что в 1950–1960-х годах Газданов стал писать меньше и стремился переиздавать довоенные произведения; возможно, это были симптомы творческого кризиса. Но глав-

¹ Газданов Г. Переворот // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 5. – С. 643.

ное – в постепенном ослаблении художественного начала. В романе «Переворот» писатель вывел на первый план «идейный фасад», игра образов исчезла, поблекла, как негатив. Вероятно, тут сказалась работа на радио «Свобода», наконец обеспечившая его материально, но, как и любая журналистская деятельность, требовавшая много времени, сил, истощавшая творческий энергетический ресурс. Газданов пророчески описал свою ситуацию еще в 1936 г. в эссе о поэте и прозаике Борисе Поплавском (1903–1935): в последние годы жизни тот писал иначе, чем раньше, «как-то менее уверенно: он чувствовал, как гложет вокруг него воздух... у него в жизни не было ничего, кроме искусства и холодного невысказываемого понимания того, что это никому не нужно. Но вне искусства он не мог жить. И когда оно стало окончательно бессмысленно и невозможно, он умер»¹.

В принципе нечто подобное можно сказать и о Газданове. Творчество в его иерархии ценностей – высшая форма сопротивления энтропии, высшая форма жизни. И когда, как показал роман «Переворот», некоторой абстрагированностью повествования, поэтикой, философией, перекликающийся с рассказом «Последний день», творчество «стало невозможно», он умер.

В истории не бывает сослагательного наклонения, и невозможно предвидеть, как сложилась бы судьба Газданова, останься он в России. «Если бы не было Октября, – писал выдающийся эмигрантский литературный критик, культуролог Владимир Вейдле в эссе “Новая проза Газданова” (“Новое русское слово”, 30.01.1977), – если бы культурное развитие России оставалось нормальным или даже если б оно вернулось к нормальному вскоре после того, как написаны были парижские эти книги [“Вечер у Клэр” и “Ночные дороги” Газданова. – *Т. К.*], я уверен, что они могли бы лечь в основу целого литературного направления. “Вечер у Клэр” и “Ночные дороги” обрели бы и многочисленных читателей у нас в стране». Что ж, читателей в России с 1990-х они обрели и, конечно, их появление, хотя и с опозданием, внесло существенные изменения в «литературный ряд» и общую картину русской литературы. Но это не могло изменить реальности: эмиграция как феномен, порожденный перипетиями политической жизни, оказалась одновременно спасением и проклятием, она сыграла роковую роль в творческой судьбе Газданова. Политика «катком» прошла по ней, укрытие от нее в сфере метафизики и эстетики в XX в. оказалось невозможным.

¹ Газданов Г. О Поплавском // Газданов Г. Собр. соч.: в 5 т. – Т. 1. – С. 742.

Т.Г. Петрова
ПАРИЖСКИЙ КОНГРЕСС ПИСАТЕЛЕЙ
В ЗАЩИТУ КУЛЬТУРЫ (1935)
ГЛАЗАМИ РУССКИХ ПАРИЖАН

Аннотация. В статье рассматриваются позиции таких писателей, как Ж. Бенда, Ж. Геенно, А. Мальро, А. Жид, заявленные на Первом международном Конгрессе в защиту культуры (Париж, 1935 г.). Одной из центральных на нем стала проблема культурного наследства. Официальная советская позиция была высказана И.К. Лупполом. Анализируется также точка зрения русской литературной эмиграции на эту проблему, оценка русскими парижанами докладов участников форума.

В 30-е годы XX в. в советской России происходила трансформация и присвоение классического наследия, его «приспособление» к задачам социалистического строительства. Эмиграция свою основную задачу видела в том, чтобы сохранить русскую культуру, считала именно себя ее полноправным наследником. Пережив историческую катастрофу, писатели русского зарубежья искали опору в незыблемости ценностного мира отечественного классического наследия.

Ключевые слова: Конгресс писателей в защиту культуры; Ж. Бенда; Ж. Геенно; А. Мальро; А. Жид; И.К. Луппол; культурное наследство; литературная эмиграция; Г.В. Адамович; С.Л. Литовцев.

В Париже в 1935 г. с 21 по 25 июня прошел первый Международный конгресс писателей в защиту культуры, на котором присутствовало свыше 200 делегатов из 35 стран. Он был инициирован и финансирован Москвой, а его подготовкой занимались как французские писатели-коммунисты Анри Барбюс, Жан-Ришар Блок, Луи Арагон, придерживавшиеся левых взглядов Андре Жид и Андре

Мальро, так и советские – И.Г. Эренбург, М.Е. Кольцов, поддерживаемые А.С. Щербаковым, оргсекретарем Правления Союза советских писателей, куратором Союза по линии ЦК ВКП (б)¹.

В советской печати конгресс был назван «важнейшим общественным событием мирового значения»², ибо главная его задача была выполнена: «Советский Союз стоял перед сознанием конгресса, как живой ответ на вопрос о том, *какую* культуру защищать от угрозы фашистского варварства»³, и «Кто восстанет против Страны советов, тот восстанет против культуры человечества – это было сказано во всеуслышание перед лицом всего мира лучшими представителями мировой интеллигенции»⁴. Именно здесь усматривался один из важнейших идейных итогов конгресса. Основные доклады участников, некоторые из них в сглаженном виде, были опубликованы в Москве⁵. Однако полное издание материалов конгресса отсутствует до сих пор.

В парижской газете «Последние новости» Международный конгресс также не мог остаться незамеченным. Это прежде всего появившиеся информационные заметки об его открытии, программе, составе делегаций из разных стран, при этом особое внимание было обращено на советскую делегацию⁶. Среди выступлений участников С. Литовцев выделил речь французского писателя Жюльена Бенда, увидев в ней важнейшую тему: «Едина ли культура живая, эволюционирующая, и можно ли бороться за культуру, отрицая гуманизм и права личности»⁷. Тон заметок в газете по ходу работы конгресса меняется – информативность уступает место публицистике. Подводя итоги международного форума, С. Литовцев утверждал, что в работу конгресса «все с большей силой врывалась неправда, способная опорочить самый смысл его моральной задачи»: защиту культуры против фашизма, т.е. «против подавления свободной личности, против ду-

¹ См.: *Петрова Т.Г.* Конгресс писателей в защиту культуры (Париж, 1935) в оценке советской и эмигрантской критики // *Русское зарубежье: История и современность*: Сб. ст. / Гл. ред. Мухачёв Ю.В.; ред.-сост. Петрова Т.Г. – М., 2011. – Вып. 1. – С. 213–220.

² Литературная газета. – М., 1935. – 5 июля.

³ Там же. – 30 июня.

⁴ Там же. – 5 июля.

⁵ См.: *Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж, июнь 1935: Доклады и выступления.* – М., 1936.

⁶ См.: *Последние новости.* – Париж, 1935. – 20, 22–24, 27 июня.

⁷ *Литовцев С.* Верблюд г. Эренбурга // *Последние новости.* – Париж, 1935. – 27 июня.

ховной и культурной тирании государственной власти»; когда же советские делегаты «рассказывают, что в советской России созданы условия для расцвета свободной творческой личности, что там писатель подлинно свободен, — становится неловко за достоинство и гг. докладчиков, и аудитории». «Печально, что эту ложь выдавали за правду докладчики иностранные, и, в частности, Андрэ Жид и Жан-Ришар Блок», которые «свидетельствовали, что в СССР свобода и достоинство писателя» «даны как реальность». «Защита культуры слишком часто принимает характер пропаганды советского режима», — заключал С. Литовцев¹.

В своем послесловии к конгрессу Г. Адамович, признав, что конгресс был интересен «как симптом, как показатель напряженнейшего идейного и политического разлада, объявшего Европу»², заявил, что конгресс в целом не стал «огромным явлением». Речь Жюльена Бенда Г. Адамович назвал «интереснейшей» — единственной речью, в которой вопрос о «старом» и «новом» в литературе или культуре «был поставлен смело, открыто и прямо». На его вопрос, заданный коммунистам, никто не дал ответа: «Считаете ли вы себя наследниками прошлой культуры, и если считаете, как хотите соединить прежнее наше многовековое положение о примате духовного начала над материальным с вашей верой в их равноценность и связь?»³ Дело в том, что для западного сознания «принцип независимости духовного творчества от материальных условий» исторически остается основой взгляда на мир, жизнь, человека. Тогда как коммунизм не только верит в перерождение человека, но и ставит это перерождение в зависимость от бытовых условий. «Как сочетает он эту веру с той преемственностью культуры, о которой он постоянно и настойчиво говорит?»⁴ Но эту тему, затронутую Жюльеном Бенда, по словам Г. Адамовича, никто на конгрессе не поддержал.

В своем докладе «Литература и коммунизм», существенно сокращенном и искаженном в переводе, помещенном в книге участников конгресса, Жюльен Бенда сформулировал «коммунистические»

¹ Литовцев С. Верблюд г. Эренбурга // Последние новости. — Париж, 1935. — 27 июня.

² Адамович Г. Послесловие к «конгрессу» // Последние новости. — Париж, 1935. — 26 сент.

³ Там же. — 3 окт.

⁴ Там же.

концепции литературы и «западные», противопоставив их друг другу. Из «коммунистической» концепции, по его мнению, должна выйти «литература целиком новая и по сюжетам, и по тону, и по публике, к которой она обращается, – литература, которая совсем не будет продолжением нашей литературы, но которая будет чем-то совершенно другим и в сущности ее отрицанием... Одним словом, я думаю, что между западной концепцией литературы и концепцией коммунистической... есть разница не в степени, а в сущности»¹. Выступление Ж. Бенда вызвало дискуссию на конгрессе.

В «Предисловии» к тому, в котором были опубликованы доклады участников, И. Луппол заявил о «совершенно неправильной» концепции Жюльена Бенда о «западной» и «коммунистической» культурных традициях. Он пояснил, что согласно этой концепции, «искажающей исторические перспективы», пролетариат якобы не является наследником старой культуры. Он также отметил, что эта позиция Ж. Бенда была критически встречена на конгрессе, и свои возражения ему высказали Жан Геенно, Поль Низан и другие.

Рассмотрим позиции других участников международного форума. Жан Геенно в своем ответе Жюльену Бенда заявил: «Я совсем не думаю, что есть необходимость противопоставлять советский марксизм гуманизму», а «сила этого учения – в стремлении к духовному общению»². Андре Мальро высказал мысль о том, что «нет ни одного великого индивидуального творчества, к которому бы не прилипали столетия, которое бы не тащило за собой спящие величия», а культурное «наследство не передается, оно завоевывается»³. И продолжил: «Мы, писатели Запада, ведем с ним, с нашим наследством, жестокую борьбу. Советские товарищи, ваш съезд в Москве прошел под портретами старейших в славе, но мы ждем от вашей цивилизации, пронесшей их сквозь кровь, тиф и голод, не уважения к ним, а того, чтобы благодаря вашей силе нам открылось их новое лицо»⁴. Андре Жид напомнил собравшимся, что «культура под стеклянным колпаком отжила свой век»; с одной стороны, «нелепо и ненужно отрекаться от прошлого», но с другой – «литература, культура, цивилизация могут сегодня развиваться и расцвести не

¹ Бенда Ж. Литература и коммунизм // Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж, июнь 1935: Доклады и выступления. – М., 1936. – С. 74–75.

² Геенно Ж. Ответ Жюльену Бенда // Там же. – С. 80.

³ Мальро А. Произведение искусства // Там же. – С. 113.

⁴ Там же.

как продолжение, но как противопоставление себя этой культуре прошлого»¹. При этом А. Жид сделал существенную оговорку: «...следует предоставить каждому уму свободу по-своему толковать великие подлинники»; ведь «культура работает на освобождение ума, а не на его порабощение...»²

В своей статье об итогах Конгресса Г. Адамович отметил, что там все-таки были редкие речи – «вопросительные, тревожные». В центре «духовной энергии и воли» собрания был Андре Жид – «бесспорно замечательный писатель» и человек, «и куда бы его ни “качнуло”, всякое его слово имеет значение»; он, по мысли критика, принадлежит к тем людям, которые представляют собой, прежде всего, некую «моральную ценность»: они постоянно «сводят какие-то нескончаемые счеты со своей совестью и сами себя судят»³. Однако речь, которую произнес писатель, поразила Г. Адамовича «общей примитивностью мысли и, в особенности, формы», ибо самый трудный и сложный «вопрос коммунистической культуры, – о личности и коллективе, – Жид просто-напросто обошел, голословно заявив, что “только враги коммунизма полагают, что он влечет за собой обезличивание”»⁴. Но где он, этот «расцвет личности» в советской России, – полемически вопрошал критик. К прекрасным, «взволнованным и волнующим» размышлениям в речи Андре Жиды он относил «мысли о связи истинной культуры с естественностью и искренностью, – связи неразрывной, вопреки софистическим утверждениям лже-националистов»⁵.

Оценка международного форума Г. Адамовичем сводилась к следующему: «По существу, конгресс даже искажил, умышленно упростил положение вещей, представив (или пытаясь представить, – в лице его инициаторов) дело так, будто сейчас в мире всего две силы, смертельно друг другу враждебные, фашизм и коммунизм, и кто против одного, тот, следовательно, с другой»⁶. Тогда как силы эти «не так враждебны, им есть на чем столкнуться», – и подлинная «демаркационная линия» проходит вовсе не там, где намечали ее большинство ораторов. Положение человека в мире, по мысли Г. Адамовича, трагичнее, чем было представлено на

¹ Жид А. Личность и коммунизм // Там же. – С. 177.

² Там же. – С. 181.

³ Адамович Г. Послесловие к «конгрессу» // Последние новости. – Париж, 1935. – 26 сент.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

Конгрессе, – «трагичнее и сложнее». «Какой след оставило христианство», как мучительна и трудна «перестройка», «длящаяся уже несколько сот лет, на иных, еще неясных основаниях», на конгрессе, посвященном кризису культуры, об этом не было сказано ни слова¹.

Размышления критика о прошедшем Конгрессе в защиту культуры, не оправдавшем надежд интеллектуальной элиты русского зарубежья и, в условиях надвигавшейся фашистской угрозы не сумевшем поднять многие важнейшие проблемы, среди которых «писатель и власть», перекликаются с многими высказываниями других свидетелей этих событий.

В самом начале эмиграции, по словам Петра Струве, было осознано, «что постигшая Россию революция несет с собой поток нового разрушительного варварства... в котором западная отравка интернационального коммунизма сочетается с архирусским ядом родной сивухи»². И. Бунин писал о методах и деятельности Ленина, учителя и предшественника Сталина, строящихся на убеждении в том, что для того чтобы удерживать огромную власть, нужна «великая ложь, великое угодничество, устройство волнений, революций, надо от времени до времени по колено ходить в крови. Главное же надо лишить толпу “опиума религии”, дать вместо Бога идола в виде тельца, т.е., проще говоря, скота <...> Ленин явил миру как раз в самый разгар своей деятельности нечто чудовищное, потрясающее; он разорил величайшую в мире страну и убил несколько миллионов человек – и все-таки мир уже настолько сошел с ума, что среди дня спорят, благодетель он человечества или нет?»³ Объективна и взвешенна позиция Н. Берберовой, которая свидетельствовала: «В 1925–1935 гг., несмотря на самоубийства Есенина и Маяковского, на трудности Эренбурга, на исчезновение Пильняка, на слухи о беспокойстве Горького, вера в то, что СССР несет молодому послевоенному миру, и в особенности левому искусству, обновление, поддержку, необозримые перспективы, была на Западе сильнее всех колебаний и сомнений. Особенно это было во Франции...»⁴

¹ *Адамович Г.* Послесловие к «конгрессу» // Последние новости. – Париж, 1935. – 26 сент.

² *Струве П.* Именем Пушкина // Возрождение. – Париж, 1926. – 7 июня.

³ *Бунин Ив.* Миссия русской эмиграции // *Бунин Ив.* Великий дурман. – М.: Совершенно секретно, 1997. – С. 132.

⁴ *Берберова Н.* Курсив мой. Автобиография. – М., 1996. – С. 326.

Писатель Жан Геенно позднее в книге «Трудная вера» («La foi difficile», 1957) вспоминал: «В знаменитой статье Горький спрашивал писателей: “С кем вы, мастера культуры?” И конгресс, организованный коммунистической партией в Париже по приказу из Москвы, должен был дать публичный ответ на этот вопрос. Это была пропагандистская акция. Находчивость организаторов состояла в том, чтобы добиться от писателей, далеких от коммунизма, таких как Олдос Хаксли, Генрих Манн, Форстер, Бенда, Жид... участия в прениях. Неважно, что они говорили, главным было их присутствие и их имя. <...> Мог получиться настоящий балаган, если бы не тревожное время, под давлением которого мы находились. Все мы были писателями, и если мы лгали, то, по крайней мере, полагали, что лжем только друг другу и самим себе, но я не думаю, что кто-нибудь из нас лгал. Действительно, господин Верный манипулировал трупной, но дураков не было. Драма разворачивалась всюду и внутри нас. Я смотрел вокруг и не видел ни одного счастливого лица. <...> Да и сами русские, делегаты Рая, имели обеспокоенный вид. Задавали ли мы им вопросы? Мы сразу же почувствовали, что они не согласятся сказать все»¹.

Советский участник конгресса – литературовед И.К. Луппол – заявлял о том, что «буржуазия потеряла право на культурное наследство, она оказалась недостойной его», и «единственным его наследником по праву истории является творец новой культуры – рабочий класс», которому старая культура необходима «не для того, чтобы сохранять ее в неприкосновенности или рабски преклоняться перед ней, – она необходима для построения культуры новой, социалистической»². И далее он отсылал к пониманию проблемы В.И. Лениным, у которого «речь идет о критическом освоении культурного наследства и о переработке его с точки зрения революционного рабочего класса», но «осуществляя свой суд над культурным наследством, современный рабочий класс <...> не может не ставить вопроса о том, какую тенденцию выражало в свое время то или иное художественное произведение»³. И.К. Луппол, обращаясь к статье В.И. Ленина о Толстом, подчер-

¹ Цит. по: Диалог писателей: Из истории русско-французских культурных связей XX века. 1920–1970 / Отв. ред. Балашова Т.В. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 244.

² Луппол И.К. Проблема культурного наследства // Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж, июнь 1935: Доклады и выступления. – М., 1936. – С. 88.

³ Там же.

кивал, что там «литературное наследство (даже такого “непротивленца злу насилием”, каким был Лев Толстой) ставится на службу революции. И в этом наиболее почетная и наиболее действенная социальная задача как современной литературы, так и литературного наследства»¹.

Эта проблема – культурного наследства – оказалась одной из центральных на конгрессе. В 1920-е годы в Советской России была выдвинута категория разрыва по отношению к русской истории и культуре. Позднее в 1930-е годы происходит «адаптация» классического наследия (революционно-демократической линии в русском освободительном движении) к задачам социалистического строительства, провозглашение себя (Советской России) наследником культуры, идея присвоения. И происходит вытеснение, подмена одной культуры (русской) другой (советской).

С одной стороны, послереволюционная литература русской эмиграции была продолжением литературы рубежа веков (продолжением Серебряного века), но с другой – эмигрантские писатели, пережившие историческую катастрофу крушения страны, потери родины, разрыва культуры, пытались найти и дать свои ответы на дореволюционные, наполненные трагизмом предсказания, пророчества, которыми жила литература конца XIX – начала XX в. Литература русской эмиграции постоянно и напряженно вглядывалась в *прошлое* (тематически, жанрово – расцвет исторического романа, мемуаристика и т.д.). Кризис европейского сознания также получил свое теоретическое осмысление в русской эмиграции (В. Вейдле, П. Бицилли, П. Муратов, К. Мочульский, Н. Бахтин). Вспомним, например, лишь одну известную работу – книгу Вл. Вейдле «Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества»². Дискуссии, постоянно возникавшие в эмигрантской прессе, связанные с современной литературой, не могли не отразить и сложности положения писателя в современном мире, и общее понимание кризиса культуры. Основными дискуссиями о проблемах литературно-критического процесса русского зарубежья стали вопросы о языке, о путях со-

¹ Лунтол И.К. Проблема культурного наследства // Международный конгресс писателей в защиту культуры. Париж, июнь 1935: Доклады и выступления. – М., 1936. – С. 88.

² Вейдле Вл. Умирание искусства: Размышления о судьбе литературного и художественного творчества. – Париж, 1937.

временной прозы, о романе, о поэзии, о молодом поколении, о столичной и провинциальной литературе.

Свою главную задачу литературная эмиграция видела в том, чтобы сохранить русскую культуру, считая именно себя ее полноправным наследником. Пережив историческую катастрофу, оказавшись в условиях кризиса европейского сознания, писатели русского зарубежья искали опору в незыблемости ценностного мира отечественного классического наследия, в котором, однако, находили подтверждение своих предчувствий, прозрений грядущих катаклизмов. Если в Советской России первых послереволюционных десятилетий классика противопоставлялась современности, то в зарубежье они находились в сложном единстве и целостности. Утрата современным искусством религиозного смысла заставляла в поисках преодоления кризиса обращаться к онтологической насыщенности русской классики, к ее активной сострадательности и милосердию, к ее устремленности к свету.

ОБРАЗЫ МИРА

М.А. Васильева

«ЗАВТРА УВИЖУ Я БАШНИ ЛИВУРНЫ...»: ИТАЛЬЯНСКИЕ ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ ВЛАДИМИРА ВАРШАВСКОГО*

Аннотация. Статья посвящена неизвестным записным книжкам писателя Владимира Варшавского (1906–1978). Этот ценный эгодокумент дает возможность проанализировать значение Италии в судьбе писателя, а также место поэтики и метафизики странствия в его литературном наследии.

Ключевые слова: эгодокумент; неизвестные архивные материалы; итальянский текст в литературном наследии В.С. Варшавского; поэзия Е.А. Баратынского; мотивы пироскафа / парохода и странствия в творчестве младоэмигрантов.

В архиве Дома русского зарубежья имени Александра Солженицына (Москва) хранится обширный архив Владимира Варшавского¹. В фонде писателя находится записная книжка с надписью от руки на обложке «Итальянские записки». Текст небольшой, фрагментарный и исчерпывается одним сюжетом в судьбе Варшавского. Однако в контексте его творчества и в контексте русско-итальянских культурных связей документ представляет немалый интерес.

Владимир Сергеевич Варшавский (1906–1978) – выдающийся писатель первой волны русской эмиграции, представитель ее молодого поколения – тех, кто покинул Россию после революции 1917 г.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований по проекту 17-04-00126 «Русское присутствие в Италии в первой половине XX века».

¹ Дом русского зарубежья им. А.И. Солженицына (ДРЗ). Ф. 291.

подростками или детьми. Он же – автор книги «Незамеченное поколение» (Нью-Йорк: Издательство им. Чехова, 1956), запечатлевшей историю становления молодой генерации русских изгнанников. Книга стала событием в литературной жизни русского зарубежья, родоначальником одноименного термина, который прочно вошел в историю и теорию русской литературы, и одним из самых обстоятельных исследований, посвященных феномену *эмигрантства*. Исключительно эмигрантским мировидением прошито все литературное наследие Владимира Варшавского. Тот же особый фокус зрения присуш и его итальянскому тексту.

Скорее путевые заметки – так было бы вернее определить жанр этих записей. Впрочем, название, зафиксированное на обложке записной книжки, принадлежит не Варшавскому, оно сделано значительно позднее рукой его вдовы Татьяны Георгиевны Варшавской. Свои путевые заметки писатель начинает вести прямо в самолете по пути из Америки в Италию 30 августа 1958 г. И хотя пишет их исключительно для себя, а не для читателя, предыстория жанра влияет на текст, припоминание традиций канонических путевых заметок дает о себе знать, выстраивая таким образом жанровый метауровень этих обрывочных записей. Само событие – первая в жизни поездка в Италию – словно обязывает Варшавского запечатлеть происходящее. Одним из ключевых мотивов итальянской записной книжки становится известное стихотворение Евгения Абрамовича Баратынского «Пироскаф» (1844), которое вспоминает Варшавский по пути в Италию.

«Завтра увижу я башни Ливурны, Завтра увижу Элизий земной!» – записывает он, летя в самолете. Цитата приходится как нельзя кстати: воздушное плавание с однодневной остановкой в Европе чем-то напоминает путь Баратынского, отправившегося на пироскафе из Марселя в Неаполь весной 1844 г. Варшавский пишет свои заметки прямо в самолете точно так же, как и Баратынский создал «Пироскаф» ночью на корабле, несущемся по Средиземному морю. Как и Евгений Баратынский, Варшавский совершал свою первую поездку в Италию – страну многолетней мечты. Очевидно, что и для Баратынского, и для Варшавского, как и для русского человека вообще, Италия была символом земного рая, идеального путешествия. Варшавский, переживший изгнание, мытарства эмигранта, катастрофу Второй мировой войны с ее тяжелыми боями и длительными переходами, немецкий плен, мог бы о себе сказать словами Евгения Бара-

тынского из того же «Пироскафа»: «Много земель я оставил за мною; / Вынес я много смятенной душою...»¹

Между тем отсылающий к Баратынскому метауровень итальянских путевых заметок многомерен и неоднозначен. Обращение к стихотворению «Пироскаф» вносит трагическую ноту в путевые заметки Варшавского. Итальянское путешествие поэта не совпадает с каноническим образом полного приключений хождения в «чужие края». Странствие в Италию для Баратынского стало единственным и последним, обернувшись внезапной смертью в Неаполе 29 июня (11 июля н. ст.) 1844 г. Таким образом, подспудный диалог между итальянскими путевыми заметками Варшавского и итальянским текстом русской классической литературы обретает разные (радужный и драматичный) векторы.

Цитата из «Пироскафа» помещена в полный безрадостной саморефлексии контекст: «Да, вдруг в 50 лет стал взрослым. Хотя я знал, что все это бред, и каждый день может кончиться, и я буду опять нищим, но сегодня это имело видимость какой-то обеспеченности, солидности. Все мне было странно, словно я был самозванцем. Но я решил, что надо пользоваться, что судьба дала мне этот шанс.

“Завтра увижу я башни Ливурны,
Завтра увижу Элизий земной!”

Какое вдохновение волновало Баратынского, а я сидел бесчувственно».

Сравнение не в свою пользу весьма показательно. Путевые заметки Варшавского создаются словно в обратной эмоциональной перспективе стихотворению Баратынского и становятся метафизической антитезой «Пироскафу». Как бы не был драматичен финал итальянского путешествия поэта Баратынского, его стихотворение, написанное в преддверии долгожданной встречи с Италией, полно энергии и радости. Отсюда многочисленные жизнеутверждающие образы: «пена здоровья», «надежды символ», «жребий благой» и т.д. Варшавский же начинает свои заметки совершенно в другом ключе: «Странно, я чувствую, как способность моя к интеллектуальному усилию скорее возросла, я не чувствую умственной старости. Но способность к восприятию новых впечатлений, к волнению, к ощущению бездны времени и пространства исчезли...»

¹ Баратынский Е.А. Пироскаф. – Режим доступа: http://www.orator.ru/stihi_baratynskii_piroskaf.html

Для лирического героя «Пироскафа» путешествие в Италию – словно награда за пережитое, логический и счастливый итог богатого жизненного опыта: «много мятежных решил я вопросов, / Прежде чем руки марсельских матросов / Подняли якорь, надежды символ!»¹ Варшавский, которому на момент поездки в Италию исполнилось 52 года, замечает: «Неужели мне правда 50 лет? Ведь я еще не начал даже жить. Не начал думать».

И, наконец, еще один диссонанс. Баратынский завершал Италией свое полугодовое пребывание в Европе. Ему шел 44-й год, и несмотря на то что «Пироскаф» преисполнен риторики бывалого путешественника, эта поездка за границу для поэта была первой. Однако логический зазор между биографией и текстом отчасти сглажен: перед тем, как посетить Италию, Баратынский побывал в нескольких немецких и французских городах, долго жил в Париже. Диссонансом на фоне почти героической патетики «Пироскафа» становятся путевые заметки Варшавского. Русский эмигрант, покинувший Россию в 14 лет, москвич, прошедший в 1920 г. классический для русского беженца путь: Крым, Константинополь; переезд в 1922-м в Чехословакию (сначала Моравия, затем – Прага); а в 1926-м – во Францию; пребывание во время Второй мировой войны сначала на франко-бельгийской границе, где солдат Варшавский защищал Булонскую цитадель, а затем в Померании (нынешняя Польша) в лагере для военнопленных, где писатель провел долгих пять лет; возвращение в освобожденный Париж в 1945-м и отъезд в Америку в 1951-м, – далеко не полный список стран и городов в прихотливой траектории русского эмигранта. Впереди еще будет очередной переезд в Европу: Мюнхен, Париж и маленький городок Ферней-Вольтер на франко-швейцарской границе, где в 1974 г. чета Варшавских, наконец, обзавелась своим домом и пустила корни. Вместе с тем Варшавский, типичный русский изгнанник, исколесивший полмира, по пути в Италию сделает парадоксальное умозаключение: «Странно, почему я раньше не требовал от жизни этого: путешествий, впечатлений, прекрасного».

В этом замечании отражена крайне важная составляющая эмигрантского мировоззрения, носителем которого был Владимир Варшавский. Динамичная история многочисленных передвижений русского рассеяния не имеет ничего общего с путешествием. Это

¹ Баратынский Е.А. Пироскаф. – Режим доступа: http://www.orator.ru/stihi_baratynskii_piroskaf.html

разные дискурсы. Русский эмигрант – это «человек блуждающий», изгнанник, апатрид, «лицо без гражданства». Человек мира, он живет без своего места в мире. Скитание и путешествие находятся на разных полюсах бытия. Путешествие – одно из ярчайших проявлений свободы человека, оно предпринимается по своей воле, не имеет насильственного аспекта, предполагает не только «пункт назначения», но и возвращение в родные края. Изгнание имеет очень зыбкую «точку возврата».

Этико-онтологическая проблематика «своего места» – одна из центральных в философской системе Владимира Варшавского¹. «Мне было странно: наша жизнь в России занимала *все место*, а теперь начиналась новая, неизвестная земля»², – напишет он в автобиографическом романе «Ожидание», вспоминая день отплытия семьи из Крыма в Константинополь³. Пароход, увозящий беженцев в «никуда», для многих русских изгнанников станет символом их судьбы и знаменитого эмигрантского «исхода» в 1920 г. Этот символ находится в иной парадигме, нежели «Пироскаф» Баратынского. Не случайно своих сверстников-эмигрантов, представителей «незамеченного поколения» Варшавский охарактеризует так: «Нам суждены были беспочвенность, отверженность, одиночество. Мы жили без обычных координат для определения своего места в мире...»⁴ Эмигрантское сознание в русской литературе выстроило отдельное направление поэтики, где самые различные средства передвижения (пароходы, поезда, автомобили, дирижабли) стали излюбленными темой и мотивом⁵. Но назначе-

¹ См. об этом: *Васильева М.А.* Категория места в эмигрантском сознании: Пример Владимира Варшавского // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. – Екатеринбург, 2016. – Т. 18, № 4 (157). – С. 8–25.

² *Варшавский В.С.* Ожидание: Проза, эссе, литературная критика / сост., предисл. Т.Н. Красавченко; сост., подгот. текста и коммент. Т.Н. Красавченко, М.А. Васильевой; послесл. и подгот. приложения М.А. Васильевой. – М.: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына: Книжница, 2016. – С. 57.

³ См. об этом: *Васильева М.А.* О Владимире Сергеевиче Варшавском. Биографический очерк // *Варшавский В.С.* Незамеченное поколение / сост., коммент. О.А. Коростелева, М.А. Васильевой. – М.: Русский путь: Дом русского зарубежья им. А. Солженицына, 2010. – С. 405–426.

⁴ *Варшавский В.С.* Ожидание: Проза, эссе, литературная критика. – М., 2016. – С. 76.

⁵ См. об этом: *Матвеева Ю.* Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземляков. – Екатеринбург, 2008. Особенно главу «Эмблематика странствий: корабли и поезда в творчестве “сыновей” эмиграции: В. Набоков, Г. Газданов, Б. Поплавский» (с. 58–72).

ние этих «средств передвижения» весьма специфично, они все находятся словно в иллюзорном мире, вне координат. У Поплавского – это «Дирижабль неизвестного направления»¹, у Анны Присмановой – это поезд, который несется «проездом через собственную жизнь» к своему крушению (стихотворение «Поезд»), пароход, уходящий «во тьму и в ночь» («Сирена»²), у Гайто Газданова – это такси, колесящее по призрачным дорогам сомнамбулического ночного Парижа (роман «Ночные дороги»³), или самолет, также обреченный на крушение, в котором гибнут главные герои (роман «Полет»⁴).

Парадоксально, но именно поиск «своего места» в мире вдохновил Варшавского пойти добровольцем на войну. Поиск смысла существования с риском для жизни – один из феноменов непростой судьбы писателя. Судя по его автобиографической прозе, в бою он впервые испытал «спокойное чувство укреплённости моей жизни в чем-то достоверном и прочном»⁵.

Первое настоящее путешествие (при всей подвижности состояния человека, пускающегося в путь) также становится важнейшим свидетельством и опытом обретения *своего места* в жизни, или «укреплённости... в чем-то достоверном и прочном». Путешествие – яркий факт биографии, полной *настоящих* событий. Так совпало, что посещение Италии было непосредственно связано с намерением Варшавского жениться. В Милане его ждала невеста – Татьяна Дерюгина, отправившаяся туда в деловую поездку. Таким образом, итальянское путешествие имело для писателя поистине символическое значение. Семья для русского эмигранта в немалой степени и есть обретение родины, все той же искомой точки опоры. Об этом размышляет, например, в своих

¹ Поэтический сборник Б. Поплавского «Дирижабль неизвестного направления» (1927) был издан посмертно его другом Н.Д. Татищевым (Париж, 1965).

² Оба стихотворения вошли во вторую книгу стихов «Близнецы» (Париж, 1946).

³ Впервые: Современные записки. – Париж, 1939. – № 69; 1940. – № 70 (под заглавием «Ночная дорога»); отдельным изданием: Нью-Йорк: Издательство имени Чехова, 1952.

⁴ Русские записки. – Париж, 1939. – № 18–21 (публикация не была закончена). Впервые полностью: Газданов Г. Полет / First Complete Edition with an Introduction and Bibliographical Appendix by L. Dienes. – The Hague: Lexuhenhoff Publishing, 1992.

⁵ Варшавский В.С. Ожидание: Проза, эссе, литературная критика. – М., 2016. – С. 130.

дневниках друг Варшавского по русскому Монпарнасу и один из наиболее «отверженных» писателей русского зарубежья поэт Борис Поплавский: «Конечно, именно собираясь обзавестись семьей, русский за границей особенно чувствует необходимость ему Родины, русской среды, даже русского пейзажа, и это до физической точки»¹. Путешествие Варшавского в Италию в этом контексте становится путешествием из призрачного эмигрантства в настоящую реальность. Итальянские путевые заметки последовательно фиксируют эту ментальную траекторию, поиск незыблемой почвы под ногами. По мере приближения к Италии Варшавский пишет о самых важных для себя вещах, словно намечает основные точки опоры. В этих обрывочных записях мы найдем размышления о России: «Я вдруг подумал: как много лет я любил Россию, какое значение эта любовь имела в моей жизни, может быть, самое сильное чувство в моей жизни. Ведь странно, даже идя на войну, во французской армии, я шел как русский и как бы за Россию». О будущей жене: «Я чувствую, что больше не могу существовать без С. [Снапи, или Снупик – прозвище Татьяны Варшавской]. С ней так все весело, радостно и чувство, что у меня есть место в человеческом мире и все нас любят, т.е. любят ее, но так как мы с ней соединены, любят и меня». Эти два образа в путевых заметках органично переплетаются: «Я собирался жениться. И моя невеста была самое необыкновенное, самое лучшее существо, которое я когда-либо встречал, воплощение всего, что я любил в жизни, воплощение и той России, которую я любил – Россию “Русских женщин”». Как странно, что Бог послал мне вдруг, когда я уже думал, что жизнь кончилась, возможность жизни, как у всех людей. Словно кончилась моя отверженность». Делает Варшавский и крайне важные записи об Италии: «Собственно, хорошо было бы, если бы все люди были как итальянцы, никто бы не воевал, и жизнь была бы легче и веселее».

Первая часть заметок завершается с приземлением самолета в Милане. По завершении итальянского путешествия Варшавский продолжит свои путевые заметки и напишет заключение: «Две недели пронеслись как в тумане, – фиксирует он 13 августа. – Я никогда не видел за такой короткий срок столько прекрасного. Венеция, Падуга, Болонья, Флоренция, Сиена, Рим, Помпея, Пиза. Много чего я не

¹ Поплавский Б. В поисках собственного достоинства. О личном счастье эмиграции. [Из дневника 1934. Париж] // Поплавский Б. Собр. соч.: в 3 т. – М., 2006. – Т. 3: Статьи. Дневники. Письма. – С. 406.

понимал раньше, мне стало понятно... И снова все время была рядом Снапи... Как жалко, что все пришло, когда я уже потерял способность воспринимать впечатления как прежде. Я как-то принимал, что я не имею на это право, не заслужил... А вот С. решила, что имею право. Она вылечит меня от малодушия, страха, беспокойства...»

Здесь мы находим еще одну антитезу «Пироскафу». Жизнерадостный динамизм стихотворения Баратынского контрастирует с трагическим финалом путешествия его автора. Вектор итальянского путешествия Варшавского диаметрально противоположен – это путь из эмигрантского небытия в жизнеутверждающую реальность.

Со временем чета Варшавских сделает поездки в Италию семейной традицией, как правило, разделяя это паломничество с блестящим знатоком итальянской культуры Владимиром Вейдле. Нередко спутником Варшавских был давний друг их семьи протоиерей Кирилл Фотиев.

О значении этого итальянского опыта, где чувство свободы, поиск своего настоящего «я» и дружба с Варшавскими неотделимы, Кирилл Фотиев напишет в одном из писем к своим друзьям: «Во Флоренции я ежедневно бывал у маленького фонтана во дворе палаццо Веккио – помните, этот маленький фонтан: алебастровый сосуд, в который плещет вода, а над ним – летящий ввысь крылатый гений, держащий в руках рыбу, из пасти которой бьет струя воды? Андреа дель Вероккио, 1470 г. Там, у этого фонтана, под сенью крылатого ангела, я с особой силой ощущал каждый раз нашу дружбу, нашу близость, думал о вас постоянно. Ибо этот крылатый гений отвергает то, что мы отвергаем, и утверждает то, что мы с вами любим. Он – светлый отдых, отдушина от всего того, что мерзко – от советской “литературы” и от тех, кто ищет в них зерна “сермяжной правды”, от розовых клозетов Америки и от манеры Хрущева и Брежнева носить шляпу, от здешнего вранья и тамошнего лицемерия. И всему этому противостоит наша дружба и венчающий ее крылатый гений, ангел если не победы, то упования на победу...»¹.

¹ Прот. К. Фотиев – В.С. Варшавскому. 7 декабря 1970 г. (ДРЗ.Ф. 291).

А.Г. Гачева

**ОБРАЗ КАВКАЗА В КНИГЕ
ПИСАТЕЛЯ-ЕВРАЗИЙЦА К.А. ЧХЕИДЗЕ
«СТРАНА ПРОМЕТЕЯ»**

Аннотация. Статья посвящена образу Кавказа в первой книге писателя, публициста, деятеля Евразийского движения К.А. Чхеидзе, вышедшей в 1932 г. в Шанхае на русском языке и в 1933 г. в Праге на чешском языке. Кавказ предстает у Чхеидзе и как многонациональный, мультикультурный феномен, и как перекресток путей Востока и Запада, и как нравственный эталон, на фоне которого видятся изъяны уклада современной Европы с ее разобщенностью и ослаблением связей родства. При этом писатель, в отличие от идеологов сепарации Кавказа, видит его органической частью России-Евразии, что для писателя не отрицает самобытности и уникальности кавказского мира.

Ключевые слова: К.А. Чхеидзе; русская эмиграция; евразийство; «Страна Прометея»; образ Кавказа; Россия и Европа.

«Моя тема – Кавказ»¹. Так в интервью чешскому журналу «Обозрения литературы и искусства» обозначил главную тему своего творчества писатель, мыслитель, публицист, представитель первой волны русской эмиграции, деятель евразийского движения Константин Александрович Чхеидзе (1897–1974)². Из семи романов, написанных им в изгнании, пять («Глядящий на солнце» (1935), «Навстречу буре» (1940), «Путник с Востока» (1941),

¹ Чхеидзе К.А. «Моя тема – Кавказ» // Чхеидзе К.А. Страна Прометея. – Нальчик: Полиграфсервис и Т., 2004. – С. 257.

² См.: Zirájci do Slunce. Literárněvědný sborník o životě a díle gruzinského knížete Konstantina Čcheidzeho, spisovatele v Čechách / Sestavili V. Bystrov a J. Vacek. – Praha, 2002.

«Крылья над бездной» (1942), «Невеста гор» (1943)) созданы на кавказском материале. Этнический, духовный, культурный облик народов Кавказа впечатляюще отразился в малой прозе писателя: рассказах и очерках 1920–1940-х годов, обработках народных сказок, горских сказаний, легенд. Судьбу Кавказа и населяющих его народностей, их место на исторической карте, взаимоотношения с Россией дореволюционной и Россией советской Чхеидзе не раз затрагивал в публицистике и переписке¹. И в воспоминаниях «События, встречи, мысли», над которыми писатель работал на склоне лет, в 1967–1971 гг., кавказская тема, поданная сквозь призму биографии, является одной из ведущих².

Особое место в литературном наследии К.А. Чхеидзе занимает книга «Страна Прометей». Бывший белый офицер, участник Гражданской войны на Кавказе написал ее в Чехословакии в 1930 г. В 1932 г. книга вышла в Шанхае, а в 1933 г. в Праге в переводе на чешский язык, открыв серию чешских изданий кавказской прозы писателя, вводивших в сознание жителей братской славянской страны образ Кавказа во всей его многогранности, исторической, духовной, культурной.

«Страна Прометей», в поэтике которой сплавлены черты очеркового и романного жанров, задумывалась как своеобразное кредо писателя, его творческое «как-то веруешь». Она стала художественным отражением евразийских склонений Чхеидзе³, его размышлений об идейных и этнокультурных мирах Востока и Запада, о разновекторности их путей и о чаемом грядущем синтезе, который станет возможным тогда, когда род человеческий преодолеет гражданскую и межнациональную рознь, осознает планету как «месторазвитие», а себя – как единого «субъекта истории»⁴. Узконацио-

¹ Чхеидзе К.А. Путник с Востока: Проза, литературно-критические статьи, публицистика, письма / сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. А.Г. Гачевой. – М.: Книжница: Русский путь, 2011. – С. 337–338, 387–394, 440–446.

² См.: Чхеидзе К.А. События, встречи, мысли. Глава VIII. Прага – Париж – Прага / публ. и коммент. М. Магидовой // Воспоминания. Дневники. Беседы (Русская эмиграция в Чехословакии). – Прага, 2011. – Кн. 1.; Чхеидзе К.А. События, встречи, мысли // Литературный архив Музея национальной литературы (Чешская республика). Фонд К.А. Чхеидзе. 6/71/0003.

³ См.: Гачева А.Г. Неизвестные страницы евразийства. К.А. Чхеидзе и его концепция «совершенной идеократии» // Вопросы философии. – М., 2005. – № 9. – С. 147–167.

⁴ Чхеидзе К.А. Путник с Востока: Проза, литературно-критические статьи, публицистика, письма. – М., 2011. – С. 336.

нальная, местечковая точка зрения была Чхеидзе чужда. Грузин по отцу, русский по матери, выросший в многонациональном Моздоке, он был *всечеловеком* – в том смысле, который вкладывал в это определение Достоевский. Сознвая уникальность и неповторимость *частного, национального*, стремился к его примирению с *общим, универсальным*.

Одним из проявлений этой диалектики национального и всечеловеческого виделось ему взаимодействие русского мира и этносов, населяющих пространства России (СССР). Вопрос о принципах этого взаимодействия для эмигрантов с Кавказа звучал весьма горячо. Кавказская диаспора идейно и политически не была однородной, в ней сталкивались и соперничали различные точки зрения на будущее горских народов: от планов федеративного устройства в составе обновленной державы с предоставлением широких возможностей экономического, духовного, культурного развития для каждой национальности до тенденций крайнего сепаратизма, лозунгов отделения Северного Кавказа от Советской России. С одной стороны выступал известный политический и общественный деятель и публицист Ахмед Цаликов, председатель Союза горцев Кавказа, создатель журнала «Кавказский горец» (1924–1925), призывавший «народолюбиво настроенную горскую интеллигенцию»¹ соединиться не для борьбы за власть, а для совместной духовной и культурной работы. В 1925 г. он стал создателем при Институте изучения России Общества Кавказоведения, которое занималось «изучением природы, населения, быта, культуры, экономики и политической жизни Кавказа»², регулярно устраивало научные доклады как для эмигрантской диаспоры, так и для чешской публики. К.А. Чхеидзе была близка объединительная позиция Цаликова. Он принял живое участие в работе Общества, а позднее, уже в 1930-е годы, неизменно читал лекции по истории и культуре Кабарды в Русском народном университете в Праге³.

Иную, радикальную точку зрения занимал кн. Эльмурза Бекович-Черкасский, для которого учеба на естественном факультете Пражского Карлова университета и изучение кавказской флоры и фауны шли рука об руку с политической активностью. Сторонник

¹ От редакции // Кавказский горец. – Прага, 1924. – № 1. – С. 2.

² Фонды русского заграничного исторического архива в Праге. Межархивный путеводитель. – М.: РОССПЭН, 1999. – С. 196.

³ Сведения о работах члена Союза русских писателей и журналистов в ЧСР К.А. Чхеидзе (1926–1932 гг.) // РГАЛИ.Ф. 2474. Оп. 1. Ед. хр. 89. Л. 6.

радикального отделения северокавказских народов от российской державы, он не признавал значения русской культуры для просвещения Кавказа (один из тезисов Цаликова) и последовательно отстаивал необходимость не прорусской, а проевропейской ориентации. Почему, спрашивал он, за просвещением горцу непременно надо направляться в Москву, а не в Вену, Берлин и Рим? «Западно-европейская цивилизация, кажется, более реальная и практичная, чем русская, которая часто обременена излишним инвентарем. Тем более что для получения образования в Европе не требуется никакого религиозного мандата»¹.

В 1928 г., уже уехав в Париж, Э. Бекович-Черкасский начал издавать журнал «Горцы Кавказа». Не уставая подчеркивать, что, выйдя из-под власти России имперской, горцы подпали под власть России советской, главный идеолог журнала потребует национальной независимости уже не только для кавказских народов, но и для других национальностей бывшей Российской империи и теперешнего СССР: «Да будет нам позволено напомнить русским, что действительное счастье Россия найдет внутри своих естественных национальных границ, а не на Украине, Кавказе и в Туркестане»².

Подобный подход к вопросу о будущем России и Кавказа категорически не принимался Чхеидзе. Кавказ для него неотделим от России. Но не пассивно, не на правах «материала» входит он в державное целое. Чхеидзе близка выдвинутая философом Л.П. Карсавиным идея симфонической личности. На ее основе и интерпретирует он проблему национального. Как звуки в симфонии слагаются в гармоничное единство, в созвучие, а не какофонию, так и личности в составе народного целого, сохраняя каждая свою уникальность, должны быть связаны союзом согласия и любви. В свою очередь и наднациональное образование представляет собой не стандартизованную массу, в которой стираются черты различия между национальными физиономиями, а такую же симфоническую, соборную личность. В симфонии наций и культур, звучащей на пространстве России-Евразии, нераздельно и неслиянно соединяются голоса больших и малых народностей, и каждая несет в общую духовную копилку свой индивидуальный творческий опыт. А в будущем и все человечество должно осознать себя соборным единством народов земли, и это единство, чтобы быть действи-

¹ Эльмурза. Открытое письмо Н.А. Бигаеву // Кавказский горец. – Прага, 1925. – № 2/3. – С. 91.

² Одинадцатое мая // Горцы Кавказа. – Париж, 1929. – № 5/6. – С. 2.

тельно нерушимым, должно держаться пониманием абсолютной ценности и необходимости *каждого* своего звена.

На том, что выход России из исторического и духовного кризиса лежит не на путях сепаратизма, но в идее единства, Чхеидзе настаивал с самых первых шагов в эмигрантской печати. Именно сепаратизм, по его убеждению, привел к провалу Белого движения. Протест против «советского монополизма» объединил защитников Белой идеи с лидерами националистических движений в областях России. В результате «идея парцелятивного местного национального величия» «ослабила и разбила общий подъем на множество частичных, местных сопротивлений», что в конечном итоге привело к поражению и «советизации всех частей России»¹. В целом ряде статей писатель рисует образ будущей России как соцветия национальностей и их самобытных культур. Он грезит о «России бесчисленного числа племен и наречий; бесконечно богатой самоцветными гениями многих народов, рождающих ныне единый могучий, всеобъемлющий, всем понятный, близкий и родной – гений любви и творчества, гений грядущей России»².

В интернациональном оркестре, звучащем на российском пространстве, у Кавказа своя неповторимая нота. Чхеидзе чутко слышит ее. И в книге «Страна Прометея» открывает своим современникам – жителям Советской России, эмигрантам, людям Европы – духовный и культурный мелос кавказских народностей, красоту и гармонию быта, неразрывную с бытием.

Любовно описывая уклад жизни горцев, материальную культуру, традиции, он не ставит себе узкоэтнографической цели. Его задача в другом – воспроизвести целостный образ мира и человека, как складывается он в этой точке планеты. Чхеидзе-писатель наблюдателен, меток и точен, но каждая конкретная деталь у него логосна, не эмпирична; каждый словесный рисунок (от внешности горцев до домашнего убранства), каждая картина природы (будь то солнечное утро в горах, древняя пещера, извилистая горная дорога, мост через горный проток или неповторимый нальчикский воздух) наполнены глубоким смыслом, невидимыми нитями связаны с целым, несут на себе его отблеск.

Кавказ для Чхеидзе – не только особый этнокультурный мир. Это средоточие нравственных ценностей, передающихся из поколе-

¹ *Конст. Ал.* [К.А. Чхеидзе]. Казачьему Сполоху // Казачий сполох. – Прага, 1924. – № 2/3. – С. 21.

² Там же. – С. 22.

ния в поколение на протяжении многих веков. Писатель стремится осмыслить духовный опыт Кавказа на фоне опыта современной Европы – усталой, разобщенной, живущей одним днем, противопоставить патриархальные традиции горских народов с их культом предков, почитанием старших, родственно-семейной любовью либерально-эгалитарной цивилизации, миру, не помнящему родства и забывшему о братстве. Во введении к книге «Страна Прометей» появляются образы дикого и культурного поля. На диком – тесня и уничтожая друг друга, прут из земли злаки и сорняки: выживают сильные, наглые, приспособленные, утонченным и скромным шанса не остается; на культурном – «нет и следов... дикой борьбы и... отвратительного торжества сильнейшего (и наихудшего)»¹, здесь каждому растению дано достаточно света, влаги, тепла. Читатель уже ждет привычного сравнения мира необразованных, темных горцев с диким, невозделанным полем, а цивилизованной, просвещенной Европы – с культивируемой человеком землей. Но нет, Чхеидзе разбивает стереотипы: диким полем, где идет безжалостная борьба за жизнь и место под солнцем, предстает у него цивилизация Запада, эгоистическая, атомарная, не желающая знать о любви, загнавшая человека в каменные лабиринты городов, в душные клетки квартир, где ему остается только умереть незнанию и одиноко. А возделанной ойкуменой, где человек живет в гармонии с миром и Богом, с собой и другими людьми, предстает «сокровище земли», «страна Прометей» – Кавказ.

Чхеидзе отчетливо сознает душеобразовательное, жизнехранительное значение традиции. Ее разрушение чревато кризисом сердца и разума, искажением нравственного строя личности, распадом межчеловеческих связей. Для европейского жителя, превыше всего ценящего время, деньги и молодость, естественно садиться в трамвай, не думая, что по краям дороги плетутся те, кому быстрота и удобство передвижения не по карману: беременные женщины, старики и старухи. Нет нужды, что эти старухи когда-то были прекрасны и молоды и носили в своем чреве «будущий век». Они сделали свое дело и теперь могут спокойно отправляться на перебой. Но стоит перенестись на «дикий Кавказ» – и является прозревшему сердцу вся внутренняя неправда, весь позор подобного отношения. Всего две «картинки» рисует Чхеидзе. Молодежь, спешащая на танцы, уступает подводу старикам. Односельчане в самый разгар полевых работ безвозмездно убирают поле вдовы, а

¹ Чхеидзе К.А. Страна Прометей. – Нальчик: Полиграфсервис и Т., 2004. – С. 35.

потом наказывают мельнику обмолотить ее зерно в первую очередь. «Непростительные глупости» для расчетливого буржуазного мира, живущего по железной формуле «товар – деньги – товар»¹.

Чхеидзе подчеркивает добротолубие горцев, их духовную статью, неукоснительное соблюдение религиозных норм и народных обычаев. Особенно отмечает «строгую почтительность к другим религиям»² и в то же время нелицемерную веру, руководящую речами и поступками обитателей Страны Прометея. Слиянность веры и дела, обряда и стоящего за ним образа мира разительно отличает людей гор от современных европейцев, давно утративших цельность мысли и жизни. Граждане Европы превратили историю в вечный балаган, в пестрый рынок, в ярмарку тщеславия, где модным брендом может стать все, даже распятие. Здесь ботинки могут носить имя понтифика католической церкви, здесь рождественский поросенок, смотрящий из крикливой витрины, ошарашит Вас словом Евангельской тайной вечери: «Сие есть тело мое, которое вы будете воспринимать»³. Здесь и сами христианские праздники – лишь повод для развлечений, а никак не призыв к метанойе, к пробуждению от бескрылого мещанского сна.

Кавказ у Чхеидзе – не только этический, но и эстетический эталон. Писатель сравнивает запыленное, почерневшее небо Европы, сквозь которое светит «бессильное парижское солнце»⁴ и на котором почти не видно звезд, – и высокое, бездонное небо Кавказа. И в душе рождается поэтический гимн этой нерукотворной, божественной красоте, несущей в себе первозданную красоту мироздания: «Укажите мне на земном шаре места красивее и обаятельнее Кавказа?! Где есть такое сочетание мощности, величия и чистоты? – У нас иное солнце, иной месяц, иные звезды... А наше небо! Разве есть где-нибудь такое, вселяющее в душу великий, ничем не утолимый восторг, небо, как небо Кавказа? Оно прекраснее всего самого прекрасного, что есть в мире. И если кто-нибудь захочет возвеличить и прославить на веки веков чью-либо красоту, пусть только скажет: это прекрасно, как прекрасно небо, гордо вздымающееся над Эльбурсом... Высшей меры прекрасного не существует»⁵.

¹ Чхеидзе К.А. Страна Прометея. – Нальчик: Полиграфсервис и Т., 2004. – С. 37–38.

² Чхеидзе К.А. Путник с Востока: Проза, литературно-критические статьи, публицистика, письма. – М., 2011. – С. 90.

³ Там же. – С. 91.

⁴ Чхеидзе К.А. Страна Прометея. – Нальчик, 2004. – С. 64–65.

⁵ Там же. – С. 261.

Человек индустриальной цивилизации, отгородившийся от природы бездушной техникой, утрачивает то живое восчувствие мира, любовно-сердечное касание к нему, которое органически присуще патриархальным народам и составляет суть подлинного отношения человека к бытию. Земля горцев хранит его в себе как священный завет. Тем внимательнее Чхеидзе, заброшенный из родного Кавказа в самое сердце Европы, к быту землепашца и скотоводца, в основе которого – отношение доброго хозяина, а не вора и разбойника, безответственно расточающего ресурсы земли и поганяющего отданный ему на доброе попечение Божий сад.

Писатель стремится запечатлеть на страницах «Страны Прометея» образы живых носителей традиции, хранителей наследия предков. Это благословенный летами Тенгиз Суншев из селения Безенги, вместивший в свой жизненный срок весь XIX век и коснувшийся – на начале и излете жизни – еще двух столетий. Старейшина Биберд, ведущий у огня неторопливый рассказ о людях прошедших времен: каждая история – поучительная притча тем, кто только вступает в жизнь, дабы хранили они свое сердце от зла, корысти, несправедливого приобретательства. Подобно высоким деревьям, вознесшим свои кроны к солнцу и свету, выделяются старцы на фоне своих горских собратьев; самой своей судьбой учат действовать и жить по правде, несут в себе подлинный кодекс чести, благородство ума, красоту и величие сердца.

Описывая мир Кавказа начала XX в., Чхеидзе показывает, что этот мир – при всей богатой его самобытности – мир, привитый к черенку русской культуры, тем самым снимая споры о том, где искать этому миру основ просвещения. Эти основы уже даны Кавказу Россией. Более того – через Россию соприкоснулась молодая горская поросль и с миром европейской культуры. Вот друг Чхеидзе, осетин Никита К., влюбленный в Байрона, Лермонтова и Шекспира. Не в Вене, Париже или Риме открыл он для себя шедевры всемирной литературы, а в Моздоке, находящемся в границах Российской державы, – открыл через русский язык и русскую книгу. А вот другой «чистокровный кавказец» – Кузьма Б.: «подобно Ломоносову», он прибыл в Моздок пешком – «удрал с хутора, где жила его семья»; будучи студентом училища, стал одним из лучших городских педагогов, увлекся Толстым, но при этом характерно «поправил» толстовство – в духе горской морали, подчеркивая необходимость противления злу¹.

¹ Чхеидзе К.А. Страна Прометея. – Нальчик, 2004. – С. 46–48.

Не только уроки просвещения, но и нравственные уроки обретаются во взаимодействии мира горцев с русским миром. В начале книги «Страна Прометея» Чхеидзе повествует о судьбе русской девушки Насти, полюбившей кабардинца Хуссейна и ушедшей за ним в аул. «Родственники Хуссейна сначала приняли Настю не очень дружелюбно. Однако впоследствии ее кроткая привязанность к мужу, ее старания всем и каждому сделать добро снискали ей всеобщую любовь»¹. Горячность сердца, жертвенность, всеотдайность – лучшие черты характера русской женщины раскрывает писатель в образе своей героини.

Первая часть книги «Страна Прометея» – «Горы и горцы» – та духовная планка, по отношению к которой будет рассматривать Чхеидзе Кавказ периода революции и Гражданской войны. Он ставит эту планку перед своими современниками, пережившими исторический апокалипсис, дабы вновь забили в их душах, ожесточенных кровью и смертью, заглохшие источники добра и правды. «Быть плохим, злобным, жестоким – нетрудно, – позднее напишет он в воспоминаниях. – Трудно быть добрым и великодушным»².

Вторая часть «Страны Прометея» посвящена Заурбеку Даутокову-Серебрякову, организатору и одному из главных деятелей антибольшевистского движения в Кабарде, личным адъютантом которого был в годы Гражданской войны К.А. Чхеидзе. Впервые писатель обратился к образу человека, о котором на Кавказе «слагались героические песни и повествовались легенды»³, в рассказах «Повесть о Дине» и «Вавочка», но там образ Заурбека был трансформирован в образ Батыр-Бека кабардейшау⁴. Здесь же перед нами роман-биография. Автор следует по стопам своего героя от детских и юношеских лет, обнаруживших в Заурбеке и смелость, и неукротимый нрав, и музыкальный талант, и душевную прямооту, и пылкость сердца, до зрелости, укрупнившей мужественные черты его характера, но и заставившей пройти через испытание властью, гордыней, жестокостью; от первого – бескровного – триумфа, когда юный Заурбек объездил неукротимого племенного жеребца Буздыгана, через поражения и победы, многие из которых

¹ Чхеидзе К.А. Страна Прометея. – Нальчик, 2004. – С. 61.

² Чхеидзе К.А. События, встречи, мысли // Литературный архив Музея национальной литературы (Чешская Республика). Фонд К.А. Чхеидзе. 6/71/0003. Л. 11.

³ Чхеидзе К.А. Страна Прометея. – Нальчик, 2004. – С. 142.

⁴ Чхеидзе К.А. Путник с Востока: Проза, литературно-критические статьи, публицистика, письма. – М., 2011. – С. 67–80.

были оплачены кровью, до того последнего августовского дня, когда, развернув 30 конников против 500 красных кавалеристов, он взял в свои руки знамя и не договорил последних, вдохновляющих на атаку слов. Восхищение и любовь к командиру, под началом которого Чхеидзе прошел практически всю Гражданскую, задает эмоциональный тон повествования. Но эти чувства не слепы. Чхеидзе знает и другого Заурбека – хладнокровно отдающего приказы о казни: да, он казнит врагов и считает себя правым, но эта правда одной стороны не закрывает от автора целостной Божеской правды, которую несут в себе горы, молчаливые созерцатели братоубийственной розни людей, и которая в момент расправы над комиссаром Видяниным исторгает из уст женщины в черном, похожей на монахиню, пронзительный крик: «Нельзя!.. Нельзя убивать... Бог не позволяет убивать... А!»¹

Образ вечных гор – свидетелей и судей живущих – вместе с образом неба, «такого радостного и голубого», как будто «оно создано для молитвы»², переводит повествование о Гражданской войне в высший, религиозно-этический план, упирает его в вопрос о той подлинной цели существования, которую испокон веков ищет человек на земле, принимая за эту единственную и последнюю цель идейные фантомы и миражи и проливая за них свою и чужую кровь. «Неужели мужчина создан для пролития крови, а женщина для наполнения того бассейна, который именуется человечеством? Кто на это ответит?»³ Этим вопрошанием и светлой, ностальгической нотой – нотой тоски по «Стране Прометея», «алмазной короне» мира, завершается первая кавказская книга Чхеидзе.

Русских рецензий на книгу было немного (эмигрантские газеты после скандала Кламара не очень жаловали евразийцев), но откликнувшиеся критики писали о «Стране Прометея» взволнованно и горячо. Поэт и писатель Лев Гомолицкий, поместивший в газете «Молва» обширный отзыв, так характеризовал книгу своего литературного собрата:

«Есть темы, которые делают писателя. Такова тема книги Чхеидзе. Она сама подсказывает ему величественные образы, строгую простоту языка.

¹ Чхеидзе К.А. Страна Прометея. – Нальчик, 2004. – С. 174.

² Там же. – С. 172.

³ Там же. – С. 242.

И из простого воспоминания, “человеческого документа” книга Чхеидзе превращается в эпическую поэму¹.

Выход «Страны Прометея» на чешском языке стал культурным событием. Появились яркие рецензии, было напечатано большое интервью в «Обзорах литературы и искусства»: с Чхеидзе беседовал главный редактор журнала, филолог Милослав Новотный². Именно в этой беседе прозвучала формула «Моя тема – Кавказ», которую мы привели в начале статьи. Здесь же К.А. Чхеидзе прямо обозначил философскую подкладку темы Кавказа, представив ее сквозь призму евразийских идей и одновременно сквозь заданную Достоевским в «Пушкинской речи» тему «всемирной отзывчивости» и «всечеловечности». Назвав «проблему Восток – Запад» «основой, вокруг которой вращается вся мировая история», начиная с похода греков на Трою и завоеваний Александра Македонского, писатель призвал своего собеседника увидеть современность как «очередную фазу развития все той же единой мировой темы»: «Арена действия – расширилась до размеров всего Старого Света. Буквально весь мир – Россия, Европа, Индия, Китай, Япония и Америка – вовлечены в эту стремительно разворачивающуюся трагедию. В центре событий – Россия, с ее срединным географическим положением; с ее двойственной полуевропейской, активной, отвечающей на вопрос “как?” и полуазиатской, созерцательной, отвечающей на вопрос “для чего?” душой... Одним из важнейших участников описываемой трагедии является Кавказ. Кавказ, в своих пределах и на свой манер, переживал и переживает все ту же мировую трагедию. С незапамятных времен греки (западники!) во главе с Ясоном искали в наших местах Золотое Руно. Так же с незапамятных времен у нас известны восточные влияния: огнепоклонников, солнцепоклонников, последователей Заратустры и т.д. Миф о Прометее вовсе не случайно связан с Кавказом. Кавказ, удивительно сочетавший в себе цветущие долины, жители которых мгновенно перенимают все завоевания культуры, с мрачными теснинами, где возможно встретить не только средневековье, но подчас и пещерный период, – Кавказ как бы заключает в себе все времена и все письмена, оставшиеся от веков. Поэтому кавказцу легче, чем кому другому, понять и

¹ Гомолицкий Л. Страна Прометея // Молва. – Варшава, 1933. – 11 июня, № 132. – С. 4.

² См.: Rozhledy po literatuře a umění. – Praha, 1933. – № 1; публикация русского текста: Чхеидзе К.А. Страна Прометея. – Нальчик, 2004. – С. 257–261.

воспринять дух разных веков. Переезжая из современного города, расположенного на железной дороге, в горный аул, куда ведет выючная тропа, – он за несколько часов проделывает путь нескольких веков. Кавказ – музей мировой истории. В нем находятся древние скрижали, содержание которых еще предстоит разобрать... И, быть может, именно Кавказу предназначена великая судьба приблизиться к нахождению того синтеза Запада-Востока, о котором у нас идет речь»¹.

¹ «Моя тема – Кавказ» // *Чхеидзе К.А.* Страна Прометей. – Нальчик, 2004. – С. 259–260.

ПОЭТЫ И ПОЭЗИЯ

В.В. Никульцева

**«ОБРЕЧЕНА Ж ОНА НА ЦАРСТВО
БЕЗ ПОДДАННЫХ И БЕЗ КОРОН...»
(ЗИНАИДА ГИППИУС В ПОЭТИЧЕСКОЙ ОЦЕНКЕ
ИГОРЯ-СЕВЕРЯНИНА)**

*Блистательному премьеру балетной труппы
Большого театра России
Владиславу Валерьевичу Лантратову
в знак вечного почитания и восхищения*

Аннотация. В статье приводится филологический анализ стихотворений Игоря-Северянина 1918–1926 гг., объектом либо адресатом которых явилась Зинаида Гиппиус. Предметом особого внимания исследователя является многообразие авторских стилистических приемов создания образа современницы поэта в сонете «Гиппиус» (1926) – вершинном произведении, беспристрастно рисуящем многоликий и противоречивый образ поэта и критика.

Ключевые слова: Игорь-Северянин; Зинаида Гиппиус; поэзия русского зарубежья; филологический анализ; индивидуально-авторский стиль; изобразительно-выразительные средства языка.

Вопрос о взаимоотношениях Игоря-Северянина¹ и Зинаиды Гиппиус в современном литературоведении недостаточно полно разработан. Рассмотрение проблемы их творческих взаимосвязей и

¹ О выборе дефисного написания псевдонима см.: *Никульцева В.В.* Словарь неологизмов Игоря-Северянина / Ин-т рус. яз. РАН; под ред. проф. В.В. Лопатина. – М.: Азбуковник, 2008. – С. 5; *Никульцева В.В.* История одного литературного псевдонима // *Русская речь.* – М., 2009. – № 3. – С. 96–98.

взаимовлияний могло бы дать неожиданные результаты для исследователя поэзии Серебряного века и русского зарубежья, поскольку проблема эта предлагает довольно интересное, многомерное и фактически не изученное поле деятельности. Одним из векторов изучения мог бы стать вопрос о процессах заимствования футуристического (в частности северянинского) неологикона символистами (в особенности К. Бальмонтом, Ф. Сологубом, З. Гиппиус, А. Белым, А. Блоком и др.).

Известно, что знакомство начинающего эгофутуриста с Мережковскими состоялось в октябре 1912 г. в салоне Фёдора Сологуба и Анастасии Чеботаревской на Разъезжей ул. в Петербурге¹. З. Гиппиус и Игорь-Северянин принимали участие в составлении 3-го (январского) номера альманаха «Очарованный странник» за 1914 г. О внимании Мережковских к протее Ф. Сологуба свидетельствует тот факт, что в сборник «Восемьдесят восемь современных стихотворений, избранных З.Н. Гиппиус» (Пг.: Огни, 1917) были включены северянинские стихотворения 1911 г. «Весенний день» и «Фиалка». Со своей стороны, Игорь-Северянин ставил поэтессу в ряд особо почитаемых им авторов: «Из современных поэтов я высоко ценю Сологуба, Блока и Зинаиду Гиппиус»².

Известно, что З. Гиппиус критически отзывалась об эгофутуризме как таковом и об Игоре-Северянине как представителе этого «крошечного по размерам, бессильного, но характерного» явления литературы³.

Однако эта оценка эгофутуризма не повлияла на северянинское восприятие З. Гиппиус как поэта и женщины. В марте 1913 г. он создает стихотворение, посвященное ей, – «Балтийское море». Примечательно, что этот поэтический опус написан в то же время и в том же месте, что и стихотворение «Тоска о Сканде», посвященное Валерию Брюсову (Одесса, март 1913 г., во время совместного турне с Сологубом и Чеботаревской), и входит в поэтический сборник «Златолира», насыщенный образами, реминисценциями, эпитафиями из поэзии символистов и посвящениями им. Судя по всему, эти произведения, как и многие другие, могли возникнуть под влиянием порыва душев-

¹ См.: *Северянин И.* Очерк «Беспечно путь свершая...» (1924) // *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. – М.: Республика, 1999. – С. 462.

² Интервью с Игорем-Северянином // *Одесские новости*. – Одесса, 1916. – № 10 019, 29 марта. – С. 3.

³ *Гиппиус З.Н.* О «Я» и «Что-то» // *Новая жизнь*. – СПб., 1913. – № 2, февраль. – С. 162–173.

ной благодарности к супружеской чете, чья протекция обеспечила выдвижение Игоря-Северянина в литературной среде и укрепление его позиций среди богемного окружения.

В «Балтийском море» нарисован портрет девушки, в котором современники узнавали черты З. Гиппиус:

...Плывет златоликая Сканда
В лазурной галере ко мне.

Как парус – раскрытые косы,
Сомнамбулен ликий опал.
Глаза изумрудят вопросы,
Ответ для которых пропал...

<...>

И лунного, блеклого смеха
Глаза у плывущей волны.

Плывет – проплывает галера
Ко мне – не ко мне – никуда.
Луна – золотое сомбреро,
А Сканда – луна и вода.

Ср.:

И вот опять в душе лазорие,
И вновь душа моя поет
Морей Альдонсу – Черноморие
И Сканду – Дульцинею вод!

(«Тоска о Сканде»)¹

Об Альдонсе и Дульцинее в поэзии Игоря-Северянина читал лекции Ф. Сологуб во время турне по Югу России.

Это явный образец комплиментарной поэзии, насыщенной тропами и окказионализмами, имеющей целью демонстрацию лояльности начинающего поэта к представителю иного (недружественно настроенного) литературного лагеря.

В «Поэзе о поэтессах» (1916), вошедшей в сб. «Миррелия», З. Гиппиус, наряду с М. Лохвицкой, Ю. Жадовской, Е. Ростоп-

¹ Здесь и далее, за отдельными исключениями, стихотворения Игоря-Северянина цитируются по источнику: *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза / сост., авт. предисл. и коммент. Е. Филькина. – М.: Республика, 1999.

чиной, Т. Щепкиной-Куперник, отводится почетное место среди уважаемых поэтов современности.

Как мало поэтесс! как много стихотворок!

<...>

Мелькает крупное. Кто – прошлому соперник?

Где просто женщина? где женщина – поэт?

Да, только Гиппиус и Щепкина-Куперник.

Поэт лишь первая; вторая – мир и свет...

Необходимо отметить, что в представленном Игоре-Северянином ряду поэтесс отрицательно оценены «модные» А. Ахматова, М. Моравская, Л. Столица, обозначенные окказионализмом «стихотворки».

Ряд стихотворений Игоря-Северянина содержит эпиграфы – строки из произведений З. Гиппиус. Так, «Поэза “невтерпез”» (1915) из сб. «Гост безответный» (1916) предваряется цитатой из произведения «Три формы сонета (II)» (1907):

Терзаю ли тебя, иль веселю,

Влюбленности ли час, иль час презренья, –

Я через все, сквозь все, –

Тебя люблю...

«Секстина XIV» («Измены нет, пока любовь жива...», 1919), вошедшая в сб. «Менестрель» (1921), содержит эпиграф, представленный строками из стихотворения З. Гиппиус «Любовь – одна» (1896):

Не может сердце жить изменой,

Измены нет, – любовь одна.

Эти строки из гиппиусовских стихотворений особенно близки поэту, на все лады воспевающему земную любовь.

И в послереволюционный период творчества Игорь-Северянин продолжает восхвалять современницу, однако в его произведениях начинает сквозить ирония. Это связано не столько с изменением отношения футуриста к символизму, сколько с переоценкой ценностей после вихря революций 1917 г. Так, в книгу «Соловей» (1923), посвященную Борису Верину, поэт включает огромное количество «портретов-характеристик», истоки создания которых берут свое

начало в «Громокипящем кубке» (1913), обретших в дальнейшем виртуозно отточенную форму в «Медальонах» (1934).

Отличительной чертой сборника «Соловей», вобравшего в себя поэтические «изборы и изыски» 1918 г., является отсутствие разделов, характерных для более ранних книг Игоря-Северянина. Пейзажные зарисовки («Два острова», «Февраль») сменяются экспрессионистическими этюдами («Нарва», «Юрьев», «Яля», «Ассоциация», «У моря», «К морю»), воспоминания о прошлом («Прежде и теперь», «Слава», «Былое») – бытоописанием, фиксацией реалий жизни («Почтальон», «К Альвине», «По этапу»). Они перемежаются всевозможными посвящениями, имеющими конкретного адресата.

В сборник «Соловей» вошли, помимо прочих, стихи, адресованные писателям, композиторам и их бессмертным творениям. Среди многих опусов – посвящений и характеристик – есть и стихотворение «Гиппиус» (<1918>).

Показательно, что в названии произведения отсутствует имя адресата (женщины!), и, как уже было отмечено, содержание имеет двойное прочтение: создание образа поэтессы от восхваления ее достоинств к развенчанию ее положения в современной литературе основано на уверенности автора в том, что наступил тот момент, когда, будучи провозглашенным «Королем поэтов» и занявшим прочное положение на поэтическом Олимпе, он может подвести итоги, расставить все акценты в отношениях с собратьями по перу. В связи с этим лесть, расточаемая поэтессе, звучит не настолько тонко, насколько это принято в куртуазной лирике, чтобы нельзя было понять подтекста, и мадригальное содержание наполняется ядовито-саркастическим смыслом.

Блистательная Зинаида
Насмешливым своим умом,
Которым взрощена обида,
Всех бьет в полете, как крылом...

Холодный разум тклет ожоги,
Как на большом морозе – сталь.
Ее глаза лукаво-строги,
В них остроумная печаль.

Большой поэт – в ее усмешной
И едкой лирике. Она
Идет походкою неспешной
Туда, где быть обречена.

Обречена ж она на царство
Без подданных и без корон.
Как царственно ее коварство,
И как трагично-скромен трон!

Основные стилистические средства, призванные создать многоплановый образ З. Гиппиус, – это эпитеты (*блистательная, насмешливый, холодный, лукаво-строгий, остроумный, усмешный, едкий, неспешный, царственный, трагично-скромный*), метафора (*взрощена обида, бьет в полете, разум тклет ожоги, обречена на царство*), окказионализмы (*усмешный, лукаво-строгий, трагично-скромный*), сравнение (*как крылом, как на большом морозе – сталь*), оксюморон (*царство без подданных и без корон*), анадиплосис (*...Туда, где быть обречена. // Обречена ж она на царство...*), антитеза (*Большой поэт... Обречена ж она на царство / Без подданных...*), риторическое восклицание и параллелизм (*Как царственно ее коварство, / И как трагично-скромен трон!*).

Примечательно, что в сборник «Соловей» включены стихотворения с отрицательной оценкой творчества А. Ахматовой («Стихи Ахматовой»), Г. Иванова, А. Белого, М. Кузмина («Пять поэтов», где воспеваются, в противовес отмеченным лицам, И. Бунин и Н. Гумилёв), И. Эренбурга («Стихи И. Эренбурга»). Большинство же произведений содержит в целом положительную, а иногда восторженную оценку личности творца и его творений: «Лейтенант С.», «Евгению Пуни», «Афоризмы Уайльда», «Дюма и Верди», «Льву Никулину», «Лира Лохвицкой», «Бальмонт», «Брюсов», «Валерию Брюсову», «Сологуб», «У Сологуба», «Ее каприз» (о Н. Львовой), «Виктор Гофман», «Пушкин», «Василию Каменскому», «А.К. Толстой», «Георгию Шенгели» и мн. др.

Для более полного создания впечатления объективности оценок Игорь-Северянин прибегает к авторитету классика:

Я Пушкиным клянусь, что святы
Характеристики мои,
Что в них и тени нет расплаты
За высмеянные стихи!

(«Разбор собратьев», 1918)

В «романе в стихах» «Рояль Леандра (Lugne)» (1925), своеобразной стилизации под «Евгения Онегина», довольно иронично выведен образ поэтессы:

У Мережковской в будуаре
На Сергиевской ярый спор
О Божестве и о бездари,
Несущейся во весь опор¹.

Речь идет о «Религиозно-философском собрании», организованном В. Розановым, Д. Filosoфовым и Мережковскими в 1901–1903 гг. в квартире Д. Мережковского и З. Гиппиус на Сергиевской ул. в Петербурге. «Спор в будуаре», предназначенном для любовных утех, на взгляд автора, вещь по крайней мере странная. И снова на первый план в оценке Гиппиус как писателя и философа деятеля выступает ирония.

Стихотворение «Гиппиус» (1926) и более поздние произведения Игоря-Северянина, в том числе очерки из книги мемуаров «Уснувшие весны» (1931), являются своеобразными откликами на книгу воспоминаний З. Гиппиус «Живые лица» (Прага, 1925), в которой содержится характеристика Игоря-Северянина как подражательного, слабого поэта, названного автором воспоминаний «обезьяной» В. Брюсова.

Однако произведение «Гиппиус», вошедшее в сборник «Медальоны. Сонеты и вариации о поэтах, писателях и композиторах» (1934), трудно назвать субъективным откликом на эту книгу, поскольку оно содержит противоречивые суждения, построено на контрастах и оппозициях.

Ее лорнет надменно-беспощаден,
Пронзительно-блестящ ее лорнет.
В ее устах равно проклятью «нет»
И «да» благословляюще, как складень.

Здесь творчество, которое не на день,
И женский здесь не дамствен кабинет...
Лью лесть в ей предназначенный сонет,
Как льют в фужер брожение виноградин.

И если в лирике она слаба
(Лишь издевательство – ее судьба!) –
В умение видеть слабость нет ей равных.

¹ Никульцева В.В. Словарь неологизмов Игоря-Северянина / Ин-т рус. яз. РАН; под ред. проф. В.В. Лопатина. – М.: Азбуковник, 2008. – С. 30.

Кровь скандинавская прозрачной льда,
И скован шторм на море навсегда
Ее поверхностью самодержавной.

Сонет образован двумя катренами и двумя терцетами, написан пятистопным ямбом с пиррихиями. Сочетание женской и мужской рифмы не всегда гармонично: так, в стихах 1–4 (*беспоощаден – складень*), 5–8 (*на день – виноградин*), 2–3 (*кларнет – нет*), 6–7 (*кабинет – сонет*), 11–14 (*равных – самодержавной*) рифма не точна. Для пера Игоря-Северянина это несвойственно. Интонация, в отличие от интонации других сонетов, вошедших в «Медальоны», не обладает богатством тонов и полутонов: ей присущ однотипный восходяще-нисходящий рисунок. Ритм стихотворения размерен, он несколько оживляется за счет парентезы в первом терцете и анжамбманов в 3/4, 13/14 стихах.

Так же, как в стихотворениях «Балтийское море» (1913) и «Гиппиус» (<1918>), в сонете содержится портретная характеристика. Однако, в отличие от ранних поэтических опусов, здесь портретная характеристика служит лишь фоном для психологической оценки.

Сонет имеет четырехчастную структуру, что также не типично для поздних сонетов Игоря-Северянина, обладающих, как правило, двух- либо трехчастной композицией.

Внешняя характеристика и оценка критики образует содержательный план первого катрена; во второй катрен входит характеристика творческой манеры, завершающаяся хвалой адресата; первый терцет содержит критику творчества, генезис которого вскрывается в последнем терцете.

Ключевые слова в оценке образа З. Гиппиус объединяются в тематические ряды «дом» (лорнет, кабинет, фужер), «творчество» (творчество, сонет, лирика), «религия» (складень, благословляющий), «рок» (судьба, предназначенный), «гендер» (женский, дамственный, уста, слабый, слабость), «время» (день, навсегда), «пространство / север» (лед, скандинавский, море, шторм, прозрачный, скованный).

В центре находится его лирической героини (обращает на себя внимание активное словоупотребление личного местоимения *она* и личного в значении притяжательного *ее* – восемь раз), вокруг которой формируются эти тематические ряды, создающие семантические поля «север», «креатив», «судьба», «женщина», «бытие» и «время».

Статика текста (на 41 именное слово – 22 существительных, 10 прилагательных и девять местоимений – приходится шесть гла-

гольных слов) подчеркивается модальными оттенками за счет введения частиц, две из которых субстантивированы (*да, нет*), временных наречий (*здесь, навсегда*) и условного союза (*если*), введенного в предложение сопоставительного типа (*И если в лирике она слаба... В уменье видеть слабость нет ей равных*. Ср.: *Насколько она слабый лирик, настолько сильный психолог и критик*).

Опясывающие сонет строфы представлены сложносочиненными и простыми осложненными конструкциями, тогда как центральные строфы образованы сложными предложениями с разными видами связи: подчинительной и сочинительной, а также интонационной, что касается вставной конструкции *Лишь издевательство – ее судьба!*

Звукопись играет если не ведущую, то важную роль в создании образа женщины-поэта. Так, на фоне пяти гласных русского языка (звук [ы] не встречается в тексте) доминирует гласный [а], особенно активный в I, II и IV строфах. Аллитерация на [а] (22 звукоупотребления на весь текст) уступает место преобладанию в III строфе звука [э], создающего мотив воспевания «Прекрасной Дамы», а в конце сонета доминирующий звук соревнуется с гласным [о] (5:4), призванным выразить диссонанс между мужским и женским началом в личности З. Гиппиус.

На фоне открытого гласного сильнее звучат сонорные – [л], [л'], [н], [н'] в I строфе, [л], [л'], [н], [м], [р] в сочетании с [в], [в'], [ф], [ф'] в III и IV строфах. II строфа отличается по фонетическому рисунку за счет преобладания гласного [э] и сонорных согласных на фоне свистящих, шипящих и губно-зубных.

Ритмико-интонационное и фонетическое оформление сонета призвано усилить визуальное и звуковое впечатление от образной системы текста, при построении которой используется богатая палитра разнообразных изобразительно-выразительных средств языка: эпитеты, в том числе окказиональные (*надменно-беспощадный, пронзительно-блестящий, дамственный, благославляющий, самодержавный*), метафоры (*лечь, слабый в лирике, видеть слабость, скован шторм на море... ее <крови> поверхность*), компаративы и сравнения (*прозрачней льда; как складень, как льют в фужер брожение виноградин*), перифраза (*брожение виноградин 'вино'*), аллюзия (*кровь скандинавская*), антитеза (*В ее устах равно проклятью «нет» / И «да» благословляюще, как складень; И женский здесь не дамствен кабинет; Кровь скандинавская прозрачней льда, / И скован шторм на море навсегда / ее поверхность самодержавной*), парентеза и риторическое восклицание

(*Лишь издевательство – ее судьба!*). Отметим, что этот набор стилистических средств создания образа поэтессы приближен к тому, что применяется Игорем-Северянином в стихотворении «Гиппиус» (<1918>).

Если в этом сонете Игорь-Северянин старается сохранить беспристрастие в оценках современницы, то в стихотворении «Незрячей» (1927), вошедшем в сборник «Классические розы» (1931), он бросает ей обвинение в предосудительной клевете и грозит «судом Божиим»:

...Я размышляю об одном таланте,
Незрячем в безлюбии пера...
<...>
О, злая и сварливая царица,
Яд у тебя на письменном столе!

Взамен чернил ты пишешь им и жалишь
Всех и подчас – подумай – и меня...
Но ты сама почти уже в опале, –
О, пусть тебя все рифмы сохранят.

Остерегись, прославленная! Рано
Иль поздно ты познаешь суд судьбы.
Моли у неба своего Бертрана:
Еще прозреть есть время, может быть!..

Набор стилистических средств мало отличается от представленного в более ранних произведениях Игоря-Северянина (эпитеты, метафоры, аллюзия, парентеза, окказионализмы, риторические восклицания), однако здесь применена тонкая аллюзия, имеющая двупланную трактовку: с одной стороны, имя *Бертран* встречается в драме А. Блока «Роза и Крест», анализу которой уделила внимание Гиппиус, писавшая под псевдонимом *А. Крайний*; с другой стороны, Бертран – привратник замка короля Рене, отца прекрасной слепой девушки Иоланты. Одноименная опера П.И. Чайковского на рубеже веков шла на сцене Императорского Мариинского театра в исполнении Медеи Фигнер (Иоланта), Николая Фигнера (Водемон), Константина Серебрякова (Король Рене), Леонида Яковлева (Роберт), Яльмара Фрея (Бертран) и была одной из любимейших опер Игоря-Северянина. Таким образом,

Бертран в этой трактовке может быть как символом Несчастья (А. Блок), так и Божественного провидения (П.И. Чайковский).

В рукописную книгу «Литавры солнца», объединившую лирику 1922–1934 гг., так и не увидевшую света при жизни поэта, вошло также стихотворение «Три эпиграммы» (б. д.), первая из которых, адресованная З. Гиппиус, содержит такие язвительные строки:

И тот, кто был всегда двуполой,
Стал бабой, да еще Ягой...¹

Едкая характеристика гермафродита обусловлена тем обстоятельством, что Гиппиус имела мужской псевдоним *Антон Крайний*, любила носить мужскую одежду и обладала независимым мужским характером и острым неженским умом.

Если эти черты поэтессы не важны для молодого Игоря-Северянина, ищущего покровительства в среде символистов, то для поэта с именем и признанием, обладающего заслуженной литературной славой как на родине, так и за рубежом, они становятся объектом насмешки, тем более злой и пристрастной, чем сильнее чувствуется обида, нанесенная мемуарной прозой Гиппиус. В очерках Игоря-Северянина «Беспечно путь свершая...» (1924) и «Салон Сологуба» (1927), вошедших в книгу воспоминаний «Уснувшие весны» (1931), содержатся сведения о З. Гиппиус, лишённые пристрастности, как то: ее заинтересованность алкогольным напитком «Crème de violette», воспеваемым в ранней поэзии Игоря-Северянина; о посещении Мережковскими салона Ф. Сологуба и А. Чеботаревской. Что же касается очерка «Новая простота» (1927), в котором речь идет о «беспамятных воспоминаниях» Г. Иванова «Китайские тени», восхваляемых А. Крайним (З. Гиппиус), то там содержится едкая ирония и сарказм Игоря-Северянина по поводу «Жоржа» и его покровительницы, глумившихся над ним и его окружением².

К концу 1920-х годов северянинское недовольство этическими принципами, политической и гражданской позицией З. Гиппиус достигает точки наивысшего напряжения, о чем свидетельствуют следующие строки из письма Игоря-Северянина Августе

¹ *Игорь-Северянин*. Литавры солнца. Стихи 1922–1934 гг. (115 л.) // РГАЛИ. Ф. 1152. Оп. 1, Ед. хр. 1 (автограф). Л. 56.

² *Северянин И.* Тост безответный: Стихотворения. Поэмы. Проза. – М.: Республика, 1999. – С. 462–478.

Барановой от 10 апреля 1929 г.: «...в “рассеянном” отношении к моему творчеству повинна вся русская общественность во главе с г-ми Мережковскими, некоторым образом ее дирижерами. У меня 25 томов, но сколько же в них “будуарных” мотивов? Капля в море. Так создаются репутации»¹.

Несмотря на неприятие гражданской позиции и своеобразного «кодекса чести», декларируемых З. Гиппиус за рубежом, Игорь-Северянин остается беспристрастным в оценке творчества поэтессы: для него она навсегда останется «ядовитым» лириком и оригинальным литературным критиком с особым индивидуально-авторским стилем. В письме к Софье Карузо от 12 июня 1931 г. встречается одна из последних северянинских характеристик поэтессы, привычно противоречивых и нелюдимых, поставившая точку в их творческих хитросплетениях: «...я придерживаюсь того же взгляда, что люди должны быть, по возможности, разнообразнее... Люблю Гумилёва и одновременно Гиппиус...»²

¹ Цит. по: Словарь литературного окружения Игоря-Северянина (1905–1941): Биобиблиографическое издание: в 2 т. / Сост. Д.С. Прокофьев. – Псков: ООО «Гименей», 2007. – Т. 1. – С. 75–76.

² Там же.

В.В. Агеносов

**«СОБА» ГЛЕБА ГЛИНКИ,
ПОЭТА ВТОРОЙ ВОЛНЫ ЭМИГРАЦИИ**

Аннотация. В статье прослеживается жизненный и творческий путь поэта второй волны русской эмиграции Г.А. Глинка. Выявляется тематика его произведений, особенности творческой манеры. Среди других эмигрантов Г. Глинка острее чувствует свою неприкаянность. Война лишила лирического героя Глинка родины, закинула в чуждую ему Америку. Но новая жизнь все время возвращает его память к той, далекой, утерянной. *Соба* Глинка – философичность и диалектичность с большой долей самоиронии во всем, о чем бы он ни говорил.

Ключевые слова: Г. Глинка; поэзия; вторая волна эмиграции; лирический герой; грамматика; «Соба»; философичность; самоирония; интертекстуальные приемы.

Имя и творчество Глеба Глинка (1903–1989) лишь недавно стали известны на родине. Он принадлежит к смоленскому роду Глинок, к которому принадлежали русский поэт, публицист, декабрист Фёдор Николаевич Глинка (1786–1880) и поэтесса, прозаик, переводчица Авдотья Павловна Глинка (1795–1863). Обессмертивший эту фамилию композитор – дальний родственник смоленских Глинок.

Отец будущего писателя, Александр Сергеевич Глинка (псевдоним – Волжский; 1878–1940), был известным критиком, принимал участие в революционном движении, за что был выслан под надзор полиции (Симбирск, Самара). В советское время являлся редактором и комментатором сочинений А.П. Чехова и Г.И. Успенского.

Глеб Александрович стихи начал писать еще в детстве. В 1921 г. после окончания школы поступил в Брюсовский лите-

ратурный институт и успел его закончить в 1925 г., прежде чем Институт был переведен в Ленинград и закрыт. Позже Глинка с гордостью напишет:

Среди марксистской шелухи,
В эпоху примитивных вкусов
Меня учил писать стихи
Валерий Яковлевич Брюсов.

В 1927 г. в период расцвета объединения «Перевал» Глинка стал его членом. Был знаком с А. Воронским, А. Лежневым, Д. Горбовым, Э. Багрицким, Д. Кедриним, И. Катаевым, А. Платоновым, М. Пришвиным, Н. Зарудиным, Б. Губером. Уже в эмиграции Глинка напишет антологию «На перевале»¹, куда вошли его воспоминания об участниках группы, ее «Восхождении на перевал» и «Путях в небытие», а также проза, критика и стихи «перевальцев».

С 1934 г. Глинка работал старшим консультантом при издательстве «Советский писатель» (имеются интересные воспоминания о его роли в становлении таланта Н. Глазкова²), преподавал в Литературном институте историю литературы и теорию стиха, читал лекции в МГУ.

Имя Глеба Глинки было известно М. Горькому: старший Глинка в свое время был «знаньевцем». В соответствии с горьковским планом отражения писателями «Наших достижений» Глеб Глинка неоднократно ездил в длительные командировки на Заполярный Урал, к истокам Северной Сосьвы и в Нарымский край. Участвовал в клубной работе, в ликвидации неграмотности среди вогулов, остяков и прочих жителей Севера. Из поездок привозил очерки «Изразцовая печка» (1929), «Эшелон опаздывает» (1932), «Истоки мужества» (1935), «Павлов на Оке» (1936).

Собственные его стихи выходили в сборнике «На перевале» (1930), в журналах «Красная новь», «Новый мир», «Молодая гвардия», в горьковском журнале «Наши достижения». Единственная изданная на Родине книжечка стихов Глинки – детская: «Времена года» (1926, повторно – 1929).

В 1941 г. сформировалось «писательское ополчение», «Краснопресненская добровольческая дивизия», куда попал и Глинка. «Военную, увы, свершить карьеру / Судьба меня неожиданно обрекла», –

¹ Глинка Г. На перевале. – Нью-Йорк: Издательство Чехова, 1954.

² Винокурова И. На Новинском бульваре (Николай Глазков и Г.А. Глинка) // Вопросы литературы. – М., 2003. – № 1. – С. 73–86.

вспоминал поэт в стихотворении «Письмо красноармейца»¹. Тем не менее Глинка был командиром отделения: пригодился опыт северных поездок. В октябре 1941 г. 32-я армия, куда входило и «писательское ополчение», попала в окружение. 16 октября 1941 г. Глинка оказался в плену. Близкие получили повестку, что он пал смертью храбрых².

Всю войну писатель находился в немецких концлагерях в Польше, во Франции и Бельгии. В Бельгии поэт начал новую жизнь: женился на польке, работал скульптором. В 1948 г. у него родился сын Глеб (ныне профессор-юрист и знаток творчества отца, муж всемирно известной «доктора Лизы»). Позднее семья переехала в Париж, а в конце 1940-х – в США. Характерно, что писатель так и не овладел толком английским языком, не принял американского гражданства. Это не мешало ему многие годы читать лекции в американских колледжах и университетах.

Глинка публиковал статьи о литературно-общественной жизни в журналах русской эмиграции «Вестник РСХД», «Время и мы», «Новый журнал», «Континент» и др., в альманахе «Содружество», газете «Новое русское слово», «Русская мысль» и др. Заслуживают внимания его критический отзыв о советской послевоенной литературе³, заметки о Горьком⁴, рецензия на стихи Ивана Елагина⁵. Посто-

¹ Глинка Г.А. Письмо красноармейца. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3345>

² Много лет спустя это же утверждала «Комсомольская правда» в статье «Зовет к отечеству любовь: хроника одной русской семьи» (1962, 8 окт.). О том, что он жив, семья в СССР узнала только в 1956 г., когда Глинка уже был в США и имел новую семью. Поэт на эту публикацию откликнулся грустным стихотворением «Упоение в бою»:

В газете, в «Комсомольской правде»,
Была заметка обо мне,
Что будто я Отчизны ради
Пал смертью храбрых на войне.

Прошли года в тоске унылой.
Сомненья мучают меня.
Не убежден, что это было, –
Всё ж нету дыма без огня.

См.: Режим доступа: <https://unotices.com/book.php?id=110221&page=22>

³ Глинка Г. На путях в небытие. О советской литературе // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1953. – № 35. – С. 135–148.

⁴ Глинка Г. Дневник Горького // Время и мы... – 1977. – № 14. – С. 200–205.

⁵ Глинка Г. Иван Елагин. Косой полет // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1964. – № 88. – С. 277–279.

янный интерес испытывал Глинка и к религии. Ему принадлежат рецензии на книги епископа Иоанна Сан-Францисского¹ и прот. А. Шмемана², собственная статья о старообрядчестве³. Поэт много выступал с чтением своих стихов на вечерах русской поэзии. Последнее такое выступление уже больного писателя состоялось летом 1986 г. на литературном вечере в Русской летней школе в Норвиче.

Глинка отличался живым умом и самобытным характером: ценил Баратынского выше Пушкина, отрицательно высказался о «Докторе Живаго», не принимал творчество модернистов, недолюбливал «третью эмиграцию».

Его стихи регулярно появлялись в «Новом журнале»: первая публикация в 1953 г. (№ 33), последняя – в 1977 (№ 126). Вышли две книги стихов («В тени: Избранная лирика»⁴, в которую включены стихи 1923–1928 и 1953–1968 гг., и «Было завтра»⁵) и уже названные воспоминания о «Перевале».

Последние десятилетия жизни Глинка провел в штате Вермонт, неподалеку от жившего там А.И. Солженицына. Умер писатель в доме сына в Нью-Йорке. Похоронен на кладбище Ново-Дивеево, штат Нью-Йорк, США.

Уже после его смерти сын Глеб издал книгу избранных стихов отца, послесловие к которой написал Наум Коржавин⁶.

Среди других эмигрантов второй волны Г. Глинка острее чувствовал свою неприкаянность. Война лишила лирического героя Глинки родины, закинула в чуждую ему Америку. В стихотворении «Испепеленные» говорится:

Едва уцелели боях и в плену.
Приплыли без цели в чужую страну.
Рождение второе
И новая жизнь.

¹ Глинка Г. Еп. Иоанн Сан-Францисский. *Время веры* // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1954. – № 39. – С. 289–291.

² Глинка Г. Прот. А. Шмеман. Исторический путь православия // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1955. – № 40. – С. 287–290.

³ Глинка Г. Русское старообрядчество // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1971. – № 102. – С. 235–241.

⁴ Глинка Г. В тени: Избранная лирика. – Нью-Йорк, 1968.

⁵ Глинка Г. Было завтра. – Нью-Йорк, 1972.

⁶ Глинка Г. Книга стихов / сост. Глеб Глинка-сын, послесл. Н. Коржавин. – Нью-Йорк, [б. г.].

Но новая жизнь все время возвращает его память к той, далекой, утерянной:

Что было, то уплыло.
Но след остался там,
Где смерть за мной ходила,
Как нянька, по пятам...
Не мудрено, не мудро
Жить с горем пополам.
Сейчас в России утро
И где-то, где-то там...

«Как в Америке я очутился, / Для чего и зачем? – Не пойму, – писал он в стихотворении “Наваждение”¹. – Навязали мне эту затею; / Знал, конечно, она не к добру. / Ни кола, ни двора не имею, / Да и сам я тут не ко двору». «С тобою я всюду, навсегда», – говорил он, обращаясь к «Руси Святой»².

Характеризуя свое творчество, Глинка писал: «Стихи горьки, как водка, / А вот попробуй – брось» («Самоед»)³.

«Подлинная лирика прежде всего трагедийна», – утверждал поэт в одном из своих ключевых выступлений. И там же: «Главная задача поэта – говорить обязательно от себя и по-своему... я пользуюсь именительным падежом от местоимения себя – получается *соба*, та самая, которой многие из нас очень довольны. Некоторые пьют с собой наедине, можно бороться с собой. Значит, какая-то *соба* должна быть. Но в русской грамматике сказано, что именительного падежа в данном случае не имеется»⁴.

Себя без толку не тревожь,
Доволен будь собой,
А если не доволен, что ж,
Соба дана судьбой.

Ведь торговать собой – позор,
Собой гордятся все.
Соба не вымысел, не вздор
Во всей ее красе.

¹ Глинка Г. Наваждение. – Режим доступа <https://culture.wikireading.ru/3352>

² Глинка Г. Руси Святой. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3353>

³ Глинка Г. Самоед. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3239>

⁴ Глинка Г. Беспечность. Доходяга. Соба // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1967. – № 87. – С. 85–86.

Лишь с удивлением большим
И как бы с похвалой
Мы почему-то говорим:
Покончил он с собой.

(«Соба»)

А в стихотворении «Самость»¹ уточняет:

В самом себе разыскивай
Пути к любви, к борьбе;
Пусть все чужое – близкое
Перегорит в тебе.

Ухватки даже тятины
Поэту не под стать.
Нельзя без отсебятины
Хоть что-нибудь создать.

Соба Глинки – философичность и диалектичность с большой долей самоиронии во всем, о чем бы он ни говорил.

С одной стороны, он говорит о силе поэзии («Истоки», «Соба», «Самость», «Рубикон»), которая одна «не признает рубежей», о том, что строфа, как и Бог «Рожденна, а не сотворенна, / Единосущна благодати» («Тайна»²), но, с другой – утверждает, что «необъятного объять / Не дано в поэзии» («Антитеза»³) и, более того, иронически замечает, что после прилива вдохновения «оценил... молчанье» («Муза»⁴). А в стихотворении «Мастерство»⁵ полушутя, полусерьезно произнесет: «Поэзия – гибкий трамплин, / Прыжок и полет вверх ногами». Трагически и не без иронии воспринимает поэт и традиционную для русской поэзии тему пророка («Пророк», «Строки о пророке»⁶):

Чем усмирить души тревогу?
Пустыня спит, не внемля Богу.
Холодных звезд бесстрастен свет.
В своем краю пророка нет.

¹ Глинка Г. Самость. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3260>

² Глинка Г. Тайна. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3407>

³ Глинка Г. Антитеза. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3406>

⁴ Глинка Г. Муза. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3303>

⁵ Глинка Г. Мастерство. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3284>

⁶ Глинка Г. Строки о пророке. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3262>

В сетях корысти и порока
Не видит мир в пророке прока.
Эпоха мудрости ушла...
В огне сгорает куст дотла.

Полны драматизма стихи Глинки о технизированном мире Америки. Есть некая общность между циклом «Дракон на крыше» И. Елагина и стихотворением Г. Глинки «Подземный собор»¹:

В пещерных недрах мчится
Собвей, у-бан, метро –
Летит, но не как птица,
А гулко, как ведро...

Во вторник или в среду,
Такого-то числа,
Как все, я тоже еду
В подземном царстве зла.

Но Глинке, за исключением названного стихотворения, чужды сюрреалистические образы, зато присуще большее обобщение. «Слишком много в жизни зла», замечает он в стихотворении «Оборона»². «И стоит среди поля жалкий, / Беззащитный человек» («Стихия»³). Злой иронией звучит заголовок стихотворения «Наши достижения»⁴, где на типичный вопрос «Есть ли все же жизнь на Марсе?» следует ответ: «Очевидно, тоже нет». Проецируя зловещую ситуацию атомного века («Танка») на будущее, поэт предполагает, что у внуков и правнуков душа умолкнет, «как сломанная лира» («Призрак»).

Немалое место в лирике Г. Глинки занимают темы войны и смерти:

Нас минами рвали,
Нас фосфором жгли,
Но мы устояли,
Костью не легли.
(«Испепеленные»⁵)

¹ Глинка Г. Подземный собор. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3228>

² Глинка Г. Оборона. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3265>

³ Глинка Г. Стихия. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3261>

⁴ Глинка Г. Наши достижения. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3238>

⁵ Глинка Г. Испепеленные. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3231>

Вступив на фронте «со смертью / В непозволительную связь», поэт все время чувствует ее дыхание: «Ее объятья не забыты – / Я знаю, ждет меня она» («Упоение в бою»¹; «На чужбине» и др.).

Лирический герой стихов Глинки, «непонятый эпохою» то примеряет на себя «Лавры ихтиозавра», то сравнивает себя с «Чучелом», то жалуется на свои болезни. Впрочем, во всех этих случаях поэт явно озорничает со словом. И «непозволительная связь» со смертью взята из совсем другой, далеко не трагической области. И смерть, которая «*полезет* на кровать», и ощущение конца «всем своим больным *скелетом*» вместо привычного «*тела*» – все говорит о философско-ироническом спокойном отношении Глинки к экзистенциальным вопросам бытия. «Лишь здесь, в тисках судьбы... мы – времени рабы», – скажет он в «Надежде ненадеянных»². Смерть поможет «из тлена встать нетленным». Вера в то, что существует «иная реальность юдоли», позволяет ему утверждать: «Пусть путь недолог человеческий, – / Погаснет жизнь, но я останусь».

Впрочем, и в бытии земном лирический герой прозревает такие ценности, как любовь, семья, юность, Россия («Лирический трактат», «Тебе», «Портрет», «Рождение образа», цикл «Молодые стихи»).

Говоря о своей поэзии, Глинка подчеркивал, что в «лирической исповеди избегает лжемудрствования», «что о примитивных вещах еще возможно говорить осложненно, но о сложном и сокровенном мне хочется говорить до детскости просто и немногословно»³. Большинство его стихотворений – несколько четверостиший или двестишты, изредка встречаются пятистишья. Есть даже мысли, уложенные в одну строфу.

Богатство стиха достигается игрой слов и понятий, передачей философского смысла разговорной (вплоть до просторечной) лексикой (не случайно среди любимых поэтов Глинки был Г. Иванов): «Все наши прежние устои / Летят, как из подушки пух»; «Не житуха, а страда / Наши зрелые года»; «Стихи горьки, как водка».

Поэт – мастер метафор, также вполне житейских: «Густые облака, как лужи крови, / Пролиты нынче в темных небесах», «А сердце – как большой, стихами / Набитый доверху чердак».

¹ Глинка Г. Упоение в бою. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3417>

² Глинка Г. Надежда ненадеянных. – Режим доступа <https://culture.wikireading.ru/3293>

³ Глинка Г. Беспечность. – Доходяга. – Соба // Новый журнал. – Нью-Йорк, 1967. – № 87. – С. 85–86.

Задолго до постмодернистов Глинка использовал интертекстуальные приемы: заголовки («Крейцера соната», «Бедная Лиза», «Silentium», «Стихи моего приятеля», «Упоение в бою») или переосмысленные цитаты: «Размышляю у подъезда, / У парадного крыльца» («Тайна»); «Надежды юношей питают, / Отраду старцам подают», «Иных уж нет, а те далече» («У самовара»).

Не без самоиронии сказав, что «куда уж нам с конкретным рылом / Лезть в отвлеченный звукоряд», Глинка превосходно владеет звукописью. Чего стоят его «Дать роту эротику, / удел для тел – кровать» («Материализация») и «Поэзии живой сосцы, / Стихосложения жрецы» («Смута»)! Во многих стихах он демонстрирует мастерское владение рифмами: «перепонки / гребенки»; «ни смерить / смерти»; «затылок / предпосылок»; «из тлена / Демосфена»; «вкривь и вкось / и понеслось».

Весьма скептически относясь к смысловым сдвигам и абсурдистским стихам, Глинка тем не менее признавал, что большие художники могут и здесь найти нечто плодотворное («Навозну кучу разрывая, / Бодлер нашел жемчужное зерно»). Более того, он признавался, что не стоит «в стороне от современности», она временами против желания врывается в его лабораторию. В частности, название своего второго сборника «Было завтра» он не без юмора комментировал так: «Дико, странно!», а затем уже всерьез, объясняя свой стиль и метод, утверждал, что его интересует: «Свет и пятна, / Переливы, / Смысл обратной / Перспективы...».

Глинка мечтал о читателе, которому будет «все в моем искусстве понятно». «Родная, не чужая, / Душа близка с душой, – / Он довоображает / Придуманное мной». И тут же с горечью восклицал: «Но где такой читатель, / Соратник, верный друг? / С какой бы это стати / Он появился вдруг?... / Возможно, уже умер / Иль не родился он» («Мой читатель»¹).

С выходом в России сначала небольшого сборничка стихов поэта², затем значительного тома стихов и прозы писателя³, у поэта появились такие читатели. И с годами их становится все больше.

¹ Глинка Г. Мой читатель. – Режим доступа: <https://culture.wikireading.ru/3397>

² Глинка Г. Собрание стихотворений. – М.: Музей Марины Цветаевой, 1997.

³ Глинка Г. Погаснет жизнь, но я останусь: Собр. соч. – Томск, 2005.

ПРИЕМЫ И ЖАНРЫ КОМИЧЕСКОГО

М.А. Жиркова

ПАРОДИЙНЫЙ ДЕТЕКТИВ САШИ ЧЕРНОГО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 1920–1930-х годов

Аннотация. В статье анализируется пародийный роман Саши Черного «Голова блондинки», опубликованный в отделе сатиры и юмора «Бумеранг» парижского журнала «Иллюстрированная Россия» в 1925 г. Пародия сатирика направлена на критику низкопробной детективной литературы; однообразие и штампы детективных сюжетов, типажи героев, Ната Пинкертона и ему подобных; массовую литературу и ее читателя. Примечательный факт: Саша Черный пишет свою пародию в 1925 г. фактически одновременно с романами о «красных пинкертонах» в России, которые воспринимались как ответ подобным дореволюционным произведениям, и в то же время это снова были пародии.

Ключевые слова: Саша Черный; детектив; пародия; гипербола; абсурд; красные пинкертонны.

В 23 номере парижского журнала «Иллюстрированная Россия» за 1925 г. в отделе сатиры и юмора «Бумеранг» был опубликован пародийный детективный роман Саши Черного «Голова блондинки» с подзаголовком *«сенсационно-психологическо-фантастический роман в 13 главах с прологом, монологом и эпилогом»*. Хотя в подзаголовке не вынесено определение «детективный», перед нами именно пародийный детективный роман, имеющий достаточно четко обозначенный адресат этой пародии – современные детективные (или полицейские) романы, получившие широкое распространение в конце XIX в. в Америке, а в начале XX в. – в Европе и России. Это романы

с описанием детективных подвигов Ника Картера, Ната Пинкертон и других литературных героев, приключения которых анонимно публикуются по всему миру.

В России в 1907 г. в петербургском издательстве «Развлечение» вышел первый выпуск книги о Нате Пинкертоне, что породило явление, получившее осуждающее наименование «пинкертоновщина». В 1908 г. была издана книжка К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература», выпущенная московским издательством «Современное товарищество». Выступая в качестве литературного критика, писатель рассматривает Ната Пинкертон как современного героя, к которому «миллионы человеческих сердец пылают... любовью»¹, но которому критик отказывает в какой-либо умственной работе: «Мозговая работа Шерлока отменена совершенно... в чем гениален американский герой, это именно в раздавании оглушительных тумаков, оплеух, зуботычин и страшных ударов по черепу... И голову, и душу, и сердце ему заменяет кулак, да еще в придачу револьвер. Он пристреливает людей каждый день, и если подсчитать, сколько истребил он народу лишь в десяти книжках своих “похождений”, получится население хорошего города»².

Саша Черный, вероятно, был знаком с этой публикацией; можно обратить внимание на последнюю строфу стихотворения, обращенного к Чуковскому:

Post scriptum: иногда Корней Белинский
Сечет господ, цена которым грош³, –
Тогда кипит в нем гений исполинский,
И тогой с плеч спадает макинтош!

Это стихотворение «Корней Белинский (Посвящается К. Чуковскому)» с подзаголовком «Опыт критического шаржа» было напечатано в «Сатириконе» еще в 1911 г. В свое время после публичной лекции Чуковского о Нате Пинкертоне, прочитанной в московском Литературно-художественном кружке в 1908 г., последовало множество критических и в том числе поэтических отзывов о ней. Так что стихотворение Саши Черного – одна из многочисленных

¹ Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература // Чуковский К.И. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Худ. лит., 1969. – Т. 6: Статьи 1906–1968 годов. – С. 131.

² Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература // Там же. – С. 137, 138.

³ Книжки о приключениях Ната Пинкертон стоили 5 копеек.

реплик, несколько запоздавая в адрес книжки Чуковского и довольно безобидная на фоне остальных. Но публикация в 1925 г. сатириком пародии «Голова блондинки» неожиданно сблизила двух литераторов в оценке такого явления, как массовая литература.

Попробуем разобраться, как строится и что пародирует произведение Саши Черного. Итак, редакция «Бумеранга» представляет роман «знаменитого португальского архитектора Мигуэля фон Шпингалета», авторские права на который были выкуплены по сходной цене. Перед нами маркированный псевдоперевод, когда литературная мистификация прозрачна. Саша Черный – редактор отдела «Бумеранг», и его авторство у современников не вызывало сомнения, тем более что в конце романа он указан еще раз: «Перевел с португальского А. Черный». Писатель использует этот прием литературной мистификации и в дальнейшем, например при публикации «совлибретто» к опере «Краснодемон», которое «от неизвестного поклонника нами получено из Тифлиса заклеенное в коробке с халвой»¹. Исследователи отмечают, что типологически псевдопереводы распадаются на ряд разновидностей, одна из которых входит в состав литературной игры, ближе всего стоящей к жанру пародий и стилизаций. Так, сам прием (псевдоперевода и литературной мистификации) становится предметом пародии, пародирующий другую разновидность псевдопереводов, использовавшуюся уже в чисто спекулятивных, коммерческих целях ради привлечения покупателей и прибыли².

Примечательно, что указанный оригинальный автор «Головы блондинки» далек по роду своих занятий от литературы, по-видимому, подобный роман написать может каждый, даже архитектор, как указано в данном случае. Автор романа – Мигуэль фон Шпингалет – «иностранность» вымышленного имени «Мигуэль» тут же снижается русским бытовым предметом шпингалетом. Подобные комические сочетания встречаются и в самом тексте, например, в обозначении места действия соседствуют реальные географические названия германских мест и городов и русского пансиона с прозаическим и ироническим названием: «Изумрудные склоны Тюрингена», «курорт Броттеродэ» и пансион «Бездетная кукушка», создавая комический эффект подобным соседством. Такое же комическое соединение в имени одной из героинь произ-

¹ Иллюстрированная Россия. – Париж, 1925. – № 26.

² Блюм А. Псевдопереводы на русский язык как литературный и политический прием // Иностранная литература. – М., 2011. – № 6. – С. 239.

ведения – маркиза Крамаренко, которая как раз обнаруживает жертву и первой попадает под подозрение.

Роман принадлежит якобы португальцу, действие происходит в Германии, но по месту событий, именам героев, стилю сложно определить принадлежность текста романа к португальскому, немецкому или иному иностранному «колориту». Интересна в этом плане ономастика романа. Имена героев характеризуются не только разной национальной принадлежностью, они представляют собой национальную и литературную «смесь». Так, фамилия Крамаренко отсылает к Украине; в дальнейшем упоминаются наследный принц Руригании – это литературная отсылка к Руритании – вымышленной европейской немецкоязычной стране из романа английского писателя Энтони Хоупа «Пленник Зенды» (1894)¹; венгерский магнат Гунияди-Янос – это также литературная отсылка, но на этот раз к собственному творчеству. «Гунияди-Янос» – название венгерской минеральной воды, которая применялась в качестве слабительного и которую предлагает врач герою стихотворения Саши Черного 1909 г. «Искатель (Из дневника современника)». Таким образом, литературная игра наблюдается на разных уровнях текста, что усиливает ироническую тональность произведения.

Действие начинается жарким весенним утром на немецком курорте. Детективный сюжет разворачивается вокруг тайны: найденной в беседке парка аккуратно отрезанной женской головы.

Рассмотрим главных героев детектива: жертву, сыщика, или следователя, и преступника.

О жертве известно немного, дано единственное ее описание: «Покрытая восковой бледностью голова неизвестной красавицы широко раскрытыми мертвыми глазами смотрела с пола на синеющее сквозь плющ беседки небо»² (с. 159). Таким образом, мы знаем только, что это молодая красивая женщина, блондинка.

Начало расследования остается неизвестным. Почти сразу появляется главный герой детективной истории – из Ливерпуля вызван знаменитый сыщик Ремингтон. Наблюдается традиционное для классического детектива противостояние частного сыщика и

¹ См. подробнее: *Гопман В.Л.* Золотая пыль. Фантастическое в английском романе: последняя треть XIX–XX в. – М.: РГГУ, 2012. – С. 164–175.

² *Черный Саша.* Собр. соч.: в 5 т. / сост., подг. текста и коммент. А.С. Иванов. – М.: Эллис Лак, 2007. – Т. 3: Сумбур-трава, 1904–1932. Сатира в прозе. Бумеранг. Солдатские сказки. Статьи и памфлеты. О литературе. – С. 3. Далее в тексте цитируется это издание в скобках и с указанием страниц.

полицейского, которое, как кажется вначале, не в пользу последнего. На зависть местному инспектору сыщик Ремингтон легко угадывает по мелким деталям род занятий и некую причастность к тайне местных жителей:

«– Играете на тромбоне?

– Как... вы... узнали?

– Одутловатые губы и мозоль на языке. Арестовать!»

«– Вы садовник? – спросил Ремингтон, нервно глотая виски.

– Как... вы... узнали?

– У вас в волосах гусеница. Под ногтем правого указательного пальца огородная земля... Вы побледили?!.

– Арестовать!» (с. 160).

Так оказывается арестована уже половина городка, а вторая в страхе ждет своего ареста. Вспомните замечание Чуковского!

Фамилия сыщика – Ремингтон – это и американская марка пистолетов, винтовок и ружей; это и название фирмы пишущих машинок. Возможно, здесь представлена сатира на авторов, строчащих подобные романы с невероятной скоростью. Не случайно действия сыщика также связаны с быстротой, скоростью: «*Через двадцать семь минут из Ливерпуля прилетел на гидроплане, вызванный по беспроводному телефону, знаменитый сыщик Ремингтон*»; «Ремингтон молниеносно нагнул»; «*внезапно спросил*» и т.п.

Сыщик проявляет невероятную активность, правда, остается загадкой само ведение расследования. Причина арестов и причастность арестованных к отрезанной голове блондинки тоже неизвестны. За первые успехи Ремингтон удостоен ордена Подвязки из рук наследного принца Руригании. Неожиданно в детективный сюжет вплетается намек на дворцовую тайну: принц ради королевы просит дело замять, но сыщик непреклонен: долг превыше всего; а позднее сам Ремингтон в своих размышлениях вспоминает королеву и обещает: «Тайна ее письма будет мною свято сохранена» (с. 161). Для классического детектива не характерно наличие любовной линии, но Саша Черный (или Мигуэль фон Шпингалет) называет свой роман «сенсационным», в таком случае намеки на некую тайну, да еще и в королевских кругах только придают пикантность и авантюристичность его произведению.

В середине романа сыщик неожиданно обретает друга: появляется венгерский магнат Гунияди-Янос, который в одной из главок выполняет роль Ватсона, немного наивного человека, искренне не понимающего действий великого детектива. Он с недоумением интересуется, почему отсутствует кровь на песке, и искренне вос-

хищается развернутым ответом сыщика: «Дождь. Песок разбух, а потом высох. Красные кровавые шарики ушли в землю, а белые видны только под микроскопом. Но микроскоп мой украден...» (с. 161), после которого венгерский магнат почтительно восклицает: «Гений...». Правда, в следующей главе он также арестован без каких-либо объяснений за игру с хозяйкой пансиона в бридж.

Благодаря небольшим главам и деятельной натуре сыщика действие развивается стремительно. Статичные первые две главы с описанием места и времени действия, а также странной находки сменяются динамичными диалогами, сближая роман с драматическим произведением, в которых авторская речь становится своеобразными ремарками. Но дело дальше арестов не продвигается, несмотря на активность героя.

Знаменитый сыщик в последней главе романа будет посрамлен: голова блондинки – это всего лишь новый манекен для витрины, забытый в пылу страсти и алкоголя парикмахером во время свидания. Таким образом, невольным преступником оказался влюбленный парикмахер. А маркиза Крамаренко действительно причастна к появлению головы блондинки в саду: именно с ней состоялось свидание незадачливого влюбленного, в ходе которого и забылась только что купленная голова манекена: «Маркиза назначила мне... свидание в беседке. Я возвращался из города с покупкой и не мог отклонить просьбы дамы. Мы немного выпили... рюмок по семи на брата, и... поцеловались. Алкоголь и страсть бросились мне в голову... и, уходя, я забыл свою покупку в беседке» (с. 162).

Итак, в конце романа читателя ждет неожиданная развязка: нет жертвы, нет преступления, расследование велось вокруг пустоты. Представлена абсурдная, гиперболизированная ситуация – расследование преступления, которого не было: потерянная голова манекена вызвала массовые аресты, а грубейшие ошибки знаменитого сыщика привели и его самого к посрамлению. Подобная гиперболизация и доведение до абсурда являются характерными пародийными приемами¹.

В романе Саши Черного происходит деконструкция текста, разрушение детективного жанра, его основы, поскольку в пародии нет преступления, вокруг которого строится детектив, а сы-

¹ Гальперина Е. Пародия // Литературная энциклопедия: в 11 т. – М.: ОГИЗ РСФСР: государственное словарно-энциклопедическое издательство «Советская энциклопедия», 1934. – Т. 8. – Стлб. 453; Новиков В.И. Книга о пародии. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 68–70.

щик оказывается несостоятелен в качестве следователя. В классическом детективе важна идея справедливости, наказания зла. Преступление воспринимается как нарушение миропорядка, воцарение хаоса, поэтому для самого жанра характерны упорядоченность, особая логика развития сюжета. Н.Н. Вольский в своем исследовании по теории и истории детективного жанра говорит о жесткости жанрового канона: «Мир детектива значительно более упорядочен, чем окружающая нас жизнь»¹, отсюда гипердетерминированность (сверхупорядоченность) мира детектива. Можно назвать такие основные элементы детективного сюжета, как убийство, расследование, улики и подозрения, поимка преступника и его разоблачение. В пародии Саши Черного ряд элементов опущен, присутствуют лишь отдельные: обнаружение жертвы и многочисленные аресты. По наблюдениям Л.А. Трахтенберга, «характерные особенности структуры пародии и процесса пародирования являются следствием определения пародии как воспроизведения некоторого объекта, но воспроизведения с «искажением». Своеобразие пародии определяется, во-первых, тем, что в ее тексте могут быть выделены компоненты, восходящие к оригиналу и не восходящие к нему, и, во-вторых, тем, что оригинал одновременно воспроизводится, т.е. частично, в некоторых особенностях сохраняется, и «искажается», т.е. подвергается видоизменению»².

Действия сыщика в пародийном романе порождают хаос в жизни жителей города от страха быть арестованными. В отличие от классического детектива в пародии сыщик – это ложный герой³, именно избавление от него приносит спасение городу, а не поимка преступника; детективный жанр, таким образом, представлен вверх тормашками. Сыщик – идеальный герой, который по законам жанра должен обнаружить зло и восстановить справедливость, в данном случае сам становится злом, отрицательным персонажем, что недопустимо в классическом детективе⁴. По замечанию Г.И. Лушниковой: «Герои пародии сохраняют внешний образ героев оригинала, но по-

¹ Вольский Н.Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. – Новосибирск: НГПУ, 2006. – С. 14.

² Трахтенберг Л.А. Русская рукописная пародия XVII–XVIII веков в контексте теории смеховой культуры: учебное пособие. – М.: МАКС Пресс, 2015. – С. 31.

³ «Наследный принц Руритании лишил посрамленного Ремингтона звания кавалера ордена Подвязки» (с. 162).

⁴ В его чистом виде, без каких-либо экспериментов А. Кристи или антидетективов XX в. Жапризо, Буало-Нарсежака, когда главный герой может быть и жертвой, и сыщиком, и преступником одновременно.

сколько трансформируется содержание оригинала, трансформируется и внутренний образ героев оригинала. Происходит переход к непредсказуемым и неуместным высказываниям и поступкам»¹. Обратим внимание на еще одну особенность героя Саши Черного: есть что-то неестественное в описании его движений: «Широкими *нессгибающимися* шагами вошел в беседку»; «Ремингтон встал и *нессгибающимися* ногами вежливо указал принцу на дверь», перед нами как будто описание механической игрушки. Герой пародийного романа Саши Черного напоминает щедринского Органчика, только вместо «не потерплю» и «разорю» на протяжении всего романа он повторяет одно и то же слово: «арестовать». В пародийном романе Саши Черного обозначены примитивность и схематизм героя детективного романа, низводящие его до механизма. А. Бергсон в своей работе о смехе также называет внушение представления о механическом одним из приемов пародии: «Это отклонение жизни в сторону механического и есть в данном случае истинная причина смеха»².

Вернемся к авторским определениям жанра: «Голова блондинки» – это «*сенсационно-психологическо-фантастический роман в 13 главах с прологом, монологом и эпилогом*». Несмотря на заявленные 13 глав и пр., роман невелик по объему и занимает в журнальной публикации всего две страницы (пять в современном издании)³. Пародия представлена сжато и экономно, в конце текста в скобках ироничное авторское указание: «Продолжения не будет». Как пишет В.И. Новиков: «Пародии противопоставлены пространность и многословие. Важный ее закон – тяготение к спрессованности, лаконизму. За счет своей краткости пародия стремится получить моральное преимущество перед объектом или, по крайней мере, не сплеховать на его фоне. Действующая в основном средствами гиперболы, преувеличения, пародия в данном случае пускает в ход прием *литоты*, т.е. художественного преуменьшения»⁴. Некоторые главы пародийного романа Саши Черного занимают всего лишь несколько строк, например первая «Пролог» или третья «Дело в верных руках».

¹ Лушникова Г.И. Литературная пародия и языковая игра // Вестник Тамбовского университета. Сер.: Гуманитарные науки. – Тамбов, 2009. – № 7 (75). – С. 302.

² Бергсон А. Смех / Предисл. и примеч. И.С. Вдовина. – М.: Искусство, 1992. – С. 28, 29.

³ Иллюстрированная Россия. – Париж, 1925. – № 23, – С. 12–13; *Саша Черный*. – Т. 3. – С. 158–162.

⁴ Новиков В.И. Книга о пародии. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 37.

В жанровой характеристике писатель называет свое произведение в традициях XIX–XX вв. Сенсационный – это роман с запутанным сюжетом, заключающимся в раскрытии какого-нибудь таинственного страшного преступления; такой роман получил широкое развитие в 60-е годы XIX в. в Англии. В центре внимания такого романа история и тайны семейные, которые скрывают страшные преступления: незаконные браки, измены, убийства, способные шокировать и вызывать в читателях сильное эмоциональное потрясение. Поэтому не удивительно, что детективная линия переплетается с любовно-авантюрной: тайное письмо королевы, свидание двух страстных влюбленных (парикмахера и маркизы), похоже, не первое: через три месяца жители города любовались белокурой близнецами счастливой супружеской пары.

Это роман также психологический, такое определение предполагает знание сыщиком психологии преступника, что должно способствовать раскрытию преступления. В начале романа Ремингтон как раз и демонстрирует свой талант: по мелким деталям он угадывает занятия людей, но это приводит к ложным выводам и в итоге – к ошибке. К сожалению, как психолог он тоже не состоялся. Для классического детектива характерно наличие подсказок читателю, забавно, но, похоже, они присутствуют в романе Саши Черного: голова блондинки **аккуратно** отрезана, кровь **отсутствует** на месте преступления, такой подсказкой можно назвать и вынесенное в определение жанровое обозначение «**фантастический**» – голова блондинки – всего лишь манекен, что в реальной жизни было бы замечено сразу.

Итак, что пародируется и становится объектом пародии? Во-первых, пародия Саши Черного направлена на критику низкопробной детективной литературы; массово выпускавшейся как в дореволюционной, так и в советской России, да и в эмиграции тоже. Во-вторых, на нелепости, однообразии и штампы детективных сюжетов, типажи героев, Ната Пинкертон и ему подобных. Можно обратить внимание на выбранную писателем для своего героя фамилию: *Ремингтон*, созвучную с *Пинкертон*. В-третьих, язык и стиль. Писатель называет романом произведение в несколько страниц, сам текст пограничен и тяготеет к драме, что происходит вследствие и скудности описания, и лаконичности стиля, и ориентированности на действие, характерной для детективной и авантюрно-приключенческой литературы.

Пародия обращена в целом на массовую литературу и ее читателя. Сиронией Саша Черный относится к невзыскательным

вкусам и русского эмигранта, сосредоточенного на бульварных романах. Одна из заметок «Бумеранга» сообщает о выходе новой парижской газеты, которая вместо передовицы, фельетонов, хроники и других газетных жанров будет публиковать «четыре бульварных романа с продолжениями: 1) роман сенсационно-двуспальный; 2) сенсационно-каторжный, 3) сенсационно-оккультный и 4) сенсационно марсианский» (с. 114).

Сатирик пишет свою пародию в 1925 г. фактически одновременно с романами о «красных пинкертонах» в России. Это литературное явление 1920–1930-х годов возникло в ответ на призыв Н. Бухарина использовать популярного среди читателей Пинкертона в целях воспитания новой коммунистической молодежи. Созданные романы просуществовали недолго, почти все подверглись резкой критике, удачными были признаны лишь романы М. Шагинян (опубликованы под псевдонимом Джек Доллар) в серии «Месс-Менд»: первый – «Янки в Петрограде» – опубликован в 1924 г., второй – «Лори Лэн, металлист» и третий «Международный вагон (Дорога в Багдад)» – в 1925 г. Так, автор статьи о пинкертоновщине в «Литературной энциклопедии» 1934 г. издания П. Калецкий пишет: «В СССР была сделана попытка создать “Красный Пинкертон”. За исключением “Месс-Менд” Джима Доллара (М. Шагинян) это начинание законно потерпело полную неудачу, создав только откровенную халтуру, якобы революционную, а по существу приспособленческую (*Инкогнито*, *Большевики по Чемберлену*; *Марк Максим*, *Шах и мат*, *Дети черного дракона*; *Липатов и Келлер*, *Вулкан в кармане*, *Библиотечка революционных приключений* и др.). Революционная приключенческая литература не может быть создана по застывшим шаблонам “П.” – орудия буржуазного воздействия на отсталые мелкобуржуазные массы с целью всяческого разложения их»¹.

Список подобных книг не так велик. Просуществовало это явление тоже недолго: первые подобные романы выходят в 1924 г., последним можно назвать роман «Агентство Пинкертон» Л. Гинзбург, опубликованный в 1933 г.

Роман М. Шагинян «Янки в Петрограде» использует элементы сюжета и типы героев авантюрно-приключенческого романа, но детективная линия в них ослаблена. В нем упоминаются такие великие сыщики, как Нат Пинкертон, Ник Картер и Шерлок Холмс, они не

¹ Калецкий П. «Пинкертоновщина» // Литературная энциклопедия. – М.: ОГИЗ РСФСР: Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1934. – Т. 8. – Стб. 648.

кто иные, «как простые трубочисты»¹, которые никуда не годятся в сравнении с главным прокурором штата Иллинойс, но по иронии судьбы (точнее, по воле автора) это парализованный старик. Лишь в конце романа, в 46 главе (из 58), появляется настоящий герой. Хотя вокруг его мнимой гибели начинал строиться сюжет, его история и он сам оказались заслонены социальным конфликтом, идеологическим противостоянием старой капиталистической и новой коммунистической идеологии – основными темами романа Джека Доллара.

В том же 1924 г. вышел роман В. Каменского «27 приключений Хорта Джойс», в котором также сильно авантюрно-приключенческое начало². В нем появляется американский сыщик Джек Питч, который помогает найти главному герою похищенную дочь. Исследователи отмечают отсылки к знаменитому американскому сыщику³, а также созвучие фамилии героя романа Каменского с его американским прототипом: *Питч* и *Пинкертон*⁴. В его романе присутствует похищение, «мощная международная организация скупщиков украденных красивых девочек»⁵, но именно авантюрно-фантастическое содержание, точнее, по мнению Д.Д. Николаева, фольклорное, сказочное начало⁶ определяет развитие сюжета. Примечательно, что у Каменского сыщики Картер и Пинкертон действуют в неопубликованной пьесе «Золотая банда. Американская буффонада»⁷.

¹ Шагинян М. Месс-Менд, или Янки в Петрограде: роман-сказка. – М.: Детгиз, 1957. – С. 165.

² Произведение В. Каменского обычно не упоминается среди романов о «красных пинкертонах». Благодарю за подсказку Д.Д. Николаева.

³ Антипина З., Арустамова А. Америка в творчестве и биографии Василия Каменского // *Toronto Slavic Quarterly*. – Toronto, 2013. – N 45, Summer. – С. 13.

⁴ Шерман А. Двадцать восьмое приключение Хорта (роман В. Каменского «27 приключений Хорта Джойс») // *Каменский В.В. 27 приключений Хорта Джойс* / сост., подг. текста и послесл. А. Шермана. – [Б. м.]: Salamandra P.V.V., 2017. – С. 196. – (Библиотека авангарда; вып. 17).

⁵ *Каменский В.В. 27 приключений Хорта Джойс* / сост., подг. текста и послесл. А. Шермана. – [Б. м.]: Salamandra P.V.V., 2017. – С. 52.

⁶ Николаев Д.Д. Русская проза 1920–1930-х годов: Авантюрная, фантастическая и историческая проза / отв. ред. О.Н. Михайлов; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2006. – С. 108.

⁷ РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 99. Указано: Шерман А. Двадцать восьмое приключение Хорта (роман В. Каменского «27 приключений Хорта Джойс») // *Каменский В.В. 27 приключений Хорта Джойс* / сост., подг. текста и послесл. А. Шермана. – [Б. м.]: Salamandra P.V.V., 2017. – С. 196. – (Библиотека авангарда; вып. 17).

«Красные» или «коммунистические пинкертон» воспринимались как ответ дореволюционным¹, но это тоже были пародии. Об этом, например, пишет М. Шагинян: «Не забудем, что это пародия. “Месс-Менд” пародирует западноевропейскую форму авантюрного романа, пародирует, а не подражает ей, как ошибочно думают некоторые критики»². О пародийности романов о «красном пинкертоне» пишут и современные исследователи³. В ряде книг именно знаменитый сыщик становится объектом пародии и нападок идеологического характера. Например, можно назвать вышедший также в 1924 г. роман Н. Тагамлицкого «Людоед Американских штатов Нат Пинкертон» с разоблачительным пафосом, направленным на американского героя. В романе знаменитый сыщик является представителем буржуазного мира: «Бывший начальник американской тайной полиции, – Нат Пинкертон, оставив службу, занялся частной “практикой” и весь свой действительно незаурядный талант отдал на службу американскому капиталу»⁴. Роман рисует шпионскую деятельность сыщика, тайную борьбу, направленную против рабочего движения в Америке. Наиболее ярко представлена пародия А. Архангельского в фельетоне «Коммунистический Пинкертон» (1925) уже на писателей, строчащих коммунистических пинкертонов.

То есть параллельно наблюдаются сходные явления. Они могли быть не зависимы друг от друга, а если предположить возможность знакомства с изданиями советских книг, тогда можно увидеть новый подтекст пародии Саши Черного – пародии, направленной на советских красных пинкертонов. Ведь их создание воспринималось как политический заказ – ответ на призыв

¹ Калецкий П. «Пинкертоновщина» // Литературная энциклопедия. – М.: ОГИЗ РСФСР: Гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. энцикл.», 1934. – Т. 8. – Стб. 649.

² Шагинян М. Как я писала «Месс-Менд» // Шагинян М. Месс-Менд, или Янки в Петрограде: роман-сказка. – М.: Детгиз, 1957. – С. 346.

³ Николаев Д.Д. Русская проза 1920–1930-х годов: Авантюрная, фантастическая и историческая проза / отв. ред. О.Н. Михайлов; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – М.: Наука, 2006. – С. 148–152; Николаев Д.Д. Авантюрная модель в интерпретации футуристов (роман В.В. Каменского «27 приключений Хорта Джойс») // 1913. Слово как таковое: к юбилейному году русского футуризма: мат. междунар. науч. конф. / сост. и науч. ред. Ж.-Ф. Жаккара и А. Морар. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб., 2014. – С. 436; Маликова М.Э. «Красный Пинкертон» как «социальный заказ» нэпа // Русская литература. – СПб., 2014. – № 4. – С. 22.

⁴ Тагамлицкий Н. Людоед Американских штатов Нат Пинкертон // Агентство Пинкертона: сб. / сост. А. Лапудев. – [Б. м.]: Salamandra P.V.V., 2015. – С. 254–285.

Н. Бухарина на Пятом Всероссийском съезде РКСМ к созданию «коммунистического Пинкертона». Но в своих публикациях в «Бумеранге» сатирик по отношению к советской России может быть достаточно агрессивен, резок, его заметки и фельетоны звучат откровенно зло, даже оскорбительно-грубо¹, тогда как пародийный роман «Голова блондинки» лишен идеологического наполнения, сатирической заостренности на противостоянии политических систем. Так что это допустимая возможность, но не более. Нат Пинкертон оказывается пародийным или пародическим литературным героем, если применить к нему определение Ю. Тынянова². В нем ощутимо превышение той грани литературно-художественной (эстетической) меры, которая и делает его удобным героем для литературных пародий. Гиперболизация сыщических способностей Ната Пинкертона наблюдается в исходных текстах, что используется, а нередко и доводится до абсурдности уже в пародийных произведениях.

¹ *Жиркова М.А.* Саша Черный 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 *Тынянов Ю.Н.* О пародии // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – С. 303.

О.С. Крюкова

**ПРИЕМЫ КОМИЧЕСКОГО В ЦИКЛЕ «ЧЕМОДАН»
СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА**

Аннотация. В статье рассматриваются приемы и средства создания комического эффекта в цикле рассказов С.Д. Довлатова «Чемодан», в том числе композиционные особенности данного цикла, разноречие, алогизм, стилистические фигуры и другие языковые средства комического.

Ключевые слова: творчество Довлатова; циклизация; комическое; бытовой анекдот; автобиографизм.

Прозу Сергея Довлатова отличает ироничный, специфически довлатовский стиль, который сравнивают и со стилем А.П. Чехова, и со стилем М. Зощенко, со стилем Тэффи и А. Аверченко¹. Так, Н.В. Погосян отмечает: «С. Довлатова, как и А.П. Чехова, характеризует особый тип художественного сознания, который отмечен уникальным сочетанием чувства юмора (как приятия мира несмотря на его несовершенство) и чувства драмы (как реакции на недостижимость идеала)»². Однако подобные сравнения не передают всего своеобразия довлатовской прозы, в которой карнавализация советской действительности сочетается с оригинальными лингвистическими находками автора. Трудно не согласиться с В.С. Баевским, который усматривает влияние Хемингуэя, Фолкнера и Кафки на стиль и художественные приемы Довлатова: «Своеобразие прозы

¹ См.: Кронгауз М.А. Советский антисоветский юмор. О Довлатове // Московский лингвистический журнал. – М., 1996. – Т. 2. – С. 227–239; Носов Н.Н. Сергей Довлатов. «Чемодан» зарубежных русскоязычных публикаций // Обсерватория культуры. – М., 2017. – Т. 14, № 1. – С. 101–107.

² Погосян Н.В. Эстетическая коммуникация «автор – читатель» в книге С. Довлатова «Чемодан» // Преподаватель XXI в. – М., 2012. – № 1/2. – С. 393.

Довлатова в большой степени заключено в его добром и горьком юморе. В его изображении жизнь – это ад, в котором горят и корчатся грешники, но ад веселый и легкомысленный»¹.

Это в полной мере относится и к сборнику рассказов С. Довлатова «Чемодан». Сама композиционная структура довлатовского сборника становится одним из приемов создания комического эффекта. Новеллы названы по содержимому чемодана, с которым рассказчик уехал в эмиграцию. С каждой вещью из чемодана связана трагикомическая или просто смешная история. Читатель, привыкший к номинациям временного («Вечера...») или пространственного («Петербургские повести») характера, получает вещевой набор советского изгнанника, причем на все случаи жизни: «Крепкие финские носки», «Номенклатурные полуботинки», «Приличный двубортный костюм», «Офицерский ремень», «Куртка Фернана Леже», «Поплиновая рубашка», «Зимняя шапка», «Шоферские перчатки». «Все 8 рассказов, помещенных автором в сборник, – это самостоятельные, законченные и самоценные произведения, внутренне связанные между собой образом лирического героя и составляющие эстетическое, художественное, идейно-тематическое единство», – отмечает С.Н. Ширяева².

Все эти новеллы предваряет «Предисловие», которое начинается с разговорной интонации, словно продолжая прерванный диалог: «В ОВИРе эта сука мне и говорит...»³ Налицо несоответствие между коммуникативными задачами писательского предисловия и избранными речевыми средствами, с использованием общенной лексики.

Новеллы образуют цикл, соединение рассказов, как и вещей в чемодане, случайное, хаотичное, но в подобных принципах построения цикла, как убедительно доказывает А.А. Воронцова-Маралина, есть своя логика: «Выбор Довлатовым циклической формы как универсальной мирооъемлющей формы XX в., наиболее органично воссоздающей неограниченность жизни и отражающей саму модель мира, где целостная картина складывается из разрозненных, но самостоятельных фрагментов, оправдан главным

¹ Баевский В.С. История русской литературы XX в.: Компендиум. – М., 2003. – С. 356.

² Ширяева С.Н. Поэтика цикла «Чемодан» С. Довлатова // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. – Орел, 2015. – № 5 (68). – С. 194.

³ Довлатов С. Чемодан: Рассказы. – СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2018. – С. 7. Далее с указанием страницы на это издание в тексте.

конститутивным свойством цикла – одновременно быть целостным единством и распадаться на части, каждая из которых обладает собственной целостностью»¹.

Части цикла представляют собой рассказы и новеллы, в основе которых лежит определенный бытовой анекдот – курьезное, зачастую трагикомическое происшествие. Нередко новелла начинается с эпатирующего признания рассказчика: «Я должен начать с откровенного признания. Ботинки эти я практически украл...» («Номенклатурные полуботинки»), «Я и сейчас одет неважно. А раньше одевался еще хуже» (с. 44) («Приличный двубортный костюм»), «Эта глава – рассказ о принце и нищем» (с. 82) («Куртка Фернана Леже»), что сразу настраивает читателя на ожидание странной, нелепой и трагикомической по сути истории.

Один из композиционных приемов цикла «Чемодан» представляет собой нанизывание анекдотичных эпизодов, профанирующих сакральное, т.е. советские ценности. В новелле «Номенклатурные полуботинки» подобными вставными элементами, выполняющими композиционную функцию ретардации, являются эпизод с двумя кепками на памятнике Ленину и эпизод с посещением мастерской знаменитого скульптора, где рассказчик увидел анатомически точные скульптуры великих людей. Все эти казусы только подготавливают читателя к главному «антисобытию», и это не кража полуботинок у мэра, а снижение образа Ломоносова, который, казалось бы, был надежно защищен от профанации давно укоренившимся в массовом сознании биографическим мифом: «Ломоносов был изображен в каком-то подозрительном халате. В правой руке он держал бумажный свиток. В левой – глобус. Бумага, как я понимаю, символизировала творчество, а глобус – науку.

Сам Ломоносов выглядел упитанным, женственным и неопытным. Он был похож на свинью. В сталинские годы так изображали капиталистов. Видимо, Чудновскому хотелось утвердить примат материи над духом» (с. 33).

Первая новелла цикла – «Креповые финские носки» – построена на трагикомическом эпизоде из жизни советских фарцовщиков, которые взяли у двух иностранок большую партию ходового, как им казалось, товара для дальнейшей супервыгодной

¹ Воронцова-Маралина А.А. Циклизация как способ создания целостности художественных структур в философско-юмористической прозе Сергея Довлатова // Язык христианской традиции и современная культура: Материалы VI Международной научной конференции. – М., 2017. – С. 191–202.

перепродажи. Анекдотичный момент в этой новелле связан с неожиданной активностью советской легкой промышленности, в результате чего аналогичным товаром, синтетическими мужскими носками, стали переполняться советские магазины. Конец новеллы содержит краткий перечень последующих событий из жизни рассказчика, представляющий собой последовательность коротких предложений. Прием парцелляции позволяет сжать художественное время до нескольких мгновений. Но комический эффект создается в этой новелле посредством не только парцелляции, но и антитезы: «Я расплатился с долгами. Купил себе приличную одежду. Перешел на другой факультет. Познакомился с девушкой, на которой впоследствии женился. Уехал на месяц в Прибалтику, когда арестовали Рымаря и Фреда. Начал делать робкие литературные попытки. Стал отцом. Добился конфронтации с властями. Потерял работу. Месяц просидел в Каляевской тюрьме.

И лишь одно было неизменным. Двадцать лет я щеголял в гороховых носках» (с. 26).

В новелле «Номенклатурные полуботинки» повествование организует также бытовой анекдот кражи у власть имущего дефицитной обуви, совмещающий правдоподобные и почти фантастические бытовые детали, что придает истории из советского прошлого рассказчика гротескный характер.

Новелла «Приличный двубортный костюм» пародирует жанровые приемы советского шпионского романа, типичным образцом которого является роман Всеволода Кочетова «Чего же ты хочешь?» А такой прием комического, как алогизм, в этой новелле цикла обнажает несовершенство и абсурдность мира, в котором живет рассказчик. Алогизм возникает в силу замены одной национальной принадлежности на другую:

«— Найди мне узбека, выпишу полтинник. Набавлю как за вредность...

— У меня есть знакомый татарин.

Безуглов рассердился:

— Зачем мне татарин?! У меня самого на площадке татары живут. И что толку? Это не союзная республика...» (с. 47).

Новеллы «Офицерский ремень» и «Куртка Фернана Леже» демонстрируют такую черту довлатовской прозы, как автобиографизм, когда собственная жизнь писателя становится самостоятельным сюжетом. На эту особенность произведений Довлатова обращает внимание В.С. Баевский: «Материалом Довлатову служила его собственная биография. Довлатов почти всегда пишет от первого

лица, но это не значит, что герой Довлатова – Довлатов. Скорее следует сказать, что Довлатов – прототип своего героя. В разное время герой-повествователь то приближается к своему прототипу, то удаляется от него, поворачивается то одним, то другим боком. Все творчество Довлатова можно воспринимать как единый текст, в основе которого лежит преображенная бурно фантазией жизнь автора. Некоторые персонажи, ситуации, даже куски текста демонстративно переходят из произведения в произведение»¹.

История знакомства с будущей женой, отъезд жены с дочерью в эмиграцию в разных вариантах воспроизводились в произведениях С. Довлатова (например, в повести «Заповедник»). Эти мотивы есть и в новелле «Поплиновая рубашка», анекдотичность ситуации в которой связана с грамматической и смысловой родственностью понятий «выбор (жены)» и «выборы» в органы власти. Частная жизнь «винтика» социалистического государства парадоксально накладывается на общественную жизнь, результатом чего становится брачный союз представителя избирательной комиссии и рассказчика. Предварительная история, несколько замедляющая повествование, в этой новелле редуцирована и вставлена в контекст многократных действий в прошлом: «Я помню множество таких историй» (с. 99).

Новелла «Куртка Фернана Леже» построена на антитезе образа рассказчика и образа молодого человека из преуспевающей советской семьи – Андрюши Черкасова. Ее начало отсылает к известному детскому произведению Марка Твена: «Эта глава – рассказ о принце и нищем» (с. 82). Но, в отличие от произведения американского писателя, замены принца на нищего не происходит. Герои живут в одной стране, но в параллельных мирах: «Разумеется, у Черкасовых были друзья из высшего социального круга: Шостакович, Мравинский, Эйзенштейн... Мои родители принадлежали к бытовому окружению Черкасовых» (с. 83).

В новелле «Зимняя шапка» драматичность повествования усиливается: суицид, похороны, драки. В новелле «Шоферские перчатки» переодевание в сценический костюм оттеняет абсурд советского быта, который постепенно возвышается до бытия:

«Галина добавила:

– Я пива не употребляю. Но выпью с удовольствием.

Логики в ее словах было маловато.

¹ Баяевский В.С. История русской литературы XX века: Компендиум. – М., 2003. – С. 357.

Кто-то начал роптать. Оборванец пояснил недовольным:

– Царь стоял, я видел. А этот пидор с фонарем – его дружок. Так что все законно!» (с. 152).

Для создания комического и сатирического эффекта Довлатов прибегает и к языковым средствам и приемам. В ономастике произведения это, например, сочетание иностранного имени героя и простой русской фамилии – Фред Колесников («Креповые финские носки»). Одним из ярких языковых средств создания комического эффекта в цикле «Чемодан» Довлатова становится паронимасия. Смешение сходно звучащих слов «хохлома» и «пахлава» обнаруживает низкий культурный уровень заведующего отделом пропаганды Безуглова, более того, «журналист» уверен, что пахлава – это растение:

«– Тебе повезло, – кричит, – нашли узбека. Мишук его нашел... Где? Да на Кузнечном рынке. Торговал этой... как ее... хохломой.

– Наверное, пахлавой?

– Ну, пахлавой, какая разница... <...>

Я спросил:

– Ты уверен, что пахлава растет в огороде?

– Я не знаю, где растет пахлава. И знать не хочу. Но я хорошо знаю последние инструкции горкома...» (с. 49).

Другим языковым средством создания комического эффекта становится разноречие, сопоставляющее несопоставимые понятия: «У Черкасова была дача, машина и слава. У моего отца была только астма» (с. 82); «Всю сознательную жизнь меня инстинктивно тянуло к ущербным людям – беднякам, хулиганам, начинающим поэтам» (с. 87–88) («Куртка Фернана Леже»).

К стилистическим приемам создания комического эффекта в цикле «Чемодан» следует отнести парцелляцию и градацию. Парцелляция у Довлатова не всегда используется в юмористических и сатирических целях, но встречается очень часто и создает иллюзию непосредственной, неподготовленной речи. Градация, а особенно в сочетании с парцелляцией, гиперболизирует бытовые явления: «Я был самым здоровым в редакции. Самым крупным. То есть, как уверяло меня начальство, – самым представительным. Или, по выражению ответственного секретаря Минца, “наиболее репрезентативным”» (с. 45) («Приличный двубортный костюм»). Прием градации в новелле «Номенклатурные ботинки» подчеркивает абсурдность краж социалистической собственности, известных рассказчику, который в своих собственных глазах выглядит

практичным вором: «Другой мой приятель взломал агитпункт. Вынес избирательную урну. Притащил ее домой и успокоился. Третий мой знакомый украл огнетушитель. Четвертый унес из кабинета своего начальника бюст Поля Робсона. Пятый – афишную тумбу с улицы Шкапина. Шестой – пюпитр из клуба самодеятельности» (с. 28).

И лингвистические, и экстралингвистические приемы комического в результате обнажают несовершенство мира, в котором живут персонажи цикла. Автобиографический герой пребывает не столько в тоталитарном государстве, сколько в экзистенциальном вакууме, не находя поддержки у самых близких людей. Вещественным итогом его жизни в СССР оказывается нелепый чемодан со случайным набором вещей и столь же нелепым набором жизненных ситуаций, связанных с этими вещами: от великого (памятник Ломоносову) до смешного («шпион» в поисках редакционного туалета). Выхваченные из реальности жизненные неурядицы и недоразумения, трагикомические похождения героя, круг его знакомств в совокупности и создают гротескный образ покинутой героем родины, к которой рассказчик относится так, как относился бы к собственному любимому, но неудачливому ребенку: и с жалостью, и с сожалением, и с легкой иронией.

ПО СТРАНАМ И КОНТИНЕНТАМ

Г.В. Якушева

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В ЭНЦИКЛОПЕДИЯХ ЗАПАДА

Аннотация. В статье рассказывается об основных тенденциях освещения западными энциклопедиями советской литературы и литературы русского зарубежья, идущих со всеми отступлениями и зигзагами, в направлении меньшей идеологической конфронтационности и большей объективности.

Ключевые слова: советская литература; литература русского зарубежья; энциклопедия; тенденции.

На протяжении десятилетий менялись, диктуемые геополитической конъюнктурой, взгляды западных энциклопедистов на русскую литературу в целом и на ее послеоктябрьский период в особенности – от снисходительно-патерналистического утверждения ее подражательности и вторичности до признания художественной ценности даже метода социалистического реализма (статья видного слависта Э. Симмонса (E. Simmons) в выпуске англо-американской энциклопедии «Британника» (Britannica, Chicago), создававшейся в 1940-е годы во время совместной антифашистской борьбы)¹. Оценки были согреты периодом «оттепели», русским прорывом в космос и снятием сталинского «железного занавеса». Нельзя не отметить также обстоятельные обзоры «Словаря русской литературы»

¹ Здесь и ниже см.: Якушева Г.В. Концепции русской литературы в современных энциклопедиях Запада // Освобождение от догм. История русской литературы: Состояние и пути изучения: в 2 т. – М.: Наследие: ИМЛИ РАН, 1997. – Т. 2. – С. 174–183; Якушева Г.В. Парадигма русской литературы в энциклопедиях Запада: Познание, признание и предубеждение // Русская литература за рубежом: Сб. мат-лов VI Междунар. науч. Панковских чтений. – М.: Гос. ин-т рус. яз. им. А.С. Пушкина, 2010. – С. 7–16.

У. Паркинса («Dictionary of Russian literature», W. Parkins, 1960) и популярную американскую энциклопедию «Комптон в иллюстрациях» («Compton's Pictured Encyclopedia and Fact-Index», Chicago; Toronto, 1963). Однако при всем разнообразии оценок нашей отечественной словесности, подтверждающих закреплённый великой французской энциклопедией Д. Дидро и Ж.Л. Д'Аламбера статус такого рода изданий прежде всего не как справочников, но как памятников эпохи, ее научного и культурного уровня, системы приоритетов, политических и социальных поисков и катаклизмов, почти неизменным лейтмотивом ведущих западных энциклопедий (солидной «Американы» («Americana», Danbury, Connecticut), старейшего французского «Лярусса» («Larousse», Paris), добросовестного немецкого «Брокгауза» («Brockhaus», Leipzig) и других широко известных как универсальных, так и отраслевых энциклопедических трудов) звучит мысль, отчетливо выраженная упоминавшейся выше влиятельной «Британникой», но уже выпуска 1970-х годов: «Послереволюционная, или советская литература, исключая многообещающий экспериментальный период блестящих двадцатых годов, неуклонно движется к упадку»¹ (заметим – это говорится о творчестве К. Симонова и В. Шукшина, В. Астафьева и Ю. Трифонова, Ю. Бондарева и Г. Бакланова, В. Распутина и Б. Окуджавы, А. Вознесенского и Е. Евтушенко, М. Булгакова и Л. Леонова... перечень далеко не полон). Продолжает тему немецкоязычный «Дуден-Lexikon» («Das Duden-Lexikon von A-Z», Mannheim, Wien, Zürich, 1984): «Современная русская литература развивается в основном в эмиграции»², и с этим тоже почти никто из западных энциклопедистов не спорит, неустанно уверяя, что если и есть что-либо интересное в русской советской литературе, то это только «самиздат» (samizdat), «тамиздат» (tamizdat) и публикации диссидентов, к числу которых без оговорок причисляются авторы любых критических текстов, например остропроблемной повести из жизни военных исследователей «На испытаниях» (1967) И. Грековой, действительно подвергавшейся шумному официальному осуждению. Это, однако, не помешало писательнице ни в ее дальнейшем долгом творческом пути, плодотворном и успешном, хотя не менее проблемном, ни, по большому счету, в карьере – Елена Сергеевна Вентцель, писавшая под знаковым «тематическим псевдонимом» (И. Грекова – от названия буквы

¹ Enciclopedia Britanica. Macropedia. – Chicago u.a., 1971. – Vol. 19. – P. 813.

² Das Duden-Lexikon von A-Z. – Mannheim; Wien; Zürich, 1984. – S. 588.

игрек), профессор, доктор технических наук, работала более 30 лет в Военно-воздушной академии им. Н.Е. Жуковского, затем до конца жизни – в одном из ведущих московских вузов и никаких движений в сторону диссидентства и / или зарубежья не делала. Надо ли удивляться тому, что в ряде вышеназванных западных энциклопедий 70–80-х годов прошлого века русская советская литература послевоенного периода была представлена всего лишь упоминанием в качестве самых весомых и актуальных литературных достижений последних лет повести К. Симонова «Дни и ночи» (1943–1944), стихотворения Е. Евтушенко «Бабий Яр» (1961), стихотворного цикла А. Вознесенского «Антимиры» (1964) и целыми пассажами, посвященными творчеству А. Синявского и Ю. Даниэля, – лиц, безусловно, достойных, но в реальном литературном процессе России в те годы активно не участвовавших и почти никому тогда, кроме узкого круга диссидентствующих интеллигентов, в стране не известных.

Своего рода апофеозом энциклопедической тенденциозности, следующей тезису безусловного превосходства зарубежной русской литературы XX в. над советской, явился изданный известным американским профессором-славистом Виктором Террасом в 1985 г. «Словарь русской литературы»¹ (Handbook of Russian Literature / Hrsg. W. Terras, London; New Haven, 1985). С откровенностью, выявляющей не столько объективного летописца и / или ученого-аналитика, сколько ангажированного политика, издатель в предисловии прямо говорит о полемическом характере предлагаемого труда, о том, что словарь составлялся в оппозиции к выпущенной в СССР «Краткой Литературной энциклопедии» (КЛЭ)², и что темы, которым в ней уделено достаточно много внимания, даны бегло или вовсе опущены, – в то время как материал, проигнорированный КЛЭ, зачастую дается особенно подробно.

И это действительно так. Например, обширная (как и положено обзорной) в КЛЭ статья «Детская литература» в Словаре Терраса дана в объеме, не превышающем размеры средней биографической статьи, и намного меньшем, чем статья о «сборнике эссе шести эмигрантов-публицистов» «Смена веков». Идет (и это правильно) отдельная статья о журнале русской эмиграции «Современные записки», издававшемся в Париже в 1920–1940-х годах. Но нет статей о крупней-

¹ Handbook of Russian Literature / Hrsg. W. Terras. – L.; New Haven, 1985.

² Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / Под ред. А.А. Суркова. – М.: Сов. энцикл., 1962–1978.

ших русских советских литературно-художественных журналах «Нева», «Наш современник», «Дружба народов» (а также журналах «Волга», «Аврора» и др.). По этому же принципу крошечные справки о П. Антокольском, А. Арбузове, А. Гайдаре, А. Луначарском, С. Маршаке, более чем скромные биографии / творческие пути Э. Багрицкого, Е. Евтушенко, С. Есенина, А. Серафимовича, С. Сергеева-Ценского, К. Симонова, К. Федина, А. Фадеева, М. Шагинян, И. Эренбурга и т.п. буквально задавлены десятками, если не сотнями статей о литераторах мало писавших, мало публиковавшихся, не вызвавших достаточного интереса ни у публики, ни у критики, малоизвестных, и действительно, проигнорированных КЛЭ, но в Словарь Терраса попавших все как один по анкетным данным: эмигрировали из советской страны.

Справедливо пишет в предисловии В. Террас о трудностях решения сложной энциклопедической задачи – включении новых имен. О том, что он считал рискованным идти «вперед карьеры» того или иного автора и спешить с утверждением нового лица в кругу мастеров, уже отобранных временем. Видимо, поэтому в одностомнике Терраса нет статей о А. Неверове и А. Малышкине, Н. Погодине и А. Барто, С. Михалкове и Ф. Абрамове, В. Астафьеве и М. Шатрове, С. Залыгине и А. Гельмане – и еще очень многих других, весьма читавшихся (и читаемых) и у нас, и за рубежом писателей, имеющих достаточно широкий и долговременный резонанс в литературном процессе и закономерно отраженных в КЛЭ. Однако Виктором Террасом их творческие репутации не были сочтены состоявшимися. В отличие от литературной судьбы, например, некоего не вполне установленного лица, поэта и переводчика, скончавшегося (на момент Словаря) 20 лет назад, оставившего о себе «очень мало сведений», чьи «труды почти не публиковались и сейчас фактически забыты»¹, хотя есть свидетельства того, что его высоко ценил узкий круг почитателей, и, главное, о котором точно известно, что он был эмигрантом и большую часть жизни прожил в США, – оттого и закреплён для вечности энциклопедией Терраса.

Постоянные упоминания в этом Словаре о тотальной серости и скудости «инструктивной» и однообразной «легитимной» советской литературы, которой противопоставлялись литература «диссидентская» (пространство коей, как уже отмечалось выше, включая в себя почти все яркое и талантливое в «аборигенной» русской словесности, расширялось вплоть до границ СССР),

¹ Handbook of Russian Literature / Hrsg. W. Terras. – L.; New Haven, 1985. – S. 181.

должны были создать благоприятный контрастный фон для литературы эмиграции, представляемой истинной наследницей великих традиций русского слова.

Именно так трактовал литературу русского зарубежья («временно отведенный в сторону поток общерусской литературы»¹) и крупнейший советолог-литературовед из среды русской эмиграции Г.П. Струве (*Русская литература под Лениным и Сталиным, 1917–1953. Russian literature under Lenin and Stalin, 1917–1953. USA, Norman, 1971*)² и его многочисленные зарубежные единомышленники³. В своем обзорном труде «Литература в изгнании» (Белград, 1929) видный русский писатель и критик, покинувший Россию в 1921 г., сын протоиерея, впоследствии настоятеля архангельского собора Московского Кремля, ярый патриот в годы Первой мировой войны и ожесточенный враг советской власти до своей кончины в 1938 г. А.В. Амфитеатров писал: «За немногие годы своего невольного возникновения русская зарубежная литература проявила жизненной силы, творческой способности и красочного богатства несравненно больше, чем в предшествовавший нам литературный период от кончины Чехова до революции»⁴. Так литература русской эмиграции была поставлена даже выше всей литературы Серебряного века, а также В. Маяковского, Б. Пастернака, А. Ахматовой, О. Мандельштама и прочих представителей «блестящих», «экспериментальных» 20-х годов, которые обычно высоко ценили и ценят даже самые горячие противники Октября и апологеты тогдашней оппозиции и эмиграции.

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. – Париж; М.: УМСА-Press: Русский путь, 1996. – С. 22.

² См. также: Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. – Нью-Йорк, 1956; Париж, 1984; М.; Париж, 1996.

³ Debade J. La Russie en exil. – Paris, 1930; Huntington W.Ch. The Homesick Million. Russia-out-of-Russia. – Boston, 1933; Volkman H.-E. Die Russische Emigration in Deutschland, 1919–1929. – Wiirzburg, 1966; Beyssac M. La vie culturelle de l’émigration russe en France. Chronique 1920–1930. – Paris, 1971.; The Bitter Air of Exile. Russian Writers in the West 1922–1972 / Ed. S. Karlinsky, A. Appel. – Berkeley, 1977; The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literatures / Ed. H.B. Weber. – Gulf Breeze, 1977–1991. – Т. 1–9; Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg. – Berlin, 1987; Raeff M. Russians abroad. A cultural history of the Russian emigration 1919–1939. – Oxford, 1990.

⁴ См.: Спиридонова Л.А., Амфитеатров А.В. // Литературная энциклопедия русского зарубежья: в 4 т. – М.: РОССПЭН, 1997. – Т. 1.: Писатели русского зарубежья. – С. 27.

Безусловно, отечественные энциклопедисты и историки литературы должны быть благодарны зарубежным коллегам за то, что они первыми дали права литературного гражданства, заметили, зафиксировали, сообщили определенный статус «неофициальной» русской словесности и «собрали» русскую литературную диаспору. По их пути успешно и, смеем думать, более продуманно и уверенно идет с 80-х годов прошлого века и «аборигенная» гуманитарная мысль России (серия трудов ИНИОН РАН, в том числе «Литературная энциклопедия русского зарубежья»¹ в 4 томах, 1997–2006 гг., одно из многих тому доказательств). Особенно привлекательно это внимание ко всем сферам и направлениям развития русского искусства слова в тех случаях, когда зарубежные авторы и издатели отступают от принципов идеологической предвзятости, столь часто и справедливо вменявшихся в вину советским исследователям. Так, достойные образцы профессиональной энциклопедической добросовестности давали и дают издания немецких фирм Майера (Мейера, Meyer) и Бертельсманна (Bertelsmann), итальянская универсальная энциклопедия «Большой энциклопедический словарь Утет»², выпущенные в 1980-х годах в Испании «Европейско-американская универсальная иллюстрированная энциклопедия»³ и во Франции издательством «Лярусс» «Исторический, тематический и терминологический словарь литературы»⁴, швейцарский немецкоязычный «Киндлеровский Новый литературный лексикон»⁵, где «русский» раздел редактировал один из лучших западных славистов Вольфганг Казак (Wolfgang Kasack).

Вольфганг Казак, серьезный немецкий литературовед, много раз бывавший в России (мне довелось участвовать во встречах с ним нашей литературной общественности), хорошо знавший нашу страну, наших людей и нашу жизнь, занимает почетное место среди тех зарубежных специалистов, которые не воспринимали и не воспринимают нашу страну как «империю зла». Такие специали-

¹ Литературная энциклопедия русского зарубежья, 1918–1940: в 4 т. / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. – М.: РОСПЭН, 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.

² Grande Dizionario Enciclopedico Utet. – Torino, 1971. – Т. 16.

³ Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana. – Madrid, 1982. – Т. 52.

⁴ Dictionnaire historique, thematique et technique des litteratures. – Paris, 1985. – Т. 1.

⁵ Das Kindlers Neue Literatur Lexikon. – München; Kindler, 1989.

сты не строят свои оценки литературы русского зарубежья на противопоставлении ее литературе «коренной» России, но при этом пристально вглядываются в нее как в своеобразный, беспрецедентный и значимый для всей истории современной цивилизации феномен и с исторической, и с идеолого-политической, и с психологической, и с художественно-эстетической точек зрения. Подобный подход и принципы освещения фактов мы находим в трудах Элен Мучник (Helen Muchnic), Джеффри Хоскинга (Geoffrey Hosking)¹, Ольги Матич (Olga Matich) и Майкла Хейма (Michael Heim) – авторов содержательного труда о «третьей» волне русской литературной эмиграции², а также в многочисленных работах Вольфганга Казака, итогом которых явилось 2-е издание «Лексикона русской литературы XX в. От начала столетия до конца советской эры»³. В предисловии Казак сообщает, что вместо 495 персоналий (статей, посвященных творчеству и жизненному пути того или иного писателя) 1-го издания, вышедшего в 1976 г. под заглавием «Лексикон русской литературы с 1917 г.» (Lexicon der russischen Literatur ab 1917), в данном, 2-м издании, он публикует 747 статей, а вместо 58 «тематических» статей 1-го издания, посвященных тому или иному понятию, литературному обществу, кружку или органу печати, – 110 статей. При этом, замечает автор, ряд статей 1-го издания он снял как утративших энциклопедическую ценность – т.е., право на память.

В связи с этим внимательный читатель заметит, что Казак стремится выполнить завет Г.П. Струве, высказанный им после долгих и мятельных блужданий по волнам русской словесности XX в. в одной из последних работ, – создать энциклопедию, в которой в едином потоке были бы слиты большие и малые истории творцов русской словесности прошлого столетия по обе стороны границы (в России образцом такого издания может служить биографический словарь «Русские писатели XX века»⁴). Но, во-первых, при всей дотошной объективности в подробном описании причин,

¹ Hosking G. Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction Since Ivan Denisovich. – New York: Holmes & Meier, 1980.

² Matich O., Heim M. The Third Wave: Russian Literature in Emigration. – Ardis, 1984.

³ Kasack W. Lexikon der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der Sowjetära. – 2., neu bearbeitete und wesentlich erweiterte Auflage. – München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992. – 1508 S.

⁴ Русские писатели XX века / под ред. П.А. Николаева. – М.: Большая российская энциклопедия, 2000. – 807 с.

«действующих лиц» и мест дислокации трех волн русской эмиграции: послеоктябрьской, 40-х, а затем и 70-х годов (статья «Emigration»)¹ – художественная значимость творчества ее авторов заметно преувеличена, лиц мирового звучания в полутора сотнях приведенных имен (даже с учетом резонансной мощи произведений нобелиата И. Бунина и «полуамериканца» В. Набокова, а также включенных в эмигрантский перечень А.Н. Толстого и М. Горького) совсем немного – и русская литература советской России, создаваемая В. Маяковским, С. Есениным, М. Шолоховым, Б. Пастернаком, К. Симоновым, А. Ахматовой, А. Грином, К. Чуковским, М. Пришвиным, М. Волошиным, А. Фадеевым, П. Бажовым, М. Светловым, К. Фединым, К. Паустовским и др., выглядит, пожалуй, гораздо ярче. Во-вторых, и это самое главное, каковы перспективы развития литературы русского зарубежья? Г.П. Струве в свое время предрекал ее поглощение литературой Запада. Пример перешедшего к англоязычию В. Набокова, утрата уже вторым-третьим поколениями потомков эмигрантов навыков владения родной речью стали тому печальным подтверждением, что, естественно, не отменяет огромной важности пристального и объективного изучения на Западе (как и в нашей стране) литературы русского зарубежья – этого многоаспектного и знакового явления современной «глобализирующейся» и в то же время ищущей и противоречивой в своих поисках цивилизации, – включения ее, наряду с советской, в энциклопедии русской литературы XX в.

¹ *Kasack W.* – С. 295–303.

А.Н. Кравцов

**АВТОБИОГРАФИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ
В СВИДЕТЕЛЬСТВАХ ЛИЧНОГО ХАРАКТЕРА
РУССКОЙ ДИАСПОРЫ В АВСТРАЛИИ**

Аннотация. В статье впервые в отечественной филологии анализируется корпус автобиографических текстов, написанных и опубликованных на русском языке в Австралии. Парадоксально, что большая часть такого рода свидетельств касается не России, а Маньчжурии, в частности города Харбина. Это объясняется тем, что многие переселенцы в Австралию русского происхождения были уроженцами тех мест. Дважды эмигранты, сначала из дореволюционной или большевистской России, затем из социалистического Китая, они поневоле стремились оставить свидетельства своей нелегкой скитальческой судьбы. Впервые в рамках составления библиографии русских печатных изданий в Австралии была предпринята попытка выделить автобиографический контекст из такого рода литературы русской диаспоры на пятом континенте. Из более чем 600 книг, опубликованных в Австралии на русском языке с 1912 по 2012 г., около 100 можно отнести к эго-документальным произведениям. Из них примерно половина – биографии и автобиографии.

Ключевые слова: автобиография; русская Австралия; эго-документы; библиография; русский Китай; диаспора; русская эмиграция.

Работа над библиографией русских печатных изданий в Австралии позволила выделить из более чем 600 книг ряд изданий, носящих автобиографический характер (примерно около 80). Имея доступ *de visu* ко многим из них, в том числе отсутствующим в центральных российских фондах, отечественная филология впер-

вые получила возможность проанализировать данный корпус текстов, созданных и опубликованных на пятом континенте в период с 1912 по 2012 г. Несколько положений об этом приводятся в настоящей статье.

Парадоксально, что большая часть свидетельств личного характера авторов русской Австралии касается не России, а Маньчжурии, в частности города Харбина. Это объясняется тем, что многие из них были родом с Дальнего Востока. Дважды эмигранты, сначала из дореволюционной и большевистской России, затем из охваченного «культурной революцией» Китая, они поневоле стремились оставить записки о своей нелегкой скитальческой судьбе. В то же время, придерживаясь внешней точности происходившего вокруг них, авторы зачастую были не в состоянии навести соответствующие исторические или фактологические справки и повествовали исключительно по памяти, что придает их свидетельствам еще более персонифицированный характер. Обыденность представленных текстов дает срез эмигрантской повседневности и социального быта, и является уникальным примером попытки сохранить память о своих корнях для ассимилированного окружения, для детей и внуков. По мысли С.П. Мельгунова, такое изложение событий характерно лишь внешней точностью. Как он сообщает о воспоминаниях премьер-министра Временного правительства А.Ф. Керенского, недоступность источников в изгнании приводит к тому, что даты оказываются безнадёжно спутаны, и авторы, следуя установившимся плохим традициям многих мемуаристов, не наводят соответствующие справки и повествуют исключительно по памяти. При этом «память Керенского так же сумбурна, как сумбурны сами события, в которых ему пришлось играть активнейшую роль. <...> Поэтому все самое существенное прошло мимо сознания мемуариста, самоутешающегося тем, что события не могли идти другим путем, и даже издевающегося над несчастными смертными, которые думают по-иному»¹. Хотя похожий фатализм присущ многим эмигрантам, все же авторы русской Австралии не были склонны к самоутешениям. При изучении их текстов скорее заметно, что многие из них считают свою точку зрения на произошедшее наиболее правильной и самой обоснованной. Такая самоуверенность отчасти связана с отсутствием в те годы на пятом континенте справочной литературы и заслуживающих внимания источников мемуарного характера, с которыми они могли бы сверять свою память.

¹ Мельгунов С.П. Мартовские дни 1917 г. – Париж, 1961. – С. 9.

К сожалению, на данный момент у нас не было возможности углубиться в подробный анализ самих автобиографических произведений. Отчасти в связи с большим объемом представленных текстов, но также и из-за малого тиража и потому недоступности некоторых из них. Речь, безусловно, идет не о рукописях, а об уже изданных книгах, которые приходится отыскивать среди знакомых, родных и потомков авторов, а также в русских библиотеках Австралии. Библиотеки же русской диаспоры подчас не имеют электронных каталогов и не связаны между собой никоим образом. Так, скажем, прицерковная библиотека в Брисбене или Сиднее не знает, куда девать свои дубликаты книг и обращается к общественности с просьбой взять, выкупить или еще как-либо пристроить их. В то же время среди имеющихся у них «излишков» есть ряд таких, которые были изданы в определенном регионе страны и потому отсутствуют в других библиотеках, не представлены также они и в общественных библиотеках России и Австралии, а иногда могут оказаться лишь на руках частных владельцев. Опять же доступ к частным коллекциям ограничен недостатком информации о том, где и что имеется. Такие коллекции совершенно не описаны, их владельцы не представляют, какого рода научные ценности имеются у них на руках, какими сокровищами с исследовательской точки зрения они обладают. Здесь же стоит отметить и то, что формирование фондов русских общественных библиотек в Австралии никогда не носило систематического характера, этому процессу всегда сопутствовал элемент стихийности и случайности. Об этом же сообщает историк русской Австралии Г.И. Каневская, когда пишет о старейшей русской библиотеке в Брисбене при Свято-Николаевском соборе: «Подобно другим русским библиотекам пополнялась она за счет пожертвований или путем покупки книг, обычно после смерти их владельца, родственники которого уже не читали по-русски»¹.

Тем не менее даже поверхностный взгляд на тексты позволил выделить среди них несколько основных внутрижанровых категорий свидетельств личного характера. Разумеется, их классификация условна, поскольку непрофессиональные писатели в своих произведениях очень часто не придерживаются строгого соответствия литературным канонам, и потому их книги можно отнести сразу к нескольким внутрижанровым категориям. В дан-

¹ Каневская Г.И. Русские библиотеки в Австралии в XX веке // Библиотекосведение. – М., 2009. – № 3. – С. 82.

ном случае нами применялась степень соотнесения по принципу довлеющего текста, мотивации или сюжета. Таким образом, нами выделено 11 наиболее характерных категорий.

Письма, воспоминания, биографии бывших учеников харбинских школ конца 1940-х – середины 1950-х годов (например, Школы при Конвенте сестер Францисканок – Миссионерок пресвятые девы Марии: 1924–1950 гг. в г. Харбине), лицеев, колледжей и училищ Харбина (лицей Св. Николая, колледж Св. Урсулы 1929–1949 гг. в городе Харбине, 1-го Харбинского русского реального училища), Харбинского политехнического института, школ в Австралии (напр., Русской школы им. Св. Александра Невского в Хомбуше).

Сборники, посвященные лицам, известным в русской среде Австралии, написанные на основе личного общения с ними, по памяти, из персонального опыта их взаимоотношений (памяти В.А. Петрушевского, памяти Н.М. Кристесен-Максимовой, издания в серии «Русские в Австралии», выходившей под эгидой кафедры русского языка и литературы Мельбурнского университета).

Бытописание, очерки о жизни в русском Китае (книги М.И. Никитина, М.А. Гинце, свидетельства мемуарного характера, выпущенные Русским историческим обществом в Австралии). Отдельные главы об этом так или иначе встречаются в большинстве автобиографических мемуаров русских авторов в Австралии.

Персональные воспоминания и личные свидетельства, написанные для потомков и зачастую изданные детьми или внуками посмертно для себя, родных и друзей в память о родителях (книги К.Д. Байкаловой, И.К. Волегова, С.М. Никитиной, Ю.А. Понькина).

Воспоминания об охоте, рыбалке в Китае, природе и научных экспедициях на Дальнем Востоке (книги А.И. Алявдина, Н.Н. Гомбоева, М.И. Никитина и др.).

Мемуары священнослужителей о духовной жизни в Китае и Австралии (например, книги архимандрита Г.А. Брянчанинова, иеромонаха И.И. Германовича).

Воспоминания военнослужащих (к примеру, генерала М.М. Георгиевича, добровольца армии РОА С.А. Дичбалиса, очерки Н.Н. Львова, книга казака К.С. Черкасова, сборник под редакцией Е.М. Красноусова).

Беллетризованные воспоминания (книги А.А. Гусева и В.Г. Санникова о событиях личного характера, случившихся с авторами во время японской оккупации Маньчжурии; рассказы поэта Б.С. Домогацкого; очерки Т.И. Золотаревой, Е.Н. Рачинской, К.С. Черкасова).

Зарисовки о своих предках (книга Н.И. Дмитриевского-Байкова о дедушке по материнской линии, дальневосточном писателе-краеведе Н.А. Байкове).

Автобиографические материалы, полученные из СССР (заметки православной правозащитницы З.А. Крахмальниковой).

Воспоминания о годах, проведенных в Советском Союзе, зачастую о постигших автора лишениях или пребывании в заключении (книги П.И. Кулешова, Г.М. Левентиса, П.Е. Назаренко).

Как известно, именно в автобиографических произведениях присутствует органичный синтез документального и литературного текстов, где автор выступает одновременно и как повествователь, и как главный герой¹. В то же время ряд исследователей предлагают рассматривать автобиографии отдельно от мемуаров, хотя и признают между ними много общего, поскольку «автобиографии обычно создаются не по личной инициативе автора, а связаны с какими-то внешними факторами. Это не всегда обширные повествования о своей личной жизни»². Согласимся с этим утверждением и заметим, что в таких произведениях, как правило, очень важен контекст, окружающая обстановка, происходящие вокруг события. Как в нашем случае, если бы не было вторичной эмиграции русских из Китая в Австралию, то ряд найденных нами книг, вероятнее всего, так и не появился. Кроме того, события в эмигрантских автобиографических книгах разворачиваются на фоне контекста иностранного, зачастую враждебного, непонятного читателю непосвященному. Они являются в определенном смысле кодированными текстами, но вполне понятными, близкими и родными тому же эмигранту-харбинцу. Вот почему эти тексты, в столь большом количестве опубликованные в Австралии, не получают должного распространения и переиздания в нынешней России. Они любопытны как факт, привлекательны ученым, но малоинтересны простому читателю или даже любознательному и интересующемуся данной темой. Помимо упомянутых причин, тексты эти еще и страдают отсутствием редактуры, переизбытком ненужных подробностей, повторов, они написаны устаревшим либо локальным языком, имеют массу опечаток и орфографических, стилевых

¹ См.: *Лежён Ф.* От автобиографии к рассказу о себе, от университета к ассоциации любителей: История одного гуманитария // *Неприкосновенный запас. Дебаты о политике и культуре.* – М., 2012. – № 3. – С. 199–217.

² *Галиуллина Д.М.* Проблема изучения мемуаров в отечественной исторической мысли // *Гуманитарные науки.* – М., 2006. – Т. 148, кн. 4. – С. 41.

ошибок. Буквально их можно рассматривать как записки личного свойства, бесценные для исследователей языкознания и лингвистов. Ведь согласно Л.Я. Гинзбург, «литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и мыслей ведет прямой разговор о человеке. Она подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора»¹. Об этом же говорил Д.Е. Максимов, исследователь творчества авторов Серебряного века, по мысли которого, одну из специфических черт мемуарно-автобиографической прозы нового времени Блок определял как «ответственность перед последующими поколениями: не просто осмыслить происходящее с отдельной личностью, в мельчайших проявлениях жизни и переживаниях, но определить место, какое занимает эта личность – может самая незначительная и обыкновенная – в мироздании, во времени, возможно, великом и судьбоносном, в человечестве»². Эта идея и может служить основным критерием в исследовании означенной темы в литературоведении русского зарубежья.

Дополнительно приводится список некоторых изданий автобиографического характера, вышедших в Австралии на русском языке за последние полвека.

1. Алявдин А.И. Рассказы об охоте в Китае. – Сидней, 1984.
2. Артемьев Л.Ф. Stalag X 1941–1945: Wietzendorf, gau Soltau Hannover: Лагерь для советских пленных: Воспоминания бывшего военнопленного. – Австралия, 1995.
3. Афанасий (А.В. Мартос), архиепископ. На Ниве Христовой: К 30-летию архипастырского служения: 1942–1972: в 2 ч. – Сидней, 1971.
4. Байкалова К.Д. Мои воспоминания. – Брисбен, 1987.
5. Брянчанинов Г.А. Воспоминание студента Духовной академии в Риме. – Мельбурн, 1994.
6. Бутвилло Н.Ф. Лицей Св. Николая: 1929–1949 в г. Харбине. – Австралия, 1997.
7. Бутвилло Н.Ф. Школа при Конvente сестер Францисканок-Миссионерок пресвятые девы Марии: 1924–1950 в г. Харбине. – Австралия, 2002.
8. Буянов Л.М. Воспоминания и размышления. – Аделаида, 1983.
9. В.А. Петрушевский: Поэт, патриот, солдат, вулкановед, книголюб, нумизмат, общественный деятель. – Сидней, 1966.

¹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. – М.: INTRADA, 1999. – С. 118.

² Максимов Д.Е. Поэзия и проза Ал. Блока. – Л., 1975. – С. 17–18.

10. Венгеров В.П. Игра судьбы: Роман-быль. – Сидней, 1999.
11. Венгеров В.П. Мой Сидней, моя Австралия. – Сидней, 2004.
12. Венгеров В.П. Река Харбинских времен. – Сидней, 1998.
13. Венгеров В.П. Российская одиссея: От Москвы до Владивостока (3 мая – 12 июля 1996). – Сидней, 1998.
14. Волегов И.К. Воспоминания о Ледяном походе: Историческая повесть. – Данденонг, 1988.
15. Вспомним Маньчжурию: Только в памяти и в фотографиях / Собр. и ред. Г.П. Косицыным. – Хомбуш, 2001.
16. Вчера, сегодня, завтра, 1971–1996 / Ред. С.М. Крестовская. – Сидней, 1996.
17. Вчера, сегодня, завтра, 1971–2006. – Сидней, 2006.
18. Георгиевич М.М. Свет и тени: Первая мировая война, Добровольческая армия: Воспоминания. – Сидней, 1968.
19. Германович И.И., иеромонах. «Китай, Сибирь, Москва»: Воспоминания. – Мельбурн, 1997.
20. Гинце М.А. Русская семья дома и в Маньчжурии: Воспоминания. – Сидней, 1986.
21. Головки И.П. Мой путь в Австралию: Мемориальные записки одного из эмигрантов. – Брисбен, 1986.
22. Гомбоев Н.Н. Маньчжурия глазами охотника. – Сидней, [1970-е годы].
23. Гомбоев Н.Н. Охотники Маньчжурии. – Сидней, 1965.
24. Гончаров Г.И. Записки эмигранта: От России до Австралии. – Брисбен, 2007.
25. Гор Лео (О.Г. Горячев). Дергач: От красного знамени к двуглавному орлу. – Сидней, 1996.
26. Гусев А.А. Исход: Таежная трагедия: в 2 ч. – Сидней, 1995.
27. Дмитриевский-Байков Н.И. Жизнь и творчество Н.А. Байкова. – Брисбен, 2000.
28. Домогацкий (Витман) Б.С. Память сердца: Сб. рассказов. – Сидней, 1966.
29. Дубов А. (Дичбалис С.А.). Детство, отрочество, юность не по Льву Николаевичу Толстому. – Австралия, 1995.
30. Жемчужная З.Н. Пути изгнания. – Сидней, 1987.
31. Закржевская Л.П. Моя молодость трудная. – Мельбурн, [1990-е годы].
32. Зданович Г.И. Мои воспоминания. – Сидней, 2000.
33. Золотарева Т.И. Маньчжурские были. – Сидней, 2000.
34. История русских в Австралии / Отв. ред. Н.А. Мельникова: в 4 т. – Сидней, 2004–2013.

35. Кабо Р.М. Впереди – огни: Воспоминания. – Канберра, 2006.
36. Колледж Св. Урсулы 1929–1949 в городе Харбине. – Сидней, 1998.
37. Косицын Г.П. Вспомним Маньчжурию: Только в памяти и в фотографиях. – Хомбуш, 2001.
38. Красноусов Е.М. 2-я батарея 1-го Сибирского казачьего конно-артиллерийского дивизиона. – Брисбен, 1958.
39. Краткая история основания прихода Всех Скорбящих Радости в городе Джилонге. – Джилонг, 2003.
40. Крахмальникова З.А. Слушай, тюрьма! Лефортовские записки; Письма из ссылки. – Австралия, 1990.
41. Кулешов П.И. Хождение по этапам. – Сидней, 1987.
42. Лебедев В.Д. Земля моих предков. – Аделаида, 1996.
43. Левентис Г.М. Цена свободы. – Аделаида, 1998.
44. Львов Н.Н. Свет во тьме: Очерки Ледяного похода. – Сидней, 1972.
45. Лялина Т.П. Класс 58 г. и соученики: 1958–1998: Юбилейный сборник учеников харбинских школ. – Сидней, 1998.
46. Лялина Т.П. Выпускники 58 г. и соученики: 1958–2008. – Сидней, 2008.
47. Малеевская Т.Н. Страна отцов: Стихи, рассказы, путевые очерки, воспоминания. – 2-е изд., доп. – Брисбен, 2004.
48. Мигунова И.С. Одноклассник-45. – Сидней, 2001.
49. Моравский Н.В. Остров Тубабао 1949–1951 гг.: Последнее пристанище рос. дальневост. эмиграции. – Сидней, 1999.
50. Назаренко П.Е. В гостях у Сталина: 14 лет в советских концлагерях. – Мельбурн, 1969.
51. Наша школа, 1961–1991: Юбилейный сборник Св. Николаевской школы русского языка в Сиднее / Ред. Н. Мельникова. – Сидней, 1991.
52. Никитин М.И. Записки рыболова. – Сидней, 1960-е гг.
53. Никитин М.И., Никитина С.М. История моей жизни. – Сидней, 1968. – Кн. 3: Природа и мистика.
54. Никитин М.И. Натуралист в бассейне реки Сунгари. – Сидней, 1977.
55. Никитин М.И. Натуралист в долине реки Сунгари. – Сидней, 1968.
56. Никитин М.И. Научные экспедиции в Трехречье и Монголию. – Сидней, 1971.
57. Никитина С.М. Светлой памяти моей матери Ольги Павловны Чуркиной. – Сидней, 1967.
58. Понькин Ю.А. Путь отца: Россия – Китай – Австралия. – Сидней, 1997.

59. Райан Н.В. Россия – Харбин – Австралия. – Сидней, 2005.
60. Рачинская Е.Н. Перелетные птицы. – Сидней, 1982.
61. Русские харбинцы в Австралии: Юбилейный выпуск к 100-летию основания города Харбина, 1898–1998, КВЖД: Приложение к журналу «Австралиада» / Ред. Н.А. Мельникова. – Сидней, 1998. – № 1.
62. Русские харбинцы в Австралии: Юбилейный выпуск к 100-летию основания города Харбина, 1898–1998, КВЖД: Приложение к журналу «Австралиада» / Ред. Н.А. Мельникова. – Сидней, 2000. – № 2.
63. Санников В.Г. Под знаком восходящего солнца в Маньчжурии: Воспоминания. – Сидней, 1990.
64. Сборник воспоминаний о Нине Михайловне Кристесен / Под общей ред. проф. Олега Донских. – Мельбурн, 2003.
65. Сборник памяти 1-го Харбинского русского реального училища. – Сидней, 1985.
66. Скопиченко О.А. Тубабao: У самого синего моря: Русский беженский лагерь на Филиппинах, 1949–1951. – Сидней, 1999.
67. Скорняков А.М. Память о Харбине. – Сидней, 2001.
68. Софонова О.В. Пути неведомые. – Сидней, 1980.
69. Стадниченко В.Б. Постскрипtum: Дневник. – Сидней, 2012.
70. Суворов И.Н. Харбин. Харбин... – Сидней, 1999.
71. Троицкая В.М. Воспоминания. – [Сидней], 1995.
72. Троицкая С.С. Русский Харбин: Воспоминания. – Брисбен, 1995.
73. Харбин – как это было: [сб. воспоминаний]. – Мельбурн, 1999.
74. Черкассов К.С. Меж двух огней: Исторический роман: в 4 ч., в 4 кн. – Данденонг, 1986–1990.
75. Ширинская Е.Н. Харбин: Маньчжурия. – Сидней, 1998.
76. Ястребова Л.А. Это началось в Дальнем: Повести, рассказы, воспоминания. – Woу Woу, 1999.
77. 50 лет спустя...: Письма, воспоминания, биографии бывших учеников харбинских школ конца 1940-х – середины 1950-х годов. – Сидней, 2009.
78. 90-летие великого исхода белых русских из Владивостока: В память наших отцов и дедов, покинувших свою родину навсегда: Сборник статей и воспоминаний. – 2-е изд. – Сидней, 2012.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Абациев М.	106	Бажов П.П.	194
Абациев М.Н.	111	Байкалова К.Д.	198, 200
Абациева В.Н.	106	Байков Н.А.	199, 201
Абациева- де Нарп О.	112	Байрон Дж. Г.	141
Абрамов Ф.А.	190	Бакланов Г.Я.	188
Аверченко А.Т.	6, 11, 12, 180	Балашова Т.В.	123
Агеносов В.В.	4, 9, 158, 210	Бальмонт К.Д.	147, 151
Адамович Г.В.	10, 112, 117, 119, 121, 122	Баранова А.Д.	156
Алданов М.А.	82	Баратынский Е.А.	126–129, 133
Александр Невский	198	Барт Дж.	88
Александр Македонский	144	Барбюс А.	117
Александров В.Е.	90	Бартельми Д.	88
Алпатова Т.А.	35	Барто А.Л.	190
Алявдин А.И.	198, 200	Бахтин М.М.	47, 79, 80, 124
Амфитеатров А.В.	191	Безродный М.В.	23
Андреев В.Л.	111	Бекович-Черкасский Э.А.	137
Анненков Ю.П.	109	Белинский В.Г.	103
Антипина З.С.	177	Белова Т.Н.	3, 7, 77, 91, 103, 210
Антокольский П.Г.	190	Белый А.	147, 151
Апдайк Дж.	92	Бенда Ж.	8, 117–120, 123
Аппель А.	103	Берберова Н.Н.	88, 122
Арагон Л.	117	Бергсон А.	174
Арбузов А.Н.	190	Бердяев Н.А.	65
Аристотель	94	Бигаев Н.А.	137
Артемьев Л.Ф.	200	Бицилли П.М.	124
Арустамова А.А.	177	Блок А.А.	13, 72, 73, 147, 155, 156
Архангельский А.Г.	178	Блок Ж.Р.	117, 119
Астафьев В.П.	188, 190	Блюм А.В.	169
Афанасий (Маргос А.В.) арх.	200	Богомолов А.Ф.	105
Ахматова А.А.	151, 191, 194	Бодлер Ш.	166
Бабель И. Э.	109	Бойд Б.	90
Бабич И.Л.	112	Бондарев Ю.В.	188
Багрицкий Э.Г.	159, 190	Брежнев Л.И.	133
Баевский В.С.	180, 181, 183, 184	Бруни Ф.А.	7, 25, 60, 61, 66, 67, 75
		Брюсов В.Я.	70, 147, 151
		Брянчанинов Г.А.	198, 200

Буало – Нарсежак (Буало П., Нарсежак Т.)	173	Глушанок Г.Б.	105
Булгаков М.А.	35, 36, 188	Глэд Дж.	13
Бунин И.А.	3, 7, 14, 20, 21, 25–35, 39, 122, 151, 195	Гоголь Н.В.	5, 8, 77, 88–93, 96, 97, 103, 104
Бунина-Муромцева В.Н.	75	Голдсмит О.	87
Бутвилло Н.Ф.	200	Голль Ш. де	113
Бухарин Н.И.	176, 178	Головко И.П.	201
Буянов Л.М.	200	Гомбоев Н.Н.	198, 201
Варшавская (Дерюгина) Т.Г. ...	127, 131	Гомер	94, 95
Варшавский В.С.	3, 9, 108, 126–132	Гомолицкий Л.Н.	143, 144
Васильева М.А.	3, 9, 108, 126, 130, 210	Гончаров Г.И.	201
Вдовина И.С.	174	Гопман В.Л.	170
Вейдле В.В.	112, 116, 124, 133	Гор Лео (Горячев О.Г.)	201
Венгеров В.П.	201	Горбов Д.А.	159
Венгеров С.А.	45	Горький М.	55, 101, 102, 122, 123, 159, 160, 177, 194
Верди Дж.	151	Гофман В. (Бальтазар Э.В.)	151
Верин (Башкиров) Б.Н.	149	Гофман Э.Т. А.	98
Верроккио А. дель	133	Грекова И. (Вентцель Е.С.)	188
Вилесова М.Л.	61, 68	Грибоедов А.С.	95
Винокурова И.Е.	159	Грин А.С.	194
Вознесенский А.А.	188, 189	Громова А.В.	70
Волегов И.К.	198, 201	Губер Б.А.	159
Волошин М.А.	194	Гумилёв Н.С.	13, 151, 157
Вольский Н.Н.	173	Гусев А.А.	198, 201
Вордсворт У.	87	Д'Аламбер Ж.Л.	188
Воронский А.К.	159	Даль В.И.	16
Воронцова-Моралина А.А.	181, 182	Даниэль Ю.М.	189
Газданов Г.И.	3, 8, 105–116, 130, 131	Данте Алигьери	5
Гайдар А.П.	190	Дантес Ж.Ш.	5
Гальперина Е.Л.	172	Даутоков-Серебряков З.	142, 143
Гачева А.Г.	3, 9, 134, 135, 210	Демосфен	166
Геенно Ж.	8, 117, 120, 123	Дерман А.Б.	45
Георгиевич М.М.	198, 201	Джером К. Дж.	82
Германович И.И.	198, 201	Дидро Д.	188
Галиуллина Д.М.	199	Дмитровский-Байков Н.И.	199, 201
Гальман А.И.	190	Довлатов С.Д.	4, 9, 180–185
Гёте И.В.	87	Доктороу Э.Л.	88
Гинзбург Л.Я.	200	Долинин А.А.	99
Гинце М.А.	198, 201	Домогацкий (Витман) Б.С.	198, 201
Гиппиус З.Н.	4, 9, 10, 146–157	Донн Дж.	84
Гитлер А.	108	Донских О.	203
Глазков Н.И.	159	Достоевский Ф.М.	5, 8, 13, 34, 49, 51–54, 77, 87, 97–99, 103, 104, 107, 136, 144
Глинка А.П.	158	Дубов А. (Дичбалис С.А.)	198, 201
Глинка (Волжский) А.С.	158	Дюма А.	151
Глинка Г.А.	4, 9, 158–166		
Глинка Ф.Н.	158		

Евтушенко Е.А.	188–190	Кафка Ф.	180
Елагин И.В.	160, 164	Каффи А.И.	110
Ерофеев В.В.	86	Кедрин Д.Б.	159
Есенин С.А.	122, 190, 194	Керенский А.Ф.	196
Жадовская Ю.В.	148	Клемансо Ж.	113
Жаккара Ж.-Ф.	178	Князева О.Г.	73, 74
Жапризо С.	173	Кольцов М.Е.	118
Жемчужная З.Н.	201	Комышкова Т.П.	25, 26
Жид А.	8, 117, 119–121, 123	Коржавин Н.М.	161
Жиркова М.А.	4, 9, 167, 179, 210	Коростелёв О.А.	130
Жуковский Н.Е.	189	Косицын Г.П.	201, 202
Жулькова К.А.	3, 7, 60, 210	Кочетов В.А.	183
Залыгин С.П.	190	Кравцов А.Н.	4, 10, 195, 210
Зайцев Б.К.	3, 5, 7, 14, 25, 45, 60, 61, 63–65, 67, 68, 73–75, 112	Красавченко Т.Н.	3, 8, 105, 106, 108, 130, 210
Зайцева В.А.	112	Красноусов Е.М.	198, 202
Закржевская Л.П.	201	Крахмальникова З.А.	199, 202
Зарудин Н.Н.	159	Крестовская С.М.	201
Захарова В.Т.	3, 7, 25, 26, 47, 48, 210	Кристи А.	173
Зданович Г.И.	201	Кронгауз М.А.	180
Зензинов В.М.	105	Крюкова О.С.	4, 9, 180, 210
Злочевская А.В.	98, 104	Кузмин М.А.	151
Золотарёва Т.И.	198, 201	Кузьмина С.	43
Золотусский И.П.	36	Кулешов П.И.	199, 202
Зошенко М.А.	180	Ламзаки-Газданова Ф.Д.	108
Зуров Л.Ф.	3, 7, 25, 26, 35–43	Лапудев А.А.	178
Иванов А.С.	170	Лебедев В.Д.	202
Иванов Г.В.	10, 19, 21, 72, 151, 156, 165	Левентис Г.М.	199, 202
Иваск Ю.П.	6, 11, 13, 24	Леденёв А.В.	3, 6, 11, 24, 210
Игорь-Северянин	4, 9, 146–153, 155–157	Лежён Ф.	199
Ильин И.П.	78	Лежнев А.З.	159
Иоанн Сан-Францисский еп.	161	Ленин В.И.	114, 122, 123, 182, 191
Исакович А.С.	108	Леонардо да Винчи ...	7, 60, 61, 69–71, 75
Йейтс У.Б.	84	Леонов Л.М.	188
Кабо Р.М.	202	Лермонтов М.Ю.	5, 13, 141
Казак В.	192, 193, 194	Литовцев С.Л.	(Поляков-Литовцев) 117, 118, 119
Калантаров Г.С.	108	Ломоносов М.В.	141, 182, 186
Калецкий П.И.	176, 178	Лопатина В.В.	146, 152
Каменский В.В.	151, 177, 178	Лохвицкая М.А.	148, 151
Каневская Г.И.	197	Луначарский А.В.	190
Карсавин Л.П.	137	Луппол И.К.	8, 117, 120, 123, 124
Карузо С.	157	Лушников Г.И.	173, 174
Катаев И.И.	159	Львов Н.Н.	198, 202
		Львова Н.Г.	151
		Лялина Т.П.	202

Магидова М.	135	Николюкин А.Н.	192
Маковский С.К.	45, 46, 49	Никулин Л.В.	151
Максимов Д.Е.	200	Никульцева В.В.	4, 9, 146, 152, 211
Малеевская Т.Н.	202	Новиков В.И.	172, 174
Маликова М.Э.	178	Носов Н.Н.	180
Малышкин А.Г.	190		
Мальро А.	8, 117, 118, 120	Окуджава Б.Ш.	188
Мальцев Ю.В.	32	Осоргин М.А.	106
Мандельштам О.Э.	191	Оцуп Н.А.	10
Манн Г.	123		
Марвелл Э.	84	Пантелеймонов Б.Г.	112
Маркс К.	107	Паркинс У.	188
Маркузе Г.	113	Пастернак Б.Л.	18, 191, 194
Мартынов Н.С.	5	Паустовский К.Г.	194
Маршак С.Я.	190	Петрова Т.Г.	3, 8, 10, 117, 118, 211
Матвеева Ю.В.	130	Петрушевский В.А.	198, 200
Матич О.	193	Пинчон Т.	88
Маяковский В.В.	122, 191, 194	Платонов А.П.	159
Мельгунов С.П.	196	По Э.	98
Мельников Н.А.	103, 201, 202, 203	Погодин Н.Ф.	190
Мережковский Д.С.	5, 12, 13, 71, 147, 152, 157	Погосян Н.В.	180
Мигунова И.С.	202	Понькин Ю.А.	198, 202
Милюков П.Н.	111	Поплавский Б.Ю.	14, 116, 130, 131, 132
Михайлов О.Н.	178	Пришвин М.М.	159, 194
Михайлова М.В.	3, 7, 44, 210	Пуни Е.	151
Михалков С.В.	190	Пушкин А.С.	5, 6, 13, 21, 35, 71, 88, 101–104, 109, 144, 151, 161, 187
Моравский Н.В.	202		
Морар А.	178	Радклиф А.	97
Мочульский К.В.	124	Райан Н.В.	203
Мравинский Е.А.	184	Распутин В.Г.	188
Муравьев Н.С.	107	Рачинская Е.Н.	198, 203
Муратов П.П.	70, 124	Ремизов А.М.	13
Муссолини Б.	110	Ричардсон С.	97
Мухачёв Ю.В.	118	Робсон П.	186
Мучник Э.	193	Розанов В.В.	152
		Ростопчина Е.П.	148
Набоков В.В.	3, 6, 7, 11, 12, 14, 15, 19, 20–24, 77–105, 108, 130, 194	Руссо Ж.Ж.	97
Набокова В.Е.	86	Рыбинский Н.	60
Назаренко П.Е.	199, 202		
Назарова А.В.	3, 7, 44, 210	Салтыков-Щедрин М.Е.	104
Неверов А.С.	190	Самойлова Г.М.	27
Нефагина Г.Л.	24	Санников В.Г.	198, 203
Низан П.	120	Сараскина Л.И.	99
Никитин М.И.	198, 202	Светлов М.А.	194
Никитина С.М.	198, 202	Серафимович А.С.	190
Николаев Д.Д.	177, 178	Сергеев-Ценский С.Н.	190
Николаев П.А.	193	Сергеева Е.В.	72
		Серебряков К.Т.	155

Симмонс Э.	187	Фигнер М.И.	155
Симонов К.М.	188, 189, 190, 194	Фигнер Н.Н.	155
Синявский А.Д.	189	Философов Д.В.	152
Скопиченко О.А.	203	Филькина Е.Ю.	147
Скорняков А.М.	203	Флобер Г.	101
Сливицкая О.В.	39	Флоренский П.А.	65
Слоним М.Л.	106	Фолкнер У.	180
Смирновский П.В.	23	Фортунатов Ф.Ф.	14
Солженицын А.И.	108, 126, 130, 161	Форстер Э.М.	123
Соловьёв В.С.	65	Франк С.Л.	6
Сологуб Ф.К.	147, 151, 156	Фрей Я.	155
Сосинский В.Б.	111	Фрост Р.	84
Софонова О.В.	203		
Спиридонова Л.А.	191	Хайдеггер М.	15
Стадниченко В.Б.	203	Хаксли О.	123
Сталин И.В.	115, 191, 202	Хализев В.Е.	25, 26, 30, 31
Страхов С.С.	107	Хатямова М.А.	61, 62
Струве Г.П.	35, 191, 193, 194	Хейм М.	193
Струве Н.А.	112	Хемингуэй Э.	180
Струве П.Б.	122	Ходасевич В.Ф.	5, 14, 103
Суворов И.Н.	203	Хоскинг Дж.	193
Суншев Т.К.	141	Хоукс Дж.	88
Сурков А.А.	189	Хоуп Э.	170
Сю Э.	97	Хрушев Н.С.	133
Тагамлицкий Н.А.	178	Цаликов А.Т.	136
Татищев Н.Д.	131	Цветаева М.И.	6, 11, 16–19, 20, 166
Твен М.	184		
Террас В.	189, 190	Чайковский П.И.	156
Толстой А.К.	151	Чеботаревская А.Н.	147, 156
Толстой А.Н.	194	Чемберлен Н.	176
Толстой Л.Н.	8, 45, 48, 49, 77, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 123, 124, 141, 201	Черкасов К.С.	198, 203
Толстой Н.Н.	49	Чернышевский Н.Г.	15, 104
Трахтенберг Л.А.	173	Честертон Г.К.	39
Трифонов Ю.В.	188	Чехов А.П.	8, 13, 21, 77, 82, 97, 101–104, 127, 131, 158, 180
Трифорова Л.Л.	65	Чёрный Саша	4, 9, 167, 169–175, 178, 179
Троицкая В.М.	203	Чириков Е.Н.	3, 7, 44–59
Троицкая С.С.	203	Чуковский К.И.	168, 169, 194
Тургенев И.С.	8, 45, 77, 97, 100, 101, 103	Чуркина О.П.	202
Тынянов Ю.Н.	179	Чхеидзе К.А.	3, 9, 134–145
Тэффи Н.А. –	6, 11, 15, 180		
Уайльд О.	151	Шагинян М.	176, 177, 178, 190
Успенский Г.И.	158	Шатров М.Ф.	190
		Шекспир У.	84, 141
Фадеев А.А.	190, 194	Шелли П.Б.	84
Федин К.А.	190, 194	Шенгели Г.А.	151
		Шерман А.	177

Шестакова Э.Г.	62	Яковлев Л.Г.	155
Ширина Е.Н.	203	Якушева Г.В.	4, 10, 187, 211
Ширяева С.Н.	181	Ястребова Л.А.	203
Шмелев И.С.	14, 25		
Шмеман А. прот.	161		
Шолохов М.А.	194		
Шостакович Д.Д.	184		
Шукшин В.М.	188		
Щепкина-Куперник Т.Л.	149	Beyssac M.	191
Щербаков А.С.	118	Debate J.	191
		Huntington W.Ch.	191
Эйзенштейн С.М.	184	Raeff M.	191
Эренбург И.Г.	118, 119, 122, 151, 190	Volkman H.-E.	191
		Weber H.B.	191

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.

Васильева Мария Анатольевна – кандидат филологических наук, Дом русского зарубежья им. А.И. Солженицына.

Гачева Анастасия Георгиевна – доктор филологических наук, ИМЛИ РАН.

Жиркова Марина Анатольевна – кандидат филологических наук, Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, Санкт-Петербург.

Жулькова Карина Алеговна – кандидат филологических наук, ИНИОН РАН.

Захарова Виктория Трофимовна – доктор филологических наук, Нижегородский педагогический университет, Нижний Новгород.

Кравцов Андрей Николаевич – кандидат филологических наук, Мельбурн.

Красавченко Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, ИНИОН РАН.

Крюкова Ольга Сергеевна – доктор филологических наук, МГУ.

Леденёв Александр Владимирович – доктор филологических наук, МГУ.

Михайлова Мария Викторовна – доктор филологических наук, МГУ.

Назарова Анастасия Викторовна – кандидат филологических наук, МГУ.

Никульцева Виктория Валерьевна – кандидат филологических наук, Московский финансово-юридический университет.

Петрова Татьяна Георгиевна – старший научный сотрудник ИНИОН РАН.

Якушева Галина Викторовна – доктор филологических наук, Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина, Москва.

ЛИТЕРАТУРНОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ КАК КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

Сборник научных трудов

Выпуск 2

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/VII – 2019 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная
Усл. печ. л. 12,8 Уч.-изд. л. 10,0
Тираж 300 экз. (1–100 экз. – 1-й завод)
Заказ № 22

**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. / Факс: (925) 517-36-91
E-mail: inion@bk.ru**

Отпечатано по гранкам ИНИОН РАН
ООО «Амирит»
410004, Саратовская обл., г. Саратов
ул. Чернышевского, д. 88, литера У