

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС ПО КУРСУ
«ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (1920–1940)»**

**ЛИТЕРАТУРА
РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
(1920–1940)**

*Учебник для высших учебных заведений
Российской Федерации*

ФГАУ «Федеральный институт развития образования»

Рекомендовано уполномоченным учреждением ФГБОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена» к использованию в образовательных учреждениях, реализующих образовательные программы высшего профессионального образования по направлению подготовки 032700 «Филология» по дисциплине «Литература русского зарубежья»

Филологический факультет
Санкт-Петербургского государственного университета
2013

УДК 811.161.1'336
ББК 81.2Рус-2-923
Л64

Регистрационный номер рецензии
ФГАУ «Федеральный институт развития образования»
№ 069 от 2011 г.

Редакционная коллегия:

*Б. В. Аверин, А. М. Грачева, О. Р. Демидова, Л. А. Иезуитова, Н. А. Карпов,
А. В. Лавров, М. О. Рубинс, И. Н. Сухих, С. Д. Титаренко*

Авторы:

*Б. В. Аверин, А. Ю. Арьев, К. А. Барит, Ю. М. Валиева, М. Н. Виролайнен, Н. А. Герчикова,
А. М. Грачева, Т. М. Двинятина, О. Р. Демидова, Ю. В. Зобнин, Л. А. Иезуитова, К. Г. Исупов,
Н. А. Карпов, А. В. Лавров, О. М. Малевич, М. А. Орлова, М. М. Павлова, М. О. Рубинс,
Е. Б. Смольянинова, А. Д. Степанов, И. Н. Сухих, С. Д. Титаренко, Д. В. Токарев, Е. А. Ухина,
Е. В. Хворостьянова, А. Б. Шишкин*

Л64 **Литература** русского зарубежья (1920–1940) : учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / отв. ред. Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко / Учебно-методический комплекс по курсу «Литература русского зарубежья (1920–1940)». — СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2013. — 848 с.

ISBN 978-5-903549-13-9

Учебник посвящен изучению истории литературы русской эмиграции «первой волны» (1920–1940). Издание подготовлено коллективом кафедры истории русской литературы Санкт-Петербургского государственного университета и ведущими научными сотрудниками Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН с привлечением широкого круга специалистов из России, Англии, Италии.

Учебник предназначен для студентов филологических факультетов высших учебных заведений. Может быть также рекомендован аспирантам и специалистам-филологам широкого профиля. Предполагается использование учебника в комплексе с хрестоматией-практикумом по курсу «Литература русского зарубежья (1920–1940)».

**УДК 811.161.1'336
ББК 81.2Рус-2-923**



ФОНД РУССКИЙ МИР

*Учебно-методический комплекс
создан и издан за счет пожертвования
Фонда «Русский мир»*

ISBN 978-5-903549-13-9

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2013

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Русская «эмиграция есть явление огромное, в мировой истории беспрецедентное», — писал Глеб Струве в предисловии к книге «Русская литература в изгнании», ставшей первым фундаментальным опытом осмысления и описания истории эмигрантской прозы, поэзии, литературной критики и публицистики периода ее становления и самоопределения (1920–1939)¹. Подводя итоги своему исследованию, он отмечал, что тогда «для составления истории эмигрантской литературы время еще не настало», так как она была еще «живым» и многообразным процессом².

В конце XX — начале XXI века наблюдается повышенный интерес к литературе русской диаспоры, проявляющийся в проведении ежегодных международных конференций в России, Америке, Франции, Германии, Чехии, Польше и других странах. Возрастает и «волна» публикаций художественных текстов, мемуарной литературы, публицистики, литературной критики, архивных материалов и исследований, а также обобщающих трудов по истории русской эмиграции, истории развития эмигрантской литературы и журналистики. Выходят в свет все новые и новые издания и переиздания произведений И. А. Бунина, Б. К. Зайцева, Ф. А. Степуна, И. С. Шмелева, Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус, А. М. Ремизова, Вяч. И. Иванова, К. Д. Бальмонта, М. И. Цветаевой, В. Ф. Ходасевича, В. В. Набокова, М. А. Осоргина, М. А. Алданова, Б. Ю. Поплавского, Г. В. Иванова, Г. И. Газданова и других, ставшие классикой русской литературы. Огромный интерес к литературе русского рассеяния «первой волны» как в России, так и за рубежом — свидетельство того вклада, который был внесен в мировую литературу русской диаспорой.

Учебник был задуман как обобщающее монографическое исследование русской литературы Серебряного века в единстве с литературой русского зарубежья, рассеянной по многим странам мира. Целостность концепции обусловлена целенаправленной установкой авторов связать литературу русского зарубежья с традициями Серебряного века и показать не только трагедию «раскола» русской зарубежной и советской литератур, но также их взаимосвязь и взаимопритяжение.

Замысел учебника возник в связи с назревшими проблемами изучения литературы XX века в контексте тех философско-эстетических и художественных новаций, которые были представлены в русской классической литературе и

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М., 1996. С. 21–22.

² Там же. С. 21.

литературе рубежа веков и носителями которых стали представители русской диаспоры. Поэтому он представляет вариант расширенного и углубленного изучения первого, наиболее сложного и динамичного периода развития литературы русского зарубежья — «первую волну» русской эмиграции. В существующих учебных пособиях творчество писателей указанного периода исследуется в современный период чаще всего обзорно или выборочно в связи с большим объемом материала и широким охватом литературных явлений, представляющих, как правило, три «волны»¹.

Напряженные споры евразийцев, сменовеховцев, младороссов, новоградцев и других о судьбе и путях развития России были важной идеологической составляющей литературы русской эмиграции первого периода, для которой была чужда политика большевизма и созвучны идеи многих русских писателей, вынужденных «работать в стол» при советском режиме, как, например, А. А. Ахматова, О. Э. Мандельштам, М. А. Булгаков и другие.

Наличие оппозиционной составляющей внутри советской литературы, так называемой литературы «внутренней эмиграции», многие представители которой впоследствии сделали реальными эмигрантами «второй» и «третьей волн», не является достаточным основанием для того, чтобы отнести их к явлениям того же порядка, что и литература «первой волны», поскольку каждая из них развивалась как форма определенной культуры, и культуры эти оказались типологически разными. Антропологический эксперимент советской власти, направленный на создание «нового человека», привел, среди прочего, к появлению нового советского писателя и читателя, принципиально отличавшихся от писателя и читателя как дореволюционной России, так и пореволюционной эмиграции. В СССР сформировался новый культурный дискурс, чуждый и во многом непонятный поколению эмигрантов «первой волны», что сделало будущую реинтеграцию двух русских литератур особенно сложной.

Спор о том, была ли одна или две литературы, слившиеся в одно русло в конце XX века, продолжает волновать исследовательское сознание². В первые годы рассеяния литература эмиграции еще в некоторых случаях была неотделима от советской. Примером могут послужить сборники К. Д. Бальмонта, которые издавались в России и странах Европы параллельно в первой половине 1920-х годов. Вяч. И. Иванов, живя в Риме, также публиковал свои произведения в Советской России, рассчитывая на понимание, как и другие писатели, опиравшиеся на традиции русской классики XIX века, а также на модернистские проекты Серебряного века.

Начиная со второй половины 1920-х годов литература диаспоры была насильственно изолирована от литературы метрополии в силу сложившихся за-

¹ См., например: Буслакова Т. П. Литература русского зарубежья: Курс лекций: Учеб. пособие для высших учебных заведений. М., 2003; Литература русского зарубежья (1920–1990): Учеб. пособие / Под общ. ред. А. И. Смирновой. М., 2006.

² См.: Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской Академией славистики. Женева, 13–15 апреля 1978. Lausanne, 1981.

претов и советской цензуры. После массовых репрессий 1920–1930-х годов в России печатались тексты только тех, кто откровенно демонстрировал приверженность к советской власти либо же вернулся в СССР, отказавшись от идеи «раскола», как М. Горький. Репрессии в Советской России вели к изоляции тех, кто принадлежал к метрополии, скрывая свою реальную приверженность гуманистическим ценностям эмиграции¹. Многие писатели в силу неприятия большевизма изначально оказались в ситуации противостояния «царству Антихриста», как, например, Д. С. Мережковский, З. Н. Гиппиус, И. С. Шмелев, И. А. Бунин и многие другие, предпочитавшие создавать оппозиционные большевизму объединения и консолидировать силы.

«Первая волна» эмиграции не завершается 1940 годом (творчество ряда писателей: И. А. Бунина, В. В. Набокова и др., — выходит далеко за её пределы), а обусловлена типологическим единством. Она воплотила процессы сближения литературы русской диаспоры с европейской литературой, поиски нового языка. Кроме того, в ней, как и в лучших произведениях литературы метрополии дано истинное переживание трагического раскола в русской истории после Октябрьского переворота 1917 года в форме публицистики, литературной критики, мемуаров, религиозно-философской и художественной рефлексии. Конец «первой волны» как в определенной степени единого литературного феномена настал из-за объективных исторических событий (положение в русской диаспоре радикально изменилось в связи с началом войны).

В основе концепции учебника — литературоведческие и историко-культурные исследования деятелей русской эмиграции, и прежде всего Г. П. Струве («Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы». 1-е изд. — Нью-Йорк, 1956; 2-е — Париж, 1984; 3-е — Париж; М., 1996). Вместе с тем редакционная коллегия и авторы глав, предпринимая деление эмигрантской литературы на «старшее» и «младшее» поколение, учитывали прежде всего не идеологический, а эстетический опыт самоопределения писателей, характерный для самосознания «серебряновековцев».

В связи с этим в учебнике выделены существенные направления в развитии литературы русской эмиграции в разделе «Литература русского зарубежья (1920–1940) как тип самопознания» и учтены ее самоопределения. Здесь исследуется история эмигрантской литературы в культурно-историческом и типологическом аспектах, ее центры, периодические издания (*М. О. Рубинс, Лондонский университет, Англия*). В главе «Литературная критика и публицистика» (*К. А. Баршт, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН*) дан обзор периодических изданий и основных

¹ См.: *Богомолов Н. А.* Сквозь железный занавес. Как узнавали в эмиграции о судьбах советских писателей // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): взгляд из XXI века. Материалы Международной научно-практической конференции 4–6 октября 2007 года / Под ред. Л. А. Иезуитовой и С. Д. Титаренко. СПб., 2008. С. 14–21; *Герчикова Н. А.* Комитеты помощи русским писателям в странах Европы (обзор материалов из фондов РГАЛИ) // Там же. С. 21–27; Вокруг редакционного архива «Современных записок» (Париж, 1920–1940): Сб. статей и материалов / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М., 2010.

направлений развития религиозно-философских, публицистических и литературно-критических идей. Эта глава органично связана с третьей — «Литературоведение русского зарубежья» (*А. Д. Степанов, СПбГУ*), где проанализирован круг развития литературоведческих идей русской эмиграции 1920–1940-х годов, показана их неразрывная связь с формальной школой, структурализмом и другими направлениями. Раздел завершается исследованием «Мемуары и автодокументальная проза» (*О. Р. Демидова, РГПУ им. А. И. Герцена*). Автор считает, что именно мемуары стали формой становления самосознания эмиграции, своеобразной летописью культурной и литературной жизни писателей, оказавшихся вдали от России. Многократные переиздания мемуарной литературы — свидетельство неистощаемого интереса к автодокументальной литературе со стороны как исследователей, так и читателей.

Следуя идее Г. Струве о «старшем» и «младшем» поколении эмиграции, на которой основаны некоторые учебные пособия по литературе русского зарубежья, авторы настоящего коллективного труда в то же время ставили своей целью соотнести представления о типах творчества писателей русского рассеянья в связи с многолетней приверженностью к определенным художественным и эстетическим течениям, направлениям и творческим принципам. Здесь весьма показательным, как уже было указано выше, был вектор Серебряного века. Поэтому проблемно-аналитические главы, представляющие собой очерки-портреты, посвященные творчеству крупнейших художников слова, объединены в соответствующие разделы. Так, второй раздел посвящен творчеству писателей — реалистов и «неореалистов»: И. А. Бунину (*Ч. 1 — Т. М. Двинятина, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН; Ч. 2. — Е. Б. Смольянинова, СПбГУ*), А. И. Куприну (*Е. Б. Смольянинова, СПбГУ*), Б. К. Зайцеву (*Ч. 1 — Л. А. Иезуитова, СПбГУ; Ч. 2 — О. Р. Демидова, РГПУ им. А. И. Герцена*), И. С. Шмелеву (*Е. А. Ухина, СПбГУ; Н. А. Герчикова, РГАЛИ, Москва*), сатирикам (*Н. А. Карпов, СПбГУ*), М. А. Осоргину (*И. Н. Сухих, СПбГУ*), М. А. Алданову (*Н. А. Карпов, СПбГУ*), Ф. А. Степуну (*К. Г. Исупов, РГПУ им. А. И. Герцена*).

Объединяя творчество столь разнородных писателей в общий раздел, мы опираемся на понятия «реализм» и «неореализм», обоснованное в ряде современных исследований и прежде всего в работах В. А. Келдыша, где последовательно показан процесс обновления реалистических исканий в литературе Серебряного века, начиная с 1900-х годов. Литературе русского зарубежья, как и литературе века Серебряного, отмечает В. А. Келдыш, свойственен созерцательный мотив «неореалистической литературы» «как проявление внутренней активности, внутреннего противодействия среде»; «переориентация» в русле этих направлений идет от «идеологического» — к «бытийному», наблюдается расхождение «бытийного и исторического взгляда», сближение с символизмом, натурализмом и другими течениями¹.

¹ Келдыш В. А. Реализм и неореализм // Русская литература рубежа веков: 1890-е — начало 1920-х годов. М., 2001. Кн. 1. С. 283–328. См. об этом же: Давыдова Т. Т. Русский неореализм: Идеология, поэтика, творческая эволюция: Учеб. пособие. М., 2005.

На пересечении всех этих традиций актуализируется в эмиграции и литературное творчество Ф. А. Степуна — выдающегося философа, писателя-романиста, эссеиста, мемуариста, театрального и литературного критика. Переиздание в России и за рубежом на протяжении всего XX века его романов, мемуаров, литературной и театральной критики, философских сочинений, а также активный исследовательский интерес к ним позволили посвятить ему отдельную главу, отнеся его к писателям старшего поколения в силу причин хронологического и сугубо творческого характера.

Подобный универсализм был свойственен многим писателям и философам Серебряного века от П. А. Флоренского до Д. С. Мережковского и Вяч. И. Иванова, в творчестве которых мы наблюдаем не только объединение писательского дара и философского умозрения, но и синтез философии, религии и художественной рефлексии¹. Эта же особенность присуща творчеству символистов: Д. С. Мережковского, З. Н. Гиппиус и писателей старшего поколения эмиграции, например М. А. Алданова и М. А. Осоргина. В этом плане предлагаемый учебник не только расширяет круг изучаемых имен, но и понимание сложной полифонической природы литературы русского зарубежья.

В третьем разделе рассматривается творчество символистов, в основном не изменивших своему эстетическому *credo*: Д. С. Мережковского (*А. В. Лавров, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН*), З. Н. Гиппиус (*М. М. Павлова, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН*), А. М. Ремизова (*А. М. Грачева, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН*), Вяч. И. Иванова (*Ч. 1 — А. Б. Шишкин (Салерно, Италия); Ч. 2 — С. Д. Титаренко, СПбГУ*), К. Д. Бальмонта (*С. Д. Титаренко, СПбГУ*), представляющих как и писатели-реалисты и «неореалисты», старшее поколение тех, чье творчество сложилось в русле идей Серебряного века.

Анализ творчества представителей постсимволизма вынесен в четвертый раздел. Здесь есть очерки-главы, посвященные М. И. Цветаевой (*Е. В. Хворостянова, СПбГУ*), Г. В. Иванову (*А. Ю. Арьев, журнал «Звезда»*) Г. В. Адамовичу (*О. Р. Демидова, РГПУ им. А. И. Герцена*), В. Ф. Ходасевичу (*Ю. М. Валиева, СПбГУ*), творчество которых также во многом определялось контекстом эстетических идей Серебряного века. Мы используем понятие «постсимволизм», введенное в научный оборот в последние десятилетия XX века. И. П. Смирнов, выдвинувший идею постсимволизма, писал, что «сама внешняя бессистемность постсимволизма, распыленного на множество объединений, должна быть осознана на базе систематической концепции», учитывающей «гибкую разнонаправленность вторичных преобразований, увлекающих нас в области персональных поэтических языков»². Исследователи, отказываясь от однозначного определения этого явления, вместе с тем указывают на определенные, присущие постсимволизму симптоматичные явления, учитывавшиеся авторами учебника³.

¹ См.: *Исупов К. Г.* Философия и литература Серебряного века (сближения и перекрестки) // *Русская литература рубежа веков: 1890 — начало 1920*. Кн. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2000. С. 69–130.

² *Смирнов И. П.* Введение в постсимволизм // *Смирнов И. П.* Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 106.

³ См.: *Богомолов Н. А.* Постсимволизм (общие замечания) // *Русская литература рубежа веков: 1890 — начало 1920 годов*. М., 2001. Кн. 2. С. 381–390; *Тюпа В. И.* Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998.

Плодотворность такого подхода при рассмотрении творчества представителей русской эмигрантской литературы очевидна. Она позволяет осмыслить эстетическую и художественную значимость творчества писателей и поэтов русской эмиграции, не декларировавших свою постоянную приверженность каким-либо платформам или направлениям.

В последнем, пятом разделе рассмотрено творчество писателей «младшего» поколения эмиграции. В главе «В. В. Набоков» (*Б. В. Аверин, СПбГУ; М. Н. Вирролайнен, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН*) проанализировано как русскоязычное, так и англоязычное творчество писателя, несмотря на то что второе не укладывается в обозначенный выше период. В главах, посвященных творчеству Г. И. Газданова и прозе «младшего» поколения (*М. О. Рубинс, Лондонский университет, Англия*), проза «молодых» изучается как в историческом, так и в типологическом аспекте. Развернутый монографический анализ творчества Б. Ю. Поплавского (*Д. В. Токарев, ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН*) дал возможность представить и истоки идей талантливого поэта и писателя, и соотношение его творчества с таким явлением французской литературы, как сюрреализм. Завершающие главы: «Поэзия „младшего“ поколения» (*Ю. В. Зобнин, СПбГУП*) и «Поэзия пражского „Скита поэтов“» (*О. М. Малевич*) — представляют широкую панораму развития русской эмигрантской поэзии в Чехии.

Авторы учебника сохраняют при определенной общности позиций свои индивидуальные исследовательские точки зрения. Это дает возможность представить комплекс оригинальных методологий. В этом плане авторский коллектив опирался на идеи предпринятого Институтом мировой литературы издания «Русская литература рубежа веков: 1890 — начало 1920 годов» (Кн. 1–2. М.: ИМЛИ РАН, 2000–2001), являющегося в настоящее время наиболее полным современным учебником по изучению литературы конца XIX — начала XX века, написанным в форме коллективной монографии¹. Получивший высокую оценку специалистов указанный монографический тип издания имеет ряд преимуществ. Они заключаются прежде всего в том, что учебник представляет панораму точек зрения и исследовательских подходов, позволяющих преодолеть стереотипность и однозначность оценок и односторонность анализа, особенно при сложности изучаемого материала.

¹ См. также подготовленную в отделе русской литературы конца XIX — начала XX века ИМЛИ РАН первую часть труда «Русская литература конца XIX — начала XX века: Библиографический указатель» (Т. 1. (А–М). М., 2010).

Р а з д е л I

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (1920–1940) КАК ТИП САМОПОЗНАНИЯ

Литература «первой волны» в культурно-историческом аспекте

Эмиграция, т. е. вынужденное, как правило, переселение за пределы своей страны, — это неотъемлемая часть человеческого опыта, проявившегося в истории в неисчислимом количестве вариаций и оставившего глубокий след в мифологии и культуре. Неслучайно повествование об истоках человеческого рода Библия начинает с рассказа об изгнании из рая Адама и Евы. Вавилонское пленение, а затем и рассеяние после разрушения второго храма определило центральное место в еврейской культурно-религиозной традиции идеи возвращения в Иерусалим. Одно из древнейших дошедших до нас эпических сказаний, описывающее двадцатилетние скитания Одиссея на пути в родную Итаку, ретроспективно прочитывалось на протяжении тысячелетий как парадигматический эмигрантский текст. Удел изгнанника неизбежно связывался с представлениями о психической травме, вызванной разлукой с родиной, о ностальгии, особо значимой роли памяти, орфическом, обращенном в прошлое, взгляде и мечте о возвращении. Овидий резюмировал этот комплекс переживаний афористической формулой — «изгнание есть смерть». Судьба писателя-эмигранта, творчество которого немислимо вне языка, кажется на этом фоне еще более трагичной. Тем не менее история литературы полна примеров создания выдающихся произведений именно на чужбине. Данте, великий поэт Таньской династии Ли Бо, Мицкевич, Джойс, Элиот, Хемингуэй, Набоков, Рушди, Кундера, Бродский — лишь несколько примеров вроде бы парадоксального расцвета писательского таланта в эмиграции. Любопытен, например, и следующий факт: из пяти русских авторов, удостоенных Нобелевской премии в области литературы, трое отмечены опытом изгнания. Возможно, эмиграция, лишая привычного социального, культурного и лингвистического окружения, одновременно дает некий творческий стимул. Находясь в пограничной ситуации между двумя странами, культурами, языками, литературными традициями, писатель приобретает возможность взглянуть на действительность остранным взглядом. Не является ли в таком случае эмиграция метафорой и квинтэссенцией любого творческого процесса? Литература русского зарубежья дает богатый материал для рассмотрения специфики эмигрантского творчества, а также недостатков и преимуществ изгнания для художника слова.

Принято считать, что эмиграция как феномен русской истории возникает именно в XX веке. Однако еще до революции Россию покинуло около 1,7 миллиона человек, включая находившихся в оппозиции к самодержавной власти либеральных мыслителей, революционеров, многочисленные группы, подвергавшиеся гонениям (от духовоборов, переселившихся в конце 1890-х годов в Канаду, до евреев, направившихся в Палестину и в США после погромов начала XX века), а также добровольно оставивших Россию и поселившихся в Западной Европе писателей (как, например, Тургенев или Боборыкин). Родоначальником русской эмиграции можно считать князя Андрея Курбского, бежавшего в 1564 году от гнева Ивана Грозного в Литву и направлявшего оттуда царю полные пафоса письма, написанные с безукоризненным соблюдением правил красноречия (сомнения в подлинности этих документов, высказываемые современными учеными, не умаляют их символического статуса в истории русской эмигрантской письменности). Эти случаи кажутся вполне изолированными по сравнению с мощными миграционными процессами, вызванными революционными событиями 1917 года, и с последующими регулярно повторяющимися на протяжении всего советского периода центробежными потоками. Постреволюционную эмиграцию из России обычно подразделяют на три основных этапа. «Первая волна» охватывает период с 1917 по 1940 год; «вторая» была вызвана Второй мировой войной и состояла главным образом из перемещенных лиц; наконец, «третья» длилась с перебоями с конца 1960-х годов до конца перестройки.

С современных позиций «первая волна» эмиграции представляется наиболее яркой, отличающейся высоким числом представителей творческой интеллигенции. Одним из значительных событий этого периода была высылка из СССР в 1922 году по особому распоряжению ГПУ около 160 ведущих философов, богословов и писателей. На печально известном «философском пароходе» были отправлены на чужбину Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Питирим Сорокин, Н. О. Лосский, С. Л. Франк, Л. П. Карсавин, И. А. Ильин, Ф. А. Степун и многие другие. Именно в этот период организационно оформляется русская диаспора, формируются главные центры русской эмиграции, создается сеть учреждений, позволяющих поддерживать культурную жизнь вне России.

В географическом отношении направления рассеяния первых эмигрантов также были самыми разнообразными — пути следования пролегали от Дальнего Востока до Западной Европы и даже до Северной и Южной Америки. На Востоке наиболее естественным пунктом назначения в первые годы был «русский» город Харбин, основанный в 1898 году в связи со строительством Восточно-Китайской железной дороги. С самого начала в городе постоянно присутствовало русское население — инженеры, строители, железнодорожные служащие и их семьи, — затем в Маньчжурию потянулись предприниматели и купцы. В 1917 году русское население Харбина насчитывало 100 тысяч человек. Взятие Красной Армией Владивостока в 1922 году спровоцировало массовый приток беженцев.

В 1920-е годы в Харбине быстро росло количество русскоязычных гимназий, колледжей, институтов, периодических изданий, бурно развивалась литературная жизнь. За первую четверть века там вышло 102 газеты и 141 журнал на

русском языке¹. Одним из самых популярных литературно-художественных иллюстрированных журналов был «Рубеж», издававшийся в 1926–1945 годах под редакцией Михаила Рокотова. Журнал учитывал вкусы самых разных читателей и распространялся не только в Китае, но и в соседних странах Восточной Азии. «Рубеж» отдавал предпочтение освещению культурной жизни Азии, но откликался и на события мировой литературы и искусства². Самым известным литературным объединением Харбина стала группа «Молодая Чураевка» (впоследствии переименованная просто в «Чураевку»), основанная в 1926 году поэтом Алексеем Ачаиром (псевдоним Алексея Грызова) на основе поэтической студии, которой руководил Николай Щеголев. Название было навеяно эпопеей Георгия Гребенщикова «Чураевы». Члены «Чураевки» занимались не только поэтическим творчеством, но и теорией стиха, особое внимание уделяя изучению «Писем о русской поэзии» Николая Гумилева. Во многом «Чураевка» воспроизводила модель гумилевского «Цеха поэтов». Среди наиболее известных авторов, посещавших заседания студии, необходимо назвать Валерия Перелешина (псевдоним Валерия Салатко-Петрище), впоследствии написавшего мемуары «Русская поэзия и литературная жизнь Харбина и Шанхая, 1930–1950», Арсения Несмелова (псевдоним Арсения Митропольского), Ларису Андерсен, которая кроме стихов прославилась и как танцовщица. При «Чураевке» издавалась одноименная литературная газета. Иногда перед членами студии выступали заезжие знаменитости, например Николай Рерих. «Чураевка» прекратила свое существование в середине 1930-х годов. Ее конец, как и затухание русской культурной жизни в Харбине в целом, был вызван японской оккупацией и последовавшими за ней политическими репрессиями. Шестого февраля 1932 года японские войска заняли Харбин, вскоре Япония объявила о создании в Маньчжурии марионеточного государства Маньчжоу-Го. Большинство русских покинуло Харбин и перебралось в Шанхай, который в течение нескольких последующих лет был культурным центром русской диаспоры в Азии. Однако русская культурная жизнь продолжалась в Харбине еще целый ряд лет, несмотря на введение жесткой цензуры, а также контроль над всеми творческими объединениями со стороны прояпонского Бюро по делам российских эмигрантов. В этот период в русском Харбине получили широкое распространение фашистские настроения. Организация русских фашистов под предводительством Константина Родзаевского существовала с 1925 года, в 1931 году они провели свой первый съезд, а при японцах, которые начали их обучение для шпионско-диверсионной работы в СССР, они получили и материальную поддержку. Среди определенной части русского населения Китая популярность фашистов объясняется их планами борьбы против коммунизма в России. Подлинный конец русского Харбина настал после оккупации Маньчжурии Красной Армией в 1945 году, когда в СССР было депортировано 15 тысяч человек.

¹ Старосельская Н. Повседневная жизнь «Русского Китая». М., 2006. С. 71.

² Кодзис Б. Литературная жизнь русской эмиграции в Харбине (1917–1945) // Вопросы литературы. 1998. Март–апрель. С. 369.

По сравнению с провинциальным и патриархальным Харбином Шанхай в тридцатые годы был одним из самых крупных, динамичных и космополитичных городов мира. К 1937 году русская колония Шанхая насчитывала 37 тысяч человек, к началу сороковых годов она увеличилась почти вдвое. Большинство русских поселилось на территории Французской концессии, в элегантном тенистом районе, застроенном особняками в стиле арт-деко. В этом своеобразном уголке Европы умещались многочисленные концертные залы, театры, включая знаменитые «Катай» и «Лисеум», где выступали Александр Вертинский, Федор Шаляпин, Борис Лиссаневич¹ и многие другие и где по соседству находились дансинги, модные рестораны, а также создавшие этому «городу неоновому»² своеобразную репутацию злые места.

В 1933 году появилась «Шанхайская Чураевка», но просуществовала она очень недолго. Хотя в Шанхае выходило немало журналов, альманахов и поэтических сборников, эта литературная продукция не могла составить конкуренцию харбинской, а русская культурная диаспора в Шанхае так и осталась раздробленной, хотя и там проводились многочисленные литературные вечера. Русская община Шанхая, как и русские колонии других стран, отметила юбилейный пушкинский год многочисленными торжествами, спектаклями, публикациями и даже установкой на улице Пишон памятника поэту. Созданный скульптуром В. Подгурским на собранные русскими шанхайцами средства бронзовый бюст был открыт в присутствии специально прибывших на торжества потомков Пушкина.

Когда в начале декабря 1941 года Шанхай был оккупирован японскими войсками, началось свертывание русской культурной жизни, закрытие газет и журналов. В 1943 году были уничтожены иностранные концессии, что положило начало массовому исходу иностранцев из Шанхая. Многим из русских беженцев удалось уехать в США, Канаду, Южную Америку.

По сравнению с западноевропейской диаспорой история русской культурной жизни в Китае и на Дальнем Востоке в целом все еще остается малоизученной. Долгое время основные сведения об этих центрах рассеяния основывались главным образом на мемуарных источниках. В последние годы появилось несколько исторических обзоров и антологий литературы русского Китая, но до сих пор существует необходимость систематического изучения этого наследия. Отчасти такое положение объясняется тем, что в годы культурной революции были уничтожены многие архивы, издания и памятники материальной культуры, связанные с русской колонией. Кроме того, мэтры западноевропейской

¹ Борис Лиссаневич (1905–1985) — русский эмигрант, танцор балета, успешный предприниматель. После эмиграции из России в 1924 году танцевал в дягилевской труппе, затем в течение ряда лет продолжал концертную деятельность, гастролируя по Азии и Южной Америке. В 1930–1940-х годах развернул активную предпринимательскую деятельность в Китае и Индии, после чего по приглашению короля переехал в Непал и основал там первую в истории этой страны гостиницу «Як и Йети», где в течение последующих десятилетий останавливались все без исключения официальные гости, посещавшие королевство, от королевы Елизаветы Второй до Валентины Терешковой.

² Из стихотворения А. Вертинского «Шанхай».

диаспоры часто свысока относились к русским писателям Китая, считая их творчество провинциальным и второсортным и неохотно допуская их в свои литературные журналы. В частности, и поэтому изучение литературы русского Китая долго не было приоритетным в эмигрантологии. Однако совершенно очевидно, что творчество многих из этих писателей вносит особый колорит в историю русской литературы. По словам В. Крейда, «тысячи и тысячи раз дальневосточные реалии, мотивы, пейзажи входили в стихи русских поэтов Китая. Сопки Маньчжурии, желтая Сунгари, лица, виды, уличные сценки, китайские виньетки, музыка, праздники, заклинания, тайфуны, драконы, храмы, рикши и даосские боги — все это густо, цветисто, одушевленно впервые пропитало ткань русского стиха»¹. Другой важный вклад писателей диаспоры в культуру своей страны состоит в том, что они выступили посредниками между китайской и русской литературой. Именно стараниями поэтов восточной диаспоры появились антологии китайской поэзии в русских переводах, такие, например, как антология 1926 года Я. Аракина или сборник «Цветы китайской поэзии» (1938) под редакцией А. и И. Серебренниковых; после войны вышла антология «Стихи на веере» и поэма Цюй Юаня «Ли Сао» в переводах Валерия Перелешина. Китайские стихи переводили Ф. Камышнюк, В. Март и М. Щербakov². Разумеется, большинство русских эмигрантов жили в Китае довольно обособленно, не владея в полной мере китайским языком и культивируя свою русскость, но тем ценнее примеры культурного обмена и попыток освоения китайской литературной традиции средствами русского языка.

Сведения о русских эмигрантах в других регионах Азии весьма незначительны и пока еще почти не собраны и не опубликованы. Редкое исключение составляет недавно вышедшее исследование послереволюционной русской иммиграции в Японии³. Эта волна составила около 7 тысяч человек, что для такой традиционно закрытой и монокультурной страны довольно значительно. Однако в течение 1920-х годов большинство русских перебралось из Японии в Китай и Америку. Яркой страницей русской культуры на Японских островах этого периода стало творчество Давида Бурлюка, прибывшего туда 1 октября 1920 года. Уже через 12 дней Бурлюк совместно с украинским художником Виктором Пальмовым открыл выставку русской живописи в галерее фармацевтической компании «Хоски» в Токио. В Японии Бурлюк пользовался покровительством бизнесмена и мецената Миоши Моримото, чьи портреты он писал неоднократно и при содействии которого провел около десяти выставок. Несмотря на неполные два года пребывания в Японии, Бурлюк самостоятельно изучил японский, которым, по свидетельству сына Николая, владел лучше, чем английским, завязал отношения с критиками, художниками и меценатами, активно путешествовал, написал множество пейзажей. Япония не смогла не на-

¹ Крейд В. Все звезды повидав чужие // Русская поэзия Китая: Антология / Сост. В. Крейд, О. Бакич. М., 2001. С. 24.

² Там же. С. 23.

³ Казухико С. Российские белоэмигранты в Японии и японская культура (Хаккэй росиадзин то нихон бунка). Токио, 2007 (на япон. яз.).

ложить отпечаток и на литературное творчество Бурлюка. На протяжении 1920-х годов он опубликовал ряд книг, в которых отразилось его несколько импрессионистическое восприятие японской природы, традиций, церемоний и искусства: «Восхождение на Фудзи-сан» (1926), «Морская повесть» (1927), «По Тихому океану» (1927). Некоторые стихотворения из третьей книги стихов Бурлюка, «Маруся-сан» (1925), навеяны эстампами Хokusая («Япония») или же традиционной формой японской версификации хайку («Хокку»). В августе 1922 года Бурлюк покинул Японию, направившись на пароходе в Ванкувер, а оттуда в Нью-Йорк, где и жил до конца своих дней.

Еще малочисленные исследования о русской диаспоре в Африке¹, и речь в них идет прежде всего об истории, искусстве и религии, а не о литературной деятельности эмигрантов. Начало русского присутствия в странах Магриба датируется прибытием в 1920 году в Бизерт (Тунис) русской черноморской эскадры, многие офицеры которой впоследствии переселились в поисках работы в Марокко, Алжир или же поступили во французский Иностраннный легион. Некоторые прибыли во французские колонии из метрополии. Так, сын Льва Толстого, Михаил, эмигрировавший во время Гражданской войны через Константинополь и Сербию, сперва оказался во Франции, а оттуда уже переехал в столицу Марокко Рабат, где прожил до конца жизни и где написал записки о своих родителях². Как отмечается в источниках, жизнь русской диаспоры в Северной Африке концентрировалась вокруг православных церквей и приоритетными видами искусства в общине были, как правило, не литературные занятия, а хоровое пение, церковная живопись и архитектура.

Практически неисследованной остается литературное творчество русских эмигрантов в Латинской Америке, несмотря на то что в XX веке на ее территории оказалось около миллиона выходцев из России. Самые крупные общины сформировались в Аргентине и Бразилии³. Напротив, культурная деятельность русских в США давно привлекает внимание ученых. Хотя присутствие выходцев из России в Северной Америке становится заметным уже в начале XX века, а старейшая русскоязычная американская газета «Новое русское слово» выходит с апреля 1910 года, подлинный всплеск культурной активности в этом центре диаспоры приходится на годы после Второй мировой войны.

На сегодняшний день наиболее изучена культура русской диаспоры в Европе. Западная Европа была естественным направлением для русских беженцев благодаря географической и культурно-исторической близости. Для многих путь туда лежал через Стамбул. После поражения армии генерала Деникина весной 1920 года произошла массовая эвакуация из Новороссийска, а в ноябре того же

¹ См.: Колупаев В. Е. Русские в Северной Африке. М., 2004; Панова М. А. Культурная жизнь российской эмиграции «первой волны» в Тунисе // Исторические записки. 2006. № 9. С. 298–338.

² Толстой М. Мои родители // Яснополянский сборник. Тула, 1976. С. 137–144.

³ См.: Русское зарубежье в Латинской Америке. М., 1993; Мартынов Б. Ф. Русские в Бразилии // Латинская Америка. 1995. № 11. С. 78–84.

года последовала врангелевская эвакуация из Крыма. Проведя какое-то время в Стамбуле, большинство русских беженцев отправлялись на Запад, поэтому Балканы и Восточная Европа в целом стали важным локусом русской эмиграции на начальном этапе. В 1922 году София, к примеру, насчитывала 30 тысяч русских, многие из которых, однако, вскоре покинули Болгарию, где они стали чувствовать себя менее свободными после установления советско-болгарских дипломатических отношений и в связи с ростом болгарского национализма и антирусских настроений. София вскоре стала восприниматься как «задворки» русской диаспоры. Тем не менее именно в этой восточноевропейской столице произошло несколько важных культурных событий, оказавших влияние на все русское зарубежье. В 1921 году в Софии начала издаваться газета «Русская мысль», позднее она стала выходить в Праге. Среди около тридцати русских профессоров университета Софии одной из самых значительных для русской культуры фигур был критик и историк литературы Петр Бицилли. Получив университетское место в 1924 году, Бицилли написал большинство своих научно-критических трудов в Болгарии. После вступления на болгарскую территорию советских войск в 1944 году всем эмигрантам, имевшим нансеновские паспорта¹, был предложен выбор между болгарским и советским гражданством. Выбрав последнее, Бицилли был вскоре причислен к «буржуазным ученым», что привело к его преждевременной отставке из университета.

В Софии оформилось евразийство, заявившее о себе публикацией сборника «Исход к Востоку: Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев» (1921). Сборник содержал статьи четырех авторов: лингвиста и будущего профессора Венского университета кн. Николая Трубецкого, богослова Георгия Флоровского, экономиста и социолога Петра Савицкого и музыковеда и литературного критика Петра Сувчинского. Евразийцы представляли людей «Российского мира», под которым они понимали не только этнических русских, но и целый ряд иных народов, вторя в определенной степени концепции славянофилов. Будущее России им виделось не в сближении с западноевропейской культурой, а в укреплении православия и в «преодолении революции». Со временем евразийство приняло более четкие политико-идеологические формы: претендуя на роль единой партии будущей России, приверженцы этого направления активно вербовали сторонников в зарубежье, одновременно культивируя связи в СССР, особенно с ГПУ, чем они себя в конечном счете окончательно скомпрометировали. Идеи евразийцев получили самый широкий резонанс во всей Европе. Во второй половине 1920-х годов одним из лидеров движения становится

¹ Многие русские беженцы проживали по нансеновским паспортам — временным удостоверениям личности, введенным Лигой Наций по решению созданной в Женеве конференции 1922 года. Инициатива введения подобного удостоверения принадлежала известному норвежскому полярнику, а впоследствии политическому и общественному деятелю Фритюфу Нансену, который был первым представителем Норвегии в Лиге Наций, а в 1921 году был назначен верховным комиссаром по делам беженцев. Хотя русские эмигранты относились к нансеновскому паспорту без восторга, этот документ давал его обладателю право проживать и работать на территории стран — участников Женевской конференции. Нансеновский паспорт был признан пятьюдесятью странами.

князь Дмитрий Святополк-Мирский, известный западным славистам и читателям прежде всего своими историко-литературными трудами, опубликованными на английском языке на основе лекций, которые он читал с 1922 года в лондонской высшей Школе славянских и восточноевропейских исследований: «Современная русская литература, 1881–1925» (1926) и «История русской литературы с древнейших времен до смерти Достоевского (1881)» (1927)¹. Интерес Святополк-Мирского к евразийству, которое он считал единственной постреволюционной теорией, обращенной в будущее, восходит к его знакомству в 1922 году в Берлине с Петром Сувчинским. Святополк-Мирский становится ведущим редактором выходившего в Париже журнала «Версты» (1926–1928), близкого по своему направлению к евразийству. В 1928–1929 годах вместе с Сергеем Эфроном он способствовал расколу редакции еженедельника «Евразия», возглавив просоветское крыло. Однако вскоре Святополк-Мирский отказался от своих евразийских воззрений, объявив о своей солидарности с марксизмом. Логическим продолжением этой идеологической эволюции стало его вступление в 1931 году в компартию Великобритании и возвращение в СССР, где он был арестован в 1937 году по подозрению в шпионаже, приговорен к восьми годам исправительно-трудовых работ и спустя два года скончался в лагерной больнице под Магаданом².

Несмотря на внутренний кризис и оппозицию со стороны широких эмигрантских кругов, евразийцы продолжали активную пропаганду, проводили в Праге и Париже «Евразийские семинары», провозгласили на своем первом съезде (в 1932 году) задачу создания в России-Евразии идеократического строя; их печатные издания, включая «Евразийскую хронику», продолжали выходить с перебоями до середины 1930-х годов.

Небольшая русская диаспора сформировалась и в Сербии. Король Александр I, воспитывавшийся при российском царском дворе, питал особенную ненависть к большевикам, чем объяснялась его готовность принять российских беженцев на своей земле. Сербский патриарх, также получивший образование в России, способствовал переселению в Сербию высокопоставленных чинов духовного сословия. Большинство русских обосновалось в Белграде, роль которого для эмигрантологии определяется тем, что именно в этом городе в 1928 году прошел съезд писателей русского зарубежья. Об этом событии оставила воспоминания Зинаида Гиппиус³. Многие участники съезда были по этому случаю награждены орденом Св. Саввы. В Белграде в течение целого ряда лет выходила одна из основных газет русского зарубежья — «Новое время».

Особенно благоприятные условия для развития русской культуры были созданы в межвоенной Чехословакии: по инициативе президента Томаша Масарика выделялись субсидии для российских ученых; особый бюджет,

¹ *Sviatopolk-Mirsky D. Contemporary Russian Literature, 1881–1925. London, 1926; A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881). London, 1927.*

² О жизни и творчестве Святополк-Мирского см.: *Smith G. D. S. Mirsky: a Russian-English Life, 1890–1939. Oxford, 2000.*

³ *Гиппиус З. О встречах с королем Александром // Сегодня. 1934. 25 нояб. С. 4.*

предназначенный для образования эмигрантов, способствовал открытию Русского Народного университета (с 1934 года он назывался Русским свободным университетом), Русского института, Русского юридического факультета, Русского исторического общества, Русского педагогического института и т. д. Эти усилия стали частью программы чешского правительства по созданию центров изучения славистики в Европе, в результате которых были открыты, например, высшая Школа славянских и восточноевропейских исследований в Лондоне, ныне один из факультетов Лондонского университета и крупнейший в Великобритании центр по изучению славистики (School of Slavonic and East European Studies, 1915), и Институт славяноведения в Париже (Institut d'études slaves, 1919). В отличие от других центров русской диаспоры, где эмигранты часто существовали изолированно от местной культуры, Прага предоставляла благоприятные условия для сотрудничества между русскими и чешскими писателями, учеными и художниками. Особое значение имело создание в 1926 году Романом Якобсоном, совместно с Николаем Трубецким, Вилемом Матезиусом и Яном Мукаржовским, Пражского лингвистического кружка, который превратился в крупнейший мировой центр по изучению структурализма и семиотики. Среди участников кружка был и Дмитрий Чижевский, который между 1924 и 1932 годами преподавал в Свободном украинском университете. Основной вклад Чижевский внес в исследование творчества Достоевского. В 1920–1930-х годах Прага была крупным центром по изучению Достоевского, главным образом благодаря усилиям критика и литературоведа Альфреда Бема. В течение долгих лет он преподавал русский язык и литературу в Карловом университете и в различных пражских школах. В 1925 году на базе Русского Народного университета Бем создал семинар по изучению Достоевского, который пять лет спустя был реорганизован в общество Достоевского под покровительством президента Масарика. Общество просуществовало до самой немецкой оккупации, выпустив между 1929 и 1936 годами три сборника «О Достоевском». Бему принадлежит заслуга организации Дней русской культуры, общества молодых пражских поэтов «Скит» (основано в 1922 году); он также стал автором многочисленных публикаций по литературе и методике преподавания языка. (Подробнее о жизни и деятельности А. Бема см. гл. «Поэзия пражского „Скита поэтов“» в наст. учебнике.)

Между 1922 и 1945 годами в Праге проживал видный эмигрантский ученый, философ и литературный критик Николай Лосский. Несмотря на довольно краткое пребывание в стране, Чехия стала особым локусом в жизни и творчестве Марины Цветаевой. Приехав с дочерью в 1922 году к Сергею Эфрону, который изучал философию в Пражском университете, она пробыла в Праге до 1925 года.

В Праге появилось множество антологий и альманахов, например: «Антология русской поэзии XX столетия» (1920), «Сборник стихотворений известных и новейших русских поэтов» (1921), «Младорусь» (1922), «Записки наблюдателя» (1924), «Ковчег» (1926). С 1920 по 1932 год выходила газета «Воля России», вскоре превратившаяся в ежемесячный общественно-политический и литературный журнал. Его главным литературным редактором и критиком был Марк

Слоним. Этот журнал отличался от многих иных периодических изданий тем, что отдавал предпочтение молодым писателям и поэтам. Именно на страницах «Воли России» появились первые публикации Гайто Газданова, Бориса Поплавского, Александра Гингера, Анны Присмановой, Бориса Божнева, Юрия Терапиано, Владимира Варшавского. Печатались в нем и Марина Цветаева, и Дмитрий Святополк-Мирский, и Павел Муратов. С журналом активно сотрудничал Алексей Ремизов. Другим направлением журнала была советская литература. В 1927 году «Воля России» перепечатала отрывки из запрещенного в СССР романа Замятина «Мы». В 1928 году журнал провел конкурс на лучший рассказ из эмигрантской жизни, победителем которого оказался Алексей Эйсер, получивший вторую премию (первой не был удостоен никто) за рассказ «Роман с Европой (записки художника)».

В Чехословакии возникло движение, враждебно воспринятое широкими массами эмигрантов и получившее название «сменовеховство» по заглавию сборника «Смена вех» (1921), который в свою очередь был представлен как преемник московского сборника «Вехи»¹. Несмотря на то что многие инициаторы сборника принадлежали к правому лагерю, а некоторые участвовали в белогвардейском движении, их отношение к Советской России подверглось ревизии. Они призывали к возвращению в Россию во имя «преодоления» большевизма и возлагали на «возвращенцев» особую роль в деле просвещения народных масс и экономического восстановления родины. Через несколько месяцев после публикации сборника в Париже начал выходить под тем же названием еженедельный журнал. Никто из видных эмигрантских писателей в журнале не публиковался. Однако в девятом номере (от 24 декабря 1921 года) была опубликована статья Романа Гуля, написанная, по выражению Глеба Струве, в «скифском духе»². «Смена вех» закончила свое существование на двадцатом номере, опубликованном 25 марта 1922 года, передав эстафету берлинской ежедневной газете «Накануне», которая выпускала литературное приложение, где печатались и писатели круга сменовеховцев, и советские авторы.

Проблема изучения русской эмиграции в Чехословакии заключается в том, что многие архивы были уничтожены после того, как в страну вошла Советская армия. Однако некоторые материалы, как, например, Русский исторический архив в Праге, созданный также по инициативе Масарика и предназначенный стать главным хранилищем документов по русскому зарубежью, были переданы правительством послевоенной Чехословакии в СССР (куда были депортированы и руководители архива С. П. Постников и П. С. Бобровский), где долгое время оставались недоступными для исследователей культуры русской эмиграции³.

¹ «Вехи» — сборник статей семи авторов (Н. Бердяева, С. Булгакова, М. Гершензона, А. Изгоева, Б. Кистяковского, П. Струве и С. Франка), опубликованный в 1909 году. В статьях подвергались критике традиционные позиции российской интеллигенции, дискредитированные, по мнению авторов, во время революции 1905 года, и утверждалось первостепенное значение духовных основ личности и общества.

² Струве Г. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 34.

³ Подробнее см. в гл. «Поэзия пражского „Скита поэтов“» в наст. учебнике.

Особого упоминания заслуживает русская община в Англии, хотя ни по размерам, ни по вкладу в культуру эмиграции она не может сравниться с центрами русского рассеяния континентальной Европы. Положение русских белоэмигрантов в Великобритании было достаточно неустойчивым и во многом зависело от амплитуды колебаний англо-советских отношений. Хотя Англия подписала официальное соглашение с Советской Россией уже в 1924 году, в последующие полтора десятилетия периоды сотрудничества сменялись периодами охлаждения, что соответственно подрывало или укрепляло авторитет представителей русской эмиграции в глазах британских политиков.

Одна из существенных особенностей жизни русских в Англии заключалась в невозможности оставаться в изоляции от обычаев и языка страны проживания и в высокой степени ассимиляции. По меткому замечанию Ольги Казниной, «„колонизирующая“ природа английской культуры» стала причиной того, что «„миссия русской эмиграции“ не состоялась в Англии в той же степени, в какой она состоялась во Франции, Германии, Чехословакии, в славянских и балканских странах, в Прибалтике, на Дальнем Востоке, в Америке. Русская эмиграция в Англии быстрее, чем в других странах, стала частью английской культуры»¹. В межвоенные годы в Англии издавалось около двух десятков русских и англо-русских периодических изданий, включая газеты «Русский в Англии», «Русский путь», «The Russian Outlook», «The Russian Gazette», «Russian Times», журналы «The New Russia», «The Russian», «Russian Life», а также «Бюллетени Комитета Освобождения России». Первые номера газеты «Возрождение» были напечатаны в Лондоне в 1925 году, затем издание было переведено в Париж, где газета стала ведущим печатным органом русской диаспоры. Помимо православных церквей Лондона и Оксфорда, основным центром русского общения был так называемый Русский дом, купленный на собственные деньги бывшим секретарем российского посольства Е. В. Саблиным. Большую часть дома, расположенного в одном из лучших районов Лондона, Кенсингтоне, Саблин предоставил в распоряжение русской колонии. В «Русском доме» проходили литературные вечера, на которых выступали писатели из разных центров эмиграции, в частности Бунин, Набоков, Зайцев, Алданов, Тэффи; концерты, на одном из которых пел Шаляпин; лекции, доклады и политические дебаты.

И все же основная роль русских эмигрантов сказалась не столько в сохранении русской культуры для будущих поколений, сколько в ознакомлении с русской культурой широких кругов англоязычных читателей. Многие русские активно переводили русскую литературу на английский; были вхожи в английские литературные круги (так, Святополк-Мирский был близок кружку Ленарда и Вирджинии Вульф в Блумсбери); писали статьи в английской прессе о положении в России; издавали учебные пособия для английских студентов (самым значительным примером является уже упоминавшаяся «История русской литературы» Святополк-Мирского); преподавали в английских университетах (Святополк-Мирский, Глеб Струве, Надежда Городецкая и др.). Около года

¹ Казнина О. А. Русские в Англии. Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М., 1997. С. 14.

провел в Англии Николай Рерих; в этот период он готовился к путешествию в Индию, проводил выставки своих картин и оформлял театральные декорации. Удачно сложилась творческая судьба Бориса Анрепа, вероломный отъезд которого на «остров зеленый» оплакивала в стихах 1917 года Анна Ахматова¹. Выполненные по его эскизам мозаики украшают сегодня полы двух фойе главного музея изобразительных искусств Великобритании — Национальной галереи на Трафальгарской площади. Большое влияние на становление английского национального балета оказала русская балетная школа: фактический основатель британского балета Фредерик Эштон учился у хореографов дягилевской труппы. В Англии поселились и выдающиеся балерины Анна Павлова и Тамара Карсавина.

Центральное место в развитии и пропаганде русской литературы и культуры принадлежит Ариадне Тырковой-Вильямс, которая прибыла в Великобританию в 1918 году с мужем-новозеландцем Гарольдом Вильямсом, работавшим в России корреспондентом английских газет. Сразу после приезда они сумели установить контакты в среде английских политиков и творческой интеллигенции. Тыркова-Вильямс посвятила себя делу ознакомления англичан с истинным положением дел в России; для того чтобы влиять на общественное мнение, она начала активно печатать книги и статьи историко-политического характера (поначалу еще не владея английским, поэтому все ее работы выходили в переводе и редакции Гарольда Вильямса). Другой, не менее важной стороной ее деятельности стала забота о русских эмигрантах: на протяжении десятилетий она активно переписывалась со многими писателями русского зарубежья, устраивала их поездки в Англию, способствовала переводу на английский язык их произведений, подчас вела нелицеприятные переговоры с английскими издательствами о выплате им гонораров². Лондонский дом Вильямсов стал центром общения русских и англичан. Своим главным литературным достижением Тыркова-Вильямс считала биографию Пушкина (первый том «Жизни Пушкина» вышел в Париже в 1929 году, второй — много позже, в 1949 году). На английском она опубликовала очерки о Блоке и Екатерине II, а также написала десятки статей для англо- и русскоязычной периодики; в 1937 году стала организатором торжеств, связанных со столетним юбилеем гибели Пушкина.

Другим исключительным примером успеха русской эмигрантки на английской земле стала Надежда Городецкая, приехавшая в Англию из Парижа в 1934 году. Уже будучи автором нескольких романов на русском и французском языках,

¹ «Ты — отступник; за остров зеленый // Отдал, отдал родную страну» (Ахматова А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 128).

² Произведения наиболее известных писателей русского зарубежья издавались в английских переводах, однако часто без ведома авторов. Писатели эмиграции не попадали под юридические соглашения об авторском праве. Английским издателям удобно было считать их российскими подданными, так как между Великобританией и Советской Россией не существовало договоренностей в этой области. Некоторые писатели зарубежья иногда узнавали о появлении своих книг в английском переводе из хвалебных отзывов в прессе. Куприн и Бунин были среди тех, кто вел переписку с Тырковой-Вильямс, прося ее посодействовать в получении какого-нибудь гонорара.

а также ряда критических работ, Городецкая продолжила свое образование в богословском колледже в Бирмингеме, а затем в Оксфорде, где защитила докторскую диссертацию по своей книге «The Humiliated Christ in Modern Russian Thought» («Униженный Христос в современной русской мысли»), опубликованной в Лондоне в 1938 году. Впоследствии Городецкая преподавала в университетах Оксфорда и Ливерпуля.

Русская культурная жизнь развивалась и в Италии, Финляндии, Польше, Латвии, и во многих других европейских странах, но нигде она не достигла такой интенсивности, как в Берлине первой половины 1920-х годов, где численность русской диаспоры составляла около четверти миллиона человек. Уникальной чертой русского Берлина было творческое сосуществование эмигрантских и советских писателей. Присутствию последних в Берлине способствовали дружеские отношения между Веймарской республикой и нэповской Россией. По словам А. Бахраха, в этот период «„прогулки“ советских литераторов за границу не были для них особенно затруднительными»¹. Подобная ситуация оказала влияние на расцвет издательского дела. Многие русскоязычные издательства печатали книги крупными тиражами, предназначенными для распространения как в России, так и за границей. Между 1918 и 1928 годами в Германии было зарегистрировано 188 русскоязычных издательств, среди наиболее известных — издательство Гржебина, «Эпоха», «Геликон», «Москва», «Слово», «Грани», «Скифы», «Мысль», «Русское творчество», «Универсальное издательство», «Петрополис». Некоторые из них были созданы в Москве или Петрограде, а затем переместились в Берлин. Так, «Петрополис» существовал в Петрограде с 1920 года. Когда в 1922 году большинство основателей переехало в Германию, в Берлине был создан отдельный филиал, который специализировался на современной русской поэзии и прозе. После разрыва отношений с Россией в 1924 году берлинский филиал получил статус независимого издательства. Точно так же издательство Зиновия Гржебина, созданное в Петрограде в 1919 году, сначала было переведено в Стокгольм, а затем в Берлин. Определенная часть книг печаталась исключительно для советского рынка, что привело к серьезным материальным потерям, когда советская сторона отказалась выполнить свои контрактные обязательства. Гржебин попытался возродить свое предприятие в Париже, куда он переехал в 1925 году, однако успех не сопутствовал ему и там; в 1929 году он скончался от инфаркта. Издательство «Эпоха», основанное в Петрограде Евгением Замятиным и Корнеем Чуковским, также открыло в 1922 году берлинский филиал. Самым устойчивым издательским домом оказался «Геликон»: основанный в Москве в 1916 году, он был переведен А. Г. Вишняком в 1920 году в Берлин и в 1927 году в Париж, где просуществовал до 1937 года.

В Берлине выходило немало периодических изданий на русском языке: «Дни», «Руль», «Время», «Голос России», «Грядущая Россия», «Жар-птица» и др. Не все газеты и журналы придерживались строго эмигрантской проблематики. «Новый мир» был просоветским, а «Накануне», приняв эстафету от «Смены

¹ Бахрах А. Русский Берлин двадцатых годов // Новое русское слово. 1984. 4 марта. С. 4.

вех», фактически финансировалось из советского бюджета, имело московскую контору и свободно продавалось в Советском Союзе. В 1922–1924 годах при «Накануне» выпускалось еженедельное литературное приложение, в котором печатались и советские, и эмигрантские авторы. С 1921 года в Берлине издавался критико-библиографический журнал «Русская книга», переименованный год спустя в «Новую русскую книгу». Журнал вначале выходил при крупнейшем русском книжном магазине «Москва» и состоял главным образом из рецензий, библиографии и литературной хроники. Основателем его был профессор международного права А. С. Яценко, занимавший независимую позицию и принципиально отрицавший разделение литературы на советскую и эмигрантскую¹. Кроме того, Илья Эренбург совместно с Элем Лисицким издавал в Берлине журнал «Вещь», пропагандирующий контруктивизм в искусстве, а Максим Горький — «Беседу».

В первой половине 1920-х годов в Германии был опубликован целый ряд альманахов, названия которых позволяют судить об отсутствии какой-либо четкой политической, идеологической или эстетической ориентации: «Из русской лирики» (1921), «Еврейский сборник» (1921), сборники серии «Книга для всех» («Из русских поэтов», «Поэзия большевистских дней», «Поэзия революционной Москвы», «Антология сатиры и юмора», «Женская лирика»), «Грани» (1922), «Московский альманах» (1922), «Детинец» (1922), «Сафрут» (1922), «Радуга. Русские стихи для детей» (1922), «Серапионовы братья: заграничный альманах» (1922), «Медный всадник» (1923), «Петербург в стихотворениях русских поэтов» (1923), «Потаенная тетрадь» (1923), «Одиссея» (1923), «Струги» (1923), «Завтра» (1923), «Мост на ветру», «4 + 1» (1924) и др. С середины 1920-х годов, когда Берлин начинает терять свои позиции как крупнейший центр русской культуры в зарубежье, количество альманахов резко снижается. Те, которые продолжали выходить в последующие годы — «Новоселье» (1931), «Роща» (1932) и др., — в основном печатали берлинских поэтов, таких как София Прегель, Михаил Горлин, Раиса Блох.

В 1921 году в Берлине был создан «Дом искусств» (по образцу петроградского ДИСКА), собрания которого проходили в кафе «Ландграф», а позже в кафе «Леон». Среди его основателей был Николай Минский. «Дом искусств» был разделен на секции, посвященные литературе, изобразительному искусству, музыке; пользуясь его подчеркнутой аполитичностью, там встречались Ремизов, Ходасевич, Маяковский, Шкловский, Якобсон, Есенин, Ветлугин, Белый. В 1922 году сюда был приглашен Томас Манн выступить с речью о Гёте и Толстом. Особое заседание было посвящено памяти Владимира Дмитриевича Набокова, который погиб в марте 1922 года, защитив от пули террориста бывшего министра иностранных дел Временного правительства Павла Милюкова.

Другим форумом для литераторов разного толка стал основанный в 1923 году Клуб писателей, в котором выступали с докладами и чтениями своих произведений Бердяев, Осоргин, Зайцев, Ходасевич, Муратов, Ремизов, режиссер Таи-

¹ Архивные материалы этого журнала были опубликованы в 1980-х годах. См.: Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921–1923. Париж, 1983.

ров, Вышеславцев, Эренбург. По воспоминаниям секретаря Клуба писателей Александра Бахраха, к Клубу примкнули многие из высланных в 1922 году из СССР общественных деятелей, которые в атмосфере берлинской свободы «были единственными, кто мог, по Лермонтову, гордиться почетным титулом „изгнанников“» и которым не по душе была атмосфера Дома искусств¹.

Однако вскоре творческой свободе русского Берлина наступил конец: неэмигранты возвращались в Советский Союз (А. Белый, А. Н. Толстой, Б. Пастернак, В. Шкловский и др.), в то время как многие эмигранты направлялись во Францию. В 1922 году из Берлина в Париж переехал глава Русской православной церкви за рубежом митрополит Евлогий, что стало еще одним свидетельством географических и политических изменений в русской диаспоре. К середине 1920-х годов столицей русской эмиграции становится Париж.

Французская культура была наиболее знакома и близка русским, особенно выходцам из образованных сословий. Многие неплохо говорили по-французски и неоднократно бывали во Франции до революции. У некоторых счастливых еще с довоенных времен были виллы на Ривьере или собственные квартиры в Париже, как, например, у Цетлиных и Мережковских. О последних Нина Берберова писала: «Выехав из советской России в 1919 году и приехав в Париж, они отперли дверь квартиры своим ключом и нашли все на месте: книги, посуду, белье. У них не было чувства бездомности, которое так остро было у Бунина и других»². Особое отношение русских к Франции, безусловно, определило то, что именно эта страна оказалась главным направлением эмигрантского потока, и то, что беженцы чувствовали себя здесь более уверенно, чем в иных точках рассеяния. Кроме того, сказался определенный параллелизм исторических судеб: если после Французской революции Россия приняла французских монархистов и бежавших от террора аристократов, то после революции 1917 года подобную услугу оказало русским французское правительство. Разумеется, за аристократами потянулись и десятки тысяч беженцев, которым пришлось приспособиваться к жестким условиям зарубежного существования. К примеру, в пригороде Парижа Булонь-Биянкур проживал не только Феликс Юсупов, занимавший шикарную виллу, но и многочисленные русские рабочие, получившие место на находившемся поблизости заводе «Рено». Трудную, обособленную, но и полную курьезов жизнь обитателей этой русской колонии живо описала в «Биянкурских праздниках» Нина Берберова. Кроме Парижа крупная русская община образовалась в Ницце.

Сколько российских беженцев оказалось во Франции? В зависимости от источников цифры колеблются от 70 до 400 тысяч. Хотя последняя цифра явно неправдоподобна, в Европе двадцатых годов Франция действительно лидировала по количеству иммигрантов, общая численность которых оценивается в 3 миллиона человек. После 1918 года страна испытывала острую потребность в рабочей силе, нехватка которой была вызвана низкой рождаемостью среди

¹ Бахрах А. Берлинский Дом искусств // Бахрах А. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. М., 2005. С. 313.

² Берберова Н. Курсив мой. М., 2001. С. 283.

французов и сокращением рабочей недели, и правительство начало проводить активную иммиграционную политику, направленную на рекрутирование иностранных рабочих для послевоенного восстановления и строительства¹.

Русская община Франции, особенно Парижа, была организована наилучшим образом. В межвоенный период выходили многочисленные русскоязычные периодические издания самой разнообразной политической и эстетической ориентации. Среди них «Дни», «Версты», «Последние новости», «Общее дело», «Звено», «Россия», «Россия и славянство», «Грядущая Россия», «Иллюстрированная Россия», «Путь». Самым значительным журналом для всей полицентричной русской диаспоры стали, несомненно, «Современные записки», созданные в 1920 году по образцу традиционных русских толстых журналов. Уже само название отсылало к пушкинскому «Современнику» и «Отечественным запискам». Вначале финансирование происходило при посредничестве А. Керенского за счет правительства Чехословакии, и журнал выходил раз в месяц. Затем частотность номеров сократилась до пяти, а к концу и до двух в год. В журнале помимо литературных произведений публиковались критика и публицистика. Его политическая ориентация отличалась неизменным антибольшевистским пафосом. Сотрудники журнала не уделяли внимания литературному процессу в СССР, холодно относились к авангарду и практически не интересовались тем, что происходило в иных центрах диаспоры. Хотя «Современные записки» имели репутацию форума для старшей, более консервативной категории эмигрантов, Зинаида Гиппиус, имевшая большое влияние в журнале, настаивала на публикации и произведений начинающих писателей. Однако на деле молодым, за исключением Набокова, Берберовой, Газданова, Поплавского и некоторых других, напечататься в нем было крайне сложно. В конце 1920-х годов при журнале существовало издательство, которое из-за отсутствия надежных источников финансирования смогло опубликовать лишь около трех десятков книг (в частности, Алданова, Набокова, Бунина, Осоргина, Ходасевича, Шестова).

Среди ежедневных газет лидировало «Возрождение», основанное в 1925 году нефтяным магнатом А. О. Гукасовым совместно с философом, экономистом и критиком Петром Струве. «Возрождение» стало основной платформой монархических кругов. Название указывало на главную задачу — возрождение России. Струве вел в газете рубрику «Дневник политика», в которой обсуждал политические события в России со строго антибольшевистских позиций. В «Возрождении» печаталась литературная критика и публиковались произведения видных эмигрантских писателей, особенно если они содержали православную тематику (поэтому среди авторов фигурировали в первую очередь Мережковский, Шмелев, Зайцев). Редакция газеты уделяла особое внимание классическому литературному наследию, посвящая специальные номера годовщинам Толстого, Достоевского, Тургенева, Лермонтова, Салтыкова-Щедрина, Блока и др. В 1927 году между основателями газеты произошел конфликт, связанный с их противоположными представлениями о тоне и направлении «Возрождения».

¹ Gousseff C. L'exil russe. La fabrique du réfugié apatride (1920–1939). Paris, 2008. P. 101.

В результате Струве, обвиненный Гукасовым в снобизме и элитарности, ушел с поста главного редактора, и на его место был приглашен Юлий Семенов. Это событие привело к существенным переменам в редакционной политике, газета начала чаще печатать молодых авторов, которым особенно содействовал Владислав Ходасевич, заведовавший с 1927 года литературной секцией.

Среди множества русскоязычных издательств, существовавших в Париже, было немало выпустивших лишь по несколько книг («Канарейка», «Конкорд», «Нескучный сад», «Вол», «Стихотворение»). Наиболее устойчивыми оказались «УМСА-Press», «Возрождение», «Север», «Родник», «Таир», «Новые писатели», «Водолей», «Мишень», «Парабола», «Русская земля». Альманахи выходили во Франции столь же часто, как в Берлине или Праге, среди них можно назвать следующие: «Наши современники» (1924), «Русская земля: Альманах для юношества» (1928), «Колос: Русские писатели русскому юношеству» (1928), «Казачий сборник» (1930), «Перекресток» (1930), «Сборник стихов» (1929 и 1931), «Круг» (1936–1938), «Литературный смотр» (1939), «Православное дело» (1939).

Культурная жизнь русской общины в Париже отличалась от других центров диаспоры более сложными взаимоотношениями между двумя литературными поколениями, каждое из которых обладало особой идентичностью. Старшее поколение, объединявшее таких писателей, как Иван Бунин, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Константин Бальмонт, Михаил Осоргин, Борис Зайцев, Надежда Тэффи, Алексей Ремизов, Иван Шмелев, Владислав Ходасевич, Александр Куприн, начало литературную деятельность и добилось успеха еще в дореволюционной России, в то время как молодые авторы дебютировали только на рубеже 1930-х годов, будучи уже в эмиграции. Среди последних — Гайто Газданов, Борис Поплавский, Владимир Варшавский, Василий Яновский, Нина Берберова, Юрий Фелъзен, Виктор Мамченко, Анна Присманова, Довид Кнут, Александр Гингер, Лидия Червинская, Анатолий Штейгер, Владимир Смоленский, Екатерина Бакунина, Галина Кузнецова и др.

Творчество старшего поколения было отмечено пассажем, элегическим настроением, ностальгией по утраченной дореволюционной России, которая на расстоянии и по мере удаления во времени все более идеализировалась и приобретала мифические черты, а эмиграция переосмысливалась как изгнание из рая. В порядке психологической компенсации за лишения был создан миф о «миссии» русской эмиграции, что программно было заявлено в речи Бунина 1924 года, так и озаглавленной — «Миссия русской эмиграции». Смысл этой миссии был выражен меткой формулой «мы не в изгнании, мы в послании», создание которой приписывалось Гиппиус, хотя, по-видимому, она была впервые употреблена Берберовой¹. В статье «Наше прямое дело» Гиппиус высказывает весьма распространенную мысль об уникальности русской эмиграции, не имеющей precedентов в мировой истории². По ее мнению, русская диаспора не только представляет собой Россию в миниатюре, но и объединяет все самое ценное в русской

¹ Берберова Н. Лирическая поэма // Современные записки. 1927. Кн. 30. С. 222.

² Гиппиус З. Н., Бунаков И. И. Что делать русской эмиграции? Париж, 1930.

культуре. Логически из этого следует, что только эмигранты способны, с одной стороны, сохранить национальное культурное наследие, а с другой — развивать русское искусство и литературу в современном мире. В статье «Полет в Европу» Гиппиус, пишущая под псевдонимом Антон Крайний, безапелляционно заявляет: «...русская современная литература (в лице ее главных писателей) из России выплеснута в Европу. Здесь ее и надо искать...». Далее автор намечает и дополнительные аспекты эмигрантской «миссии» — «омолодить» Европу (и здесь миссия предстает уже в традиционном обличье русского мессианства), а также обогатить русскую культуру за счет всего лучшего в западной: «С этой стороны катастрофа наша может оказаться благотворительной. Как-никак — есть же в русской литературе некий дух, от проникновения в который Европа не только не проиграет, а, пожалуй, выиграет: омолодится. Да и нашим писателям это сближение не к худу. И у старого Запада есть чему поучиться. Выбросили литературу за окно, окно захлопнули. Ничего. Откроются когда-нибудь двери в Россию; и литература вернется туда, Бог даст, с большим, чем прежде, сознанием всемирности»¹. Формулу Романа Гуля, выраженную в названии его мемуаров «Я унес Россию. Апология эмиграции» (1984), можно интерпретировать как развитие той же идеи — эмигранты «унесли» с собой все лучшее, что было в русской культуре.

Несмотря на заявленное стремление к «всемирности» русской литературы, на практике задача сохранения классического наследия нередко воспринималась писателями как призыв к самоизоляции от влияний современного западного искусства, особенно от авангардных течений, и приводила к культивированию консервативного стиля, тематики и модусов письма. Симптоматично, например, то, к какому аргументу прибегает Георгий Иванов, чтобы побольнее кольнуть своего заклятого литературного врага Владимира Набокова. Указывая в своей рецензии 1930 года на ассимиляцию последним некоторых моделей современной западной литературы, он тем самым пытается восстановить против Набокова предположительно консервативно настроенных русских читателей: «В „Короле, даме, валете“ старательно скопирован немецкий образец. В „Защите Лужина“ — французский. <...> И секрет того, что главным образом пленило в Сирине некоторых критиков, объясняется просто: „Так по-русски еще не писали“. Совершенно верно, — но по-французски и по-немецки так пишут почти все»². По тем же причинам забота о чистоте языка, всегда актуальная в условиях эмиграции, подразумевала непримиримую борьбу с иностранными заимствованиями, неологизмами, «советизмами», особенно с распространенными в «Совдепии» аббревиатурами. Однако нередко это приводило к стерильности и архаизации языка, что графически выражалось через принципиальное использование некоторыми писателями старой орфографии.

Для большинства писателей старшего поколения представления о каноне русской литературы, который они, по их мнению, были призваны продолжать

¹ Цит. по: Критика русского зарубежья // Сост. О. А. Коростелев, Н. Г. Мельников. М., 2002. Т. 1. С. 60.

² Иванов Г. Сирий: «Машенька». «Король, дама, валет». «Защита Лужина». «Возвращение Чорба» // Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 522.

в эмиграции, были связаны с литературой XIX столетия и Серебряного века. Главным национальным символом в области культуры, естественно, был Александр Пушкин. С середины 1920-х годов день рождения Пушкина отмечался повсеместно в диаспоре как День русской культуры. Шестого июня 1926 года представители эмигрантской интеллигенции собрались в Сорбонне, где перед ними выступил бывший посол России во Франции Василий Маклаков¹. В своей речи он подчеркнул необходимость сохранения за рубежом русской культуры, подвергающейся систематическому разрушению в СССР. Он призвал эмигрантов противостоять внешним культурным влияниям во имя сохранения национального своеобразия, что сделает их полезными в будущей постбольшевистской России. Пушкин занимал центральное место в этом панэмигрантском проекте культурно-национального выживания за границей. Так, на новом историческом витке поэт вновь превратился в сакральную фигуру, в очередной раз став «нашим всем». Мифотворческие усилия вокруг его жизни и творчества, нашедшие отражение в многочисленных статьях, книгах, научных трудах, биографиях, памятниках, спектаклях, лекциях, речах и т. п., достигли апогея в 1937 году, когда весь русский мир отмечал столетие смерти поэта: и в эмигрантском и в советском контексте Пушкина представляли как оправдание избранного пути, включая его в абсолютно противоположные идеологические контексты. Если в СССР Пушкин был объявлен народным поэтом и чуть ли не предтечей революции, то в диаспоре он превратился в пророка, символ свободы и залог возрождения русской культуры.

Ностальгический настрой многих писателей эмиграции проявился и в их настойчивых попытках воскресить прошлое в памяти и запечатлеть его в тексте. Мемуары, автобиографии, дневники стали в послереволюционный период наиболее распространенными жанрами, позволявшими передавать не только исторические события с позиций очевидца, но и эмоционально-лирический отклик на них. Несмотря на обычные заявления авторов этой «литературы памяти» о безукоризненном следовании фактам, их тексты нередко отличаются искажением деталей, чрезмерной субъективностью, полемическим пафосом, использованием масок, литературной игрой, а фикциональные аспекты нередко подрывают документальный дискурс. Крайними примерами подобной трансформации традиционной модели мемуарного текста стали воспоминания Георгия Иванова «Петербургские зимы» (1928); в этом же ключе, хотя и гораздо позднее, были написаны мемуары Ирины Одоевцевой «На берегах Невы» (1967) и «На берегах Сены» (1983). Публикация этих произведений вызвала возмущенные отклики многих современников, которые сочли свои литературные портреты злоумышленными карикатурами, а многие из упоминаемых событий — искаженными

¹ Речь Маклакова была опубликована в «Современных записках» (1926. Кн. 29. С. 228–239). Назначенный Временным правительством накануне Октябрьской революции, Маклаков не успел еще вступить в должность, как государство, интересы которого ему надлежало представлять, исчезло с карты мира. Тем не менее Маклаков фактически оставался на протяжении межвоенных десятилетий главой русской диаспоры во Франции, используя свой авторитет и дипломатический опыт в переговорах с французским правительством о статусе российских беженцев.

до неузнаваемости. Тем не менее почти все мемуары, написанные и такими авторами, как Бунин, Гиппиус, Ходасевич, Осоргин, Гуль, Злобин и др., содержат изрядное количество вымысла. В своих знаменитых воспоминаниях «Курсив мой», опубликованных в конце шестидесятых, но во многом построенных в соответствии с парадигмой мемуарного жанра «первой волны», Нина Берберова открыто отстаивает право писателя на творческую переработку документального материала путем выделения или замалчивания определенных деталей, а также проецирования собственного опыта на архетипные культурные мифы. В литературоведении последних десятилетий немало внимания уделяется новым концепциям документальных жанров; мемуары, автобиографии, свидетельства, дневники и все то, что в современной науке принято называть «эгодокументами», рассматриваются как созданные на грани между литературой и нон-фикшн. Представляется важным учитывать в этой связи мемуаристику «первой волны», в которой многие из этих приемов были уже широко использованы¹.

Одним из жанров межвоенного периода, пользовавшимся большим успехом у широкого круга читателей, была литературная биография. Такие книги, как, например, «Освобождение Толстого» (1937) Бунина, «Жизнь Тургенева» (1932) Зайцева, способствовали дальнейшей сакрализации ряда персонажей дореволюционной русской культуры. Борис Зайцев внес особую лепту в мифологизацию исторического и религиозного наследия России, адаптировав исконный жанр жития к потребностям современных эмигрантских читателей, многие из которых оказались восприимчивы к православному направлению в эмигрантской мысли («Преподобный Сергей Радонежский», 1925 и др.). Сверхзадача подобных текстов заключалась в создании пантеона русских духовных наставников для поколений, выросших уже в изгнании, что, в свою очередь, должно было способствовать консолидации их национальной идентичности. Этим апологическим текстам противостояли литературные портреты целого ряда большевистских политических и военных деятелей, созданные, в частности, Марком Алдановым и Романом Гулем.

В то же время большое распространение в эмиграции, не без влияния французской литературы, получил жанр «романсированной биографии» (от *франц.* *biographie romancée*). Его популярность у массового читателя вызвала несколько критически-презрительных откликов на страницах элитарных журналов. Так, Владимир Вейдле писал в 45-м номере «Современных записок», что биография менее всего способна перенести «гримировку под роман», и поэтому ей следует оставаться документальной. На это мнение полемически отозвался из Варшавы Дмитрий Философов, заявив, что послевоенный жанр «романсированной биографии» демонстрирует «новый, живой подход к выдающимся людям» и дает возможность приблизить великих людей к читателю. В качестве примера удачной биографии этого рода Философов приводит опубликованную в 1931 году книгу Ходасевича о Державине².

¹ Подробнее о мемуарах русской эмиграции см. в главе учебника «Мемуарная и автодокументальная проза».

² Философов Д. Как надо писать биографии? // За свободу. 1931. № 88. 1 апр. С. 3–5; № 89. 2 апр. С. 3–4.

В эпицентре литературной жизни парижской диаспоры на протяжении почти двух десятилетий находились Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус. Каждое воскресенье они устраивали в своей квартире на улице Колоннель Бонне журфиксы, на которые собирался весь цвет русского интеллектуального Парижа. Между 4 и 7 часами домашний секретарь Мережковских, Владимир Злобин, разливал чай гостям, которые вели вокруг стола жаркие беседы на самые разные темы: от метафизики и философии до эстетики и политики. Эти домашние встречи, быть приглашенным на которые почиталось за особую честь, послужили основой для создания более открытого литературного общества «Зеленая лампа», заседания которого проходили в специально арендованном зале в среднем раз в месяц между 5 февраля 1927 года и 26 мая 1939 года. Название «Зеленая лампа» было призвано напомнить об одноименном обществе, собиравшемся в 1819–1820 годах в Петербурге в салоне Н. В. и А. В. Всеволожских, которое посещали Пушкин, Дельвиг и Гнедич. Тем самым особо подчеркивалась связь с Золотым веком русской литературы. На первом собрании парижской «Зеленой лампы» с докладом о ее петербургской предшественнице выступил Ходасевич. Георгий Иванов был избран председателем общества, а Злобин — секретарем. Мережковский и Гиппиус предлагали темы для обсуждения, приглашали выступающих и рассылали особые приглашения участникам. Стенограммы нескольких первых заседаний печатались в журнале «Новый корабль», в редакцию которого входили Владимир Злобин, Юрий Терапиано и Лев Энгельгардт. «Новый корабль» вскоре прекратил свое существование, но тексты выступлений и отчеты о заседаниях «Зеленой лампы» продолжали печататься во многих эмигрантских журналах. Диапазон тем, обсуждавшихся на этих собраниях, отличался широтой и некоторой абстрактностью (так, Зинаида Гиппиус неоднократно делала доклады о смысле любви, Илья Фондаминский — об «ордене русской интеллигенции», Георгий Адамович — о сущности поэзии), хотя дебатировались и насущные вопросы выживания литературы в эмиграции, отсутствия русскоязычного читателя и т. п. И на воскресных собраниях у Мережковских, и на заседаниях «Зеленой лампы» присутствовало немало начинающих писателей, особую заботу о которых проявляла Гиппиус; таким образом, оба эти форума стали местом общения и творческого обмена между двумя поколениями русской диаспоры в Париже¹.

Молодых писателей («первой волны» принято называть, по определению Владимира Варшавского, «незамеченным поколением»)², а также «русским Монпарнасом». Большинство из них родилось на рубеже XX века, попало за границу в юношеском возрасте и завершило образование уже в Западной Европе. В начале творческой карьеры (конец 1920-х годов) они оказались не только между двумя культурами, языками, а также русскими и западными литературными традициями, но и в своеобразной оппозиции по отношению к старшему поколению, которое осуществляло контроль над организованной культурной жизнью русской диаспоры во Франции, включая издательства и журналы. Их маргинальное по-

¹ См. подробно в главе «Дмитрий Сергеевич Мережковский».

² См.: Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.

ложение как по отношению к стране проживания, так и по отношению к консервативным русскоязычным кругам имело и позитивный результат, делая начинающих русских авторов более восприимчивыми к самому широкому спектру влияний, от русской классики и Серебряного века до западноевропейского и советского авангарда и творчества современной международной русской диаспоры.

Общность возрастных характеристик, происхождения, мироощущения и места в современном культурном контексте определила высокую степень тематического и стилистического единства в произведениях молодого поколения. Вместо того чтобы пытаться воссоздать жизнь в далекой полумифической России, воспоминания о которой становились все более смутными, эти писатели обращались к жизни своих современников в Западной Европе. Многие из них стремились расширить поэтику за счет ассимиляции западных моделей, от Джойса и Пруста до дадаизма, сюрреализма и экзистенциализма. Молодые писатели и поэты стремились к созданию особых творческих обществ, свободных от идеологического и эстетического диктата «отцов эмиграции». Уже в начале 1920-х годов возникло несколько авангардных групп, включая «Гатарапак», «Палату поэтов» и «Через». В 1925 году по инициативе Довида Кнута, Антонина Ладинского, Виктора Мамченко и Юрия Терапиано был создан «Союз молодых писателей и поэтов», просуществовавший вплоть до 1940 года. На собраниях «Союза» нередко присутствовали и читали свои произведения и писатели старшего поколения. В 1928 году была образована литературная группа «Перекресток», которая на протяжении следующего десятилетия объединяла парижских поэтов, таких как Довид Кнут, Владимир Смоленский, Юрий Мандельштам и Юрий Терапиано, а также проживающих в Праге Илью Голенищева-Кутузова и Екатерину Таубер. Главным авторитетом для членов «Перекрестка» был Ходасевич, к призывам которого уделять больше внимания поэтическому мастерству и ориентироваться на классические образцы они внимательно прислушивались. Кроме стихов на собраниях «Перекрестка» были представлены доклады о литературе. Группа выпустила несколько поэтических сборников, а также рукописную «Перекресточную тетрадь», в которую вошли пародии, эпиграммы и анекдоты из жизни литературного Парижа.

Георгий Адамович, читавший стихи в «Перекрестке», критиковал его поэтов за чрезмерное внимание к формальным аспектам поэзии. Сам Адамович возглавлял наиболее заметное поэтическое объединение русского Парижа, названное с легкой руки Поплавского «парижской нотой». Эти поэты не устраивали формальных заседаний и не публиковали коллективных сборников, предпочитая свободный обмен мнениями в монпарнасских кафе. Эстетические предпочтения «парижской ноты» были противоположны не только «Перекрестку», но и двум другим поэтическим объединениям — «Кочевью», возглавляемому Марком Слонимом, и «Скиту поэтов» во главе с Альфредом Бемом. Как ментор «парижской ноты», Адамович призывал культивировать в поэзии чувство одиночества, психологические нюансы, медитативность и тихую интонацию, создавая таким образом особую атмосферу, подходящую для имплицитного обращения к метафизическим мотивам. Это была «частная поэзия», отмеченная строгой экономией поэтических средств, упрощенной лексикой, отсутствием метафоричности

или запоминающейся инструментовки, с незаконченными или «разорванными» синтаксическими конструкциями, призванными передавать повседневную речь без каких-либо риторических эффектов. Среди поэтов, близких эстетике «парижской ноты», — Георгий Иванов, Довид Кнут, Анатолий Штейгер, Лидия Червинская, Николай Оцуп, Юрий Иваск. Со своей стороны, Ходасевич обвинял приверженцев «парижской ноты» в небрежности стиля и в чрезмерном внимании к «человеческому» содержанию и эмоциям в ущерб поэтическому мастерству. Polemica между Адамовичем и Ходасевичем об эволюции русской поэзии продолжалась в течение целого ряда лет.

Публикация в 1933 году романа Екатерины Бакуниной «Тело» спровоцировала еще одну острую полемику между двумя мэтрами молодого поколения¹, но на этот раз спор касался судьбы не поэзии, а прозы. Адамович отстаивал жанр «человеческого документа», получивший большое распространение среди писателей «младшего» поколения, в то время как Ходасевич считал документальный материал лишь подготовительной стадией для создания подлинно художественного произведения².

Мироощущение и поэтика «младшего» поколения в наиболее концентрированном виде отразились в журнале «Числа», созданном в 1930 году по инициативе Николая Оцупа и при финансовой поддержке французского теософского журнала «Cahiers de l'Etoile» («Тетради Звезды»). Основавшая это теософское издание Ирма де Манциарли, последовательница Елены Блаватской, редактировала вместе с Оцупом первые четыре номера «Чисел», публикуя там свои статьи о Ганди, впечатления об Индии, где она провела какое-то время до того, как поселилась в Париже, и другие статьи. Однако после того как де Манциарли покинула редакцию, журнал «Числа» стал испытывать финансовые затруднения, выходил нерегулярно и закончил свое существование на десятом номере в 1934 году. Тем не менее «Числа» вошли в историю культуры эмиграции как одно из самых ярких периодических изданий. Подсказанное Георгием Ивановым название отсылало одновременно и к библейской «Книге Чисел», и к строкам Николая Гумилева («А для низкой жизни были числа, / Как тяжелый подъяремный скот, / Потому что все оттенки смысла / Умное число передает»). Представленный как преемник знаменитого петербургского «Аполлона» журнал был далек от обсуждения насущных политических тем, он был подчеркнуто эстетский, с иллюстрациями, воспроизводившими работы Н. Гончаровой, Я. Липшица, М. Шагала, О. Цадкина. За исключением З. Гиппиус и Г. Иванова, журнал печатал главным образом поэзию и прозу молодых литераторов, стремился откликаться на основные события западноевропейской культурной жизни, публиковал рецензии на новые книги и художественные выставки, проводил среди писателей анкеты на самые разнообразные темы, от значения для них наследия Пруста и современной живописи до места Ленина в истории.

¹ О полемике между Ходасевичем и Адамовичем см.: *Hagglund R.* The Adamovich — Khodasevich Polemics // *Slavic and East European Journal*. 1976. No 20. P. 239–252; *Коростелев О.* Polemica Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) // *Российский литературоведческий журнал*. 1994. № 4. С. 204–208.

² Подробнее об этом см. гл. «Проза „младшего“ поколения» в наст. учебнике.

Сам факт существования этого журнала, а также активная полемика вокруг него противоречат мифу о «незамеченности» молодого поколения. Шестнадцатого февраля 1933 года в Париже состоялся вечер, посвященный двум ведущим журналам эмиграции — «Современным запискам» и «Числам», на котором выступили представители обоих изданий и многие литераторы. В своей речи Гиппиус отметила близость двух журналов, несмотря на декларации редакции «Чисел» о своем новаторстве и оригинальности. Особый резонанс вызвал последний, десятый, номер журнала. Ему посвятил заметку «Около важного (о „Числах“)»¹ Мережковский, который назвал «Числа» подлинным явлением настоящей новой русской литературы и энергично встал на защиту журнала от распространенной критики в подражательности европейскому стилю. В следующем номере того же журнала «Меч», где была опубликована статья Мережковского, появился полемический выпад против двух ведущих парижских журналов Дмитрия Филоσοфова, провокационно озаглавленный «Как не надо учить культуре (Около „Современных записок“ и „Чисел“)»², в котором «Числам» были предъявлены традиционные в более консервативных кругах эмиграции обвинения в «расплывчатости», «бесформенности», «безответственности» и космополитичности. Подобная реакция на отсутствие в журнале четко обозначенной идеологической позиции, вкуче с интересом к явлениям западноевропейского искусства, вполне понятна в контексте как русской традиции в целом, так и чрезмерной политизированности эмигрантского дискурса. С совершенно иных позиций и с большим остроумием и язвительностью обрушился на «Числа» Владимир Набоков³. Все эти дебаты способствовали выдвижению на авансцену культурной жизни диаспоры фигуры молодого современного литератора.

В 1935 году Илья Фондаминский создает новое литературное общество «Круг», которое также выпустило три одноименных альманаха. Собрания проходили каждый второй понедельник месяца в квартире Фондаминского на авеню де Версай, 130, где молодые писатели имели возможность общаться с Николаем Бердяевым, Георгием Федотовым, Константином Мочульским, Елизаветой Кузьминой-Караваевой (ставшей монахиней в миру под именем мать Мария). Хотя на собраниях свободно обсуждались любые темы, одной из целей Фондаминского было привить молодым коллегам интерес к православной философии, что, впрочем, воспринималось ими без энтузиазма.

Трудности, испытываемые младшим поколением эмигрантских писателей, были вполне реальными, но относить их надо не столько на счет пренебрежения или преднамеренного замалчивания со стороны интеллектуальной элиты, сколько на счет вполне реальных проблем, связанных с выживанием русскоязычной литературы в условиях эмиграции, которые в тридцатые годы еще более ужесточились в силу целого ряда исторических причин. Усиливающаяся во фран-

¹ Меч. 1934. № 13/14. С. 3–5.

² Там же. № 15/16. С. 22–27.

³ Подробнее см.: *Мельников Н.* «До последней капли чернил...». Владимир В. Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 73–82.

цузском обществе ксенофобия, все большее проникновение антисемитской и фашистской идеологии делали положение русскоязычного анклава особенно неустойчивым. Убийство в 1932 году французского президента Поля Думера русским эмигрантом Павлом Горгуловым еще больше дестабилизировало русскую диаспору. Горгулов, опубликовавший несколько романов и поэму «Скифы» под красноречивым псевдонимом Павел Бред, во время процесса заявил, что он является лидером некой фашистской партии, цель которой состоит в установлении русского национального государства, чистого в расовом отношении и управляемого диктатором (предпочтительно им самим). На самом деле национально-фашистская партия, созданная Горгуловым в Чехословакии, насчитывала лишь несколько десятков человек. Убийство президента он объяснял местью за поддержку Францией большевистского режима в России. Горгулов был вскоре гильотинирован¹. Русская диаспора подверглась угрозам, несмотря на то что многие выступили в прессе с осуждением теракта и заявлениями об отсутствии какой-либо связи между Горгуловым и его проживающими во Франции соотечественниками. Одна из статей («О горгуловщине»), в которой был дан анализ идеологии и психологии Горгулова, была написана Ходасевичем.

Скоре после этой трагедии произошло событие, которое, по крайней мере на время, вернуло русскому зарубежью, и в особенности литературе, веру в себя и в свою культурную миссию, — Нобелевская премия по литературе 1933 года была присуждена Бунину, который таким образом восторжествовал не только над кандидатом из советского лагеря Горьким, но и над Мережковским, номинация которого весьма серьезно обсуждалась в эмигрантских кругах. Часть своей премии Бунин пожертвовал на нужды русских писателей-эмигрантов, не удовлетворив, впрочем, всех нуждающихся².

Нобелевская премия стала символом признания русской литературы за рубежом, подтвердив факт ее независимости от советской литературы. Однако радикально изменить положение писателей зарубежья премия не могла. Предвоенное десятилетие было отмечено, с одной стороны, утратой иллюзий быстрого возвращения в посткоммунистическую Россию и осознанием эмигрантами того, что их пребывание за границей приобрело черты постоянности. С другой стороны, период организационного оформления культурной жизни в диаспоре сменился рефлексией. Писатели самых различных эстетических и политических предпочтений все чаще оказывались вовлеченными в метадискурс об эволюции русской зарубежной литературы. Одну из первых типологических классификаций художественных направлений в литературе диаспоры предпринял еще Александр Амфитеатров в лекции «Литература в изгнании», прочитанной им в Миланском филологическом обществе в 1929 году, а затем опубликованной отдельной брошюрой в Белграде. В последующие годы писа-

¹ См.: *Кудрявцев С.* Вариант Горгулова. Роман из газет. М., 1999.

² Подробнее об этом см.: *Белобровцева И.* Нобелевская премия в восприятии И. А. Бунина и его близких // *Русская литература*. 2007. № 4. С. 158–169; *Марченко Т. В.* En ma qualité d'ancien lauréat... Иван Бунин после Нобелевской премии // *Вестник истории, литературы, искусства*. 2006. Т. 3.

тели все чаще обращаются к проблеме эмигрантского читателя, делая весьма пессимистические выводы. В статье «Без читателя» («Числа». 1931. № 5) Г. Иванов жалеет об исчезновении интеллигентного читателя, на смену которому пришел человек, ищущий в литературе лишь развлечения и условности. В свойственной ему резкой манере Газданов утверждает в статье «О молодой эмигрантской литературе» («Современные записки». 1936. № 60) отсутствие читателей, так как бывшие интеллигенты — адвокаты, врачи, журналисты и т. п., — став на чужбине рабочими или шоферами такси, утратили связь с культурным слоем. С другой стороны, Газданов указывает на «литературное бесплодие» своего поколения, видя его причины в разрушении в результате исторических испытаний всех положительных понятий (мировоззрения, морального знания), которые обычно и являются основой творчества. Заканчивается статья неутешительным выводом о молодом литературном поколении: «Живя в одичавшей Европе, в отчаянных материальных условиях, не имея возможности участвовать в культурной жизни и учиться, потеряв после долголетних испытаний всякую свежесть и непосредственность восприятия, не будучи способно ни поверить в какую-то новую истину, ни отрицать со всей силой тот мир, в котором оно существует, — оно было обречено»¹. В статье «Литература в изгнании» («Возрождение». 1933. 27 янв.; 4 мая), первоначально красноречиво озаглавленной «Отчего мы погибаем?», Ходасевич приводит целый комплекс причин трагической участи эмигрантской литературы: отсутствие пафоса, который мог бы придать ей новые идеи, чувства и формы; невнимание со стороны старшего поколения к вопросам своей литературной смены; чрезвычайно тонкий слой читателей, способных составить книжный рынок. Главный редактор газеты «Возрождение» Ю. Ф. Семенов опубликовал в том же году статью «Посланичество изгнания», в которой призвал писателей не поддаваться пессимизму и активнее бороться за читателя.

Проблема читателя, т. е. возможности жить профессиональным трудом, остро стояла перед писателями диаспоры с самого начала. За некоторым исключением (Берлин первой половины 1920-х годов, когда немецкие русскоязычные издательства снабжали советский книжный рынок) скромных фондов не хватало на гонорары авторам, а круг читателей все сужался. Естественными при этом были попытки эмигрантских авторов приобрести западноевропейскую аудиторию. Некоторые эмигранты начали писать книги на иностранных языках, и Владимир Набоков, опубликовавший свой первый роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» на английском в 1939 году, — далеко не единственный и далеко не самый ранний пример коммерческого успеха у западной аудитории. Ирэн Немировски, приехавшая во Францию в 1919 году и получившая диплом Сорбонны по литературе, во второй половине двадцатых годов начинает публиковать романы, новеллы и эссе на французском языке. После успеха романа «Давид Гольдер» (1929) в течение полутора десятилетий, фактически до своей трагической смерти в фашистском концлагере, она пользуется неизменной популярностью у широкого круга французских читателей. Любопытны

¹ Цит. по: Газданов Г. Черные лебеди. М., 2002. С. 375.

стратегии успеха, избранные Немировски, чтобы «вписаться» в контекст современной французской литературы. За редким исключением она избирает своими героями французов, обличая лицемерие и бездуховный образ жизни современных буржуа в духе критической традиции французского реализма (хотя некоторые ее тексты отмечены интертекстуальными отсылками и к русским классикам, например к Гоголю, Толстому и др.). Кроме того, Немировски пытается продемонстрировать свое законное место во французской литературе путем ассимиляции определенных типов дискурса, получивших распространение в предвоенные годы среди значительной части французов. В частности, она заимствует ряд расистских клише, сформулированных разделявшими нацистскую идеологию Полем Мораном, братьями Жаном и Жеромом Таро, которых она относит к своим любимым авторам. Писательница создает целую галерею персонажей-евреев по расхожему антисемитскому рецепту. По замечанию авторов биографии Ирэн Немировски, она сознательно использует антисемитскую риторику, которую воспринимает как «ингредиент французского духа, полноправной носительницей которого ей так хотелось стать, рискуя при этом усвоить и элементы плохого вкуса»¹.

Случай Немировски выходит за рамки истории русской литературной диаспоры, так как она стала феноменом французской, а не русской литературы. Это в той же степени относится и к Анри Труайя, Ромэну Гари, Натали Саррот, Жозефу Кесселю, Эльзе Триоле и некоторым другим. Однако были в русской диаспоре и подлинно двуязычные авторы, которые, переходя на иностранный язык, не теряли связь и с литературой русского зарубежья. Среди них — Зинаида Шаховская, Надежда Городецкая, Владимир Познер, Дуся Эргаз, Августа Даманская, Вера Шарнасс и др.

Что касается авторов, продолжавших писать исключительно по-русски, им было чрезвычайно трудно зарабатывать на жизнь литературным трудом. Поэтому неоднократно на протяжении двадцатых и тридцатых годов предпринимались попытки выйти за пределы русской диаспоры и установить контакты с западноевропейским литературным миром. В двадцатые годы некоторые эмигранты, среди которых были Бунин, Шестов, Зайцев, Бердяев, удостоились приглашения на так называемые декады Понтины. Организованные еще в 1910 году по инициативе профессора литературы Поля Дежардена в бывшем аббатстве в Понтины и прерванные Первой мировой войной, декады возобновились в 1922 году. Они представляли собой серию коллоквиумов, которые длились десять дней и в которых принимали участие около пятидесяти известных писателей, мыслителей, критиков. Дежарден стремился возродить французскую гуманистическую традицию свободного обмена мнениями по различным интеллектуальным вопросам. Каждую декаду открывало одно или два выступления на заданную тему, которые сопровождались общей дискуссией.

В конце двадцатых годов в среде русской эмиграции возник проект более целенаправленного сближения русских писателей с французскими собратьями по перу, и по примеру декад Понтины была создана Франко-русская студия.

¹ Philipponnant O., Lienhardt P. *La vie d'Irène Némirovsky*. Paris, 2007. P. 53.

Ее работа предполагала периодические заседания, на которых французский и русский докладчик выступали бы на заранее избранную тему, которая затем дебатировалась бы всеми участниками. Организаторами студии стали поэт и журналист Всеволод де Фохт и писатель Роберт Себастьян. С апреля 1929 года по апрель 1931 года состоялось 14 заседаний студии. Все выступления и дискуссии велись исключительно на французском языке. Обсуждались такие темы, как взаимовлияние русской и французской литературы, тревога в литературе, французский и русский символизм, судьбы романа после 1918 года, проблематика советской литературы, духовное возрождение во Франции и в России, Восток и Запад; отдельные заседания были полностью посвящены обсуждению творчества писателей (Пруста, Жида, Толстого, Достоевского, Валери), философии Декарта и Пегги. Стенограммы заседаний печатались в журнале «*Cahiers de la Quinzaine*» («Двухнедельные тетради»)¹. Хотя студия просуществовала всего два года, она создала условия для свободного общения между французскими и русскими писателями, как известными, так и начинающими. В ходе дебатов, иногда весьма жарких, было выявлено немало расхождений во взглядах и оценках разных культурных явлений. Стенограммы заседаний свидетельствуют не только о часто противоположной рецепции одних и тех же писателей французами и русскими, но и о разногласиях между представителями классической традиции и авангардистами, а внутри русского лагеря даже возник ожесточенный спор между, с одной стороны, Илияздом (Ильей Зданевичем) и Владимиром Познером, которых обвиняли в симпатии к Советам, и консервативными представителями эмиграции — с другой. Самым ощутимым результатом работы студии стали публикации произведений некоторых русских писателей во французских переводах. Так, в 1929–1930 годах журнал «*France et monde*» («Франция и мир») опубликовал произведения Алданова, Городецкой, Кузнецовой, Тэффи, Цветаевой и Зайцева, а авангардистский журнал «*Cahiers Mil Neuf Cent Vingt Neuf*» («Тетради 1929»), под редакцией участника студии Жана Максанса, выступил с инициативой напечатать переводы из молодых писателей русского зарубежья (Кузнецовой, Кнута, Ладинского, Городецкой). Кроме того, произведения Городецкой, Сазоновой, Тэффи и Зайцева увидели свет в журнале «*Revue française*», куда в 1930 году перешел Максанс. Таким образом, Франко-русская студия способствовала некоторой интеграции писателей эмиграции во французскую литературную среду, установлению прямых контактов², а также осознанию и преодолению стереотипов во взаимном восприятии французской и русской культуры.

Юбилейные пушкинские торжества 1937 года внесли большой вклад в сближение русских и западных интеллектуалов на почве русской культуры. Сформированный в Париже и возглавляемый Маклаковым Пушкинский комитет координировал работу дочерних организаций во всех уголках диаспоры. Постепенно стараниями организаторов к участию в пушкинском проекте было

¹ Материалы Франко-русской студии переизданы в полном объеме: *Le Studio Franco-Russe. 1929–1930 / Textes réunis et présentés par Leonid Livak / Sous la rédaction de Gervaise Tassis*. Toronto, 2005.

² См.: Вейдле В. Франко-русские встречи // *Русский альманах*. Париж, 1981. С. 397–396.

привлечено немало зарубежных писателей, ученых, критиков, переводчиков, которые выступали с речами, писали статьи, выпускали юбилейные издания книг, присутствовали на концертах и вернисажах, устраивали конференции. Во многих странах в чествованиях приняли участие министры и даже президенты, правда, политикам нередко приходилось выбирать, откликнуться ли на приглашение эмигрантского Пушкинского комитета или на приглашение советского посольства. Писатели чувствовали себя менее скованными политическими соображениями. Поль Валери, например, произнес практически одну и ту же речь и на вечере в зале Плейель, организованном эмигрантами, и в амфитеатре Сорбонны, где эмигрантов не было, зато присутствовали советский посол и высокопоставленные лица Французской республики. Советская сторона вела активную пропаганду, пытаясь отвлечь внимание зарубежной общественности от деятельности эмигрантов и переманить гостей на свой пушкинский праздник. Сергей Лифарь, организовывавший выставку «Пушкин и его эпоха», был вызван на беседу к министру народного просвещения Франции Жану Зею, который попытался убедить его позволить советскому послу Потемкину торжественно открыть эту выставку. Так как Лифарь выразил свое категорическое несогласие, ему пришлось отказаться от первоначального плана разместить выставку в Национальной библиотеке. После многочисленных отказов парижских галерей Лифарь все же сумел подписать контракт с залом Плейель, в фойе которого выставка и прошла с невероятным успехом. В целом эмигранты сумели заинтересовать зарубежные аудитории в большей степени, чем это удалось сотрудникам советского дипкорпуса, и через Пушкина они привлекли внимание западных читателей не только к русской литературе в целом, но и к себе, ныне живущим и творящим в зарубежье русским писателям. По формулировке В. Перельмута, «объединение „вокруг имени Пушкина“ естественно вело к резкому идейному столкновению с большевизмом, а всемирность чествования привлекла к этому столкновению — в качестве арбитра — мировое общественное мнение, уже как будто смилившееся с существованием СССР как единственного наследника Российской империи»¹.

Во второй половине 1930-х годов положение эмигрантов еще более осложнилось из-за политических изменений в Западной Европе, где все более укреплялись авторитарные режимы и распространялась фашистская идеология. В определенных кругах эмиграции фашизм был принят с энтузиазмом, как реальная сила, способная осуществить давнюю мечту изгнанников — свержение ненавистного большевистского режима в СССР. Русские фашистские партии начали возникать задолго до Второй мировой войны². Особенно влиятельной была партия младороссов во главе с харизматичным А. Л. Казем-Бекем³.

¹ Перельмутер В. Нам целый мир чужбина... // Пушкин в эмиграции. 1937. М., 1999. С. 9.

² См.: Окорочков А. В Фашизм и русская эмиграция (1920–1945 годы). М., 2002.

³ Союз «Молодая Россия» возник на съезде молодых русских монархистов в Мюнхене. В 1925 году он был переименован в «Союз младороссов». Главой Союза был потомок обрусевших переселенцев из Персии Казем-Бек. Вскоре филиалы младороссов появились в десятках стран русского рассеяния. Их политическая программа заключалась в восстановлении в России монархии (во главе с великим

В писательских кругах особые симпатии поначалу вызывал Бенито Муссолини. Проживающий в Италии Александр Амфитеатров энергично славил в фашизме «силу созидательной борьбы». В 1934 году при посредничестве сына Амфитеатрова Мережковский получил аудиенцию с Дуче, который пообещал выделить русскому писателю субсидию для написания биографии Данте. Мережковский даже подумывал посвятить книгу итальянскому диктатору, которого он называл «исполнителем пророчества». Воспринимая надвигающееся вооруженное столкновение в духе своей мистической философии как последний катаклизм европейской цивилизации, Мережковский и Гиппиус без усталости славословили своего новоявленного покровителя. В письме к Амфитеатрову Гиппиус высказывалась весьма недвусмысленно: «Сию минуту всякий фашизм, всякого Дуче благословлю — для России!»¹ Однако, несмотря на их горячее желание поселиться в Италии и продолжить отношения с Муссолини, последний вскоре потерял интерес к русским литераторам и перестал поддерживать их материально. Чета Мережковских вынуждена была вернуться в Париж. Когда книга о Данте была дописана, она вышла без первоначально задуманного посвящения современному «Данте в действии — Муссолини». Тем не менее Мережковские продолжали связывать свои надежды с фашизмом. По воспоминаниям Юрия Терапиано, вскоре после оккупации немцами Парижа, находясь в госпитале, он услышал по радио выступление Мережковского, который восторженно приветствовал попытки Гитлера освободить Европу от дьявола и сравнивал фюрера с легендарной героиней французского народа Жанной д'Арк². Подобная позиция лидеров русского литературного Парижа привела к уходу из их круга многих писателей. Как писал позднее Василий Яновский, «Мережковский полетел на нюрнбергский свет с пылом юной бабочки. <...> К тому времени большинство из нас перестало бывать у Мережковских. Кровь невинных уже просачивалась даже под их ковер, в квартирке, украшенной образками св. Терезы маленькой, любимицы Зинаиды Николаевны. Там, на улице Колоннель Боннэ, вскоре начали появляться, как потом выразился Фельзен, „совсем другие люди“»³. Взгляды Мережковских вполне разделял их секретарь Владимир Злобин⁴.

В адрес Георгия Иванова тоже неоднократно высказывались обвинения в симпатии к фашистам. Не следует забывать, однако, что еще в 1933–1934 годах

князем Кириллом Владимировичем, который лично санкционировал движение). Несмотря на цель свержения коммунистического строя, младороссы восхищались политикой Сталина. Они также преклонялись перед Муссолини, а позднее перед А. Гитлером и использовали некоторые атрибуты фашистов (униформу, культ вождя, форму приветствия поднятием правой руки и возгласом «Глава!»). Во время Второй мировой войны Казем-Бек выступил в поддержку западных демократий. После войны он перебрался в США, а в 1956 году — в СССР, что породило слухи о его давнем сотрудничестве с советскими спецслужбами.

¹ Цит. по: *Зверев А.* Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920–1940. М., 2003. С. 128.

² *Терапиано Ю. Т.* Конец Мережковских // Терапиано Ю. Т. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. Париж; Нью-Йорк, 1987.

³ *Яновский В. С.* Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 128.

⁴ См. подробнее об этом в главе «Зинаида Николаевна Гиппиус».

Иванов опубликовал в газете «Последние новости» серию путевых очерков «По Европе на автомобиле», в которых описал свои впечатления от девятидневной поездки из Риги в Париж через Германию. Зарисовки Германии вскоре после прихода к власти национал-социалистической партии отличает смесь антифашистского пафоса с иронией, особенно при описании деятельности членов РОНДа (Российского освободительного национального движения) с их «тре-скаучей демагогией», призванной путем идеологических манипуляций привлечь в свои ряды деклассированных и запуганных русских беженцев. Серж Лифарь также оказался поклонником Гитлера и даже поспешил послать фюреру восторженную телеграмму после оккупации его родного Киева. Впоследствии Лифарь так пытался оправдать свой неуместный порыв: «Но я же не знал, что немцы будут так зверствовать!»¹ В симпатиях к фашистам обвиняли и многих других представителей русской творческой интеллигенции, включая Берберову, Вышеславцева, Одоевцеву. После войны многие русские коллаборационисты и «сочувствующие» были привлечены к ответственности французскими властями или же просто подвергнуты остракизму в русских кругах.

Значительное число русских эмигрантов во Франции остались верными своей второй родине. Формально Франция вступила в войну с Германией 3 сентября 1939 года, и всем иностранцам, проживающим на ее территории, было предложено подписать декларацию о верности Французской республике. Так как у большинства русских не было французского гражданства, они поспешили не только подписать эту декларацию, но в некоторых случаях даже поступить добровольцами во французскую армию. После поражения Франции русские наряду с французами участвовали в движении Сопротивления. Некоторые были схвачены и погибли в концлагерях (Борис Вильде, Елизавета Кузьмина-Караваева, Ариадна Скрябина, Юрий Фельзен и др.). Участию русских в Сопротивлении посвящена документальная книга Гайто Газданова, написанная сразу после войны по заказу французского издательства и первоначально увидевшая свет во французском переводе². Сам Газданов вместе с женой Файной Ламзаки в годы оккупации редактировал подпольную газету «Русский патриот», предназначенную для пропаганды среди советских заключенных расположенных во Франции концлагерей. Ценные сведения о движении Сопротивления содержатся и в мемуарах Владимира Варшавского «Незамеченное поколение». Вторая мировая война выявила сформировавшееся у многих эмигрантов за 20 лет изгнания чувство патриотизма по отношению к Франции, а также новое, более лояльное отношение к современной России, которая оказалась под угрозой гибели.

Это чувство эмоциональной солидарности с Советской Россией во время войны не имело ничего общего с деятельностью «советских патриотов», которые на протяжении тридцатых годов вели активную пропаганду среди белоэмигрантов, агитируя их вернуться на родину. Их активность финансировалась советскими секретными службами, которые способствовали созданию в зарубежье

¹ См.: *Плисецкая М. Я.*, Майя Плисецкая. М., 2004. С. 281.

² *Gazdanov G. Je m'engage à défendre.* Paris, 1946.

«Союза возвращения на Родину» и занимались вербовкой агентов в эмигрантских кругах. Среди наиболее известных агентов были С. Эфрон, сын основателя Третьяковской галереи С. Третьяков и популярная певица Надежда Плевицкая, жена бывшего генерала Белой армии Николая Скоблина. С их помощью спецслужбы не только стремились завлечь в СССР отчаявшихся и обедневших соотечественников, но и организовывали такие крупномасштабные акции, как убийство Троцкого в Мексике и похищение в Париже двух лидеров Союза русских белогвардейских офицеров — генералов Кутепова и Миллера.

К концу 1930-х годов в различных центрах русской диаспоры, особенно западноевропейской, создается парадоксальная ситуация. С одной стороны, происходит окончательное институциональное и структурное оформление русского зарубежья, уходит в прошлое риторика временности пребывания в эмиграции, укореняются сложившиеся уже за границей традиции, ослабляется зависимость диаспоры от метрополии. Рядом с известными авторами на литературной арене появляется новое поколение писателей. С другой стороны, все чаще становятся заметны признаки конца литературной эпохи, обусловленного прежде всего не внутренними эстетическими причинами, а быстро меняющейся политической обстановкой в Европе и ухудшающимся экономическим положением эмигрантов. В эмигрантском контексте всеобщий кризис выразился в постепенном закрытии издательств и периодических изданий, недооволоженных групповых проектах и замыслах, резком сокращении читательской аудитории. Ощущение неминуемо надвигающейся катастрофы приводит к большей саморефлексии, к стремлению оставить о себе память. Характерно, что в 1930-е годы в русской диаспоре Парижа зародилась идея создания музея эмиграции, а также публикации «Золотой книги русской эмиграции» как памятника «исторической единственности» этого феномена (выражение Георгия Адамовича из работы «Вклад русской эмиграции в мировую культуру»¹). Однако оба проекта так и не были осуществлены. Начавшаяся война, спровоцировавшая депортацию и смерть многих писателей, а также массовую эмиграцию оставшихся в живых (в США и Израиль), положила конец «первой волне» русского зарубежья.

На протяжении нескольких послевоенных десятилетий интерес зарубежных исследователей к литературе русской диаспоры был весьма незначителен, а в СССР до перестройки существовал фактический запрет на изучение художественного наследия эмигрантов. В этой ситуации эмигрантология зачастую развивалась за счет полумемуарных работ самих участников литературного процесса, которые нередко отличались предвзятостью и неточностью и способствовали порождению различных культурных мифов. Одним из наиболее достойных ранних источников о литературе «первой волны» стала книга Глеба Струве «Русская литература в изгнании» (1956). С момента своего основания Марком Алдановым и Михаилом Цетлиным в 1942 году «Новый журнал», принявший от «Современных записок» эстафету ведущего толстого журнала диаспоры, систематически публиковал ценные материалы об эмиграции 1920–1930-х годов.

¹ Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 143.

Лишь с середины 1980-х годов литература русской эмиграции превратилась в предмет систематического исследования. На протяжении последних двадцати лет в Россию из-за рубежа были переданы многие архивы; материалы по эмиграции, содержащиеся в советских архивах, были в основном рассекречены и стали доступны историкам литературы; были переизданы, а в некоторых случаях и впервые напечатаны многие произведения авторов русского зарубежья. После периода изначального ознакомления как специалистов, так и массового российского читателя с литературным наследием эмиграции наступил период систематизации, классификации и анализа обширного материала.

Историю русской литературы прошлого века можно считать недописанной, пока не будет полностью освоено наследие эмиграции. Одним из концептуальных вопросов, требующих ответа в этой связи, является вопрос о том, была ли русская литература XX века единой. Мнения ученых по этому поводу расходятся. Авторы книги «Русский Берлин 1921–1923», например, подчеркивают необходимость изучения послереволюционной русской литературы как некоего «целостного, единого организма» и выдвигают в качестве примера наиболее интенсивного диалога метрополии и эмиграции берлинский период начала 1920-х годов, проникнутый «идеей единства русской культуры „поверх барьеров“»¹. Одним из активных сторонников подобного отношения к литературе в тот период был Илья Эренбург, написавший программную статью «Au dessus de la mêlée» («Над схваткой»)². Однако нельзя забывать о нетипичности, даже уникальности русского Берлина для литературы эмиграции. Как отметил в своей книге Глеб Струве, после нескольких лет интенсивного взаимопроникновения советской и эмигрантской литературы в условиях русского Берлина «иллюзии единства... были в ближайшие год-два разрушены»³. Одним из первых, кто недвусмысленно заговорил о размежевании советской и зарубежной русской литературы, был Ходасевич, опубликовавший статью под заголовком «Там или здесь?»⁴. Через несколько лет он повторил свой вывод о расколе русской литературы в работе «Литература в изгнании» (1933), в которой писал: «Национальность литературы создается ее языком и духом, а не территорией, на которой протекает ее жизнь, и не бытом, в ней отраженным»⁵. В статье «Литература эмиграции», опубликованной в журнале «Современные записки» в 1932 году, Адамович также констатировал отсутствие какого бы то ни было диалога между советскими и эмигрантскими писателями. В то время как большинство эмигрантов придерживались мнения, что подлинная русская литература существует вне СССР, периодически раздавались и противоположные мнения. Так, Слоним в «Литературном дневнике» («Воля России». 1928) заявлял, что эпицентр литературной активности находится именно в Советской России.

¹ См.: Флейшман Л., Хьюз Р., Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921–1923. Париж, 1983. С. 1–3.

² Русская книга. 1921. № 7–8. Июль–август.

³ Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 39.

⁴ Дни. 1925. 25 сент.

⁵ Ходасевич В. Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 258.

Осмысля литературную ситуацию уже в послевоенный период, Струве приходит к выводу, что «зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы. И воды этого отдельного, текущего за рубежами России потока, пожалуй, больше будут содействовать обогащению этого общего русла, чем воды внутрироссийские»¹.

В 1978 году в Женевском университете прошел симпозиум под названием «Одна или две русских литературы?». Превалирующее мнение участников симпозиума нашло отражение в названии выступления Ефима Эткинда — «Русская поэзия XX века как единый процесс». Заметив, что русская поэзия никогда не представляла собой однородного явления, он подчеркивал, что раскол в русской литературе был вызван не внутренними, а внешними, политическими, факторами. Зинаида Шаховская предлагала обсуждать историю русской литературы с точки зрения различных поколений, настаивая на том, что молодое поколение «первой волны», в отличие от «поколения отцов», создало иную литературу. Несмотря на различные мнения, все участники выступили за диалог между двумя «подсистемами»² русской литературы. К концу XX века, когда этот диалог особенно интенсифицировался, общепринятым стал взгляд на литературу зарубежья как на неотъемлемую часть русской литературы.

Вопрос о том, одна или две русских литературы существовали в XX веке, тесно связан с более общим вопросом о взаимоотношениях между метрополией и диаспорой. Это состояние можно определить как постепенную детерриториализацию русской литературы на протяжении постреволюционного периода. Термин «детерриториализация», введенный Филиппом Гваттари и Жилем Делезом³, в культурологии и антропологии обозначает ослабевание связей между культурой и традиционным ареалом ее существования, разрушение бинарной оппозиции «центр — периферия», перемещение культурных субъектов и объектов в иной хронотоп. Полицентризм русской литературы, вызванный рассеянием и возникновением многочисленных диаспор в различных регионах мира, привел к изменению статуса метрополии. В разных географических точках возникали свои традиции и каноны, свой местный колорит под влиянием той иностранной культуры, которая окружала русских писателей; лингвистическая интерференция приводила к проникновению в русский язык иностранных элементов, к созданию гибридных лексических форм. Поэтому важным направлением в изучении литературы эмиграции является анализ произведений не только в контексте русской словесности, но и в контексте иностранных литератур и художественных направлений, что должно привести к деконструкции многих укоренившихся мифов и прежде всего таких, как миф о полной культурной изоляции русских писателей. Именно эта точка зрения долгое время доминировала в исследованиях об эмигрантской литературе. Например,

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 7.

² Термин Лазаря Флейшмана.

³ См.: Deleuze G., Guattari F. Capitalisme et schizophrénie: Anti-Édipe. Paris, 1972.

по словам Марка Раева, автора одной из фундаментальных работ по истории «первой волны», «писатели в изгнании не отражали в какой-либо значительной степени того факта, что они жили за границей и имели непосредственный доступ к иной, богатой литературной традиции, которая могла бы придать интересный и необычный аспект их творчеству. Русская литература в эмиграции оставалась столь же изолированной от западных литератур, как и в дореволюционной России, а, возможно, даже в большей степени. Писатели зарубежья чувствовали себя одинокими и потерянными в чужой среде»¹. В последние годы появилось немало исследований, доказывающих прямо противоположное и демонстрирующих, что литература русской диаспоры активно осваивала различные модели, заимствованные из иностранных культур, к которым она впервые оказалась в самой непосредственной близости. В настоящее время наиболее продуктивным представляется перенос акцента на позитивные аспекты литературы эмиграции, и прежде всего на взаимное обогащение русской и иностранных литератур.

Литературная критика и публицистика

Критика и публицистика, наряду с мемуарной прозой и философской эссеистикой, являются несомненным достижением литературы русского зарубежья. Как свидетельствует Г. П. Струве, «зарубежье оказалось особенно богато философскими и публицистическими силами», а литературная и философская публицистика стали «едва ли не самым ценным вкладом зарубежных писателей в общую сокровищницу русской литературы»². Это объясняется несколькими причинами. В изгнании, большей частью не по своей воле, оказалась элита русской творческой интеллигенции, в результате чего, вытесненная за рубеж, отечественная культура силами ее лучших представителей продолжалась за пределами страны. Практически все вопросы, волновавшие русское общество до революции, обсуждались в дискуссиях, разворачивавшихся на страницах газет и журналов зарубежья. В поддержке высокого уровня словесности русские эмигранты видели одно из главных условий сохранения своей национальной идентичности. Некоторые из них прямо заявляли, что специфика отечественной культуры коренится в особом значении письменного слова. Ведь именно усилиями писателей и публицистов в стране ставились и решались «социальные, и политические, и моральные, и даже религиозные вопросы». Литература в России выполняла роль «предпарламента», составляла основу общественной жизни

¹ Raeff M. *Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration, 1919–1938*. New York; Oxford, 1990. P. 115.

² См.: Струве Г. П. *Русская литература в изгнании*. Париж; М., 1996. С. 132, 248. Далее это издание обозначается как РЛИ, с указанием страницы; Фостер Л. *Статистический обзор русской зарубежной литературы* // *Русская литература в эмиграции*. Питсбург, 1972. С. 43.

ни, была «как бы церковью русской интеллигенции»¹. В условиях эмиграции русская критика и публицистика, предметом рассмотрения которых становились явления реальной жизни и литературного процесса, естественным образом стали основной формой общественной и духовной жизни русского зарубежья.

В роли основных центров русской зарубежной литературы, критики и публицистики выступали Париж, Берлин, Прага, София, Белград, Харбин, Рига и Хельсинки. С течением времени расстановка сил и роль каждого из центров в эмигрантской культуре менялись: до 1923 года главным городом русского зарубежья был Берлин, к середине 1920-х годов репутация «столицы» русской эмиграции, вместе со многими переехавшими в этот город эмигрантами, переместилась в Париж².

В Берлине под редакцией Б. Ф. Адлера выходил научный и литературный журнал «Беседа» (1923–1925), в котором принимали участие А. Белый, М. Горький и В. Ходасевич; литературно-политическая газета «Время» (1919–1925); двухнедельный журнал «Жизнь» (1920); временник литературы «Знамя» (1921); ежедневные газеты «Руль» (1920–1931) и «Накануне» (1922–1925); еженедельник «Новое слово» (1933–1944); литературно-философский журнал «Русский колокол» (1927–1930); иллюстрированный ежемесячный журнал «Сполохи» (1921–1923); кроме того, в 1921 году вышло девять номеров критико-библиографического журнала «Русская книга».

В Париже публиковались наиболее популярные в зарубежье газеты «Последние новости» (1920–1940) и «Возрождение» (1925–1940, до 1936 года выходила ежедневно); еженедельник «Борьба за Россию» (1926–1931), литературный журнал «Версты» (1926–1928); религиозно-философский и литературный журнал «Вестник русского христианского движения» (1925–1939); ежемесячный литературный журнал «Встречи» (в 1934 году вышло шесть номеров); иллюстрированный литературно-художественный журнал для русских студентов за рубежом «Годы» (1926–1928); журнал «Голос минувшего на чужой стороне» и сборники «На чужой стороне» как продолжение выходившего в 1913–1923 годах в Москве исторического журнала «Голос минувшего»; периодическое иллюстрированное издание «Дни» (1928–1933, вначале публиковалось в Берлине); литературный журнал «Звено» (1923–1928); еженедельный журнал «Иллюстрированная Россия» (1924–1939); театрально-художественный двухнедельник «Мир и искусство» (1930–1931); религиозно-философский журнал «Новый град» (1931–1939); литературный журнал «Новый корабль» (1927–1928); общественно-политическая газета «Общее дело» (1918–1934); литературно-художественный журнал «Отечество» (1921–1923); литературный журнал «Путь» (1925–1940); еженедельные газеты «Россия» (1927–1928); «Россия и славянство» (1928–1934) и «Русская газета» (1923–1925); исторический журнал «Русская летопись» (1921–1925); литературная газета для военных «Русский инвалид»

¹ Стенун Ф. А. И. А. Бунин и русская литература // Библиотека русской критики. Критика русского зарубежья. М., 2002. Т. 1. С. 264. Далее это издание обозначается как КРЗ, с указанием тома и страницы.

² Зверев А. М. Повседневная жизнь русского литературного Парижа. 1920–1940. М., 2003.

(1930–1940); общественно-политическая газета «Русское время» (1925–1929); историко-политический еженедельник «Смена веков» (1921–1922); крупнейший литературный журнал русского зарубежья «Современные записки» (1920–1940) и философско-литературный журнал «Числа» (1930–1934).

Эти издания имели различные политические платформы: от ориентированных на советскую литературу «Дней» до непримиримых к большевикам «казахских» журналов, резко различались и их художественно-эстетические программы. Великое множество периодических изданий создавало пеструю картину, отражавшую все многообразие вкусов, политических и литературных пристрастий, культурных норм и ориентиров. В разных центрах русского рассеяния устанавливались различные литературно-эстетические принципы, или, как это тогда называлось, разные «климаты» (КРЗ, I, 41). Например, жители «провинций» упрекали парижан в равнодушии к общественным и политическим вопросам, а русских эмигрантов, живущих в Праге, именовали «мериносами» (КРЗ, I, 42). Были и другие специфические термины для обозначения идейно-культурного противостояния разных центров русского рассеяния. Обычно это противостояние касалось частных вопросов и лишь подтверждало идею цельности зарубежья, пребывавшего в состоянии интенсивного обмена письменными текстами, проявлявшего активность практически во всех странах Европы, в США и Китае.

Так, в Англии публиковалась газета «Русский в Англии» (Лондон, 1936–1939), в Бельгии — литературный журнал «Благонамеренный» (два номера в 1926 году), в Болгарии выходили «Русские сборники» (1920–1921), журнал «Русская мысль», а также множество изданий русских военных организаций: «Вестник галлиполийцев в Болгарии» (1927–1931), «Галлиполийский вестник» (1937–1940) и др.; в Китае публиковались ежедневные газеты «Заря» (1920–1943, Харбин), «Русский голос» (1920–1926), ежегодная газета «День русской культуры», выходившая 15 июня с 1930 по 1939 год, литературно-художественный иллюстрированный журнал «Рубеж» (1927–1945), ежедневная газета «Шанхайская заря» (1925–1940), ежемесячный общественно-политический журнал «Нация» (1932–1939) и литературный журнал «Понедельник» (1930–1934), «Наша заря» (1928 — конец 1930-х годов, Пекин); в Латвии — газеты «Двинский голос» (1925–1940) и «Слово» (1925–1941), еженедельный журнал «Для вас» (1933–1940), литературно-художественный журнал «Перезвоны» (1925–1929), религиозный и общественно-политический журнал «Родная старина» (1928–1933); в Литве — литературно-политическая газета «Эхо» (Ковно, 1920–1940), в Польше, с некоторыми перерывами, — ежедневные общественно-политические газеты «За свободу» (1920–1932) и «Молва» (1932–1934), еженедельники «Меч» (1934–1939) и «Родное слово» (1926–1927), в Сербии — «Новое время» (1921–1930); в США — выходящие по сей день газеты «Новое русское слово» (основана в 1910 году) и «Русский голос» (основана в 1917 году), литературный и научный журнал «Зарница» (1925–1927, Нью-Йорк), литературный и научно-популярный журнал «Москва» (1929–1931, Чикаго); в Чехословакии — общественно-политический сборник «Вольная Сибирь» (1926–1930), вышло девять номеров, периодическое издание «Воля России» (1922–1932), литературный и обще-

ственный журнал «Своими путями» (1924–1926), двухнедельная газета «Православная Русь» (1928–1934); в Финляндии — «Журнал содружества» (1933–1938, Выборг), «Новая русская жизнь» (1919–1921, Хельсинки); в Эстонии — ежедневные газеты «Вести дня» (1926–1940), «Наша газета» (1927–1928) и «Последние известия» (1920–1927), литературный еженедельник «Облака» (1920), «Вестник Союза русских просветительных и благотворительных обществ в Эстонии» (1927–1940), еженедельная газета «Таллинский русский голос» (1932–1934), двухнедельная газета «Русский вестник» (1934–1940), научно-популярный журнал «Старое и новое» (1931–1933), кроме того, с 1918 по 1940 год выходило великое множество однодневных газет, приуроченных к каким-либо событиям.

Русские эмигранты пытались возобновить в новых условиях дореволюционные издания. Парижский «Сатирикон» в 1931 году выходил как продолжение петербургского «Сатирикона» (1908–1914) и «Нового Сатирикона» (1913–1918). Некоторые издания печатались поочередно в разных городах, например: «Евразийский временник» (София, Берлин, Париж, 1921–1931); в Париже и Шанхае выходили «Русские записки» (1937 и 1939 годы). В разных городах Европы — Праге, Париже, Берлине, Софии — выходили казачьи журналы: «Атаманский вестник», «Вольная Кубань», «Донской маяк», «Донец на чужбине», «Вольное казачество», «Вольный Дон», «Казачий сборник», «Казачий набат», «Казакция», множество других изданий, которые готовили эмигрантские общества и общественно-политические организации. Помимо газет и журналов публиковались многочисленные сборники и периодические альманахи, существовало также множество мелких «однодневок», которые возникали и закрывались, работая по полгода или меньше (РЛИ, 31). Чрезвычайную активность показывала эмиграция в Китае: в Харбине выходило газет и журналов больше, чем в Берлине. Важно отметить, что далеко не все печатные органы русского зарубежья видели свою основную цель в борьбе с большевиками, многие ставили задачу шире — спасение национально-культурных традиций русских, оказавшихся за рубежом.

Ежедневными изданиями, игравшими ключевую роль в формировании публицистики русского зарубежья, были парижские газеты «Последние новости» (1920, редактор М. Л. Гольденштейн, с 1921 года — П. Н. Милуков) и «Возрождение» (1925, редактор П. Б. Струве, с 1927 года — Ю. Ф. Семенов). Эти издания с момента своего возникновения стали пространством оживленных полемик по широкому кругу вопросов.

«Последние новости» отказывались от жесткой политической борьбы, сосредоточиваясь на темах, связанных с духовными и культурными запросами читателей. Газета была популярна среди представителей всех слоев русской эмиграции, участников многих литературных и политических объединений. В диспутах и обсуждениях принимали участие такие известные литераторы, журналисты и общественные деятели, как Г. В. Адамович, В. Ф. Ходасевич, И. А. Бунин, Н. А. Тэффи. Безусловно, это было самое популярное русское периодическое издание за рубежом, хотя «Возрождение» также пользовалось устойчивым спросом.

В отличие от более либеральных «Последних новостей», эта вторая по значению газета русского зарубежья 1920–1930-х годов была задумана как консервативное монархическое издание, связанное с идейными ценностями Белого движения. «Возрождение» сосредоточивалось на идее «единства национального духа», выдвигало требования воспитания нового поколения русских в духе нетерпимости к коммунистической идеологии, приверженности идеалам Святой Руси и, шире, традиционным ценностям отечественной культуры. Название газеты эксплицировало концепцию, с которой П. Б. Струве пришел к своей публицистической деятельности: возрождение русской национальной культуры в условиях раскола русского общества, вызванного Октябрьским переворотом. Круг обсуждаемых тем определялся идеей православия, которое трактовалось скорее как культурная реальность и религиозно-философская идея, нежели как общественный институт. Основой идеологии газеты была мысль о возможности освобождения России от коммунистического ига, зафиксированная в первом номере, в передовой статье «Освобождение и Возрождение», а также спасение культурного мира «сосредоточением в каждой стране ее охранительных сил», для чего «мир должен сомкнуть свои ряды — против коммунизма и всего, что ведет к нему»¹. Защитником идеи единения русской диаспоры на национально-культурной основе выступил И. А. Бунин, опубликовавший в газете свои «Окаянные дни» (1925, 1927) и ставший редактором литературного отдела. В газете сотрудничали также И. С. Шмелев, А. И. Куприн, Б. К. Зайцев, И. С. Лукаш, А. В. Амфитеатров, Д. С. Мережковский, П. П. Муратов, В. В. Вейдле и другие известные литераторы. Естественно, что особенно большим вниманием издание пользовалось у многочисленных участников Добровольческой армии, оказавшихся на Западе.

Следует отметить, что существовали три издания, имевшие название «Возрождение»: газета, которую редактировал П. Б. Струве в 1925–1927 годах, та же газета, но уже без П. Б. Струве и его соратников, издававшаяся в 1927–1940 годах, и литературный журнал, выходивший с 1949 по 1974 год. Конфликт с владельцем издания привел П. Б. Струве к отказу от редакторства, что стало одним из важнейших событий литературно-общественной жизни эмиграции, в связи с чем возник вопрос о независимости русского печатного слова в условиях зарубежья. Центральную идею «Возрождения» — объединение всех политических сил эмиграции на консервативной политической платформе — продолжили газеты «Россия» и «Россия и славянство».

Литературно-критический отдел «Возрождения» был одним из лучших в газете. По четвергам в рубрике «Литература, критика и искусство» публиковались статьи и рецензии, касающиеся литературно-художественного процесса. Здесь был напечатан рассказ о жизни в Советской России С. И. Варшавского («Советские будни»), на основе которого в газете сформировались два раздела: «Советская Россия» и «Зарубежная Россия». Повторяя форму «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского, П. Б. Струве публиковал «Заметки писателя»; И. А. Бунин вел постоянно действующую «Записную книжку», где протестовал против по-

¹ Струве П. Б. Дневник политика // Возрождение. 1925. № 206. 25 дек.

пыткок оправдать художественные достижения и само существование советской литературы. «Возрождение» не смирялось с попытками связать воедино две ветви русской литературы, непримиримо противопоставляя советскую и зарубежную русскую литературу. Осуждению подлежали не только РАПП, Пролеткульт и соцреализм, но и те деятели русской эмиграции, которые были готовы признать за советской литературой некоторые успехи; на этом пути И. А. Бунин не пощадил даже М. Горького. Здесь печатались отклики на новые события в литературе, например рецензии на публикацию романа И. С. Шмелева «Человек из ресторана»¹. Особое внимание привлекали резкие и остроумные статьи Саши Черного о советской литературе: о моральной неопрятности А. Толстого², о художественных неудачах «растлителя слова» В. Брюсова³, а также обзоры советских журналов («Огонька», «Красной нивы», «Зари» и др.), авторами которых были В. Ф. Ходасевич и Н. Н. Берберова, писавшие под псевдонимом Гулливер.

В «Возрождении» регулярно появлялись отклики на события художественной и культурной жизни Парижа. Появилась рецензия С. К. Маковского на советский фильм «Иван Грозный» («Большая мерзость на советской сцене»), который, по мнению критика, давал зрителю ложное представление о природе тирании и грубо искажал исторические факты⁴. Среди важнейших тем, освещаемых не только «Возрождением», но и большинством изданий русского зарубежья, нужно назвать также темы о культурном взаимодействии русских эмигрантов с коренными жителями Франции⁵ и жизни в России в революционное время⁶.

Помимо прямой критики всех проявлений большевизма в России и за ее пределами «Возрождение» обрушивалось на тех представителей западной литературы и культуры, которые вступали в какие-либо соглашения с правительством СССР. Критиковались их недальновидность и преступная глупость, чреватая опасностью для всего мира. Так, Г. Уэллс описывался в газете как «бритая дылда», из всех недостатков в советском хозяйстве заметивший только «недостаток бритв и отсутствие крыжовенного варенья ко второму завтраку»⁷; жесткой критике подвергся Ф. Нансен, вступивший в деловые отношения с большевиками⁸. Подробно освещались также культурные события в других западноевропейских странах, появлялись материалы на самые различные темы — о художественных выставках, празднованиях юбилеев, достопримечательностях французских городов.

В «Русской газете», организованной в 1923 году монархически настроенной частью эмиграции, развивались идеи антибольшевизма и русского патриотизма,

¹ Возрождение. 1927. 2 мая.

² Русская газета. 1926. 26 окт.

³ Там же. 26 февр.

⁴ Возрождение. 1927. № 674. 7 апр.

⁵ Тэффи Н. А. Из фиолетовой тетради // Возрождение. 1927. № 578. 2 янв.

⁶ Яблоновский А. Шантеклеры // Там же.

⁷ Храбрый сенатор // Русская газета. 1925. 25 янв.

⁸ Дикое поле // Там же. 1924. 31 авг.

публиковались материалы о внутренних проблемах жизни в эмиграции, особенно о «беженской» жизни. Особый акцент был сделан на критике социально-политических процессов в СССР и стратегии борьбы против мирового большевизма, для чего была организована специальная рубрика «В Советской России». Здесь был опубликован ряд очерков А. И. Куприна¹, где давалась критическая оценка уродливых форм взаимоотношений людей в условиях советской партийно-бюрократической системы. Куприн был уверен, что шквал переименований городов и улиц в СССР в будущем, когда страна выздоровеет от коммунистической болезни, будет возвращен вспять². Перефразируя известное пророчество Д. С. Мережковского о «грядущем хаме»³, К. К. Парчевский опубликовал статью под названием «Пришедший хам»⁴; такого же рода были и другие публикации на данную тему. Печатались и аналитические материалы, связанные с попытками найти в настоящем России позитивные намеки на развитие ее в будущем. Так, в статье «Восточная мистика»⁵ делался пророческий, как показала история, вывод о том, что формирование мешанских собственнических инстинктов в «новом человеке», поощряемое большевиками, в конце концов погубит советскую государственную систему, политически ориентированную на «общественную собственность».

Среди толстых журналов первенствовали «Современные записки» как самый крупный и популярный журнал русской эмиграции «первой волны». За двадцать лет его существования (1920–1940 годы) вышло 70 книг журнала, по 3–4 каждый год, номера включали в себя от 300 до 500 страниц. Название журнала отсылало к двум самым известным русским изданиям XIX века: «Современнику» и «Отечественным запискам». Журнал расходился по подписке в самых разных сторонах света, включая все регионы русского рассеяния: в Северной Америке, в Прибалтийских республиках, на Балканах и в Китае. «Современные записки» прекратились в 1940 году; традиции журнала были продолжены нью-йоркским «Новым журналом», который выходит по настоящее время. Журнал образовался как публицистический орган эсеров (редакцию составляли М. В. Вишняк, А. И. Гуковский, В. В. Руднев, Н. Д. Авксентьев и И. И. Фондаминский). По замыслу его редакторов, он должен был служить интересам русской культуры, насильственно разорванной надвое Октябрьским переворотом.

Основное содержание публикаций составляло обсуждение «уроков русской истории»: народнического движения (Н. Д. Авксентьев), политического значения русского «освободительного движения» (В. А. Маклаков), земельного вопроса (К. И. Зайцев), проблем русского религиозного сознания (И. И. Фонда-

¹ «Суд» (1924. 24 окт.), «О хозяине и родственнике» (1924. 30 нояб.), «Сволочь» (1923. 2 июля), «Признание» (1924. 17 марта), «Сумасшедшие» (1924. 23 апр.) и др.

² Русская газета. 1925. 8 июня.

³ В этой статье, опубликованной в 1905 году, Д. С. Мережковский утверждал необходимость для России новой Церкви, основанной на идеалах интеллигентской правды. Он был уверен, что это сможет остановить большевизм, и в этом процессе «сердце и совесть интеллигенции почти на правом пути» (Мережковский Д. С. Грядущий хам. М., 1990. С. 530).

⁴ Русская газета. 1924. 31 окт.

⁵ Там же. 11 дек.

минский, публиковавшийся под псевдонимом И. И. Бунаков)¹. Вначале задачей издания было объединение всех политических сил на основе лозунгов Февральской революции; к середине 1920-х годов политический энтузиазм остыл, и журнал из общественно-политического стал превращаться в главный литературно-критический орган русской эмиграции. Здесь была опубликована значительная часть произведений литературы и критики русского зарубежья. Важную роль в этом процессе играл Ф. А. Степун, фактически возглавлявший редакцию (отказываясь при этом от должности главного редактора); журнал отказался от идеи продолжать политическую борьбу и призывал к единению всех сил вокруг демократических и либеральных идеалов. Большую ценность в условиях эмиграции имело стремление сохранить культурные и художественные традиции Серебряного века, продолжая темы и вопросы, которые были актуальны в русской общественной жизни с конца XIX века. На страницах журнала публиковались статьи З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, Л. И. Шестова, Вяч. Иванова, С. Н. Булгакова, В. А. Маклакова² и др. Здесь были напечатаны лучшие вещи И. А. Бунина, И. С. Шмелева, Д. С. Мережковского, В. Ф. Ходасевича, в отделе критики появлялись статьи и рецензии А. Крайнего (З. Н. Гиппиус). Публицистика в журнале была очень сильной не только за счет квалифицированных политических обозревателей, но и самих литераторов, которые регулярно откликались на злободневные вопросы дня статьями и очерками. Журнал уделял важное место статьям представителей гуманитарных наук — историков, литературоведов, философов (Г. П. Федоров, П. М. Бицилли, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Б. П. Вышеславцев, В. В. Зеньковский, Л. П. Карсавин, Н. О. Лосский и др.). Усилиями этих авторов религиозно-философская тематика занимала большое место в журнале, и это специфическое соединение литературы и философии, всегда бывшее приметой русских «толстых журналов», сделало «Современные записки» лучшим журналом и общим для русского зарубежья публицистическим печатным органом³.

Другой литературно-общественный журнал, «Русская мысль», с 1921 года выходил в Софии, затем — в Праге, печатаясь при этом в Берлине. Фактически это был перенос за рубеж известного русского журнала, выходившего в России до революции. Его издателем и основным идеологом был П. Б. Струве («Размышления о русской революции», «Историко-политические заметки о современности», «Ошибки и софизмы „исторического“ взгляда на революцию» и др.). Сотрудниками журнала были известные писатели, критики, философы и публицисты: К. И. Зайцев, С. С. Ольденбург, И. А. Ильин, Г. А. Ландау, Г. В. Флоровский и П. Н. Савицкий. В журнале участвовали также И. М. Бикерман, П. М. Бицилли, А. Л. Билимович, Г. В. Вернадский, П. Д. Долгоруков, Н. В. До-

¹ См.: Бадя Л. Фондаминский И. И. // Русское зарубежье. Золотая книга эмиграции. Первая треть XX века: Энциклопедический биографический словарь. М., 1997. С. 660–661.

² См.: Агеносов В. В. Идеалы «серебряного» и фантомы «железного» XX века в прозе русского зарубежья // В поисках истины. М., 1993.

³ См.: Михайлов О. Н. Журнал «Современные записки»: Литературный памятник русского зарубежья // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 2004. Вып. 3. С. 5–37.

линский, В. Б. Ельяшевич, А. С. Изгоев, Б. П. Кадомцев, А. А. Кизеветтер, С. А. Кречетов, Н. К. Кульман, К. Крамарж, Л. И. Львов, С. К. Маковский, К. В. Мочульский, Ю. А. Никольский, П. И. Новгородцев, А. Л. Погодин, М. И. Ростовцев, Ю. Л. Сазонова, Е. В. Спекторский, Г. П. Струве, Н. С. Тимашев, Г. Н. Трубецкой, А. В. Тыркова, В. М. Фишер, В. А. Францев, С. Л. Франк, Н. Н. Чебышев, Г. Шавельский, П. М. Ярцев. Журнал обращался к самому широкому кругу читателей, которых интересовала тема сегодняшнего дня и исторического пути России и зарубежья. Пожалуй, это было чисто интеллигентское издание, которое сосредотачивалось не на политике, но на моральной и религиозной проблематике, в связи с которой возникла центральная идея «покаяния», необходимого русским, оказавшимся перед угрозой большевизма. В качестве основных преград на историческом пути России и ее насильственно разделенного народа к великому будущему значились: «раболепие перед политическими формулами», «угар коммунистических замыслов» и «мерзость безбожия». Однако сквозь все эти страдания Россия должна воскреснуть и сказать «свое слово»: как видим, идеи мессианизма еще не были изжиты русской интеллигенцией, оказавшейся за границей, в том числе и по причине давней и большой приверженности русского общества к этой идее.

Журнал «Версты» выходил в 1926–1928 годах. Вышло всего три номера издания, фактически это был не журнал, а ежегодный литературный альманах. Редактором был Д. П. Святополк-Мирский, в числе ближайших сотрудников значились Л. И. Шестов, М. И. Цветаева, А. М. Ремизов. Журнал весьма лояльно относился к советской литературе, перепечатывая произведения А. Белого, А. Веселого, Ю. Н. Тынянова, Б. Л. Пастернака. В центре обсуждаемых на его страницах проблем была Россия и русские, живущие в стране и за ее пределами. Публицистика журнала также была тесно связана с идеей мессианского пути России, примирения Запада и Востока в синтетическом амплуа «Третьего Рима», и, разумеется, слияния всех частей русского общества в едином процессе культурного и религиозного примирения на основе всемирной «соборности» (в их интерпретации весьма напоминавшей пресловутый «Третий интернационал»). В русле идеи «примирения с реальностью» «Версты» пытались оправдать трагедию захвата России большевиками и русской эмиграции, выдвигая на передний план старую идею «самобытного пути России» по непредсказуемому маршруту, не забыта оказалась и ее «мессианская роль» по отношению к остальному миру. Отсюда — некоторые симпатии к советской литературе и культуре, которые, конечно, дополнялись критическим отношением к форме власти, установившейся в стране, подчеркиванием факта отсутствия свободы мысли в СССР.

Журнал выдвигал требование не признавать политическое гражданство любого россиянина, так как «русское шире России» и, кроме того, «все человечество, так или иначе, втянуто в наши, русские проблемы»¹. Важное место занимал вопрос о «русской душе», ее яркой индивидуальности, «стихийности», а также невероятной силе русского характера. По мнению большинства авторов, экс-

¹ Святополк-Мирский Д. П. Редакционное предисловие // Версты. 1928. № 3. С. 6.

плуатировавших концепцию «почвенничества» Ф. М. Достоевского, именно это сочетание свойств должно обеспечить будущее национальное возрождение, основанное на соединении всего лучшего, что было характерно для Запада и Востока. Эти идеи жестко критиковались В. Ф. Ходасевичем, он расценивал их как призывы к «азиатчине», для которой, по его мнению, не существует в стране ни идеологических, ни историко-политических предпосылок. Третий номер журнала был посвящен Н. Ф. Федорову, идеология которого во многом определила идеи евразийцев.

Критико-библиографический журнал «Русская книга» издавался с 1921 года в Берлине и занимал позицию, постепенно приближавшуюся к сменовеховской. Многие писатели, жившие и работавшие в Берлине, не отдавали себе отчета, «советские» они или «антисоветские»: в этой среде царствовали примиренческие настроения. Главным редактором журнала был А. С. Яценко, бывший профессор Пермского университета, автор известной идеи «наведения мостов». В № 4 журнала он публикует программную статью, темой которой становится духовное возрождение России, основанное на новой книжной культуре, призывает русскую интеллигенцию к покаянию, а также критикует моральную слабость русской литературы XIX века и сочувственно отзывается о «пролетарской культуре»¹. В 1922 году журнал был переименован в «Новую русскую книгу» и выходил до 1923 года. Идея единства русской литературы в начале 1920-х годов вызвала горячее сочувствие по обе стороны границы, и «Новая русская книга» оказалась площадкой, где встречались такие разные писатели и критики, как Ю. И. Айхенвальд, Андрей Белый, Давид Бурлюк, А. Ветлугин, С. И. Гусев-Оренбургский, А. Ф. Даманская, Б. К. Зайцев, Е. А. Зноско-Боровский, М. Ф. Ликиардопуло, Н. М. Минский, С. Р. Минцлов, И. Ф. Наживин, В. И. Немирович-Данченко, М. А. Осоргин, Н. А. Оцуп, И. Соколов-Микитов, А. Н. Толстой, В. Ф. Ходасевич; к числу сотрудников журнала принадлежали А. М. Дроздов, Р. Б. Гуль, Г. В. Алексеев, Ю. В. Офросимов, С. И. Гессен, В. Лурье, некоторые из них стали «возвращенцами». Основное содержание журнала — рецензии и отклики на книги, поэтому его можно считать летописью важнейших событий в русской литературе, как зарубежной, так и советской: журнал ставил своей целью по возможности полно освещать ход литературного развития по обоим сторонам границы².

Подобным образом и журнал «Беседа», который издавался М. Горьким и А. Белым, не был определен как «эмигрантский» или «советский». В. Б. Шкловский и А. Белый вернулись из Берлина в Советскую Россию после нескольких лет «промежуточного» состояния; В. Ф. Ходасевич перешел на положение про-

¹ В статье упоминаются «зловредные» герои М. Ю. Лермонтова, «неверные и безвольные» герои И. С. Тургенева, таких же эпитетов удостоиваются персонажи Ф. М. Достоевского, А. П. Чехова и А. И. Герцена; из всей русской литературы XIX века лишь А. С. Пушкин и Л. Н. Толстой, по мнению автора, обнаруживают «здоровое отношение к жизни» (*Яценко А. С.* Книга и возрождение России // *Русская книга*. 1921. № 4. С. 2–4).

² См.: *Гуткина А. М.* «Новая русская книга» // *Литературная энциклопедия русского зарубежья. Периодика и литературные центры*. М., 2000. Т. 3. С. 250–253.

тивника советской власти и остался на Западе; противоположный путь проделал И. Г. Эренбург, который, начав с сочувствия Белой армии и критики большевиков, затем не скрывал своих просоветских симпатий. Издатели «Беседы» пытались сделать журнал доступным в Советской России, претендуя на роль «моста», объединяющего две части разорванной политическими разногласиями русской литературы; издание это имело хождение в Советской России, правда в весьма ограниченном количестве. В целом же эта идеология «моста» к середине 1920-х годов стала выглядеть, по словам Г. П. Струве, как «сидение между двух стульев» (РЛИ, 42). «Главлит» не пускал журнал в СССР, фиксируя злокозненный «мистицизм», «пацифизм», другие «упаднические тенденции» и, самое главное, «идеологическую враждебность марксизму». Иную оценку он получал в эмигрантских кругах, считаясь самым «порядочным» и «серьезным» литературным журналом¹.

Литературный журнал эмигрантской молодежи «Числа» выходил с 1930 по 1934 год, было издано десять номеров, составленных в восемь книг. Редактировался Н. А. Оцупом и И. В. де Манциарли — последовательницей теософского учения Е. Блаватской. Гоноров в журнале предусмотрено не было. Это издание уже практически полностью отказалось от каких-либо политических амбиций эмиграции, которые выглядели бы противоестественно в условиях укрепления сталинизма в СССР, и было полностью посвящено литературно-художественным проблемам. Отказ от политических тем и неприятие «эмигрантщины» были сформулированы в редакционном предисловии². Основной тематикой журнала стал традиционный для русского литературного процесса «вековечный вопрос» о космическом значении жизни и смерти человека. Это же определяло и выбор произведений для публикации — предпочтение отдавалось духовным и метафизическим исканиям. Здесь публиковали свои произведения Г. И. Газданов, С. И. Шаршун, В. Сосинский, И. В. Одоевцева, В. С. Яновский, Ю. Фельзен, Б. Ю. Поплавский, Е. В. Бакунина. По мнению Г. В. Адамовича, «Числа» собрали вокруг себя элиту русской эмиграции, основываясь исключительно на духовных интересах и потребностях нового поколения русского зарубежья. Одни критики считали такое направление чрезмерным и устаревшим, приписывая «Числам» некий неодадаизм, другие находили в журнале эстетическое изящество и подлинную любовь к литературе³. Журнал периодически устраивал литературные вечера, где выступали виднейшие писатели зарубежья, отзывался на художественные выставки. В качестве идеологемы, связывавшей авторов «Чисел» в некое подобие литературно-философского объединения, многим виделся образ библейского Иова, навевавшего тему веры в Божественную Истину, перед которой обращаются в ничто все моральные и материальные потери, переживаемые русскими за границей.

¹ См.: *Вайнберг И. И.* «Беседа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3: Периодика и литературные центры. С. 32–42.

² Числа. 1930. № 1. С. 6.

³ См.: *Летаева Н. В.* «Числа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3: Периодика и литературные центры. С. 496–502.

Публицистика зарубежья развивалась как интерпретация с позиции квалифицированного наблюдателя различных явлений и процессов в обществе, науке, искусстве и культуре; критика — как прочтение и интерпретация художественных произведений современной русской литературы, советской и зарубежной, активное переосмысление достижений русской классики, включая комментирование различных произведений, обсуждение вопросов мастерства писателя и условий творческого процесса художника слова. Одни и те же вопросы всплывали и в связи с общественно-политической жизнью России и Европы, и по отношению к текстам художественных произведений, поднимавших те же темы. Разумеется, в обоих случаях в центре оказывались два вопроса: судьба русской эмиграции в Европе и судьба России в целом, ее отношение к Западу и Востоку. Жанровая структура публицистики зарубежья не имела больших отличий от советской публицистики; помимо откликов и рецензий печатались фельетоны, репортажи, очерки, реплики по поводу, открытые письма в редакцию. Пожалуй, только вполне объяснимое большее количество мемуарных очерков было специфическим для литературной жизни части русского общества, лишенного возможности жить на Родине.

Разные авторы сосредоточивались на идее тождества связи между русской интеллигенцией и русской культурой, остро стоял также вопрос о настоящем и будущем России. Как сформулировал Ю. И. Айхенвальд, «большевизм ударил Россию по лицу... клюет русскую землю Птица-Обида» (КРЗ, I, 94). Согласно мнению З. Н. Гиппиус, удар по русской интеллигенции вплеснул русскую литературу в Западную Европу, и все, что было в этой «чаше», «брызгами разлетелось по Европе», поставив вопрос о спасении русской культуры и ее «воскресении» (КРЗ, I, 47, 46). Ф. А. Степун считал совершенно необходимым для русского зарубежья осознать причины, по которым Россия «заболела революцией», «откуда и о чем был ее бред и ее бунт»; тем более что марксизм не может объяснить истинную причину русской революции, хотя и претендует на то, чтобы быть практическим воплощением этой идеологии (КРЗ, I, 276–277). Помимо национального раскола, политического и пространственного, расхождение между двумя частями русского народа определялось на основе различия принципов нравственности, принятых по обе стороны границы. Так, большевистская идея о том, что «лучше погубить десять невинных, чем упустить одного виновного», вызывает у Ю. И. Айхенвальда глубокое возмущение; рецензируя роман В. В. Вересаева «В тупике», он называет эту идею «трафаретом большевизма» и образцом «убогого умственного арсенала», противопоставляя ей интеллигентскую правду: лучше отпустить десять виноватых, чем погубить одного невинно осужденного (КРЗ, I, 97).

По мнению Ю. И. Айхенвальда, жесткие моральные ограничения русской интеллигенции имеют и другую сторону медали. Трагедия раскола коренится не только снаружи, в укреплении пресловутого «железного занавеса» между Россией и Европой, но и внутри, в наличии огромного количества предрассудков, свойственных классу «образованных русских». Именно они являются прямым продолжением той высочайшей культуры, развитой системы норм и ограничений, которые, с одной стороны, обеспечивали интеллигенции высокий

общественный и культурный статус, а с другой — были помехой в восприятии и критическом понимании нового, приводили к тяжелым ошибкам. Так, многое в восприятии процессов, которые привели к Октябрьскому перевороту, по мнению критика, было продиктовано специфическим «ложным стыдом, характерным для многих интеллигентов», что выражалось в опасении выглядеть ретроградом — «как бы не оказаться ниже революции, ее недостойным, в ее величие не проникнувшим» (КРЗ, I, 96). Эта идея широко обсуждалась, и многие с ней были согласны. Д. В. Философов подтверждает: «Мы покинули Россию сознательно, чтобы сохранить свою внутреннюю свободу. И когда мы боимся совершенно свободно, с открытыми глазами и без привычных предубеждений разобратся в своих громадных, но хаотических богатствах, мы совершаем великий грех и перед свой совестью, и перед грядущей Россией» (КРЗ, I, 116).

Тема изгнания звучала в публицистике особенно отчетливо в начале 1920-х годов, когда практически все русские люди, оказавшиеся за рубежом, считали свое пребывание там случайным и временным явлением; до конца 1920-х годов в зарубежье звучали ноты уверенности в скором падении советской власти. После 1927 года эта тема начала слабеть, и с этого момента, по словам З. Н. Гиппиус, задачей русской эмиграции стало найти «хоть какое-нибудь свое место на чужой земле» (КРЗ, I, 58). В качестве главной темы вместо «спасения России» в эти годы выдвигается идея спасения русских людей, оказавшихся в изгнании, от нищеты, забвения и потери национальной идентичности. Более или менее единая в культурном отношении, русская эмиграция была серьезно расслоена по социальному признаку. Саша Черный свидетельствует: «За рубежом — усталость, тяжелая литературная поденщина, поток „воспоминаний“, дробление рассказов на газетные отрывки. Нет своего угла, подлинный читатель обнищал» (КРЗ, I, 174). Для Д. В. Философова эмиграция — это не только жизнь в труднейших социально-бытовых условиях, но и «национальное гетто», вещь «опасная», поскольку «сужает кругозор» и «иссушает душу» (КРЗ, I, 124). Высказывалась идея, что для культурного строительства за рубежом эмигранту необходима «русская точка зрения». Если одни, не выдерживая тяжести этой доли, возвращались в Россию, то другие, напротив, избегая той же ненавистной эмигрантщины, испытывали желание забыть о России и старались стать естественной частью народа той или иной европейской страны. Удавалось это очень немногим¹.

В связи с этим в публицистике возник вопрос о смысле и динамике отношений между национальным и общемировым — в литературе, культуре и политике. Эта связь виделась некоторым русским эмигрантам в общности политических и культурно-образовательных устремлений общества; в случае отсутствия этого единства возникает либо «бессильная» и «безвкусная» государственная политика, лишенная плодотворных мыслей и перспектив, либо влачащая жалкое существование «рыхлая» и «безвольная» культура, оторванная от национальных интересов. Второй вариант ясно намекал на некоторые свойства культурного самоопределения русской эмиграции, лишенной возможности участвовать в политической жизни своей родной страны. Речь шла о принципиальной возмож-

¹ См., напр.: *Познер В.* Панорама современной русской литературы. Париж, 1929.

ности интеллигенции принять участие в общественно-политических процессах родной страны. В этой проблеме зафиксирована трагедия русской истории XVIII–XIX веков, когда из культурной и политической жизни России были исключены самые полезные обществу люди¹. Большевики по-своему поддержали эту традицию русской государственности, выбросив из страны или переведя в состояние внутренних эмигрантов наиболее образованных своих граждан; признаки шельмования интеллигенции, как бы по остаточной инерции, заметны и по сей день.

Основной интонацией материалов этого периода было сожаление об уже допущенных ошибках, а также попытки анализа этих ошибок, констатация недооценки опасности левых движений и «покаяние». Такие статьи, как правило, содержали мысли о возрождении страны из пепла, ее будущем выходе из «большевистского ада» как исторически бесперспективного человеконенавистнического режима, свое счастье их авторы видели «не в том, чтобы я, чтобы мы увидели Россию возрожденной, свободной, а в том, чтобы таково было ее будущее»². Тема переживания лихолетья в безопасном месте сменялась темой служения Родине, а само пребывание за рубежом трактовалось не как средство сохранения своей жизни, но как выполнение священного долга сохранения гибнущей русской культуры: «Какой же смысл в существовании русской эмиграции? Смысл ее в служении. И раз „все проходит“, то ее смысл в служении как раз тому, что „не проходит“»³. И. А. Бунин сформулировал вопрос о России как о «великом доме», порядок в котором тождествен понятию «культуры», и именно интеллигенция способна ее сохранить⁴. Отнюдь не все соглашались с такой постановкой вопроса. Идею о мессианской роли русской зарубежной литературы Г. И. Газданов называет «своеобразным литературно-общественным психозом» (КРЗ, II, 273). Эта идея подвергается жесткой оценке в статье М. С. Слонима «Заметки об эмигрантской литературе» (КРЗ, II, 115–126). Называя ее «иллюзией» и «мифом», критик полагает ее лишь «символом веры» русского интеллигента, оказавшегося в роли политического беженца.

Д. В. Философов в статье «Как не надо учиться культуре» ссылается на Д. С. Мережковского, который утверждает необходимость не только сохранения культуры, но и «учебы культуре» в качестве задачи, поставленной перед русской эмиграцией ее судьбой (КРЗ, I, 116). Он выдвигает концепцию «передаточного ремня» (культурного агента), способного практически осуществить эту функцию, и называет в связи с этим два издания: «Числа» и «Современные записки». Г. П. Федотов сформулировал идею обращения русского зарубежья в музей русской традиционной культуры; во имя спасения от варварского уничтожения большевиками; по его мнению, «ни одна эмиграция не получала от нации столь пове-

¹ См.: Федотов Г. П. Трагедия интеллигенции // О России и русской философской культуре. Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990. С. 403.

² Осоргин М. Тем же морем // Современные записки. 1922. Кн. 13. С. 225.

³ Арсеньев Н. С. Дары и встречи жизненного пути. Франкфурт-на-Майне, 1974. С. 188.

⁴ См.: Бунин И. Миссия русской эмиграции (речь, произнесенная в Париже 16 февраля 1924 года) // Бунин И. Великий дурман. М., 1997. С. 126–138.

лительного наказа — нести наследие культуры»¹. Эти требования расценивались как нравственная необходимость и историческая задача. Многие эмигранты бережно хранили семейные архивы, боевые ордена родственников и другие семейные реликвии, мечтая о возвращении на Родину.

Поскольку для всех русских эмигрантов, независимо от политических убеждений, оказались общими проблемы их жизни в иностранном государстве и утраченные ими ценности, с каждым годом укреплялась тема единства всех русских, оказавшихся в изгнании, на основе идеалов братской любви и соборного равенства. И. А. Ильин в статье «Кто мы?»² поставил вопрос о необходимости для русской эмиграции забыть прежние политические распри между «правыми» и «левыми», политические конфликты, вывезенные из России, и объединиться на началах общего для всех понимания беды, в которой оказалась страна. Миссию современного русского эмигранта он видит в стремлении избавить страну от «лжи, свирепости и жадности», которые мучают ее сегодня. Основное направление публикаций Ильина — попытка выяснить, что может предложить России интеллигенция помимо разрушения устоев общества и государства, чем она была занята последние десятилетия. В публицистическом эссе «О рыцарстве» он пишет о торжестве мешанской идеологии, которая, по его мнению, присуща далеко не только одной России, большевизм лишь только оформил эту идею в виде государственной системы. Эти идеи вызвали бурную реакцию в обществе. С саркастическими выпадами выступили «Последние новости» и «Родная земля»; напротив, газета «Русь» поддержала идею национального и политического примирения в рядах русских эмигрантов³.

Этот комплекс идей был в центре внимания публицистов зарубежья многие годы. Основные тезисы этой идеологии формулируются в передовых статьях, многие из которых были написаны самим Ильиным. Катастрофа, которая произошла в России в 1917 году, определяется, по его мнению, особенностями русской ментальности, которая, в свою очередь, связана с географическим положением России, ее суровым климатом. Мягко снимая тем самым с русской интеллигенции ответственность за трагические ошибки, приведшие страну к катастрофе, он перекладывает бремя ответственности за Октябрьский переворот на «объективные факторы». Главным среди них является врожденное презрение русского человека к «общественной дисциплине», к тому же его неспособность управлять собой переходит в желание управлять другими, он легко впадает при этом в деспотизм. Большевики, по его мнению, оказались глубоко национальным явлением, показав характерные стороны славянского характера, склонного в равной мере и к «безобразному бунту», и к «жертве собой ради идеи». Отсюда следовал вывод, что самой России из состояния тоталитаризма в ближайшее время не выбраться, но возможно, объединив силы

¹ Федотов Г. П. Зачем мы здесь? // Современные записки. 1935. Кн. 58. Та же мысль содержится в «Лирической поэме» Н. Н. Берберовой (Там же. 1927. № 30. С. 222).

² Возрождение. 1925. 4 июня.

³ Шульгин В. Вперед на легком тормозе // Русь. 1925. № 664. 23 июня. (Название статьи воспроизводит девиз одного из лидеров либералов-консерваторов П. А. Столыпина.)

русского зарубежья, в том числе и военные, создать в стране тот строй, который бы наиболее полно отвечал духу и смыслу русского национального характера. Нельзя не заметить, что большевизм от этой идеи отстоит, как и либерально-демократическая доктрина Запада. На опасность агрессивного православия Ильина обратил внимание Мережковский: «Ильин типичный „крайний“, русский „максималист“. Его теория „теократического самодержавия“ („православный меч“) мне глубоко враждебна и кажется вредной, помогающей большевикам. Я ведь всю жизнь свою употребил... на то, чтобы доказывать, что связь православия с самодержавием (царь — наместник Христа, папа — кесарь) нечестива. А Ильин, после страшного опыта, наивно и безответственно („евразийски“ невежественно и дико) опять утверждает эту связь. И большевики радуются этому»¹.

Помимо разбора отвлеченных теорем о «русской самобытности» в публицистике шло обсуждение и более реального предмета: трагедии русской интеллигенции, изгнанной из страны или уничтоженной в ее пределах. Общественную катастрофу, связанную с лишением страны большей части ее наиболее образованных людей, публицисты русского зарубежья описывали как один из признаков общего упадка или кризиса культуры XX века. Делался вывод, что коммунистическая угроза Западу, возникавшая в недрах западноевропейской традиции, но обратившаяся в реальную силу в виде русского большевизма, способна уничтожить мировую культуру. Политический энтузиазм в борьбе с большевизмом и стремление на родину определялись двумя факторами: известиями о репрессиях и положении с правами человека в СССР, различавшимися в разные годы, а также представлениями о возможном скором крахе советской системы. Эта борьба с большевизмом виделась им в следующих вариантах: 1) интервенция извне страны силами других государств; 2) политическая пропаганда и давление на правительства западных стран, состояние холодной войны с большевизмом; 3) возвращение в СССР и поворот к демократии с помощью легальных и/или нелегальных средств борьбы.

С иным вариантом спасения русской эмиграции и России от гибели выступили сменовеховцы и примыкающие к ним евразийцы. Сборник под названием «Смена вех» вышел в июле 1921 года в Праге и состоял из статей Ю. В. Ключникова, Н. В. Устрялова, С. С. Лукьянова, А. В. Бобрищева-Пушкина, С. С. Чахотина и Ю. Н. Потехина. Эти авторы не были на первых ролях в литературном процессе русского зарубежья, известно было только то, что они все были тесно связаны с Белым движением и ориентированы на «правое» крыло русского политического горизонта. Читатели восприняли сборник как новый вариант известных «Вех», тем более что сами авторы с удовольствием ссылались на своих предшественников. Однако идея книги была существенно иной. Переключка с «Вехами», заявленная в названии, не была вполне корректной, так как «Вехи» 1909 года обращались к образованному классу, державшему в этот момент власть в стране, а «Смена вех» — к тем же русским, эту власть из рук

¹ Цит. по: Казнина О. А. Начало газеты «Возрождение»: 1925–1927 // Литература русского зарубежья. 1920–1940. Вып. 3. С. 62–63.

выпустившим и выброшенным из страны, которая независимо от их воли катилась к государственному террору, направленному против остатков интеллигенции.

Пафос этой идеологии выражался в призыве к русской интеллигенции, выехавшей на Запад, вернуться в Россию. В основе сменовеховства лежало известное требование А. А. Блока о необходимости «вслушиваться в революцию», некоторые положения авторов «Смены вех» буквально повторяют эту мысль. Однако смерть Блока в год выхода сборника именно от того, что он в русской революции «услышал», их не смутила. Возник новый вариант народничества: 1) с помощью просвещения добиться улучшения культурного состояния народных масс и тем самым изменить жизнь в стране; 2) принять участие в экономическом восстановлении России, мирным путем преодолевая губительные последствия захвата власти большевиками. Эта идея была озглавлена сменовеховцами «новой верой», в то время как борцы с большевизмом квалифицировались как «врачи-отравители», которые после Гражданской войны были справедливо «выставлены за дверь». Правда, и политический террор в России назывался «липкой кровавой лужей», однако способ для его прекращения был утопически-толстовским: «подставить щеку» и признать новую эру большевизма как историческую неизбежность¹. Косвенным оправданием большевизма выглядели призывы к «покаянию», а констатация того, что страну они потеряли по собственной вине, сочеталась с мечтой вернуть историю вспять и получить возможность сделать внутри страны то, что не было ими сделано внутри нее до Октябрьского переворота; фактически речь шла о политическом реванше.

Утопичность этой программы осознавалась далеко не всеми, и судьба большинства русских, поддавшихся этой идее, оказалась трагичной. Большей частью сменовеховцы состояли из людей, симпатизировавших коммунистическим идеалам, правда, в формах, отличных от модели большевизма ВКП (б), например в виде «национал-большевизма», типологически близкого к немецкому «национал-социализму». Н. В. Устрялов видел в идеологии «национал-большевизма» синтез самодержавно-православной мечты о «Москве — Третьем Риме» с очевидно империалистическими поползновениями большевиков совершить «мировую революцию». Этот конгломерат не казался сменовеховцам странным, напротив, они надеялись преодолеть большевизм «изнутри», за счет сведения «Третьего интернационала» к некому всемирному собору. Наивность этих планов еще не была очевидна, сменовеховцы не имели опыта общения со складывающейся в России тоталитарной государственной системой, способной на массовый террор в отношении собственного народа. А. В. Бобрищев-Пушкин в статье «Новая вера» повторял пятидесятилетней давности тезис Ф. М. Достоевского о «больной России», которая сядет «у ног Иисусовых», однако для этого ей нужны сейчас «покой и хорошее питание», «кровопускание» ей противопоказано (РЛИ, 31).

¹ Эта же тема поднималась в целом ряде произведений русской советской литературы: «Зависти» Ю. К. Олеши (Иван Бабичев), «Золотом тельце» И. Ильфа и Е. Петрова (В. Лоханкин) и др.

Утопический характер «евразийских идеалов» вскоре стал очевиден, равно как и «самобытность» того пути, которым шла Советская Россия. Эти замыслы уже не привлекали никого ни внутри страны, ни тем более за ее пределами¹. О возможности внутреннего кровоизлияния сменовеховцы еще не догадывались, подтверждая репутацию слабых политиков, не умеющих прогнозировать результаты своей деятельности. Некоторые интеллигенты, выросшие на традиционной симпатии к революции, народнических и эсеровских идеалах, теперь с ужасом смотрели на плоды рук своих. «Покаяние» понималось ими как отказ от прежних ценностей «излечения больного с помощью хирургической операции», а заодно и от политического участия в судьбе страны. Они были готовы пострадать за загубленную ими Россию, мечтали о «великом дне» возвращения, но ничего, кроме расстрела в подвале Лубянки, страна им уже не предлагала. Понимая несовместимость идеалов традиционной русской культуры со стремительно возрастающим кошмаром новой «советской культуры», они обозначали возможность такого союза туманным термином «заря новой жизни»². Эта лексика, явно намекавшая на религиозно-философские ценности Серебряного века и софийные идеалы лирики символистов, вряд ли вызывала какое-либо сочувствие в ЦК ВКП(б). Напротив, «учительская» интонация и менторский тон сменовеховцев в обращениях к родной стране выглядели нелепо на фоне расползающегося по стране ГУЛАГа, очевидного процесса морального и физического уничтожения интеллигенции, однако заметно это было далеко не всем.

Недальновидность и политическая беспомощность сменовеховцев вызвала множество откликов в современной им публицистике. Упреки, которые были высказаны «национал-большевикам», можно свести к трем: 1) политический: большевизм носит интернациональный характер и потому никак не может служить каким бы то ни было национальным интересам, тем более — русским (П. Б. Струве); 2) нравственный: стремление облобызывать ту самую руку, которая изгнала из страны миллионы ее граждан, не вызывает ничего, кроме отвращения (М. В. Вишняк); 3) логический: если «Вехи» 1909 года указывали на опасность коммунизма для страны, то сменовеховцы демонстрируют намерение согласиться как раз с тем, что критиковали «Вехи» (А. С. Изгоев, один из авторов «Вех»). Тем не менее сказался мечтательский характер русской интеллигенции, и многие деятели русской эмиграции выразили сочувствие этим идеям. Был организован журнал с тем же названием, «Смена вех», существовавший до марта 1922 года (двадцать номеров), а после его закрытия до лета 1924 года выходила газета «Накануне» сменовеховского направления. Некоторые издания, софийская «Новая Россия» и рижский «Новый путь», продолжали проповедовать эти идеи, однако по мере усиления сталинского террора они звучали не так убедительно и окончательно потеряли свою актуальность к 1927–1928 годам.

¹ Разочаровались в этой доктрине и некоторые ее авторы, например Г. В. Флоровский и П. М. Бичилли (см.: *Флоровский Г. В.* Евразийский соблазн // *Современные записки*. 1928. Кн. 34).

² Накануне. 1923. 27 июня.

Основная полемика вокруг этого вопроса разворачивалась между двумя изданиями: «Современные записки» стояли на либерально-демократических принципах и были категорически непримиримы к большевикам; напротив, альманах «Версты» редактировался людьми, которые верили в возможность возвращения в Россию и развивали идеи евразийства и сменовеховства. Это Д. П. Святополк-Мирский, С. Я. Эфрон, П. П. Сувчинский; были близки к изданию Л. И. Шестов, М. И. Цветаева, А. М. Ремизов. Их вариант сменовеховства выражался не в пропаганде идей политического и физического единения советской и русской эмигрантской культур, но, скорее, в деле издания литературного журнала, который осуществил бы это единение в форматах печатного слова. Принципы свободы, терпимости, демократии, уважения к другому, которые они не смогли реализовать в политическом устройстве России, они пытались воплотить в редакционной политике журнала. В результате возникло периодическое издание, свободное от политики, цензуры и давления каких-либо «авторитетов». Журнал помещал на своих страницах литературные произведения, демонстративно игнорируя их принадлежность к «нашим» или «советским» литературным кругам. Наряду с писателями русского зарубежья в нем печатались А. Веселый, Б. Л. Пастернак, И. Э. Бабель, другие авторы из СССР.

«Версты», с помощью статей Д. Святополка-Мирского, осудили политику «Современных записок» за ненависть «к новому» и слишком большую сосредоточенность на политических вопросах. Несколько критических стрел было выпущено и по Д. Мережковскому, сатирически представленному в виде «желоба», по которому переливались культурные ценности, но который уже перестал существовать как писатель; досталось и И. А. Бунину с его «принципиальной уездностью», и В. Ф. Ходасевичу, представленному в виде маленького подпольного Баратынского¹. Ответ «Современных записок» не заставил себя ждать: смысл статьи В. Ф. Ходасевича сводился к тому, что в лице «Верст» эмиграция столкнулась с давлением на нее со стороны идеологической машины СССР, что так называемый мессианский «третий путь» и идеология евразийства есть не что иное, как замаскированный под соборность большевистский «Третий интернационал», что проповеди Святополка-Мирского о примирении с советской властью могут плохо кончиться для тех, кто их воспримет всерьез. К сожалению, эти прогнозы оправдались: именно это произошло с С. Эфроном, его женой М. Цветаевой и самим Святополком-Мирским, трагически окончившим свою жизнь в СССР вскоре после столь красочно описанного ими «возвращения к истокам».

Параллельно сменовеховству развивалась в публицистике русского зарубежья традиционная тема отношения России к Востоку и Западу. Начало было положено книгой Н. С. Трубецкого «Европа и человечество» (София, 1920), в августе 1921 года вышел сборник «Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждение евразийцев. Кн. 1» (София, 1921), состоящий из десяти неподписанных статей разных авторов (П. Н. Савицкого, Г. В. Флоровского, А. А. Ливена, П. П. Сувчинского и Н. С. Трубецкого). Вторая книга вышла в Берлине в 1922 году

¹ Версты (Париж). 1926. № 1. С. 208.

(«На путях. Утверждения евразийцев»). Затем с 1923 по 1931 год были выпущены еще пять альманахов; к десятилетию движения был опубликован итоговый сборник «Тридцатые годы» (1931). В итоге в зарубежье сложилась группа публицистов, историков и философов, объединенных стремлением определить исторический путь России в отношении к Западу и Востоку, которых принято именовать «евразийцами».

Предметом внимания оказались два важнейших события русской истории: переход России к новой форме государственной власти и разделение русского общества на две части: эмигрировавшую и оставшуюся в стране. В основе провозглашенной ими доктрины было четыре пункта: 1) реставрация идеологии «славянофильства» и «почвенничества» в новой исторической ситуации; 2) идея христианского «смирения» по отношению к Октябрьскому перевороту как неизбежного и важного этапа «своего пути России»; 3) утверждение особого культурного и политического статуса России как одновременно европейской и азиатской страны; 4) связанные с этим сомнения в возможности демократии в России, склонной, по их мнению, к авторитарному способу правления. «Евразийцы» пытались оправдать трагедию Октябрьского переворота и трагедию русского рассеяния включением этих событий в некие широкие рамки «глобального исторического потрясения» и «великого переселения народов». Тем самым ужас творящегося в Советской России отступал на второй план, выглядел неким частным случаем события более крупного и важного масштаба: «Созерцая происходящее, мы чувствуем, что находимся посреди катаклизма, могущего сравниться с величайшими потрясениями, известными в истории, с основополагающими поворотами в судьбах культуры вроде завоевания Александром Македонским Древнего Востока или Великого переселения народов»¹.

Идеологи евразийства искали опору своей теории не только в историко-географическом, но и в общественно-политическом значении этой доктрины: представлении о России как «огромном котле», в котором варятся самые разные народы, религии и культуры. Г. В. Вернадский писал о том, что «двух России», «европейской» и «азиатской», не существует, есть только одна Россия, «евразийская» — «совокупность Европы и Азии», или «Срединный Материк»². П. Н. Савицкий был уверен в том, что Россия в этой концепции найдет перспективное решение в сфере национальной политики и это решение даст основу для жизни всем народам, населяющим многонациональную страну³. В развернувшейся в связи с этим вопросом полемике противостояли точки зрения советских большевиков, уничтожавших нации как «пережиток прошлого» в едином коммунистическом интернационале, и мнение П. А. Столыпина, который находил смысл русской истории в символике двуглавого орла: «Отсекая нашему русскому орлу одну голову, обращенную на Восток, вы не превратите его в одноглавого орла,

¹ Исход к Востоку. Предчувствия и свершения. Утверждения евразийцев. София, 1921. С. IV.

² Вернадский Г. В. Начертание русской истории. Прага, 1927. С. 7.

³ См.: Савицкий П. 1) Россия — особый географический мир. Париж, 1927; 2) О задачах кочевниковедения: почему скифы и гунны должны быть интересны для русского? Прага, 1928; 3) В борьбе за евразийство. Париж, 1931.

вы заставите его только истечь кровью»¹. «Мерзостный» большевизм евразийцы были склонны отделять от необходимой стране формы правления «просвещенным монархом»; политическое «преодоление» революции в 1917 году им не удалось и виделось теперь в области культуры и религии — тех областях, где интеллигенция всегда чувствовала себя значительно лучше, чем в политике. Расширяя парадигмы русской публицистики рубежа веков, Октябрьский переворот они считали именно «культурной революцией», не замечая, что она была прямым воплощением родного дитя европейской мысли: идей Прудона, К. Маркса, Ф. Энгельса и др. Утопический характер евразийства проявлялся в упорном нежелании видеть в русской революции усталость страны от деспотии восточного типа, наследующей все худшее, что смогла взять Москва от Золотоордынской государственной модели. Февральская революция была попыткой России отказаться от «восточной деспотии», реально существовавшей в стране, а вовсе не сдвигом к некому «третьему пути». Октябрьский переворот оказался политической реакцией, вернувшей страну к авторитаризму и азиатчине.

Апологеты евразийского движения развили большую активность: выступали с лекциями, организовали «Евразийские семинары» в Париже и Праге; конференции и семинары проводились в Англии, Болгарии, Чехословакии, Франции, Бельгии и США. Помимо названных семи сборников в течение 1920-х годов выпускались монографии участников движения², периодическое издание «Евразийские хроники»³, газеты «Евразия» (Париж, 1928–1929) и «Свой путь» (Таллин, 1931), журнал «Евразийские тетради» (Прага, 1934–1936). Авторский состав этих изданий постоянно менялся, после второго сборника ушел Г. В. Флоровский, появились новые сотрудники — В. Н. Ильин, Н. Н. Алексеев, Н. А. Клеппинин, К. А. Чхеидзе, новые авторы — М. В. Шахматов, Г. В. Вернадский, Я. Д. Садовский, Л. П. Карсавин, Н. Н. Алексеев, Д. П. Святополк-Мирский, Я. А. Бромберг, П. М. Бицилли, А. В. Карташев. Отдельными изданиями выходили программные документы и манифесты евразийцев⁴. В изданиях евразийцев печатались самые различные материалы, иногда к названной идеологии отношения не имевшие, например статья С. Л. Франка «Социализм и собственность» в шестом сборнике. У движения нашлись соратники в лице парижского журнала

¹ Столыпин П. А. Речь о сооружении Амурской железной дороги, произнесенная в Государственной думе 3–12 марта 1908 года // Столыпин П. А. Речи 1906–1911. Нью-Йорк, 1990. С. 105–106.

² Трубецкой Н. С. Наследие Чингисхана. Взгляд на русскую историю не с Запада, а с Востока. Берлин, 1925; Вернадский Г. В. Евразийское начертание русской истории. Прага, 1927; Бромберг Я. Россия, Запад и еврейство: опыт пересмотра еврейского вопроса. Прага, 1931; Половников Г. Дialectика истории. Париж, 1931; Алексеев Н. Н. 1) На путях к будущей России (советский строй и его политические возможности). Париж, 1927; 2) Пути и судьбы марксизма: от Маркса и Энгельса к Ленину и Сталину. Берлин, 1936; Савицкий П. Россия — особый географический мир; Якобсон Р. К характеристике Евразийского языкового союза. Прага, 1931 и др.

³ Двенадцать выпусков, с 1925 по 1937 год.

⁴ На путях к России-Евразии. Прага, 1925; Евразийство. Опыт систематического изложения. Париж, 1926; Евразийство (формулировка 1927 года). Прага, 1927; Евразия в свете языкознания. Париж, 1931; Евразийство. Декларация. Формулировка. Тезисы. Прага, 1932; Новая эпоха. Идеократия. Политика. Экономия. Обзоры. Нарва, 1933 и др.

«Версты» (ред. Д. П. Святополк-Мирский, П. П. Сувчинский, С. Я. Эфрон), однако бо́льшая часть русской эмиграции высказалась по этому вопросу сугубо отрицательно, характеризуя его как «отвратную ненужность». Множество откликов на эти идеи прозвучали в «Современных записках» (П. М. Бицилли, С. И. Гессена, Л. П. Карсавина, П. Н. Милюкова, В. В. Руднева, Ф. А. Степуна, Г. В. Флоровского, Б. Ф. Шлецера). Среди важнейших работ о евразийстве следует отметить публикации П. Б. Струве и В. Ф. Ходасевича. Фактически евразийство — вариант «Новых вех»: делается попытка политико-культурного самоопределения эмигрировавшей из страны интеллигенции, которая ставит этот вопрос неотделимо от возможных путей развития России. Надо сказать, что в круг этих идей попали и некоторые русские советские писатели — Л. Леонов, А. Яковлев, К. Федин, Б. Пильняк.

Стать политической партией евразийцам не удалось по двум причинам: сказались неприятие этих идей большинством русских эмигрантов и эфемерность утверждения русской политической жизни в удалении от России. Кроме того, раскол в среде евразийцев в 1926 году отражал резкое усиление авторитарной государственной власти в Советском Союзе, до эмигрантских кругов доходили слухи о гонениях на интеллигенцию. Это, разумеется, подрывало репутацию тех, кто стоял на «примиренческих» позициях. Костяк движения не сдавался, и в 1932 году на съезде евразийского движения была декларирована спасительность идеи Православия, обращенного к социальной жизни. В сущности, это та же самая идея «старчества», которую проповедовал в своем творчестве Ф. М. Достоевский: «розовое христианство», которое отказывается от постановки во главу угла жестких ритуальных требований, но сосредоточивается на реальных нуждах человека, ищущего себе место не только в Вечности, но и в своем биографическом времени. С одной стороны, евразийцы пытались наследовать идеологический багаж славянофилов и почвенников, а с другой — выступали в унисон со «сменовеховцами» в вопросе исторического оправдания того ужаса, в который ввергли страну социально-политические эксперименты русской интеллигенции. Октябрьский переворот выглядел в их концепциях как вариант апокалипсиса, за которым последует новый день мировой истории и Россия займет, наконец, «свое» достойное место, постепенно становясь Третьим Римом — как для Запада, так и для Востока. Разумеется, особое место здесь принадлежит Православной Церкви как «светильнику»¹, который сыграет спасительную роль для всех русских, независимо от страны проживания. Таким образом, будет преодолены трагическое положение страны, находящейся во власти большевиков, и трагическое положение русской эмиграции, лишенной Родины.

Пытаясь из-за рубежа руководить политической жизнью Советской России, уже прочно увязшей в коммунистическом тоталитаризме, утопически настроенные евразийцы предлагали стране модель «идеократии», радовались сталинским планам «индустриализации» и призывали советских коммунистов при-

¹ Савицкий П. Н. Евразийство // Россия между Европой и Азией: евразийский соблазн: Антология. М., 1993. С. 110.

соединиться к доктрине о «преображении» существующего в стране строя, разумеется, на основе евразийской идеологии. Фактический вожь евразийства П. Н. Савицкий пытался даже договориться об этом с большевиками, совершив в 1927 году тайную поездку в СССР. Как мощнейшее общественно-политическое движение русского зарубежья 1920-х годов, евразийство обрело три аспекта: 1) психологический — формулирование историософской основы отталкивания России от Запада, вполне понятной для русского интеллигента, воспитанного в Серебряном веке русской культуры, 2) идеологический — попытка связать судьбу русской эмиграции с судьбой России в поиске общего верного для них пути в истории; 3) политический — преодоление раскола между двумя частями русской литературы и двумя частями русской культуры — советской и зарубежной.

Новым славянофилам XX века противостояли западники, которые решительно возражали против навязывания России архаических моделей восточного деспотизма. За большее сближение России с Западом ратовало, усилиями своих авторов, «Возрождение», где были опубликованы многочисленные статьи о перспективности развития культурных связей с Европой и содержалась критика попыток Запада заигрывать с «красной идеологией». В газете появилось несколько резких возражений против евразийства: «Евразийство и русское самобытничество», «Россиянин или русский?»¹, а в 1925 году был опубликован доклад А. А. Кизеветтера «Тернистый путь», сделанный им в Праге во время торжеств, связанных с Днем русской культуры². Основная мысль авторов — протест против грубого привязывания России к азиатским культурным ценностям. Так, Кизеветтер не склонен представлять себе «татарское иго над Русью в виде чарующей идиллии», утверждая, что русская культура того времени была значительно выше привнесенной в нее культуры завоевателей. Общий тон полемики вокруг этого вопроса был довольно резким, например, статью Г. В. Адамовича о «верности России» Д. В. Философов называет «пустопорожней болтовней»³. В целом евразийство было не только попыткой решить вопрос о политическом будущем России, но и специфической реакцией русской эмиграции на реальную опасность потери ею национальной идентификации.

Если идеологическим стержнем полемики было спасение России и ее великой культуры от уничтожения и забвения, то политическим смыслом обоих движений, сменевховства и евразийства, было возвращение русских эмигрантов на родину. Эта идея во многом инспирировалась советским правительством, однако никаких обещаний принять в стране систему политических свобод, разумеется, не было. Некоторые деятели русской эмиграции, ожидавшие потепления политического режима в России, были обмануты советской пропагандой

¹ Возрождение. 1925. № 4. 6 июня; № 5.

² Там же. № 11. 13 июня.

³ «Редко мне приходилось читать столь самодовольную, пустопорожнюю и циничную болтовню на столь ответственную тему» (Философов Д. В. Как не надо учиться культуре (Около «Современных записок» и «Чисел» — КРЗ, I, 123)).

или сами решили быть ею обманутыми и вернулись в Советскую Россию. Этим людей называли «соблазненными революцией». В. Ф. Ходасевич говорил, что Д. П. Святополк-Мирский своими «обещаниями весны» «заманивает в застенки»; отрицательно к этой идеологии относился И. А. Бунин, называя молодых сотрудников журнала «Своими путями» «комсомольцами» (КРЗ, I, 80–81, 84). Евразийство окончательно потеряло свою актуальность после того, как И. В. Сталин забрал власть в стране в свои руки и провел ряд ужасающих своей жестокостью мероприятий: коллективизацию, стоившую жизни миллионам крестьян, индустриализацию первой пятилетки, а также жесткие репрессии против инакомыслящих в начале 1930-х годов. Все это указало на вовсе не «восточный» и тем более не «православный» путь России в 1930-е годы¹.

В связи со спором вокруг идей евразийцев был поставлен вопрос о русском национальном характере; тем самым проблема из историко-политической плоскости была переведена в плоскость культурно-психологическую. Развернулась полемика вокруг вопроса о «русской ментальности», которая на некоторое время стала своего рода универсальным способом объяснения любого катаклизма, случившегося в России. Этот концепт «русской ментальности» не всегда обозначал определенные черты русского национального характера, иногда служил простым индексом ограниченного понимания России, которым всегда славилась Западная Европа и который в разной степени впитали в себя и русские писатели, живущие за рубежом. Нельзя не отметить, что эти литературно-публицистические несуразности встречали противодействие со стороны тех, кому была дорога Россия и ее культура. Такова, например, полемика Г. П. Струве с теми, кто объяснял ужасы сталинского террора «исконной склонностью русских к деспотизму»². Вскоре феномен немецкого фашизма еще раз подтвердил, что грубое насилие над культурой вовсе не является прерогативой «русской ментальности», как было удобно считать многим, смешивающим Россию и большевизм в одно целое³.

В публицистике зарубежья получали свое освещение и оценку все более и менее важные события в зарубежье и в Советской России. Так, похороны В. И. Ленина трактовались как «всеобщая пляска язычников вокруг гроба умершего шамана» (КРЗ, I, 67), М. А. Осоргиным было замечено превращение социологической гипотезы К. Маркса в «правительственную религию» (КРЗ, I, 132). От горьких размышлений о судьбе русского зарубежья и дальнейшем пути России публицистика переходила к вопросам общего характера — о кризисе современной культуры, трагедии сознания человека XX века. Как и до революции в России, религиозно-философская проблематика регулярно оказывалась в центре самых оживленных газетно-журнальных полемик, связанных с публи-

¹ См.: Казнина О. А. Периодические издания евразийского движения // Литература русского зарубежья. 1920–1940. Вып. 3. С. 543–566.

² См.: Струве Г. П. 1) Две книги о судьбах России // Новый журнал. 1952. Кн. 28. С. 290–298; 2) О Кюстине и «кюстринствующих иностранцах» // Возрождение. 1952. Кн. 20. С. 161–168.

³ См.: Омельченко Н. А. 1) В поисках России: общественно-политическая мысль русского зарубежья о революции 1917 года, большевизме и будущих судьбах российской государственности. СПб., 1996; 2) Политическая мысль русского зарубежья. Очерки истории (1920 — начало 1930-х годов). М., 1997.

кацией философских и литературно-критических эссе¹. В ряде статей Н. М. Бахтина житейские проблемы русской эмиграции уходили на второй план, а в центре оказывался «вековечный» предмет изучения — смысл существования жизни на Земле, устройство Космоса и роль в нем человека². Положение человека на Земле Бахтин противопоставляет хаосу, окружающему человечество со всех сторон; свобода видится им в победе над конгломератом слепых сил природы. Вместе с тем сама культура, как система норм и правил, связывающих свободу человека, оказывается врагом самобытности и индивидуальности; тема самоубийства европейской культуры, отрицающей индивидуальность, связывалась с эсхатологическими настроениями. Именно в Европе многие русские критики и публицисты видели оплот культуры, например, для Д. В. Filosofova дикий Восток, Африка, США, немецкий фашизм и русский большевизм выглядели как равно опасные факторы уничтожения человеческого в человеке. Представляя в виде некоего символа убийства индивидуальности «паршивые автомобили Форда», критик развивает мысль о близости «культы количества», которым живет Америка, к идее «муравейника», выступающего идеалом для социально-строительства в Советской России, а также мысли о том, что «американизм, фашизм и большевизм одинаково стирают личность», «священные маски негров по-своему прекрасны, но на лице европейца... они становятся отвратительными» (КРЗ, I, 108, 124). Все это противопоставляется Старой Европе, которая в нынешних условиях оказывается единственным очагом и опорой культуры. Общественно-политическая тематика в изданиях русского зарубежья сочеталась с осмыслением событий литературно-эстетического процесса.

Особое место занимал вопрос о смысле и содержании эволюции русской литературы в первой половине XX века. Принятое в эти годы подразделение на «советских» и «русских зарубежных» писателей порождало модели некоей «гражданской войны», когда по разные стороны линии фронта в буквальном смысле оказывались близкие знакомые, братья, родители и их дети. Главный вопрос заключался в том, есть ли сейчас то, что раньше называлось «русской литературой», и, если есть, каково соотношение двух ее частей друг к другу. Бурная полемика по этому вопросу образовала следующий набор мнений: 1) русская советская литература — единственная легитимная русская литература, связанная с судьбой страны и оправданная отечественным читателем (так считали официальная критика в СССР и сменовеховцы); 2) зарубежная русская литература — единственная настоящая русская литература, продолжающая и развивающая ее традиции (ряд критиков зарубежья и некоторые писатели «внутренней эмиграции»); 3) обе литературы — необходимые части единого целого русской литературы, искусственно разорванные политическими процессами, но существующие в одном историческом и художественном пространстве; 4) русской литературы больше не существует, и обе ее «ветви» по разным причинам умирают.

¹ Напр., «Антикультура» П. Муратова, «Умирание искусства» В. Вейдле, «Антиискусство» П. Бицilli.

² Новый корабль. 1928. № 3.

Спор о русской литературе развивался на протяжении 1920-х годов, но в начале 1930-х его актуальность уменьшилась в связи с резким возрастанием давления на творческую интеллигенцию в СССР, исключением целого ряда писателей из литературного процесса (М. Зощенко, А. Ахматовой, А. Платонова, О. Мандельштама и многих других).

Ряд критиков отдавали предпочтение именно русской советской литературе, считая эмигрантскую русскую литературу бесплодной и эстетически беспомощной. Если официальная советская критика пыталась всячески отгородиться от «врагов» и «отщепенцев», живущих на Западе¹, то зарубежная русская критика стремилась подчеркнуть единство всех частей русского литературного процесса независимо от местонахождения того или иного литератора. Эту точку зрения защищал М. Л. Слоним, который декларировал, что обе части русской литературы, зарубежная и советская, суть две ветки «на общем стволе», русская литература «жива постольку, поскольку жив ствол; она питается его соками, она расцветает, если обмен этот жив и полон, и засыхает, когда он прекращается»². Слоним находил, что из этих двух ветвей менее важна для русской литературы эмигрантская — все лучшее, что возникло в русской литературе за первые семь лет после Октябрьской революции, было создано в Советской России, в то время как в зарубежье новые писатели не родились, зато «старые захирели». Обе литературы, русская советская и зарубежная, находятся в тяжелейшем положении. Но если русская литература в СССР «не выполняет миссий» и «медленно умирает» (КРЗ, I, 63), то зарубежной русской литературы и вовсе нет; по его мнению, речь идет только о группе русских писателей, пытающихся работать за рубежом, чаще всего — без особенного успеха, в лучшем случае — сохраняя прежний, дореволюционный уровень или подражая лучшим образцам русской советской литературы — «подлинной, реальной». Эту литературу хорошо бы, по мнению М. Слонима, «хоть как-нибудь предохранить от гибели», разумеется, отнюдь не все, что в ней есть, но «немногие здоровые элементы» (КРЗ, II, 116). Кроме того, существовал литературный аналог теории евразийства, с ее попыткой синтезировать Новую русскую идею, — «Новая литература», которая развивалась в СССР и на которую как на эстетический образец должна была ориентироваться и эмигрантская критика, по мнению, например, Святополка-Мирского и его издания «Версты».

И. А. Бунин называл эту идею «отвратительной» (КРЗ, I, 81) и вместе с В. В. Набоковым, З. Н. Гиппиус, Д. М. Кнудом, В. Ф. Ходасевичем, Д. С. Мережковским выступал за вторую точку зрения. Согласно их мнению, вся русская литература и почти вся русская интеллигенция выехала в Западную Европу,

¹ А. К. Воронский настаивал, что русская литература за рубежом обречена, так как оторвана от «эпохи», и единственное ее спасение — возвращение в Россию (*Воронский А. К. Вне жизни и вне времени (русская зарубежная художественная литература)* // Воронский А. К. Литературные записки. М., 1926).

² Слоним М. Живая литература и мертвые критики // Литература русского зарубежья. М., 1990. Т. 1. Кн. 2. С. 385.

в Советской России остались либо очень слабые, либо политически ангажированные писатели, ничего существенного не создавшие. Париж был объявлен «столицей русской литературы», а советская литература — его «провинцией»¹. Ратуя за справедливость этого варианта, Гиппиус рассматривала русскую эмиграцию прежде всего как политическую, отсюда ее лозунг о партийности литературы, дублирующий известный ленинский тезис².

Некоторые критики выступали в пользу третьего варианта, считая одинаково важными обе части русской литературы, более того, признавая их «двумя ветвями» одного ствола русской культуры. По мнению Осоргина, две литературы — звенья «единой напрасно разорванной цепи» (КРЗ, I, 139), и эти «звенья» лишь случайно сравниваются между собой. Г. П. Струве развивал теорию «общего потока», считая, что зарубежная русская литература состоит из того же материала, что и литература внутри страны, только это «временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы» (РЛИ, I, 22). Поддерживая эту точку зрения, Мережковский подчеркивал, что русская литература за рубежом, в изоляции от родной страны, все же находит новый путь своего развития: «сад будет, — уже есть, и прививка у него — русская» (КРЗ, I, 38).

В статье В. Ф. Ходасевича «Литература в изгнании»³ утверждалось, что национальность литературы создается ее языком, культурой, но не территорией или местонахождением⁴. Ратуя за четвертый вариант, В. Ф. Ходасевич отказывал «горé книг», написанных за рубежом, в праве называться русской литературой⁵. При этом существование советской русской литературы он безоговорочно отрицал, объясняя это невозможностью совмещения того типа власти, который установился в России, с нормальной художественно-эстетической коммуникацией. С этим была согласна Гиппиус; по ее мнению, пусть и по разным причинам, нет никакого развития русской литературы ни в зарубежье, ни в Советской России (КРЗ, I, 62). Та же идея, но в позитивном варианте высказывалась Ф. А. Степуном, который считал, что линия размежевания проходит не между прошлым и будущим и по 1917 году, не между зарубежьем и Советской Россией, но между живыми творческими процессами в России и за ее пределами и «ее отрицателями — как в стане эмигрантов, так и в стане большевиков» (КРЗ, I, 293).

Своеобычный вариант решения этого вопроса представил Г. В. Адамович. Как типично «советскую» он выделял литературу первых послереволюционных

¹ Набоков В. Писатели, цензура и читатели в России // Набоков В. Лекции по русской литературе. М., 1996. С. 13.

² Гиппиус З. Положение литературной критики // Возрождение. 1928. 28 мая. (По мнению Святополка-Мирского, «так делают „Русское время“, „Возрождение“, „Красная новь“, „Звезда“ и З. Гиппиус» — КРЗ, I, 391.)

³ Возрождение. 1933. 27 апр.

⁴ Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 467.

⁵ Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании // Возрождение. 1933. 27 апр.

лет. В это время, по его мнению, писатели были охвачены энтузиазмом творчества нового искусства и создали шедевры; позже советская литература выродилась в «сырую и торопливую», окончательные похороны которой состоялись в 1937 году¹.

Мнения критиков вокруг этого вопроса распределялись отнюдь не поровну. Большинство русских публицистов и критиков, живущих на Западе, не находили в русской советской литературе ничего, «кроме скучных мерзостей» (КРЗ, I, 387). По мнению З. Н. Гиппиус, огромное количество талантливых людей, оставшихся в Советской России, начало служить несправедному делу и в политическом, и в эстетическом смысле, сосредоточившись на странной смеси романтизма и грубого натурализма. Особенно ужасают многочисленные описания физиологических отравлений, свойственные, как она считает, советской литературе (КРЗ, I, 65–66). В связи с «прославлением труда» в советской литературе («вечный, священный, неразрывный объединитель»), о котором писал В. В. Вересаев в романе «В тупике» и которое вылилось в некое торжество добра на земле, принесенное революцией, Ю. И. Айхенвальд остроумно заметил, что чего-чего, а труда и до революции пролетариям было предоставлено сколько угодно и без всяких ограничений, но дело отнюдь не в этом (КРЗ, I, 98). По мысли Саши Черного, «на заплеванном ордою новых куплетистов Парнасе кувыркаются красные гориллы», но «лавины красных сборников и пролетарских антологий ни о каком ренессансе не свидетельствуют... Художественная литература в лапах новых таперов. Неудачники и кустари вылезли из всех щелей. Одних поэтов хватило бы на население губернского города... Крикливый и пестрый базар» (КРЗ, I, 179, 174).

Если эмигрантская литература способна существовать как самодостаточное культурно-историческое явление, возникает вопрос о том, «надстройка» ли литература над политико-экономической системой страны и существует ли «новый период» (после революции) после «старого» (до революции). Такова тема статьи К. В. Мочульского «Новая проза» (КРЗ, II, 18–21). В ней затрагиваются и сложные вопросы поэтики — о правде и правдивости в искусстве, о соотношении условного и действительного миров в литературно-эстетическом процессе, о роли художественного слова в жизни общества. Статья направлена против популярной в эти годы «теории отражения»: «Литература не зеркало и ничего не отражает» (КРЗ, II, 20). В художественном тексте формируется определенная точка зрения на мир, которая, собственно, и составляет основной смысл существования художественного произведения. Мочульский считает, что в русской литературе XX века продолжают три традиции: «чехово-тургеневская» бытовая проза с «идейным или публицистическим налетом» (литература соцреализма); «гоголевско-достоевская» со свойственным ей «систематическим изнасилованием языка», где царствует «темный пророческий жар» (Андрей Белый), и «аввакумовско-лесковская», где доминирует сказ (А. Ремизов). В результате «у малых сих» — «литературного комсомола» в литературе СССР — выходит «неистовство, скрежет и безобразия» (КРЗ, II, 21).

¹ *Адамович Г.* Памяти советской литературы // Русские записки. 1937. № 2. С. 208.

Другой точки зрения придерживался Д. П. Святополк-Мирский, находя в советской литературе «черты ценные и достойные внимания». Система русской советской литературы, согласно мнению критика, составляет следующую картину: 1) «сложившиеся мастера, не застывшие в подражании себе»: Мандельштам, Цветаева, Пастернак, Бабель; 2) «подлинные мастера, но застывшие в подражании себе»: Маяковский, Асеев, Тихонов; 3) «начинающие мастера, еще мало давшие»: Артем Веселый, Сельвинский; 4) «мастер с большими данными, но не нашедший содержания»: Леонов; 5) «сложившийся... малый виртуоз» Зощенко; 6) «поэт Божьей милостью» Есенин; «талантливые бытописатели, более или менее погубленные успехом, некультурностью»: Вс. Иванов, Пильняк, Никитин, Лидин; 7) «подлинно талантливый» «раб перед властью и, что хуже, перед потребителем» Эренбург; 8) почти гениальный, но совершенно распушенный журналист, культивирующий свою распушенность, но отец почти всех идей, которыми живет современная ему эссеистика, Шкловский; 9) «хорошие работники с малым зерном гения»: Федин, Лунц; 10) «советская Чарская» Сейфуллина; 11) «есть еще Казин, о котором, как о Левоне и Бореньке, не знаешь, что сказать» (КРЗ, I, 390–391).

Критикуя подмену эстетического анализа художественного текста анализом сугубо политико-социологическим, принятым в советской публицистике, В. Набоков утверждает необходимость этической позиции, отсутствия предвзятого отношения к кому бы то ни было для написания более или менее ценного исследования литературы. В статье содержится одно из лучших описаний принципов советской академической критики 1930–1950-х годов с ее «теорией представительства» и «классовым подходом». Набоков смело и точно сравнивает поэтические принципы советской литературы с литературой европейского Средневековья: грубое морализаторство и дидактизм, установление героя в ценностный центр интересов государства, жесткое закрепление за персонажем какого-либо «порока» или «добродетели». Набоков создает сюжетный инвариант классического произведения соцреализма. В стандартном произведении советской литературы, по его мнению, действуют: 1) «матрос», классический для европейских литератур тип «простака», который постоянно говорит слово «амба», «добродетельно матюгается» и читает «хорошие книжки», это «светлая личность, хотя и туповат»; 2) тип «солдата», который «любит тискать налитых всякими соками деревенских девчат», «отлично знает политическую грамоту» и «щедр на бодрые восклицания вроде: „А ну, ребята!“», он часто избирается председателем, причем «какой-нибудь старый крестьянин неизменно ухмыляется в бороду и одобрительно говорит: „Здорово загнул парень“»; 3) партиец, который «угрюм, мало спит, много курит, видит... в женщине товарища», «всем делается хорошо на душе от его спокойствия, мрачности и деловитости», он часто говорит: «Эх, брат», литературная связь этого типа с «вождем краснокожих» и графом Монтекристо «совершенно очевидна»; 4) «ответственная работница», которая «брызжет себе в лицо водой» по утрам; 5) «спец буржуазного происхождения», который «обтирается не водой, а одеколоном», по примеру Чичикова; 6) «старший рабочий» (иногда чиновник), человек «с говорком, с лукавинкой», разоблачает двурушников и предателей, беспартийный: «зачем мне

в партию.... я и так большевик»; 7) интеллигент, из «бывших», тайный враг советской власти; 8) кулак, «почему-то чаще всего мельник», имеет «толстый живот, он хитер и жаден», эксплуатирует бедняков, потом примыкает к кадетской партии, «ругает в лицо большевиков, пришедших реквизировать у него муку... должным образом гибнет от удара штыка в его толстый живот»; 9) «спец или председатель треста», живущий в великосветской обстановке с женой, кричащей на прислугу, и с «канарейкой, поющей на кухне»; 10) «старая графиня», которая говорит «мерси», «жеманно кланяется и пьет чай, отставив мизинец»; 11) «буржуазная женщина», «любящая мягкую мебель, духи и подозрительных спецов»; 12) женщина-коммунистка, которая обладает «эластичной грудью, молода, бодра, участвует в процессиях, поразительно трудоспособна», «помесь революционерки, сестры милосердия и провинциальной барышни», «кроме всего она святая». В качестве второстепенных героев к этому списку добавляются «белогвардейские сангвиники», генералы, попы, «интеллигенты» в виде «музыканта» или «профессора», которые «с тайной завистью смотрят на своих детей, вступивших в коммунистический союз молодежи» (КРЗ, II, 254–255). Положительные герои вскрывают тайные замыслы и козни своих врагов, выводят их на чистую воду, клеймят и уничтожают; в конце наступает «торжество добродетели», иногда встречающаяся легкая ересь лишь подчеркивает тотальную победу добра над злом.

Необходимо отметить прохладное отношение критики зарубежья к формализму. Правда, относительно футуризма, главного, по мнению литераторов-эмигрантов, эстетического достижения советской литературы, существовали две модели восприятия: восторженное принятие футуристов как создателей новой формы и резкое отвержение с трактовкой их как «литературных хулиганов». Так, Д. П. Святополк-Мирский, М. И. Цветаева и М. Л. Слоним высоко оценивали художественные достижения В. Маяковского, а находящиеся в состоянии жесткой полемики В. Ф. Ходасевич и Г. В. Адамович были полностью единодушны в вопросе о «дубовом отечественном футуризме»¹. С другой стороны, в статье «О формализме и формалистах» В. Ф. Ходасевич вскрыл идеологическую связь между русским формализмом и футуризмом 1910–1920-х годов (КРЗ, I, 319–335). Он считал русский формализм «духовным детищем футуризма» на том основании, что теория приходит как результат практики и «форма, раскрепощенная символистами, переросла нормальные размеры в писаниях футуристов», которые мировоззренчески выражают внутренние потенции большевизма: «Формализм как течение, несомненно, внутренне близок к большевизму, хотя это и не осознается ни формалистами, ни большевиками, и хотя обе стороны друг от друга отреклись» (КРЗ, I, 323–324). Из-за «творческого бессилия и идейной бедности» литературный процесс ушел в сторону от решения сложных проблем бытия. Разделив «формалистов» на пять категорий по форме участия в общественной жизни, Ходасевич показал реальный набор идеологи-

¹ Адамович Г. Парижские впечатления // Последние новости. 1934. 12 апр.

ческих амплуа научных работников в гуманитарной сфере, существовавший в СССР в 1930-е годы (КРЗ, I, 325)¹.

Одной из важнейших тем был вопрос о читателе, обеспечивающем нормальное течение литературного процесса. Г. И. Газданов называет это главной проблемой литературы зарубежья, отмечая «ничтожное количество читателей» и их низкий культурный уровень: «Нам навязали обязательное представление о культурной массе русских читателей за границей, ни в малейшей степени не похожее на вещи реальные»; за годы пребывания за границей культурный уровень интеллигенции понизился весьма существенно: профессора, адвокаты и инженеры, став шоферами такси и рабочими, в культурном отношении «приблизились к тому классу, к которому нынче принадлежат».

Вторая проблема — отсутствие связи между писателем и реальной жизнью страны проживания. По мнению Газданова, если бы и появился настоящий честный и талантливый писатель, ему трудно было бы что-то сказать, помешала бы «честность с самим собой», в условиях эмиграции оказывается невыполнимым толстовское требование «правильного морального отношения», требовать от эмигрантских писателей «русской литературы» жестоко, «выполнение этого требования не только непосильно, но и невозможно».

Третья проблема — «одичавшая Европа» (КРЗ, II, 274, 276, 278), которую не интересуют не только русские культурные ценности, но и свои национальные. Ф. А. Степун считает, что «у писателей зарубежья ничего другого за душою нет, да и быть не может, кроме щепоти горестно-сладостных воспоминаний о своем клочке своей России, весьма безрадостных впечатлений эмигрантско-европейского быта да вечных мук и радостей одинокого человеческого „я“» (КРЗ, I, 262). По мнению З. Н. Гиппиус, не каждый сможет писать стихи возле еще теплого тела своей матери-Родины; для творчества необходимо нравственное здоровье, но невозможно быть нравственно здоровым в условиях, когда «всякая жизнь разрушена, а лица людей искажены» (КРЗ, I, 50–51). Невозможность обновления молодой зарубежной русской литературы подчеркивал и Н. А. Ульянов (КРЗ, II, 280).

Эта тема стала одной из центральных в периодике русского зарубежья, например в статьях М. Осоргина (КРЗ, I, 139–142). Русскую зарубежную литературу сравнивали с отрезанным от корня цветком, помещенным в вазу: она «доживает» свой век, «повторяет» саму себя, «стремится удержаться на том уровне, на каком их застигла война и революция», над зарубежной русской литературой «тяготеет искусственное небо эмигрантщины» (КРЗ, II, 98). Что же касается новой волны писателей, начавших свой творческий путь уже на чужбине, то М. С. Слоним, прочитавший 94 произведения молодых писателей, присланные на литературный конкурс, был поражен их «литературной отсталостью». Общий приговор русской зарубежной литературе М. Слоним произносит, цитируя слова Э. М. Ремарка: «Мы стали грубыми, скорбными и поверхностными: я думаю, мы погибли» (КРЗ, II, 99). Более хладнокровную реакцию на проблему демонстрирует один из упомянутых им «молодых писателей»

¹ См. об этом работу О. Коростелева «Пафос свободы» (КРЗ, I, 3–36).

Г. И. Газданов. По его мнению, предмет спора является абстрактным: никто не знает, что такое вообще литература, в частности «эмигрантская литература» или «молодая литература». Газданов считает, что за шестнадцать лет существования эмигрантской литературы в ней, кроме В. Набокова, не появилось ни одного серьезного явления, вся остальная эмигрантская литература может быть названа литературой только в условном смысле, в каком говорят о «литературе по вопросу о свекле» (КРЗ, II, 272).

Условия существования русской интеллигенции к началу 1930-х годов существенно ухудшились: с одной стороны, многие оказались без постоянного источника доходов и были вынуждены идти на поденную работу; с другой стороны, представители творческой интеллигенции оказались без зрителя и читателя, к которому привыкли, фактически писатели и художники работали друг для друга, лишь некоторым, например Набокову, удавалось найти для себя аудиторию. Г. П. Федотов существование русской эмиграции характеризует двумя словами: «свобода» и «беспочвенность»; правда, сама трагическая отсоединенность от Родины для некоторых неожиданно оказывалась «источником творчества — через гибель, через смерть» (КРЗ, I, 358–359). Идеальные цензурные условия в зарубежье сочетались с исключительно трудными экономическими и общественно-культурными условиями. Мережковский отмечает «тяжкую борьбу за существование» со стороны русской творческой интеллигенции, которую он описывает как пишущих литературные произведения «шоферов, маляров, разносчиков, возчиков...». В связи с бедственным положением русских писателей за рубежом М. Алданов, упоминая вопрос о «втором ремесле», который обсуждался во французской прессе в связи с обеднением многих французских литераторов, считал, что «перед русскими зарубежными писателями вопрос о втором ремесле не ставится, так как у них нет и *первого*: в эмиграции литература, можно сказать, не ремесло» (КРЗ, I, 380–381).

Проводились аналогии между участием русского зарубежья и политической эмиграции времен Великой французской революции. Алданов заметил, что во французской литературе «четыре наиболее своеобразные... книги конца 18-го и начала 19-го века написаны французскими эмигрантами»; потеряв своего читателя, потеряв Родину, русские эмигранты выиграли свободу, — «мы же пишем, что хотим и о чем хотим». Этим правом и этой возможностью необходимо воспользоваться: «Эмиграция — большое зло, но рабство — зло еще гораздо худшее» (КРЗ, I, 371, 373). Г. В. Адамович утверждал, что «французская эмиграция, во главе с Шатобрианом, создавала литературные шедевры», и предлагал русским «не оказаться хуже французов» (КРЗ, II, 42–43). Вспоминались также факты истории русской литературы: «Мертвые души», над которыми Н. В. Гоголь работал в Риме, и романы И. С. Тургенева, написанные во Франции.

При этом различия между положением русских и французских эмигрантов хорошо осознавались: для русских эмигрантов «первой волны» практически не было шансов вернуться в родную страну при жизни и увидеть то, к чему они привыкли: нынешняя Россия «совсем не та, которую знали мы», в России возникает новый мир и это «не наш мир». Отсюда для русских эмигрантов суще-

ствуют лишь два варианта: либо «сознательно избрать оторванность от страны», либо «перестраиваться» (КРЗ, II, 43–44). Пытаясь осмыслить, чего не хватает русским эмигрантам для плодотворной творческой работы, Адамович формулирует мысль, в разных формах звучащую в сотнях других работ на эту тему: не хватает «языка», писать же по-французски о России (и наоборот) — все равно что на роту своих солдат натянуть мундиры чужой армии¹. Называя писателей, стремящихся европеизировать свой литературный стиль, «доморощенными прустинцами», Адамович утверждает, что их поиски бесплодны, так как ничего не говорят литературному Западу и тем более — России. Призывая русских писателей хранить как величайшее сокровище русский язык и русскую культуру, критик отдает себе отчет в том, что эти советы «чуть-чуть жестоки...» (КРЗ, II, 47). На вопрос, можно ли быть национальным русским писателем, оперируя темами, взятыми из другого национального быта, Адамович отвечал отрицательно, говоря о потере читателя (или его частичной утрате), без чего литература не может развиваться. Однако нельзя разрывать связи с Родиной только потому, что она попала в беду².

Сравнение французской литературной эмиграции XIX века с нынешней русской эмиграцией «первой волны» содержится также в статье М. Л. Слонима «Молодые писатели за рубежом». Критик считает, что сходство между двумя этими событиями лишь внешнее, на самом деле отличий больше, и они существеннее. Если французская эмиграция «обновила французскую литературу», подготовила литературное течение, «которому было суждено стать господствующим на родине», то эмигрантская литература не внесла ничего нового в русский литературный процесс, что она могла бы «противопоставить художественному развитию в России» (КРЗ, II, 95). Отвечая на критику идеи «разделения литературы по географическому признаку» с аргументами типа: «Тургенев и Герцен не перестали быть русскими писателями оттого, что проживали на Западе», М. Слоним считает несомненным фактом то, что «эмигрантская литература физически и духовно отрезана от того процесса литературного развития, который, худо ли, хорошо ли, совершается в России», кроме того, «жизнь эмигрантского писателя протекает в условиях полной обособленности и отрыва от живой национальной среды» (КРЗ, II, 116). Называя эмигрантскую литературу «замкнутой в печальном одиночестве», Слоним уверен, что кризис русского литературного зарубежья определяется тем, что литература как основной язык культуры существует за счет реальности своей коммуникативной функции, напротив, переставая быть необходимой при отсутствии тех общественных связей, которые она осуществляет. Эти связи за рубежом качественно иные, нежели в родной стране, и потому «прекратилось наше воздействие

¹ «По-русски можно писать только о русских, по-немецки — о немцах... русский язык „облекает“ только русского человека, ибо им же и складывается», «язык окажется орудием гибким и послушным только в применении к человеку, который на нем, по природе своей, говорит и с ним сжился» (КРЗ, II, 45).

² Адамович Г. В. Литературные заметки («Последние новости» 1928–1931) // Адамович Г. В. Собр. соч. СПб., 2002. Кн. I. С. 523.

на жизнь Родины и наше реальное соучастие в ней», «стена, отделяющая нас от России, так высока, что преодолеть ее не удастся ни одному писателю». Постулируя связь «стихий языка» с жизнью нации, М. Слоним провозглашает «глубокую почвенность русской литературы» (КРЗ, II, 117, 119); кризис русской зарубежной литературы связан, с одной стороны, с опасностью денационализации русских, оказавшихся за рубежом, с другой — с оскудением и истощением языка, который в эмиграции развивается в неестественных для него условиях.

Критикуя пафос «здорового смысла», царствующий в русской эмигрантской литературе и ведущий к литературной «пошлости», Г. В. Иванов находит сходство между русской эмигрантской литературой и курицей из крыловской басни, рассчитывающей подняться за облака. Жесткие и горькие определения Иванова продиктованы стремлением осознать роль эмигрантской литературы не как некоего «жреческого служения идеалам», но как обязанность «быть и поэтом, и гражданином» (КРЗ, II, 149); это требование для писателя русского зарубежья сейчас как никогда более актуально. Надо признать, что и здесь сознание русского интеллигента оказалось верным тем принципам, на которых она стояла во все время своего существования. И за рубежом русская критика не уставала подчеркивать воспитательную, «гигиеническую» роль русской литературы. Подвиги Аввакума были сравнимы для них с деятельностью социалистов-революционеров, об этом с воодушевлением писал Д. П. Святополк-Мирский (КРЗ, I, 392). В связи с этим снова поднимался любимый вопрос русской дореволюционной критики о писательстве и проповедничестве (предметом обсуждения были в первую очередь Гоголь, Достоевский и Толстой), в творчестве Горького «деятельность», по мнению многих, заслонила художника (КРЗ, I, 56–57).

Советская литература вызывала у большей части русских эмигрантов чувство враждебного отчуждения еще и потому, что все дальше уведила от них их Родину — старую Россию, с ее культурой и традициями и, самое главное, массовым читателем, которого были лишены талантливые писатели русского зарубежья. Фактически трагедия русского зарубежья заключалась в том, что по разные стороны «железного занавеса» оказались творящие свои произведения авторы и готовая их читать публика. Отсечение представителей творческой интеллигенции от родной страны З. Н. Гиппиус сравнивает с похоронами заживо. По ее мнению, до 1918 года духовная жизнь интеллигенции заключалась в «непрерывном взглядывании в литературу», а после 1918 года наступил «темный провал», когда «прихлопнули нас всех темной тяжелой крышкой» и наступила «смертная тишина» (КРЗ, I, 46). Цитируя Блока, Г. В. Адамович утверждает, что самое главное для писателя — «раскататься на качелях жизни», но это раскачивание в условиях эмиграции эфемерно, так как «тягостно в эмиграции оттого, что... нет у него общества, нет быта, — и не может их быть». Он сравнивает литературу русского зарубежья с «аккумулятором», «заряженным в России и оттуда вывезенным», однако у любого аккумулятора есть срок и заряд кончается, «книга повисает в воздухе», опора только на прошлое, при отсутствии настоящего и будущего, бесперспективна. Литературная жизнь эмиграции для

Адамовича — как бурлящая и пузырящаяся пена, под которой нет воды; даже организовав кружок единомышленников, человек скоро оказывается в тупике: «отсутствие притока духовной энергии дает себя знать неминуемо и довольно скоро», «мысль, чувство, настроение, догадка... мало-помалу изнашивается, умалется, ссыхается», «для нее нет почвы, перерабатывающей и творящей» (КРЗ, II, 47–48).

С одной стороны, разорванная надвое русская литература оставалась эстетическим целым, обращенным к двум ее группам читателей — внутри и снаружи СССР. С другой стороны, глубокое различие между условиями жизни двух частей этой единой литературы не могло не сказаться на характере адресата: социально-политически униженного и заблокированного цензурой читателя в Советской России и лишенного Родины, но обладающего политической свободой читателя зарубежья. Вскоре стало очевидным, что фактически именно читатель, а не только группа более или менее талантливых писателей определяет русский литературный процесс. Многие писавшие на эту тему делали вывод, что более жизнеспособной является литература, обращенная к читателю, живущему внутри страны, и даже вне зависимости от политического режима; Г. П. Струве печально констатировал скорую смерть «зарубежной русской литературы», намекая ее к концу жизни тех литераторов, которые начинали свою творческую судьбу еще в России, т. е. примерно к 1950 году. Далее, по его мнению, могут существовать издательства, культурные центры, печатные органы, читательские общества и клубы, однако их работа, поддерживаемая особым финансированием, должна опираться на ту литературу, которая непосредственно привязана к читателю, живущему в своей родной стране. Известная первичность читателя по отношению к писателю оказалась трагической дилеммой для русской зарубежной литературы: если и в пределах Советской России существовал спрос на литературу, с трудом пробивавшуюся к своему читателю, то талантливые писатели зарубежья имели небольшие возможности для обретения читателя. Доведенные этой ситуацией до отчаяния, иногда они возвращались в страну, даже не сомневаясь в гибельности такого поступка (М. Цветаева, А. Куприн и др.).

Г. В. Адамович настаивал на том, что важнейшей частью литературного процесса является диалог писателя с обществом. Поскольку советская литература выполняет социальный заказ не общества, но идеологической машины СССР, русская зарубежная литература должна выполнить этот социальный заказ. Такова ее миссия, «для этого она должна... прислушаться к России, присмотреться к ней в ее теперешнем виде и уловить тот „социальный заказ“, который Россия «ей безмолвно посылает». «Литература в эмиграции свободна. На то ей и дана историей свобода, чтобы противопоставить всему тому, что в России сейчас творится, то, о чем Россия сейчас молчит» (КРЗ, II, 50, 51). Если Адамович находил решение вопроса в тематическом единстве русской зарубежной литературы с проблемами русской жизни в СССР, то В. Ф. Ходасевич сравнивал русскую литературу в изгнании с примерами других литератур, оказавшимися за пределами обычного литературного процесса. Надо признать, что некоторые основания для таких утверждений были.

Разумеется, в русле этой полемики писатели и критики зарубежья внимательно вслушивались в то, что говорили о зарубежной русской литературе в Советской России. Так, например, Г. Газданов, отвечая на упрек в адрес эмигрантской русской литературы в отсутствии «актуальных тем», справедливо замечал, что к актуальности темы должна стремиться публицистика, а для художественной литературы это не обязательно. При этом он не идеализировал литературу зарубежья: сюжетные клише эмигрантских авторов виделись ему в виде «злополучного рождественского рассказа о замерзающем мальчике», «только вместо замерзающего мальчика есть взрослый герой и сестра милосердия, и еще священник необычайной святости, говорящий фальшивым, конфетно-духовным языком». Оправдывая существование беллетристики, Газданов находит, что основная масса читательской публики читает бульварные романы, и невозможно себе представить «литературу, которая состояла бы из Блока, Белого, Ремизова, Горького, Мандельштама, Пастернака, Бабея и т. д. Она погибла бы... большинство таких писателей недоступны и непонятны читательской массе» (КРЗ, II, 268). Литература, по мнению Газданова, есть способ связи человека с какими-то важнейшими смыслами, существующими во Вселенной, и любой автор, который хоть отчасти помогает этому, заслуживает быть прочитанным, включая даже «этого несчастного Брюсова, который был глубочайшим образом лишен самого ничтожного поэтического дарования» (КРЗ, II, 269). Ведь сам факт обращения человека к художественному тексту есть акт противостояния идеологии марксизма, борьба с большевизмом идет и в России, — каждый раз, когда какой-то человек берет в руки книгу и читает художественное произведение, пусть написанное и не самым выдающимся художником.

Та же проблема ставится в статье Г. В. Иванова с красноречивым заглавием «Без читателя». Иванов предлагает перед каждым жителем зарубежья, который в 1931 году еще что-то читает по-русски, снять шляпу — «почтительно, как перед покойником». Далее Иванов ставит вопрос о первичности читателя перед писателем в литературно-эстетической коммуникации, ведь потеря читателя означает смерть литературы даже в условиях наличия талантливых литераторов. По его мнению, русская литература была создана не столько хорошими произведениями, сколько гениальными прочтениями этих произведений русской интеллигенцией, в настоящее время по разным причинам погибшей, — и в Советской России, и в зарубежье: «Покойника привезли, зарыли... на его могильной плите красуется надпись: „русский интеллигент“, которого при жизни все ругали, которого поносят и после смерти, и который... был самым чувствительным, восприимчивым, благодарным читателем на свете» (КРЗ, II, 146). Потом, правда, Иванов меняет определение: «умер» на «спит», замечая, что принципиально неважно, что ему снится — «музыка бытия» или «музыка революции», — главное, чтобы он когда-нибудь проснулся. «Поразительное оскудение», к которому пришла русская эмигрантская литература, заключается именно в отсутствии массового просвещенного читателя, реально влияющего на судьбу своей страны и заинтересованного в решении «главных» вопросов.

В связи с этим возник вопрос о самой возможности существования феномена эмигрантской литературы, в то время как существование почти парализован-

ной жестким политическим давлением советской литературы было более очевидно. Не имея широкого круга читателей, замкнутая в своих пределах эмигрантская литература жаждала «третейского судьи», который смог бы объективно оценить ее значение. Целый ряд статей русских критиков и публицистов был посвящен именно осмыслению реплик о зарубежной русской литературе, идущих из Советской России. Отдавая себе отчет в политической ангажированности реплик о нехудожественности и идейной скудости, критики тем не менее считали своим долгом реагировать на них. Например, резкий отзыв М. Горького об эмигрантской литературе, по мнению Г. В. Адамовича, «возбудил» или «подогрел» старый вопрос о значении русской зарубежной литературы (КРЗ, II, 42). Мережковский считал, что выживание русской интеллигенции за рубежом обеспечивается наличием у нее творческого потенциала, культурная сохранность зарубежья держится преимущественно на русской литературе, и отвергал принцип «искусство для искусства» (КРЗ, I, 37–38). Идеологи «Нового града» полагали, что никакое подлинное искусство невозможно вне «вековечного вопроса» о смысле и цели человеческой жизни и Вселенной в целом. Что касается России, то ее искусство, как советское, так и зарубежное русское, является плодом своей эпохи, определенного типа религиозного сознания¹. Поэтому выдвигался тезис о «партийности литературы», Ф. А. Степун требовал, чтобы русская зарубежная литература стала главным оружием классической русской культуры в борьбе за свою страну и против большевизма: «Творить эмигрантскую литературу как русскую можно только в ощущении жизненности и нужности общеэмигрантского дела. Вне этого остается: распыление, одиночество, денационализация... переход в иностранный язык» (КРЗ, I, 262). Русская литература как главный источник жизни и главное произведение русской интеллигенции за рубежом оказалась в опасности, в связи с этим возникла полемика о причинах культурного упадка русской эмиграции².

Реализуя популярную идею о том, что литература есть самое полное выражение сущности жизни общества, критики предпринимали внимательные, лишенные специфического «советологического духа» исследования советских журналов. Так, М. А. Осоргин в своих статьях обсуждает эстетические качества и идеологические параметры журналов «Печать и революция», «Русский современник», «Россия», «Красная новь» и других и опубликованные в них произведения Л. Леонова, Вс. Иванова, И. Бабеля и др. (КРЗ, I, 132). В. В. Вейдле видит возможность восстановления контакта с современной культурой Советской России в аналитическом рассмотрении произведений русских советских писателей. В качестве одного из каналов связи, «существенных для проникновения именно в сегодняшний, преходящий ее смысл», он называет поэзию и прозу Б. Пастернака: «Подобно рулю без рулевого, они отмечают повороты не управляемого больше корабля» (КРЗ, II, 160). По мнению Вейдле, настоящее творче-

¹ «Никакого большого и подлинного искусства, не связанного с целостным мирозерцанием и социально-политическим деланием своего, своей эпохи и своего народа, никогда и нигде не существовало» (Степун Ф. А. Пореволюционное сознание и задача эмигрантской литературы — КРЗ, I, 248).

² См., напр.: Мережковский Д. С. Около важного (О «Числах») (КРЗ, I, 37).

ство начинается с попытки по-новому взглянуть на окружающий мир, затем — воплотить это видение в картине мира, которая передается другому, заинтересованному в обретении иной, сравнительно с имеющейся у него, точки зрения на мир. Творчество поэта оказывается способом нахождения такой словесной формы, которая могла бы быть полезна другому познающему мир человеку. Разбирая поэтические сборники Б. Пастернака, Вейдле показывает, что «традиции обновляются изнутри», «форма, не одухотворяемая больше, становится формулой», когда происходит разрыв между «духовностью и оформлением ее» (КРЗ, II, 162). Теоретические положения статьи и конкретный анализ стихов Пастернака у Вейдле оказываются слабо связаны: в преамбуле к статье он выдвигает вполне доказательные тезисы, однако затем предъявляет к Пастернаку жесткие требования, которые выглядят похожими на известные претензии адмирала Шишкова к Н. М. Карамзину.

Иногда в роли читающей публики русскому писателю виделся некий «культурный европеец, интересующийся нами, знающий наш язык, понимающий всю страшную серьезность русских событий» (КРЗ, I, 80). Однако было ясно, что русская эмиграция во Франции для французов — это некая, по выражению З. Н. Гиппиус, «*ame russe*», на которую они смотрят «вполглаза» как на некую необязательную экзотику (КРЗ, I, 59). Литературные связи с западной литературой с годами не укрепляются, а, скорее, ослабевают: «Русским писателям чужда и неинтересна сложная жизнь современной французской литературы и других западных литератур. Можно ли заметить какие-либо влияния Пруста, Валери или Жиды? <...> Русских влияний на Западе... я уловить не могу» (КРЗ, I, 214). Переход русского писателя, живущего во Франции, из категории «русского зарубежного писателя» в категорию «французского писателя русского происхождения» чреват тем, что такого рода литератор будет сидеть «между двух стульев» и его произведения будут похожи на «хорошие переводы с иностранных языков», и тогда «часть русских европейцев, выпав из русской литературы, растворится окончательно в западной» (КРЗ, II, 126). Как уже говорилось, лишь немногие оказались готовы к такому «растворению», самый удачный из таких случаев — творчество В. Набокова.

Еще одним важным вопросом, который живо обсуждался в газетно-журнальной публицистике зарубежья, был вопрос о возможности культурной преемственности в условиях изоляции эмигрантов. Если эмиграция «старшего поколения» хранила свою культуру в воспоминаниях, то их дети впитывали одновременно и культуру Европы, и культурные традиции своих семей, были полноценными гражданами тех стран, где прошла большая часть их жизни. «Отцы» мифологизировали прошлое, опирались на него в своих мыслях и чаяниях, «дети» же были сосредоточены на будущем, буквально все политические доктрины русских эмигрантов обещали им скорое «возрождение России» и объединение всех русских. Известная способность русской интеллигенции легко усваивать ментальные модели других национальных культур сработала здесь в обратную сторону: живя или даже родившись во Франции, отпрыск русских эмигрантов учился русской культуре как чужой по отношению к родной для него стране, но учился легко и усваивал ее как величайшую ценность. Поэтому дети и внуки

русских эмигрантов не захотели и не смогли полностью раствориться в странах своего проживания¹. Более того, им была присуща особая тональность отношения к «отцам», потерявшим Родину, пафос «насмешки горькой обманутого сына над промотавшимся отцом». «Отцы», в свою очередь, традиционно обвиняли молодежь в цинизме и стремлении к дешевому успеху. Разумеется, звучало и совершенно нормальное (и банальное) для любой критики утверждение, что нынешнее поколение писателей — слабейшее за все время существования русской литературы (КРЗ, I, 388).

Ситуация со старшим и младшим поколением писателей в зарубежной русской литературе выглядела зеркальным отражением конфликта в СССР между РАПП и «Серапионовыми братьями». Принадлежность к «настоящей литературе» в Советской России определялась классовыми характеристиками автора и началом его литературной деятельности после 1917 года. Обратная по смыслу ситуация была за рубежом: «настоящими писателями» в первую очередь считались литераторы, опубликовавшие свои первые произведения в метрополии, в то время как молодые писатели, лишенные естественного русского читателя, оказывались на положении не вполне «настоящих». Росту молодых дарований в русском зарубежье мешает целый ряд факторов. Главный — писателя-эмигранта «окружает жизнь, которая кажется ему экзотикой, которую он только видит, но не переживает органически»; «скупо дающая темы и материал для работы» (КРЗ, I, 208). Описывая выделенную им категорию «молодых писателей» русского зарубежья, М. Л. Слоним с некоторыми оговорками относит к ним М. А. Алданова (в прозе, по мнению критика, «меньше, чем в поэзии, оригинальных явлений и гораздо больше подражательности»), к поэтическим экспрессионистам — Б. Б. Божнева, А. С. Гингера, Д. Ю. Кобякова, для которых характерны «заумь» и «фокусы и выверты, порой остроумные»; к испытывавшим «значительное влияние символизма» — большую группу поэтов: А. П. Ладинского, Б. Ю. Поплавского, в котором чувствуется влияние одновременно русской и французской поэтических школ, М. А. Струве, В. С. Познера, В. Л. Андреева, который, правда, затем от этого «счастливо отошел» (КРЗ, II, 108, 106, 102).

Г. Струве предлагает иной принцип классификации эмигрантской литературы:

1. Писатели с дореволюционным стажем: И. А. Бунин, И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, А. Н. Толстой, А. И. Куприн и др.

2. Начавшие свой литературный путь в изгнании: поэты Н. А. Оцуп, Н. Н. Берберова, Г. В. Евангулов, А. Несмелов, прозаики А. М. Дроздов, Г. В. Алексеев, Р. Б. Гуль.

3. «Незамеченные писатели», самая обидная категория, ставящая вопрос о том, кем они не были замечены — читателями или критиками (РЛИ, 21)².

В условиях продолжающегося конфликта между «старшими» и «младшими» литераторами возникали новые политические и литературно-эстетические объединения. Бывали случаи возвращения эмигрантов в Россию именно из-за раз-

¹ См.: Варшавский В. С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.

² См. также анализ эмигрантской литературы «первой волны»: Бем А. Л. Русская литература в эмиграции (КРЗ, I, 312–317).

ногласий по линии «отцов и детей». С середины 1920-х годов на первый план литературной жизни русского зарубежья начинают выходить молодые писатели, которые начали свой творческий путь либо непосредственно перед отъездом из страны, либо уже в изгнании (В. В. Набоков, Н. Н. Берберова, Г. И. Газданов, В. С. Яновский, Ю. Фельзен, С. И. Шаршун, Г. Песков, Л. Ф. Зуров), в то же время сохраняют свой авторитет писатели старшего поколения — К. Д. Бальмонт, З. Н. Гиппиус, М. И. Цветаева, Вяч. Иванов, В. Ф. Ходасевич. Молодые писатели во Франции и других странах русской диаспоры имели ограниченные возможности быть опубликованными, слишком мало было журналов и читателей и слишком много крупных писателей, выехавших из России вместе со своей известностью. Молодые литераторы жаловались, что представители старшего поколения захватили ключевые посты в литературных журналах и не дают им ходу, навязывая устаревшие эстетические модели. Правда, Д. С. Мережковский считал, что у молодых в зарубежье прекрасные условия, так как «редакторы довольно либеральны и к молодым благожелательны» (КРЗ, I, 41), но было бы странно, если он, как виднейший представитель старшего поколения, написал бы что-то другое.

Другая проблема молодой эмигрантской литературы заключалась в том, что крупные журналы стояли на литературно-эстетических позициях, близких к традициям русской классической литературы, художественные искания и всевозможные новации отнюдь не всегда встречали там радостный прием. С 1930 года в Париже начал издаваться сборник «Числа», специально предназначенный для молодых авторов, ранее же молодые писатели были вынуждены пробивать себе дорогу сквозь плотные ряды представителей старшего поколения литераторов¹.

Одной из важных тем русской зарубежной критики был вопрос об отношениях власти и творческой интеллигенции в СССР. Характеристика этих отношений с 1917 по 1937 год, с которой все критики зарубежья были согласны, содержится в статье Г. В. Адамовича «Двадцать лет» и характеризуется как период «самый тяжелый, самый трагический, который наша литература когда-либо переживала». Главной тенденцией в эволюции русской литературы в СССР, замеченной русской зарубежной критикой, оказался отказ от поэтизации идеалов труда и свободы, которые одухотворяли советскую литературу на ранних этапах ее развития, когда «Ленин фыркал, презрительно пожимал плечами, но не препятствовал... декламации „Левых маршей“» (КРЗ, I, 61). Адамович считал, что идеологическая машина СССР занялась выведением «новой породы человека», и был преисполнен скепсиса по поводу постановления ЦК ВКП(б) 1925 года, которое зафиксировало полную зависимость литературы от политических указаний правящей партии. Окончательное закрепощение литературы произошло в начале 1930-х годов: «„Прибрать“ литературу „к рукам“ оказалось делом пустяшным... В 1932 году казенный контроль над литературой достиг такой силы и придирчивости, что ей грозила смерть от удушья» (КРЗ, II, 63).

¹ См. об этом: *Варшавский В.* Незамеченное поколение. Подробнее о поэзии и прозе «младшего поколения» см. соответствующие главы учебника.

Но произведения ряда авторов (Ю. К. Олеши, В. А. Каверина, М. А. Шолохова, Вс. Иванова, И. Э. Бабеля, Л. М. Леонова) все же позволяют говорить, что русская советская литература хотя и «не удалась», но существует.

Если общественно-политическая публицистика активно развивала тему связи между человеком и государственной машиной в Европе и в Советской России, то в критике центральное место все же занимали проблемы общей поэтики и литературного мастерства, а также вопрос о смысле и цели литературного творчества. Целью литературного искусства, по мнению Мережковского, является «поиск новых правдивых слов для новых смыслов» (КРЗ, I, 39), поскольку литература — главное средство связи между человеческими индивидуальностями и генератор новых смыслов. Подтверждая общественно-коммуникативную основу литературного процесса, Н. М. Бахтин оспаривает идею самоценности создаваемого писателем «условного мира». Цитируя мысль Канта об искусстве как «целесообразности без цели», он называет эту идею, прошедшую через «века пива и метафизики», «чудовищной фикцией»: настоящая цель искусства не в том, чтобы спрятаться в условный мир как в некое «убежище», но, напротив, выйти из своей онтологической замкнутости во внешний мир: «медленно преосуществлять плоть космоса» (КРЗ, I, 87, 90–92). Параллельно своему однофамильцу критик ставит вопрос о диалогической сущности искусства, связывающего человека с окружающим миром и другими людьми, как и он, созерцающими мир. Эти же принципы отстаивал Г. В. Адамович, в 1910-е годы участник «Цеха поэтов», за рубежом возрождавший традиции «простоты и ясности» акмеизма в «парижской ноте». В своей статье «О простоте и ясности» он обрушивается на «словотворчество» «серапионов», имажинистов и футуристов, считая их поэтический язык «словесным жеманством» или, в лучшем случае, «бессмысленным украшением» (КРЗ, I, 36–40). Спор между Г. В. Адамовичем и В. Ф. Ходасевичем о связи между формой и содержанием в художественном тексте был одним из самых заметных сюжетов русской зарубежной критики 1920–1940-х годов, породивший заинтересованный диспут по широкому кругу вопросов поэтики и литературной эстетики¹. «Последние новости» и «Возрождение», на страницах которых эти критики печатали свои статьи, систематически высказывали диаметрально противоположные оценки одних и тех же литературных событий. Фактически шла речь о борьбе двух общественно-литературных партий, двух разных пониманий текущей политической жизни, так как на стороне одного и другого то и дело выступали такие известные публицисты и критики, как З. Н. Гиппиус, П. М. Бицилли, И. С. Лукаш, В. В. Набоков, Г. П. Федотов, В. С. Варшавский, М. А. Осоргин, А. В. Бахрах.

Частные наблюдения заставляли критиков обратиться к вопросу о возможности нахождения какой-то закономерности в движении и смене эстетических принципов в истории литературы. По мнению Гиппиус, движение литературного процесса идет по синусоиде, располагающейся между двумя полюсами —

¹ См. об этом: *Коростелев О. А.* Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4; *Терапиано Ю.* Об одной литературной войне // Мосты. 1966. № 12.

от «романтизма» (точка истины располагается внутри воспринимающего мир субъекта) к «реализму» (точка истины располагается вне воспринимающего мир субъекта). Все остальные литературно-эстетические направления находятся на некотором удалении от одного из этих полюсов. Символизм конца XIX — начала XX века описывается как смена «неоромантизмом» старого «наивного реализма», который «изжил себя». Что касается советской литературы 1920-х годов, то здесь налицо эклектическая смесь, продуктом которой явился «утопический реализм», свойственный большевизму (КРЗ, I, 63).

Иную концепцию истории русской литературы предложил Д. П. Святополк-Мирский. В статье «О современном состоянии русской поэзии» он анализирует вклад в русскую литературу всех известных ему крупных писателей и поэтов, принципиально не различая страны проживания и политических пристрастий: А. Блока, М. Волошина, В. Брюсова, В. Маяковского, Б. Пастернака, В. Шершеневича, А. Мариенгофа, С. Есенина, Н. Клюева, В. Казина, М. Цветаевой, А. Белого, Вяч. Иванова, М. Кузмина, Н. Гумилева, О. Мандельштама, А. Ахматовой, А. Радловой, И. Одоевцевой. По мнению Святополка-Мирского, литературу творят личности, утверждающие идеи свободы и ответственности. Что же касается политики и «злобы дня», то они — факторы случайные и могут лишь «замутнить» видение произведений как свидетельств о Воле и Разуме мироздания: «Именно отсутствие Воли и Разума сделало нашу „бескровную“ поэзию бездарной» (КРЗ, I, 429). Всю вторую половину XIX века русская литература жила идеей реформаторства, «верой в возможность усовершенствования человеческой жизни путем политических и социальных реформ», однако в конце века этот пафос «умер», на его место встало «некоторое всеобщее отрицание жизни» и равнодушие к «акциденциям» жизни. Далее следуют примеры из творчества А. П. Чехова, А. Блока, И. Анненского — вплоть до В. Ходасевича и И. Эренбурга. Отсюда возникла «атрофия воли» (Б. Пильняк) и «принятие жизни» — любой, «какой угодно», или «самодовольный эгоцентризм» (В. Маяковский). Анализируя ряд произведений советской и зарубежной литературы 1920-х годов, Д. П. Святополк-Мирский находит больше жизнеутверждающего начала именно в советской литературе: «Должен признаться, что пока я больше всего нашел его у наиболее коммунистических писателей, у Федина и у Артема Веселого... Это грустно, конечно, нам, антикоммунистам...» Главный вывод статьи: русская литература преодолела кризис, в котором находилась в начале века, и выражает больше «радости жизни» после революции, чем до нее, когда литература целенаправленно «готовила нас к смерти». В другой своей статье Святополк-Мирский утверждает, что «революция не только не нанесла удара поэзии, но, наоборот, возвысила ее и абсолютно, и относительно», с этим связано, по его мнению, и развитие прозы: «Вся проза нашего времени... проза поэтического происхождения» (КРЗ, I, 392, 394, 395).

Продолжая споры о содержании и форме художественного текста, которые вели в кружках русских формалистов писатели и поэты, в диалог вступили З. Н. Гиппиус и В. Ф. Ходасевич. Предметом, вокруг которого возникла дискуссия, стал роман Е. Бакуниной «Тело». В. Ф. Ходасевич резко отозвался о романе, а Гиппиус, несмотря на все недостатки формы романа, выразила согласие

с Г. В. Адамовичем, который дал ему высокую оценку как правдивому и ценному «человеческому документу»¹. Трактую содержание и форму как два одноуровневых компонента художественного произведения (что уже было оспорено русскими формалистами), В. Ф. Ходасевич пишет: «Я же думаю, что произведение художественно никчемное никакой начинкой не спасется... Форма в литературе неотделима от содержания, как в живописи и скульптуре. Она сама по себе составляет часть его истинного содержания, которое не может быть подменено идеями, пришитыми к произведению, но не прямо из него возникающими»². Этот вопрос возник и в связи со стихами Л. Червинской, ее наивная «человечность» противопоставлялась поэзии И. Голенищева-Кутузова, большого мастера художественной формы. Г. П. Струве трактует смысл этого спора как попытку провести линию, отделяющую художественную литературу от нехудожественной, документально-мемуарной: «Достаточно ли для того, чтобы признать стихи хорошими, чтобы они были искренним выражением „человечных“ эмоций, или же нужно еще что-то, что делает стихи... поэзией, т. е. искусством?» (РЛИ, 221).

Особую роль в критике зарубежья обрела тема места человека в истории — своей страны, Европы, мира. Проблемы биографического жанра и проблему «права на биографию» затронул в своей статье Д. В. Философов, утверждая, что каждое время и каждая культура выдвигает свои критерии в определении «права на биографию» того или иного человека, того или иного общественного амплуа. При этом человек, занимающий определенную общественно-политическую позицию, вне вопроса о его личных достоинствах получает право на биографию, а человек, не имеющий этой позиции, такое право теряет. В биографическом жанре критик видел некое решение вопроса о строительстве культуры за счет выяснения подлинной ценности для истории того или иного человека (КРЗ, I, 102–103). Называя этот жанр «романтизированной биографией», Философов находит в нем ресурсы решения задачи построения публицистического романа, способного прочнее связать историю и художественную литературу. Особенно он выделяет биографию Г. Р. Державина, написанную В. Ф. Ходасевичем, и биографию И. С. Тургенева, написанную Б. К. Зайцевым. Критик утверждает, что условность критерия выбора и вопрос о способе жизнеописания являются проблемой не только литературно-эстетической, но и нравственной. Весьма заметно, что о «людях действия» писать значительно легче, чем о писателях и художниках. Причина заключается в том, что единственным адекватным свидетельством о личности художника являются его произведения, и в смысле достоверности с ним не может сравниться ни одно описание, в то время как поступки исторического лица имеют характер объектов, легко доступных описанию. Средства репрезентации различны: общественно значимые поступки в первом случае и создание общественно значимого условного художественного мира — во втором³. Правда, Философов все же отмечал, что все

¹ Последние новости. 1933. 9 марта.

² Ходасевич В. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 591.

³ Например, «жизнь Бакунина сама по себе уже представляет гениальный роман. Произведения же

зависит от «таланта биографа» и «чисто художественного уровня» написанной им биографии.

В связи с вопросом о достоверном свидетельствовании о жизни человека, моральных и творческих обязательствах, налагаемых этим жанром, возник вопрос о задачах и общественной функции литературной критики, который к концу 1920-х годов возник в русле этого диалога. В конце мая 1928 года Г. В. Адамович и В. Ф. Ходасевич обменялись статьями¹, где ими доказывался тезис о критике как жанре литературного творчества, в задачу которого входит формирование индивидуальной точки зрения на мир (и/или художественное произведение, этот мир моделирующее). Здесь важно отметить, что в русской публицистике эта точка зрения была не единственной и не самой популярной. З. Н. Гиппиус говорила о «политической публицистике», мечтая о словесном оформлении общественно-политической жизни зарубежья. М. Осоргин и А. Бахрах указывали на подчиненную функцию критики, которая, по их мнению, сводилась к чему-то вроде логии в мире литературы для обычного читателя².

Среди особенно ценных для специфических условий русского зарубежья жанров литературной критики и публицистики Ю. П. Иваск называет комментирование произведений русской классической литературы. Этот вид литературной работы оказался, по его мнению, самым продуктивным делом для писателей и критиков, потерявших Родину, помогая восстановить языковую среду, актуализировать утраченную Родину не как географическое, но как культурно-историческое образование³. Классический метод критики — определить, написано ли произведение «хорошо» или «плохо», приводя доступные для рядового читателя аргументы. Именно так действует П. П. Муратов, подвергая современное состояние русской литературы внимательному анализу и используя такие термины, как «жизненность», «умственность», «вымышленность» и др. (КРЗ, I, 184). Среди других жанров следует назвать жанр статьи-похвалы, где обнажается специфика поэтического языка автора, преодолевая поверхностное чтение пресловутого «наивного читателя» и способствуя улучшению понимания смысла произведения. Такие статьи во множестве писали Ю. И. Айхенвальд⁴, Ю. К. Терапиано⁵, Г. П. Струве⁶. Близкие по форме к развернутым рецензиям литературно-философские эссе, демонстрирующие индивидуальное прочтение поэтического текста, писал К. В. Мочульский. По-

его, в конце концов, малозначительны и сейчас, по крайней мере, мало современны» (*Философов Д. В.* Как надо писать биографии? — КРЗ, I, 114).

¹ Адамович Г. О критике и дружбе // Дни. 1928. 27 мая; Ходасевич В. Еще о критике // Возрождение. 1928. 31 мая.

² Осоргин М. Литературная неделя // Дни. 1928. 13 мая; Бахрах А. В защиту читателя // Дни. 1928. 27 мая. (Об этой дискуссии см.: Коростелев О. Пафос свободы. Литературная критика русской эмиграции за полвека. (1920–1970) // Критика русского зарубежья. М., 2002. Т. 1. С. 20–23.)

³ Иваск Ю. Письма о литературе // Новое русское слово. 1954. 21 марта. С. 8.

⁴ Напр., о «Белой гвардии» и «Днях Турбинных» М. Булгакова: Айхенвальд Ю. И. Литературные заметки (1) (КРЗ, I, 90–94).

⁵ См., напр.: Терапиано Ю. К. О новых книгах стихов (КРЗ, II, 72–84).

⁶ Русская мысль. 1921. Кн. 11–12. С. 349–353.

мимо журнальных статей, рецензий и литературно-критических эссе заметную роль в общественно-литературной жизни зарубежья играли написанные критиками книги, например В. В. Вейдле «Поэзия В. Ф. Ходасевича» (1928), «Петербургская поэтика» и «Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества» (1937)¹.

Важная особенность критики и публицистики зарубежья — сосредоточенность на моральной и этической проблематике. Согласно мнению Г. В. Адамовича, в каждой книге нужно искать не принадлежность автора к какой-то политической партии или общественному движению, но «пафос искреннего» и подлинную увлеченность своей мыслью (РЛИ, 203). Так, например, в кругах русской эмиграции М. Горькому прощалось его возвращение в Советскую Россию и не прощалось Валерию Брюсову, который в своем ренегатстве дошел до того, что стал красным цензором и напоминал Саше Черному «еврея, организующего еврейские погромы» (КРЗ, I, 179). В своей известной книге Ю. П. Анненков написал, что М. Горький «идейную подчиненность... считал оскорблением для человека», так же высоко оценивалась писательская честность и художественные достижения В. Маяковского и Б. Пастернака². Г. П. Струве объяснял «коренное неблагополучие» художественной системы Набокова его принципиальным аморализмом (РЛИ, 289). Особенностью критики русского зарубежья парадоксальным образом оказалось то, что общественный пафос авторов, требующих гражданского ответственного отношения к любому факту литературной и общественной жизни, оказался едва ли не выше, чем у официальных советских критиков; любое событие в культуре и политике трактовалось в рамках жестких нравственных принципов, в то время как любое литературное или публицистическое произведение обсуждалось в русле его отношения к проблемам России и ее народа. Поэтому вопрос о реформе русской орфографии, принятой в СССР, широко обсуждавшийся в критике зарубежья, также приобретал временами политический характер. Писатели-эмигранты разделились на тех, кто писал по старой орфографической норме, и тех, кто принял реформу. Разумеется, никто из писателей старшего поколения не сочувствовал реформе, в то время как некоторые молодые авторы, начавшие свой творческий путь в эмиграции, приняли новые правила — при этом, конечно, не отказываясь от своих политических взглядов. Но и принятия реформы бывало достаточно для И. А. Бунина, чтобы обрушить свой гнев на очередной номер пражского журнала «Своими путями», а заодно и на его авторов — Газданова, Терапиано, Гингера, Кнута, Еленева, Эфрона и др. (КРЗ, I, 77–78).

Отталкиваясь от политических проблем, литературные критики зарубежья нередко переходили к обсуждению этических проблем, старому вопросу о совместимости «гения и злодейства». Г. И. Газданов настаивал на том, что «нельзя создать произведение искусства вне какого-то внутреннего морального зна-

¹ Вейдле В. В. Поэзия Ходасевича. Париж, 1928; Les abeilles d'Aristee. Paris, 1936; Вейдле В. В. Петербургская поэтика. Вашингтон, 1968.

² См. об этом: Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Париж, 1966. Т. I. С. 49–55.

ния», называя это «русским пониманием литературы» (КРЗ, II, 276). В основе эстетической концепции В. В. Вейдле лежала мысль об условном мире, который располагается между автором и читателем, причем зафиксированная в нем новая точка зрения на мир помогает автору, а затем и читателю найти новые ресурсы для своего нравственного самоопределения. Вопрос о соотношении этики и эстетики в творческом процессе писателя был со всей определенностью поставлен в статьях Р. Б. Гуля. Критик вплотную подходит к мысли о том, что этика как бы оказывается внутри эстетики, охватывающей ее снаружи и дающей оценку извне простого взаимодействия двух «я» на основаниях «добра и зла». В качестве отрицательного примера Гуль упоминает творчество Г. В. Иванова как «жуткого маэстро», который собирает свои букеты «из весьма ядовитых цветов» (КРЗ, II, 195, 194). Оспаривая мысль Р. Б. Гуля, Н. А. Бердяев отрицал приоритет гуманистических ценностей, которые, на его взгляд, ограничивают творческую свободу человека. По его мнению, важнейшая тема русской литературы не «добро и зло», а поиск человеком онтологической опоры в окружающем мире, поиск, идущий на путях любви и творческого бытия.

Составляя центральный стержень традиционной русской культуры, литература в условиях эмиграции оказалась не только средством коммуникации, но и неким знаменем, вокруг которого сплотились русские интеллигенты — борцы за те «основы человеческого существования» (И. А. Бунин), которые грубо попирались в Советской России. На основе этой идеи работали сотни периодических изданий, литературных объединений и кружков, готовых сохранять русскую культуру для того, чтобы в будущем передать ее родной стране, освобожденной от коммунистической тирании. Частные вопросы о смысле и значении отдельных литературных произведений связывались с тем, как решался там основной вопрос о судьбе русской классической литературы, а общественно-политическая проблематика трактовалась на основе нравственных критериев, выработанных в искусстве слова. В этом смысле критика и публицистика русского зарубежья есть существенная и неотъемлемая часть отечественной словесности, по-видимому еще не до конца соединившаяся со своей «второй ветвью» в пределах общего для них эволюционного процесса истории русской литературы XX века.

Литературоведение русского зарубежья

После революции и Гражданской войны за рубежом оказались не только поэты и писатели, но и многие ученые, в том числе филологи. Выходцы из России преподавали русский язык и литературу в университетах Австрии, Болгарии, Великобритании, Германии, Латвии, Литвы, Польши, США, Франции, Чехословакии, Швейцарии, Эстонии, Югославии и многих других стран — даже Японии. Их труды, очень разные по тематике, методологии и филологическому

уровню, составляют огромный и во многом до сих пор не изученный пласт истории науки¹.

Среди эмигрантов-филологов были люди различного возраста, с разными убеждениями и научным прошлым. Некоторые из них, такие как известные критики и литературоведы Евгений Васильевич Аничков (1866–1937), Евгений Александрович Ляцкий (1868–1942), Юлий Исаевич Айхенвальд (1879–1928), создали свои главные труды задолго до революции. Другие, как Дмитрий Петрович Святополк-Мирский (1890–1938), начали литературную работу только в эмиграции. Но преобладающим «типом» русского эмигранта-филолога (и шире — ученого) в межвоенное время был бежавший от большевиков молодой человек леволиберальных взглядов, начавший свою научную карьеру еще в России и продолживший ее после эмиграции в одном из европейских университетов. Однако было и множество исключений: если жизнь одних прошла в кабинетной тиши, так что менялись только кабинеты и библиотеки, то судьба других в полной мере отразила трагическую историю XX века (как, например, судьба того же Д. П. Святополка-Мирского²). Для одних университетская кафедра была в первую очередь убежищем и верным куском хлеба, для других — местом самореализации. Очень многие филологи остались совершенно неизвестными, другие — о них будет подробно рассказано ниже — прославились при жизни, и их работы читаются до сих пор.

В период первой эмиграции о литературе писали далеко не только литературоведы. Хорошо известно, что для оторванных от России интеллигентов классическая русская литература оказалась единственным объединяющим всех началом и «второй родиной». Размышлять о ней значило путешествовать во времени и пространстве, мысленно возвращать себе прошлое, молодость, потерянный рай. Отсюда — ностальгический и апологетический характер, присущий не только стихам и романам, но и многим научным работам о Пушкине, Гоголе, Достоевском, Толстом, Чехове. Другая сторона эмигрантского литературоведения — его социологизация, стремление отыскать в отразившей историю литературе корни произошедшей катастрофы. И та и другая особенности эмигрантского литературоведения способствовали расширению круга пишущих, выходу филологии за рамки узкой академической дисциплины.

¹ Например, одних только книг о Пушкине, вышедших за рубежом с 1921 по 1941 год, по подсчетам библиографов, было 77 (см.: *Филин М. Д.* Книги о Пушкине, вышедшие в зарубежной России (1921–1941): Материалы для библиографии // *Московский пушкинист* — I: Ежегод. сб. М., 1995. С. 301–308).

² Д. П. Святополк-Мирский — князь-рюрикович, сын министра внутренних дел, гвардейский офицер, охранявший дворцы Царского Села, герой Первой мировой войны, затем — капитан Белой армии. В 1920 году он фактически дезертировал из штаба белых войск Юга России, почувствовав, что не может больше воевать «против русского народа». В Париже (а потом в Лондоне) стал известным критиком и литературоведом, написал по-английски «Историю русской литературы» (1927), которую В. В. Набоков назвал «лучшей историей русской литературы на любом языке, включая русский». Активно участвовал в евразийском движении, но затем «полевел», стал марксистом, членом Британской компартии. В 1932 году вернулся в СССР, был одним из авторов книги «Беломорско-Балтийский канал имени Сталина» (1934), продолжал занятия критикой и историей литературы. В 1937 году осужден как «белогвардеец» и «шпион»; умер от голода на Колыме.

Среди тех, кто писал о литературе, были почти все философы зарубежья. Как и до революции, к ней постоянно обращались Н. А. Бердяев, о. Сергей Булгаков, И. А. Ильин, Л. П. Карсавин, Н. О. Лосский, Ф. А. Степун, П. Б. Струве, Г. П. Федотов, С. Л. Франк, Лев Шестов. Однако этими знаменитыми именами эмигрантская философская рефлексия о русской и мировой литературе не исчерпывается: до сих пор недооцененными остаются труды работавшего до 1944 года в Кенигсберге Николая Сергеевича Арсеньева (1888–1977) и жившего с 1932 года в Англии Николая Михайловича Бахтина (1894–1950), чьи статьи о литературе были частью глобальных эстетических теорий их авторов.

Наметившееся в 1920-е годы сближение литературоведения и лингвистики, возникновение лингвистической поэтики привело к тому, что литературой стали заниматься и «чистые» языковеды. Так, создатель фонологии Н. С. Трубецкой пишет работу о «Хождении за три моря» Афанасия Никитина, а специалист по русской грамматике С. И. Карцевский задумывает и частично реализует большую книгу о Толстом.

Литературу прошлого, разумеется, не обходили своим вниманием поэты и писатели — достаточно вспомнить замечательную книгу Владислава Ходасевича «Державин» (1931) и его многочисленные работы о Пушкине; «Моего Пушкина» (1937) Марины Цветаевой; «Освобождение Толстого» (1937) Бунина; критико-биографические книги Бориса Зайцева — «Жизнь Тургенева» (1932), «Жуковский» (1951), «Чехов» (1954). В середине 1930-х годов после долгого перерыва стали появляться в печати работы о русской литературе поэта и философа Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949) — изданная на немецком языке книга о Достоевском (1932), статьи о Пушкине, о Гоголе и Аристофане¹. Но не только поэты старшего поколения обращались к литературной классике: мимо нее не прошел ни один из авторов новой поэтической генерации. Некоторые молодые поэты впоследствии сделали литературоведение своей профессией. К ним принадлежали среди других Глеб Петрович Струве (1898–1985) и Юрий Павлович Иваск (1907–1986), чьи главные труды были созданы уже после Второй мировой войны.

«Литературоцентричность» первой эмиграции проявлялась и в том, что русской литературой занимались не только профессиональные филологи, философы и литераторы, но и политики, юристы, публицисты, историки, богословы, психологи, врачи-психиатры, просто «любители». Не все их сочинения имели научную ценность, но в целом «междисциплинарность» и взгляд со стороны на хорошо знакомые тексты обогащали филологию.

Особая любовь эмигрантов к литературе прошлого приводила к тому, что литературоведческим работам находилось место и в литературно-общественных журналах. В одном и том же номере могли соседствовать статья сменовеховского критика о советской литературе и опубликованные известным пушкинистом материалы из архива Жуковского. Кроме того, почти все литературоведы выступали как рецензенты и обозреватели современной литературы. Граница между критикой и литературоведением стала более зыбкой, чем в дореволюционном университетском и литературном сообществе. Это было связано

¹ Подробнее см. главу «Вячеслав Иванович Иванов».

не только с тем, что для многих филологов критические статьи были постоянным дополнительным заработком: сам ускорившийся темп исторического и литературного процесса размывал эту границу. Едва ли можно сказать, что в 1920-е годы журнальные статьи об Ахматовой относились к «чистой» критике, а статьи о недавно умерших Блоке и Гумилеве — уже к литературоведению.

Не имея возможности представить подробно все многообразие филологии зарубежья, мы ограничимся рассказом о нескольких наиболее крупных ученых. Их труды представляют три важнейших направления в науке о литературе: рождавшуюся в 1920–1930-е годы новаторскую структурную поэтику (работы Р. О. Якобсона и П. Г. Богатырева), по-разному менявшееся традиционное академическое литературоведение (труды А. Л. Бема и К. В. Мочульского) и литературоведение как часть общей культурологии (исследования В. В. Вейдле и П. М. Бицилли). Судьбы всех этих ученых (за исключением профессора Софийского университета П. М. Бицилли) оказались связаны с двумя центрами русской эмигрантской академической жизни: Прагой и Парижем.

Благодаря поддержке первого президента Чехословакии профессора Томаша Масарика и его правительства Прага стала средоточием образовательной и научной деятельности русского зарубежья. Здесь действовали русская гимназия и Русский народный (свободный) университет, Русский юридический факультет, Педагогический институт, работали Русская академическая группа, крупнейший в эмиграции Союз русских писателей и журналистов, Русское педагогическое бюро, издавался журнал «Русская школа за рубежом» (1923–1929), существовали Русское историческое и Русское философское общества, Общество Достоевского, Комитет русской книги, ряд студенческих союзов, Русский заграничный архив, Русский культурно-исторический музей и множество других организаций. Выходцы из России могли учиться в университетах, получая стипендию¹, а потом защищать докторские диссертации и занимать преподавательские места в чешских и словацких вузах. Однако для истории гуманитарных наук межвоенная Прага — нечто большее, чем академическая Мекка русской эмиграции. С конца 1920-х годов чешская столица превратилась в крупнейший международный центр не только славистики, но и мировой филологии: именно здесь рождались новые лингвистика и поэтика, получившие впоследствии всемирное признание. Произошло это благодаря деятельности Пражского лингвистического кружка (1926–1952) — филологической школы, которая возникла из тесного сотрудничества чешских и русских ученых.

Во главе этого содружества стоял выдающийся чешский лингвист Вилем Матезиус (1882–1945), ученик О. Есперсена, специалист по английской филологии. Вместе с ним основателями Пражского лингвистического кружка стали гениальный лингвист (и одновременно глава евразийского движения) Николай Сергеевич Трубецкой (1890–1938) и крупнейший филолог XX века Роман Оси-

¹ По переписи 1924 года, в Праге обучалось 2740 русских студентов (см.: *Платова Е. Э., Смирнова Т. М. Жизнь русских студентов в Чехословакии в первой половине 20-х годов // Зарубежная Россия 1917–1939 годы.* СПб., 2000. С. 244).

пович Якобсон (1896–1982). Наряду с чешскими учеными (Богуслав Гавранек, Богумил Трнка, Ян Мукаржовский, Рене Уэллек и др.¹) в работе кружка принимали участие русские лингвисты Сергей Иосифович Карцевский (1884–1955) и Николай Николаевич Дурново (1876–1937), фольклорист Петр Григорьевич Богатырев (1893–1971), филолог-славист, философ и историк общественной мысли Дмитрий Иванович Чижевский (1894–1977), литературовед Альфред Людвигович Бем (1886–1945) и некоторые другие². В. Матезиус отмечал на праздновании 10-летнего юбилея кружка в 1936 году: «Наше научное сотрудничество с русскими было вдохновляющим и плодотворным. Отдавая им должное, я не могу сегодня не сказать, как высоко мы ценим их вклад в общее дело»³.

«Пражская» наука была интернациональной. Организующим центром неизменно оставался Карлов университет, но тем не менее кружок состоял не только из постоянных жителей Праги. Р. О. Якобсон и Б. Гавранек работали в университете города Брно, П. Г. Богатырев — в Мюнстере и Братиславе, Н. С. Трубецкой с 1923 года до конца жизни был профессором славянской лингвистики в Вене, С. И. Карцевский с 1927 года преподавал в Женеве, Д. И. Чижевский с 1932 года — в Галле, Р. Уэллек с 1935 года — в Лондоне. Школа развивала идеи великого швейцарского лингвиста Фердинанда де Соссюра и его учеников; в сообщество входил ряд польских ученых; идеи пражан в 1930-е годы подхватил братиславский кружок.

Среди многочисленных научных связей этой международной школы в первую очередь надо отметить влияние русского формализма. И организационная модель, и научные планы Пражского кружка, как вспоминал впоследствии Р. О. Якобсон, были прямо заимствованы у действовавшего до 1924 года Московского лингвистического кружка. Ряд работ участников другой ветви формальной школы — Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗа) — печатался в Праге. В 1928 году, когда еще не опустился «железный занавес», в Прагу приезжали с докладами Ю. Н. Тынянов и Г. О. Винокур, зачитывался на заседании кружка и публиковался по-чешски доклад Б. В. Томашевского «Новая русская школа в историко-литературных исследованиях». Р. О. Якобсон, Ю. Н. Тынянов и В. Б. Шкловский обсуждали планы возрождения формалистского сообщества. Наконец, именно в Праге, в кафе «Дерби» (месте собраний Пражского кружка), были написаны тезисы «Проблемы изучения литературы и языка» Тынянова и Якобсона⁴ — итоговая работа русских формалистов, которая подвергала критическому анализу всю их предшествующую деятельность и намечала пути выхода из кризиса. Здесь ставились, в частности, во-

¹ К 1936 году кружок насчитывал более 50 членов.

² К числу замечательных ученых, имевших отношение к Пражской школе, принадлежал и живший в Белграде Кирилл Федорович Тарановский (1911–1993), который в конце 1930-х годов учился в Карловом университете. Труды Тарановского по стиховедению и поэтике Мандельштама, созданные уже во второй половине XX века, развивали идеи Р. О. Якобсона.

³ *Mathesius V. Deset let pražského lingvistického kroužku // Slovo a slovesnost. 1936. N 2. S. 145.*

⁴ Эта работа была опубликована в СССР (Новый Леф. 1929. № 12. С. 35–37). См. также: Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 282–283 и примеч.

просы о системном характере литературной эволюции, о применимости к литературе сосюрровской оппозиции «языка» и «речи», о необходимости соотношения литературного ряда с другими историческими рядами — задачи, которые литературоведение решало до конца XX века (и которые во многом не решены до сих пор). Однако русской формальной школе уже не суждено было возродиться: к концу 1920-х годов под идеологическим давлением она прекратила свою работу; контакты советских ученых с зарубежными коллегами прервались.

Но идеи формалистов были подхвачены пражской школой. К Первому Международному съезду славистов, проходившему в Праге в 1929 году, Пражский лингвистический кружок подготовил тезисы. В них было дано новое представление о языке как о функциональной системе, т. е. системе средств выражения, служащей какой-либо определенной цели. Ставились и литературоведческие задачи. Определяя цель искусства как вторичного «языка» (семиотической системы), документ воспроизводил и одновременно расширял главную идею формалистов: «Организирующий признак искусства, которым последнее отличается от других семиологических структур, — это направленность не на означаемое, а на сам знак. Организующим признаком поэзии служит именно направленность на словесное выражение»¹. В этих словах, несомненно, звучит голос Романа Jakobsona — одного из четырех (наряду с В. Матезиусом, Б. Гавранек и Я. Мукаржовским) авторов манифеста. Общую направленность эволюции Пражского лингвистического кружка в 1920–1930-е годы можно обозначить как переход от формального к структурно-функциональному изучению языка и литературы. Определить разницу между формализмом и структурализмом в краткой формулировке очень трудно, однако это удалось сделать М. И. Шапиру: «Формализм понимает содержание как форму и ищет оформленности содержания; структурализм понимает форму как содержание и ищет содержательности формы»².

В этом направлении и двигалась научная мысль Р. О. Jakobsona, сознательно ставившего своей задачей трансформацию формального анализа в целостный, структурный охват языка и литературы. Научное творчество этого великого ученого было чрезвычайно многогранно: он внес вклад во все разделы языкознания и литературоведения, стал одним из основателей структурно-семиотического направления в этих науках, занимался фольклором, антропологией, сравнительной мифологией, психиатрией, философией, исследовал возможности применения точных наук в гуманитарном знании. Мы коснемся только литературоведческих работ Jakobsona, написанных в пражский период, однако надо оговориться, что принципиальной установкой ученого всегда было единство поэтики и лингвистики, анализ поэтических структур с точки зрения функционирования грамматических форм³.

¹ Пражский лингвистический кружок: Сб. статей. М., 1967. С. 32.

² Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стлб. 593.

³ «Лингвистика и поэтика» (1960), «Грамматика поэзии и поэзия грамматики» (1961) — так называются самые знаменитые работы Jakobsona, созданные уже в Америке и заложившие основы структурализма в литературоведении.

Биография Якобсона представляет собой своего рода «краткий конспект» истории филологии в XX веке. Роман Осипович Якобсон родился в 1896 году в Москве. Учился сначала в Лазаревском институте восточных языков (1906–1914), а затем в Московском университете на славяно-русском отделении историко-филологического факультета (1914–1918). Уже на втором курсе стал председателем только что организованного Московского лингвистического кружка (1915–1924) — поначалу студенческого научного общества, занимавшегося лингвистикой, стиховедением и фольклором, а затем — одной из двух (наряду с петроградским ОПОЯЗом) научных школ, обычно объединяемых под названием «русский формализм». Почти все участники этого кружка стали впоследствии прославленными филологами (П. Г. Богатырев, С. М. Бонди, Г. О. Винокур, Б. И. Ярхо и др.), на его заседаниях бывали поэты С. Бобров, О. Мандельштам, В. Маяковский, Б. Пастернак. В 1918–1920 годах Якобсон преподавал русскую диалектологию и фольклор в Московском университете. В мае 1920 года выехал в Прагу в качестве переводчика советской миссии Красного Креста для репатриации бывших русских военнопленных — и остался в Чехословакии¹. Там он стал одним из основателей Пражского лингвистического кружка (1926), одним из редакторов журнала «*Slawische Rundschau*» (1929), защитил докторскую диссертацию в Немецком университете в Праге (1930), а в 1933–1939 годах преподавал на кафедре русской филологии университета им. Масарика в Брно. После захвата Чехословакии нацистской Германией в марте 1939 года Якобсону пришлось бежать сначала из Брно в Прагу, где он оставался около месяца на нелегальном положении, затем в Данию, после начала Второй мировой войны в Норвегию, после оккупации Норвегии немцами в апреле 1940 года — в нейтральную Швецию. Но при любых обстоятельствах Якобсон продолжал работать. В Дании он сотрудничал с Л. Ельмслевом и Копенгагенским лингвистическим кружком; в Норвегии исследовал метрику библейских плачей, планировал работу над фонологическим атласом Европы; в Швеции преподавал в Упсальском университете, написал книгу об афазии и детском языке, занимался финно-угорским языкознанием. В мае 1941 года эмигрировал в США, где в 1944 году участвовал в создании Нью-Йоркского лингвистического кружка. В 1949 году он получил место профессора Гарвардского университета, вскоре стал признанным главой мировой славистики, членом множества академий, читал лекции во многих странах мира; начиная с 1956 года неоднократно приезжал в Советский Союз.

Пражский период был переходным в научной биографии Якобсона: в 1920 году в Прагу приехал молодой «формалист-футурист», поклонник Хлебникова и друг Маяковского; в 1939 году ее покинул всемирно известный ученый, «преодо-

¹ До ноября 1928 года Якобсон на договорной основе работал пресс-атташе советского дипломатического представительства в Праге. Однако, несмотря на это, он находился фактически на положении «невозвращенца». Современные исследователи называют в качестве одной из причин отъезда Якобсона за границу его «активную, в том числе и подпольную, деятельность в кадетской партии» (Малевич О. М. Роман Якобсон по-чешски // *Русская литература*. 2007. № 1. С. 104).

левший формализм» и уже сформулировавший основные положения структуралистской доктрины.

Юный Роман Якобсон был человеком авангарда. Беспредметная живопись, новая архитектура, новые театральные формы — все это живо интересовало его, и во всем этом он искал сходства с главным предметом своего интереса — новейшей поэзией футуристов, и прежде всего с «самовитым словом» Велимира Хлебникова, которого с юности и до конца жизни считал «величайшим поэтом нашего века». Якобсон был знаком с Хлебниковым еще с конца 1913 года. Поэт даже использовал в своих стихах фольклорные находки будущего ученого, а студент Якобсон писал под псевдонимом Алягров заумные стихи. Первая небольшая книга Якобсона, написанная еще в Москве, но вышедшая в Праге в 1921 году, называлась «Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Виктор Хлебников» и представляла собой своеобразный манифест футуристического формализма. Здесь хлебниковское понятие «самовитое (выразительное, самодостаточное, не подчиненное информативным целям) слово» переводилось на научный язык и представало свойством поэзии как таковой: поэзия есть «высказывание с установкой на выражение», а не на содержание. Этот тезис подтверждался целым каталогом поэтических приемов Хлебникова. Уже в этой работе сформировалась основная установка лингвистической поэтики Якобсона: предметом исследования служит «язык в его эстетической функции» или, иначе, «литературность литературы», т. е. то, «что делает данное произведение литературным произведением», отличает его от других видов текстов¹.

В Праге ученый продолжил изучение «поэтического языка», не изменив поначалу ни научных, ни эстетических, ни политических взглядов. Хотя Якобсон и сделался фактически «невозвращенцем», эмигрантом он себя не чувствовал. До 1928 года он не только продолжал сотрудничать с оставшимися в России коллегами, но и постоянно думал о возвращении в Москву². Авангардист, революционер в науке, Якобсон мало симпатизировал в основном консервативной и замкнутой в себе русской эмиграции и с самого начала демонстративно дистанцировался от нее; позволял себе нелицеприятные отзывы о ее видных представителях³. В то же время он очень быстро адаптировался в Европе и активно включился в чешскую научную и литературную жизнь. Неслучайно его второй монографией стало исследование по чешской просодии⁴. В то время среди местных филологов шел спор о том, является ли чешский стих тоническим (с одинаковым количеством ударений в стихотворных строках) или силлабическим (с одинаковым количеством слогов). Молодой иностранец встал на сторону «силлабиков». Ритм стиха зависит от того, какой фактор в данном языке — ударение, тон или долгота звука — оказывается наиболее способным к различению смыслов. Русский — язык со свободным ударением, от которого часто

¹ См.: Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 272–275.

² Р. О. Якобсон стал гражданином Чехословакии только в октябре 1937 года.

³ См.: Якобсон Р. О. Работы по поэтике. С. 430, примеч.

⁴ См.: Якобсон Р. О. О чешском стихе — преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923. Ч. 1.

зависит значение слова, поэтому русский стих в своем развитии все больше склоняется к тонической системе. Чешский — язык с фиксированным ударением, и потому он тяготеет к силлабике. Старую традицию писать несвойственным чешскому языку тоническим стихом Якобсон объяснял все той же «установкой на выражение»: поэзия стремится не походить на «практический» разговорный язык, создавать «затрудненные формы», которые делают ощутимой для читателя/слушателя саму фактуру стиха. Так в работах Якобсона главные идеи русских формалистов приходили к европейским филологам на материале их собственной литературы. Впоследствии ученый не оставлял занятий чешской литературой: ему принадлежат работы о средневековых мистериях, гуситских песнях, стилистике великого чешского поэта-романтика Карела Махи, поэтике чешского авангарда. В области сравнительного стиховедения Якобсон от частного сопоставления чешского и русского стиха перешел к более широкой задаче: изучению связей метрики славянского стиха с древними индоевропейскими традициями.

Работы Якобсона пражского периода по общему языкознанию были не свободны от идеологии евразийства. В этом сказалось влияние Н. С. Трубецкого, и в частности его идеи «языкового союза» (общих черт языков соседних народов, не связанных общностью происхождения). В 1929–1931 годах Якобсон написал шесть работ о Евразии как фонологическом языковом союзе, в том числе широко обсуждавшуюся статью «К характеристике евразийского языкового союза» (1931). Языкам соседствующих народов, образующих евразийский союз, как доказывал Якобсон, присуще противопоставление мягких и твердых согласных и/или политония (способность различать смысл слов в зависимости от высоты тона). Евразийцам открытие Якобсона представилось как строгое (и сенсационное) доказательство существования Евразии, народам которой они приписывали некую духовную общность. Однако евразийские увлечения Якобсона не следует преувеличивать: не политика, а точная наука всегда была для него главным делом. Как справедливо замечают современные исследователи, «стоило идее евразийского союза попасть от Трубецкого к Якобсону, как основой его стала не степная простота нравов, а палатализация согласных, а движущей силой не провиденциальная конвергенция, а реальное влияние более престижных языков на менее престижные»¹.

Формализм Якобсона-литературоведа в пражские годы постепенно становился все менее радикальным. В ранних манифестах он, как и другие участники «бури и натиска» формальной школы, решительно отмежевывался от старой истории литературы. Тогда молодой ученый сравнивал ее с полицейской операцией, «которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и все, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу: быт, психология, политика, философия»², — но только не художественная сторона

¹ Автономова Н. С., Гаспаров М. Л. Якобсон, славистика и евразийство: две конъюнктуры, 1929–1953 // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 89.

² Якобсон Р. О. Работы по поэтике. С. 275.

произведения искусства. В 1930-е годы это отношение меняется: Якобсон пишет ряд работ, в которых новая поэтика смыкается с традиционными историко-литературными штудиями. Примером может послужить цикл статей о Пушкине («Заметки на полях лирики Пушкина», «Пушкин в свете реализма», «Раскованный Пушкин», «Пушкин и народная поэзия» и др.), написанных в 1936–1938 годах по-чешски и опубликованных в различных пражских сборниках¹. Самая известная из этих работ, положившая впоследствии начало целой научной традиции, — «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937)². В ней Якобсон исследует уже не формальные приемы выразительности, а повторяющиеся семантические элементы, смысловые константы, которые складываются в своеобразный метасюжет. Сопоставив три, казалось бы, совершенно не похожие друг на друга произведения Пушкина — трагедию «Каменный гость», поэму «Медный всадник» и «Сказку о золотом петушке», — Якобсон обнаруживает во всех них одну и ту же инвариантную структуру: уставший, жаждущий покоя герой стремится к некой женщине; статуя обладает властью над этой женщиной; герой поднимает бунт и гибнет в результате вмешательства ожившей статуи; женщина исчезает. Якобсон-формалист, вероятно, ограничился бы демонстрацией этой сюжетной схемы. Однако Якобсон 1930-х годов идет дальше: он дает историко-литературное объяснение возникновения мифа о статуе, не пренебрегая ни биографическими обстоятельствами (сватовство Пушкина к Наталье Гончаровой, его настроения в Болдинскую осень), ни социологическими толкованиями («статуарность» имперской государственности); показывает динамику развития этого мифа в пушкинском творчестве, его влияние на последующую поэзию (Блок, Хлебников). В результате возникает новый тип литературоведческого исследования, опирающегося и на имманентный анализ текста (или группы текстов, образующих единство), и на «внешний» историко-литературный подход.

В работах по русской литературе, написанных в пражский период, Якобсон обращался не только к XIX веку. Его влекла и текущая литература метрополии, современная поэзия, и прежде всего — ее «футуристическая» (в противоположность «акмеистической») линия. На самоубийство Маяковского, с которым Якобсон дружил в 1910-х годах и потом встречался в Праге, он откликнулся большой статьей-эссе с горьким названием: «О поколении, растратившем своих поэтов» (1930–1931). В отличие от большинства эмигрантов, противопоставлявших футуриста в желтой кофте певцу большевизма, Якобсон настаивал на единстве и неделимости творчества Маяковского с его единой темой противостояния «быту», выражающему «тенденцию к стабилизации неизменного настоящего, его обрастание косным хламом, замирание жизни в тесные окостенелые шаблоны»³. В другой известной работе — «Заметки о прозе поэта Па-

¹ Часть этих работ была опубликована в качестве послесловий к томам собрания сочинений Пушкина на чешском языке, которое Якобсон редактировал вместе с А. Л. Бемом.

² См.: Якобсон Р. О. Работы по поэтике. С. 145–180.

³ Якобсон Р. О. О поколении, растратившем своих поэтов // Jakobson R. Selected Writings. The Hague; New York; Paris, 1979. Vol. 5. P. 359.

стернака» (1935) — Якобсон, анализируя «Охранный грамоту» и другие прозаические опыты поэта, выдвинул оригинальный тезис: поэтика Пастернака метонимична (в противовес «метафоричному» Маяковскому). Так, пренебрежение лирическим «я» в стихах и прозе Пастернака иллюзорно, потому что образы внешнего мира предстают здесь метонимическими выражениями этого «я»: предметы персонифицируются, трансформируются и начинают выражать точку зрения и чувства поэта. Идея «метонимической прозы поэта» генерализуется ученым до широкого обобщения: «Самое тесное и глубокое родство связывает стих с метафорой, а прозу с метонимией»¹. Противопоставление метафоры и метонимии (парадигматики и синтагматики) как глобальных модулов не только существования языка и литературы, но и человеческого мышления в целом, впоследствии станет одной из главных научных тем Якобсона.

Работы Р. О. Якобсона по фольклору рождались в общении с его другом, выдающимся фольклористом Петром Григорьевичем Богатыревым. Якобсон и Богатырев подружились еще до Праги: они вместе учились в Московском университете, вместе работали в Московской диалектологической комиссии, вместе ездили в фольклорные экспедиции², вместе основали Московский лингвистический кружок. В золотой фонд фольклористики вошла написанная ими в Праге совместная работа «Фольклор как особая форма творчества» (1929)³, где выдвигалась концепция народного искусства как коллективного творчества, основанного на жестких инвариантных схемах. Фольклор, в отличие от литературы, зависит от исполнения, и потому в нем действует «цензура» коллектива, которая не дает сохраниться произведениям или отдельным «функционально непригодным» приемам, отвергнутым реципиентами. Писали Якобсон и Богатырев и другие совместные работы⁴.

П. Г. Богатырев де юре не был эмигрантом: он жил в Чехословакии в 1922–1938 годах, работая переводчиком при советском полпредстве в Праге (позднее был сотрудником Государственного литературного музея⁵), но в то же время, получив в 1930 году диплом доктора философии университета им. Я. А. Коменского в Братиславе, занимал в нем с 1933 года должность доцента⁶.

¹ Якобсон Р. О. Работы по поэтике. С. 331.

² В 1915–1916 годах они предприняли сплошное описание фольклора Верейского уезда Московской губернии. Уже в этой работе рождался метод комплексного синхронистического изучения народной культуры.

³ Работа была опубликована в Голландии по-немецки. См. рус. пер.: Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 369–383.

⁴ Одной из них была брошюра, дававшая очерк истории лингвистики и фольклористики в России за последние 10 лет: Якобсон Р., Богатырев П. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923. По свидетельству П. Г. Богатырева, эта книга распространялась в СССР. Якобсон принимал также участие в написании книги: Богатырев П. Г. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин, 1923.

⁵ П. Г. Богатырев по заданию музея собирал документы, связанные с русской культурой. Благодаря его работе в Россию вернулись многие материалы, связанные с жизнью и творчеством Л. Толстого, П. Чайковского, В. Маяковского, Л. Андреева и др.

⁶ В 1931–1933 годах он работал также в университете немецкого города Мюнстера.

Деятельность Богатырева как этнографа и фольклориста была весьма разнообразной по предметам исследования, но единой по методу. В 1923–1926 годах он совершил несколько экспедиций в Закарпатье («Подкарпатскую Русь», входившую тогда в состав Чехословакии) для изучения календарных и семейных обрядов крестьян. Результаты исследования были обобщены в написанной им по-французски книге¹. Магические действия и ритуалы описывались ученым как две синхронические системы, выполняющие разные функции — магическую и эстетическую. Эстетическая функция (впоследствии одно из ключевых понятий пражской школы) начинает доминировать только после утраты мотивировки магического действия. Однако во многих случаях эти две функции сосуществуют и борются за господство в одном и том же фольклорном действе — например, в народном театре, которому Богатырев посвятил отдельную книгу, написанную по-чешски². Другая книга, написанная по-словацки — «Функции национального костюма в Моравской Словакии» (1937)³, — предвосхищала работы структуралистов 1960-х годов. Она рассматривала народный костюм как своего рода систему знаков, приобретающих дополнительное значение по отношению к функциям «просто одежды», вещи. Костюм может служить показателем возраста, семейного и социального положения, региональной и профессиональной принадлежности, рода занятий человека, его ритуальных ролей и т. д. Во всех работах ученого виден пражский структурно-функциональный метод: объект исследования рассматривается как «пучок» постоянно трансформирующихся функций, одни из которых приобретают значение доминанты, а другие уходят на периферию знаковой системы или вообще исчезают. В работах Богатырева фольклористика становилась частью науки о знаках — семиотики. Как писал Р. О. Якобсон, чем бы ни занимался П. Г. Богатырев, его всегда интересовал «деревенский мир семиотических значений» и его центральная фигура — «человек-знак»⁴.

В конце 1938 года Богатырев вернулся в Москву, занимал видные места в советских учебных и научных учреждениях, однако в конце 1940-х годов, во время идеологической кампании по борьбе с «безродным космополитизмом» и «буржуазной наукой», был изгнан из МГУ и Академии наук. Только в 1964 году ученый смог вернуться в Московский университет. А в августе 1966 года старые друзья — Якобсон и Богатырев — выступали на летней школе Тартуского уни-

¹ См.: *Bogatyrev P. Actes magiques: rites et croyances en Russie Subcarpathique*. Paris, 1929. (См. рус. пер.: *Богатырев П. Г. Магические действия, обряды и верования Закарпатья* // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. С. 167–296.)

² См.: *Bogatyrev P. Lidové divadlo české a slovenské*. Praha, 1940. (Рус. перераб. изд.: *Богатырев П. Г. Народный театр чехов и словаков* // Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. С. 11–166.) Богатырев не просто хорошо знал чешский язык — он был известным литературным переводчиком, в частности перевел на русский язык роман Я. Гашека «Похождения бравого солдата Швейка» (первая публикация 1929 года).

³ *Bogatyrev P. Funkcie kroja na Moravskom Slovensku. Turčanský sv. Martin*, 1937. (См. рус. пер.: *Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства*. С. 297–366.)

⁴ *Якобсон Р. О. Петр Богатырев (29.I.1893–18.VIII.1971): мастер перевоплощений* // Роман Якобсон: тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 71.

верситета. Теперь легендарных ученых слушали их научные «внуки» — молодые структуралисты, ученики Ю. М. Лотмана.

Если научное творчество Р. О. Якобсона и П. Г. Богатырева пражского периода представляло собой связующее звено между двумя центральными направлениями в филологии XX века — формализмом и структурализмом, то исследования другого «пражанина» — Альфреда Людвиговича Бема — не принадлежали ни к какой школе и свободно комбинировали лучшее в новой науке с традициями русского академического литературоведения.

А. Л. Бем родился в 1886 году в Киеве в семье прусских подданных. Он закончил реальное училище, где не преподавались древние языки, а затем в течение двух лет самостоятельно выучил латынь и греческий. Обучаясь с 1908 года на историко-филологическом факультете Петербургского университета, Бем стал участником знаменитого Пушкинского семинария профессора С. А. Венгерова, из которого вышли Б. В. Томашевский, Ю. Н. Тынянов, Б. М. Эйхенбаум, А. С. Долинин и другие будущие «звезды» филологии. Но даже на этом блестящем фоне талант молодого Бема был замечен для его учителей. Академик А. А. Шахматов называл его своим «выдающимся» учеником, а С. А. Венгеров рекомендовал оставить талантливого студента на кафедре истории русской литературы. Этому помешал общественный темперамент Бема: перед самым выпуском в начале 1911 года он был исключен из университета и выслан в Киев за участие в студенческих волнениях. Только после долгих мытарств (аресты, тюрьмы) ему удалось сдать выпускные экзамены и вернуться в Петербург.

Уже в студенческие годы наметился интерес Бема к компаративистике, изучению литературных влияний. Темами его работ были Пушкин и европейские романтики, Тютчев и немецкая литература, Достоевский и Гюго, «Фауст» в русской литературе. Тогда же сформировался его «метод мелких наблюдений» (тщательного прочтения текста с поиском «параллельных мотивов»), которого он держался всю жизнь. Однако молодой ученый не ограничивался поисками параллельных мест, он пытался и теоретически осмыслить само понятие влияния¹. Теоретическое дарование Бема особенно хорошо видно в одной из его ранних статей², где он предложил собственную трактовку понятий «сюжет» и «мотив», во многом предвосхищавшую открытия В. Я. Проппа. Наряду с теорией литературы Бем активно занимался ее историей: уже с 1910 года он начал работать в Рукописном отделении Библиотеки Российской академии наук. Однако «ученый хранитель рукописей» (так называлась его должность) был отнюдь не «архивным» человеком: научная и общественная активность Бема поражала всех знавших его и до революции, и в эмиграции. Юношеское увлечение Л. Толстым привело Бема к работе в Обществе Толстовского музея в Петрограде, он готовил многочисленные сборники статей и материалов о Толстом, составлял ежегодные толстовские библиографии, был в числе тех, кто формировал план

¹ См.: Бем А. Л. К уяснению понятия историко-литературного влияния. По поводу статьи А. С. Полякова «Пушкин и Пнин» // Пушкин и его современники. Пг., 1916. Вып. XXIII–XXIV. С. 15–22.

² Бем А. Л. К уяснению историко-литературных понятий // Изв. Отд. рус. языка и словесности Российской Академии наук. 1918. Т. 23. Кн. 1. С. 225–245.

колоссального 90-томного Академического полного собрания сочинений Толстого (издание было осуществлено только в советское время). Организовал он и кружок по изучению современной литературы и литературной теории.

Как многие интеллигенты левых взглядов, Бем встретил Февральскую революцию с восторгом, а Октябрьский переворот — с тревогой и скепсисом. Во время Гражданской войны ему пришлось повидать немало «большевистских прелестей» (как он сдержанно писал в письмах). В 1919 году он оставался в Киеве и видел там все то, что впоследствии было описано в «Белой гвардии» Булгакова. В январе 1920 года Бем выехал на пароходе из Одессы в Югославию, а в ноябре того же года перебрался из Белграда в Варшаву. Там он руководит литературным кружком «Таверна поэтов», сотрудничает в савинковской газете «Свобода»¹. А в феврале 1922 года переезжает в Прагу, с которой оказалась связана вся его дальнейшая жизнь. Он получает стипендию Министерства иностранных дел Чехословакии и место преподавателя русского языка и литературы в Карловом университете.

В Праге А. Л. Бем развернул бурную деятельность. Он занимал должность секретаря Русского педагогического бюро², готовил съезды деятелей русской зарубежной школы, участвовал в работе Русской академической группы в Чехословакии, «Чешско-русской Едноты»³, много преподавал. Не прекращалась и политическая активность Бема: до 1933 года он был секретарем политической партии «Крестьянская Россия» и редактором одноименного сборника. Публикуясь в ведущих чешских изданиях, Бем много сделал для популяризации русской классической литературы в Чехословакии⁴ и — в не меньшей степени — для популяризации чешской литературы среди русских эмигрантов. В 1933 году ученый был принят в члены Пражского лингвистического кружка, где прочел четыре доклада, один из которых был посвящен его «методу мелких наблюдений в литературоведении». Бем писал на трех языках (русском, чешском и немецком), печатался во многих странах. Уже в феврале 1922 года, сразу после приезда, им было основано литературное объединение «Скит поэтов», которым он руководил до сентября 1940 года⁵. С 1931 года Бем регулярно публикуется как литературный критик⁶. Однако главным его делом оставалось литературоведение.

Если в петербургский период Бем много занимался Толстым, то за рубежом

¹ С ноября 1921 года — «За свободу!».

² По его инициативе с 1925 года в Праге ежегодно в день рождения Пушкина праздновались Дни русской культуры.

³ Культурно-благотворительное объединение помощи русским в Чехословакии (1919–1939).

⁴ В частности, в 1937 году он редактирует новое четырехтомное собрание сочинений Пушкина на чешском языке.

⁵ О «Ските поэтов» см. подробно в главе «Поэзия пражского „Скита поэтов“». Здесь мы заметим только, что А. Л. Бем был не только критиком, оценивавшим стихи «скитников», но и ученым, знавшим молодых людей с историей и теорией литературы и стиха.

⁶ А. Л. Бем говорил о том, что интерес к современной литературе пробудили в нем, академическом ученом, его ученики-«скитники». Начиная с 1931 года Бем регулярно печатался в газете «Руль», где заменил погибшего Ю. И. Айхенвальда, а также в варшавских «Молве» и «Мече». Критические статьи Бема вышли отдельным изданием только в 1996 году (см.: *Бем А. Л. Письма о литературе. Praha, 1996*).

главным его героем стал Достоевский¹. В 1925 году он открыл при Русском народном (позднее — свободном) университете в Праге учебно-научный семинар по изучению творчества Достоевского. В 1929 году семинар преобразовался в Общество Достоевского, которому покровительствовал сам президент Чехословакии Т. Масарик. Общество просуществовало до 1939 года, когда оккупационные власти закрыли все чешские учебные заведения. В его работе принимали участие многие выдающиеся филологи, историки и философы: Н. О. Лосский, Д. И. Чижевский, Н. Е. Осипов, А. В. Флоровский, С. И. Гессен, В. В. Зеньковский, П. Н. Савицкий и др. Были опубликованы два сборника «О Достоевском» (1929, 1933), в каждом из которых были работы Бема; третий сборник² состоял только из его работ. Всего ученый написал более пятидесяти исследований о Достоевском, значительная часть которых посвящена раннему периоду творчества писателя³. Не прекращал Бем и поиск параллелей, влияний и заимствований, постоянно доказывая, что Достоевский — «гениальный читатель», который во всех своих произведениях был во власти «литературных припоминаний». Наряду с традиционными для Бема «мелкими наблюдениями» в работах о Достоевском появляются и новые методологические установки — фрейдистские. Бем оказался одним из тех очень немногих русских литературоведов, кто всерьез отнесся к открытиям Фрейда и сумел тактично, не прибегая к прямолинейному и узколобому толкованию «символики», характерному для ранней стадии развития психоаналитической критики, применить их к русской литературе. В книге «Достоевский. Психоаналитические этюды» (Берлин, 1938) он очень удачно соединяет традиционный историко-литературный подход с фрейдизмом при анализе повести Достоевского «Хозяйка»⁴. Психоанализ Бема был весьма «умеренным», стремившимся сохранить объект исследования и автономность литературоведческой методологии, однако он вызвал возражения другого крупного знатока Достоевского из числа эмигрантов — К. В. Мочульского, для которого «подлинная онтология» Достоевского была несводима к психологии и тем более к психоанализу⁵.

Работы Бема знаменуют переход от религиозно-философского осмысления Достоевского, характерного для Серебряного века, к изучению поэтики. В этом отношении, несомненно, существует глубинное сходство трудов Бема с работами оставшихся в СССР исследователей Достоевского (М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Л. П. Гроссмана, Ю. Н. Тынянова и др.). На их фоне Бема отличает

¹ При этом надо заметить, что А. Л. Бем писал о Пушкине, Гоголе, Грибоедове, Толстом и других классиках, а также о всей современной литературе (см., напр.: *Бем А. О Пушкине*. Ужгород, 1937). Многие литературоведческие и критические работы Бема переизданы в кн.: *Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе*. М., 2001.

² См.: *Бем А. Л. У истоков творчества Достоевского* (Грибоедов, Пушкин, Гоголь, Толстой и Достоевский). Прага; Берлин, 1936.

³ Помимо указанной выше книги см.: *Бем А. К вопросу о влиянии Гоголя на Достоевского*. Прага, 1928; *Bém A. Tajemství osobnosti Dostojevského*. Praha, 1928.

⁴ См. современное переиздание: *Бем А. Л. Драматизация бреда («Хозяйка» Достоевского)* // Бем А. Л. Исследования. Письма о литературе. С. 264–326.

⁵ См. рецензию: *Современные записки*. 1938. Кн. 67. С. 460.

прежде всего стремление к пристальному, «микроскопическому» прочтению текстов. Заметим, что метод «пристального чтения» („close reading“) как раз в это время разрабатывался в англо-американской новой критике — еще одном «формальном» направлении в мировом литературоведении. Однако Бем не зависел ни от этой, ни от какой бы то ни было другой литературоведческой школы.

В последние шесть лет жизни, после захвата Чехословакии фашистами и закрытия Карлова университета, Бем лишился работы. Он преподавал русский язык в одной из пражских гимназий, перебивался частными уроками, подумывал об эмиграции в США. Однако и в эти годы активно читал лекции и вел семинары по русской литературе, написал брошюру «Церковь и русский литературный язык» (Прага, 1944). По некоторым свидетельствам, в последние годы Бем принял православие и стал называться Алексеем Федоровичем (в честь Алеши Карамазова).

Через неделю после вступления в Прагу советских войск, 16 мая 1945 года, Альфреда Людвиговича Бема увели из дома сотрудники СМЕРШ. Дальнейшая судьба его неизвестна. Наиболее вероятна версия, что он был вскоре расстрелян во дворе пражской тюрьмы Панкрац.

Если «пражская» филология развивалась во многом под влиянием новых веяний в лингвистике, поэтике и самой литературе, то «парижская» отмечена, скорее, печатью «здорового консерватизма». Это верно по крайней мере по отношению к двум крупнейшим исследователям-эмигрантам, которые начали свою научную карьеру еще в России, но большую часть жизни прожили в Париже, — К. В. Мочульскому и В. В. Вейдле.

Константин Васильевич Мочульский (1892–1948) родился в Одессе в семье профессора-филолога Новороссийского университета. Окончив гимназию с золотой медалью, он поступил на романо-германское отделение историко-филологического факультета Петербургского университета. Круг интересов студента Мочульского был чрезвычайно широк: он занимался не только испанской¹ и итальянской литературой, но и посещал лекции Ф. Ф. Зелинского по классической филологии, С. Ф. Платонова по русской истории, И. М. Гревса по итальянскому Средневековью и Возрождению, учил арабский язык. В 1914 году, по окончании университета, Мочульский был оставлен для подготовки к профессорскому званию, в 1916 году выдержал магистерский экзамен и был избран приват-доцентом². Формированию взглядов ученого способствовало и увлечение поэзией акмеистов. Известно, что Мочульский был знаком с Ахматовой и Мандельштамом (и даже помогал этому не слишком радивому студенту в освоении древнегреческого языка), постоянно посещал поэтические вечера. Интерес к поэзии отразился в ряде статей, напечатанных до революции в петербургских журналах. В 1918 году Мочульский вернулся в Одессу, преподавал в Новороссийском университете, а перед приходом Красной Армии эмигрировал — сна-

¹ Потом, в эмиграции, К. В. Мочульский будет переводить «Дон Кихота».

² В 1918 году Мочульский преподавал в Саратовском университете, однако из-за событий Гражданской войны был вынужден вскоре переехать в Одессу.

чала в Софию, а с начала 1922 года переехал в Париж. В Париже он вскоре стал преподавателем русского отделения Сорбонны и русской гимназии, где много лет читал лекции по истории литературы. Итогом этой работы стала выпущенная в соавторстве с М. Л. Гофманом¹ и Г. Л. Лозинским² капитальная «История русской литературы» (1934)³.

Как критик Мочульский в эти годы — «эстет» и «неоклассик», близкий к акмеистам. Он противопоставляет «туманностям» символистов словесную точность и ясность Кузмина, Гумилева, Мандельштама и Ахматовой⁴. Некоторые из его журнальных статей (например, статья о «пластической» поэзии Ахматовой) превращались в настоящие филологические исследования. Вскоре Мочульский вместе с В. В. Вейдле стал ведущим критиком и руководителем критического отдела парижского еженедельника «Звено» (1923–1928), печатался в «Современных записках», «Благонамеренном», газетах «Дни» и «Последние новости». Статьи Мочульского охватывали всю современную литературу — эмигрантскую, европейскую и отчасти советскую. Постепенно он отходит от апологии «неоклассики» и стремится определить неповторимо-индивидуальные черты каждого автора, дать «образ поэта». Так формируется интерес исследователя к литературной биографии. В «консервативном» на фоне литературной науки 1920-х годов возвращении к характерному для XIX века биографическому методу Мочульский увидел возможность преодоления кризиса современной словесности, разрыва между воображением и памятью. Не случайно поздние (и лучшие) работы ученого окажутся написаны в жанре критико-биографического очерка.

На рубеже 1920–1930-х годов в жизни и творчестве Мочульского произошел коренной перелом. Одиноким (все его родные рано умерли или погибли, сам Мочульский так и остался холостяком), неудовлетворенный своей деятельностью, он испытывает тяжелый духовный кризис и ищет выход из него. Решающим событием в жизни ученого стала встреча с о. Сергием Булгаковым, ставшим его духовным наставником. Мочульский обращается к религии, становится преподавателем Свято-Сергиевского Богословского института, вступает в Братство Святой Софии, участвует в работе Лиги православной культуры, думает о том,

¹ Гофман Модест Людвигович (1887–1959) — поэт и историк литературы, крупный пушкинист, автор книг «Пушкин. Первая глава науки о Пушкине» (Пг., 1922), «Психология творчества Пушкина. Вторая глава науки о Пушкине» (Париж, 1928) и многих других работ (в том числе на французском языке). В эмиграции с 1922 года.

² Лозинский Григорий Леонидович (1889–1942) — филолог-романист, переводчик, профессор старофранцузского языка в Сорбонне, редактор газеты (позднее журнала) «Звено», брат знаменитого поэта-переводчика М. Л. Лозинского. Много писал о Пушкине.

³ См.: Hofmann M., Lozinski G., Motchoulski C. Histoire de la littérature russe depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris, 1934.

⁴ См.: Мочульский К. В. 1) Поэтическое творчество Анны Ахматовой // Русская мысль (София). 1921. № 3/4; 2) О классицизме в современной русской поэзии // Современные записки. 1922. Кн. 11. Мочульский читал также лекции о Гумилеве и Ахматовой в парижском Русском Народном университете. Критические работы ученого собраны в кн.: Мочульский К. В. Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999.

чтобы стать священником или монахом. Печатается он теперь в таких изданиях, как «Новый град», «Путь», «Вестник РСХД». Поворот к религии сказался на всем последующем научном творчестве Мочульского. Очень важная для определения собственного пути ученого книга о Владимире Соловьеве (1936) была посвящена о. Сергию Булгакову. Лучшими из работ, написанных Мочульским, остаются небольшая брошюра «Духовный путь Гоголя» (1934) и монография «Достоевский. Жизнь и творчество» (окончена в 1942, опубликована в Париже в 1947 году)¹.

Научный метод Мочульского — биографический, восходящий к традиции Ш.-О. Сент-Бёва и «литературным портретам» XIX века, однако при этом ученый не избежал влияний ни академического сравнительно-исторического литературоведения, ни теоретизирования символистов, ни, конечно, русской религиозной философии. Книги Мочульского — поздний ответ Серебряного века в филологии. Исследователя интересует духовный путь его героя-писателя.

В работе о Гоголе Мочульский рассматривает биографию писателя как органическое единство, как бы становясь на точку зрения самого Гоголя: это был путь, предназначенный свыше. Писательское самоопределение Гоголя в представлении Мочульского — это путь мистика, переходящего от смутного ощущения присутствия иных миров и страха смерти к осознанному религиозному чувству; от юношеских догадок о своем «служении» — к мессианизму, уверенности в том, что его искусство направляет божественный промысел на благо человечества. Главная тема творчества Гоголя — вторжение в человеческую жизнь «темных сил», борьба человека с дьяволом, а звания «юмориста» и «сатирика» — не более чем ярлыки, приклеенные некомпетентными читателями и социологической критикой. Многочисленные кризисы в жизни Гоголя не случайны и ведут к единой цели — осознанию писателем своего призвания пророка и подвижника. Однако в какой-то момент этот путь заводит в тупик: Гоголь «впадает в прелесть», поддается соблазну ложной святости. Осознав это, он принимается за душевное самовоспитание, устройство внутреннего хозяйства. Последние годы жизни Гоголя, по Мочульскому, — вовсе не медленное погружение в пучину религиозного помешательства, куда подталкивал писателя изувек о. Матвей (сложившийся в литературе, в том числе у Д. С. Мережковского, образ этого человека Мочульский переосмысляет), а время просветления, изживания гордыни. И сожженная — по ошибке или в припадке умоисступления, как считает исследователь, — вторая часть «Мертвых душ» не была скучным морализаторским трактатом, а, напротив, — шедевром подлинного психологического реализма, которым был доволен и сам автор. Достигнув вершины своего духовного пути, Гоголь погибает в борьбе с превосходящими силами зла: «Не признать реального вмешательства дьявола в жизнь Гоголя — значит зачеркнуть весь его духовный путь»².

Не менее интересно, едва ли не как роман, читается и книга о Достоевском, чье творчество исследователь рассматривает как завуалированную исповедь.

¹ Эти труды ученого собраны в кн.: *Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский*. М., 1995.

² *Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский*. С. 59.

Во всех героях Достоевского, даже таких, как господин Голядкин, можно найти частичку самого автора. Объективируя себя в героях, Достоевский, по Мочульскому, ведет вечную борьбу между верой и неверием в самом себе. Однако при этом исследователь не забывает и о художественности: одна из задач книги — разрушить легенду о стилистической небрежности, неотделанности сочинений Достоевского. Для этого ученый подробнейшим образом анализирует творческую историю каждого программного произведения писателя. В тонких интерпретациях Мочульского Достоевский предстает прямым предшественником Джойса и Пруста, воспроизводящим сложнейший поток ассоциаций, мыслей и образов. Особенно интересными оказываются параллели с западной, прежде всего французской, литературой, которые проводит исследователь (филолог-романист по образованию).

Эти труды писались в 1930-е годы, когда преподавание и научная работа уже не были главным и единственным занятием Мочульского. Обретя веру, он очень скоро дополнил ее добрыми делами. Начиная с 1932 года Мочульский становится одним из ближайших помощников матери Марии (Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караваевой, по мужу Скобцовой, 1891–1945) в ее парижском приюте для немущих, а с 1935 года — одним из самых деятельных членов созданной и возглавляемой ею организации «Православное дело», где он был заместителем председателя. Во время войны ученый остался в Париже, работал над книгой о Достоевском, а также над задуманной им трилогией о русских символистах: «Александр Блок» (закончена в 1945, опубликована в 1948 году), «Андрей Белый» (опубликована в 1955 году), «Валерий Брюсов» (опубликована в 1962 году)¹. Он продолжал служить в приюте, который в 1942 году стал убежищем для преследуемых нацистами евреев. Кара не замедлила последовать: в феврале 1943 года мать Мария, ее сын Юрий Скобцов (любимый ученик и друг Мочульского) и священник о. Димитрий Клепинин были арестованы гестапо и впоследствии погибли в лагерях. Мочульский, чудом избежавший ареста, стал председателем «Православного дела». Однако организация была уже практически разгромлена, а сам ученый настолько тяжело переживал гибель близких людей, что так и не смог оправиться от потрясения. В 1946 году у Мочульского обострился туберкулез. Последние годы он был вынужден жить в санаториях и умер в 1948 году в маленьком городке Комбо в Пиренеях. В России его книги начали выходить только в середине 1990-х годов.

Во многом сходным с судьбой Мочульского (хотя и менее трагическим) был жизненный путь другого русского парижанина — крупнейшего культуролога, искусствоведа и литературоведа Владимира Васильевича Вейдле (1895–1979).

Он родился в Петербурге, вырос в богатой семье обрусевших немцев, с детства интересовался классическим искусством². В 1912 году, после окон-

¹ См. современное изд.: Мочульский К. В. Александр Блок. Андрей Белый. Валерий Брюсов. М., 1997.

² Дом Вейдле на Большой Морской улице примыкал к арке Главного штаба и Дворцовой площади; Эрмитаж был для него вторым домом. Культурная атмосфера дореволюционного Петербурга отразилась в воспоминаниях ученого, заставляющих вспомнить «Другие берега» В. В. Набокова (см.: Вейдле В. Зимнее солнце. Из ранних воспоминаний. Вашингтон, 1976).

чания Реформаторского училища, где преподавание велось на немецком языке, Вейдле поступил на историко-филологический факультет Петербургского университета. Он специализировался по кафедре всеобщей истории, изучал древнерусское и византийское искусство, историю раннехристианского Рима и европейского Средневековья. В то же время одним из сильнейших увлечений, начавшихся еще в детстве, для него оставалась русская классическая литература, которая, как вспоминал впоследствии сам Вейдле, спасала его от соблазнов «декадентства» и «модернизма» с их нравственным релятивизмом. Как и К. В. Мочульский (хороший знакомый Вейдле, учившийся на два курса старше, они оба были студентами И. М. Гревса), по окончании учебы Вейдле становится преподавателем университета, увлекается поэзией акмеистов, знакомится с Ахматовой и Мандельштамом, пишет первые рецензии. В 1918–1921 годах ему приходится работать в провинции — сначала в Перми, потом в Томске. В августе 1921 года он возвращается в Петроград, присутствует на похоронах Блока. Вейдле преподает в Петроградском университете и Институте истории искусств, совмещая занятия историей средневекового искусства с написанием статей о современной западной живописи. В 1924 году, выехав в Германию в научную командировку, он становится невозвращенцем и поселяется в Париже, где проживет с небольшими перерывами до самой смерти — 55 лет. Как и Мочульский, Вейдле преподавал в Свято-Сергиевском Богословском институте (с 1932 года — профессор), испытал сильное влияние о. Сергия Булгакова, много печатался как литературный и художественный критик. Круг интересов В. В. Вейдле был необычайно широк: его интересовала русская и европейская литература прошлого и настоящего, живопись, скульптура и архитектура, политика и историософия¹, языкознание, отношение искусства к религии от раннего христианства до современности. Наибольшая активность Вейдле как литературного критика приходится на конец 1920-х — 1930-е годы. Сотрудничая в журналах «Звено», «Современные записки», «Труд», газетах «Дни» и «Возрождение», он писал о всей современной русской литературе. Как «арбитр вкуса» Вейдле пользовался большим авторитетом среди парижских поэтов; он и сам занимался художественным творчеством, писал стихи и прозу.

Принципиальный «консерватизм» Вейдле проявился уже в самых ранних его публикациях о литературе. В начале 1922 года он выступает в печати против формалистов — Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума, противопоставляя их схематическому и механистическому, как он считал, подходу к искусству свой собственный, названный им позднее «биологией искусства». Последовательность взглядов Вейдле хорошо иллюстрирует тот факт, что последняя его значительная работа — книга «Эмбриология поэзии» (Париж, 1980) — была, как и первая статья, направлена против формально-структурного метода в литературоведении, только здесь главным объектом полемики стала уже методология анализа поэтических текстов Р. О. Jakobsona и Ю. М. Лотмана.

¹ См.: Вейдле В. 1) Задача России. Нью-Йорк, 1956; 2) Безымянная страна. Париж, 1968.

Главный труд Вейдле 1930-х годов был опубликован сначала по-французски¹, а в 1937 году вышел по-русски под названием «Умирание искусства»². Название относится не только к современности: в отличие от большинства эмигрантов Вейдле был начисто лишен ностальгии не только по Серебряному веку русского искусства, но и по веку Золотому. Трезвый и глубокий аналитик, он усматривает начало длительного процесса умирания искусства еще в романтическую эпоху, и весь XIX век, несмотря на обилие шедевров, представляется ему временем постепенной деградации. Главный симптом культурного разложения ученый видит в «утрате вымысла», совпадая в этом тезисе с мнением К. В. Мочульского³. В современной литературе на первый план вышли невидуманные истории — биография, мемуары, путешествия, очерк как «монтаж фактов». А с другой стороны, романы и рассказы все больше становятся демонстрацией формального мастерства, литературой для литераторов. В результате остается либо человек без искусства, либо искусство без человека. «Бесформенность и формализм, документы и пустая техника — явления соотносительные и равнозначные, симптомы того же самого распада»⁴. Этим двум сторонам «умирания» Вейдле противопоставляет живое искусство прошлого («живой» — главное оценочное слово критика), доромантических времен, когда художник не был оторван от общества и церкви и потому изображал мир, а не свое видение мира⁵. Герои современной литературы — либо среднеарифметические «типы», либо механизмы, но никак не живые люди. Нынешние авторы, в отличие от прежних, не верят в бытие своих героев; они не творцы, а ремесленники. Как, впрочем, и поэты, которым осталась только стилизация вместо стиля (эмигрантская поэзия в этом отношении, с точки зрения Вейдле, особенно показательна). Приелись старые строфические формы и размеры, а попытки оживить поэзию приводят только к формалистическим экспериментам, которые окончательно отделяют поэзию от жизни. Искусству становится безразличен предмет изображения, а слово «из живого означенования, внутренне связанного с предметом... становится отвлеченным знаком, сохраняющим с ним лишь внешнюю, условную связь, чем-то вроде схематического значка»⁶. Отсюда — темнота поэтического языка, неудобочитаемость поэзии.

Заметим, что, хотя В. В. Вейдле последовательно выступает против «механизирующего» литературу подхода формалистов, он, как и многие другие кри-

¹ См.: *Weidlé W. Les abeilles d'Aristée*. Paris, 1936.

² См. современное переиздание: *Вейдле В. В. Умирание искусства. Размышления о судьбе литературного и художественного творчества*. СПб., 1996.

³ См.: *Мочульский К. В. Кризис воображения (роман и биография) (1927)* // Мочульский К. В. Кризис воображения. Томск, 1999. С. 160–164. Заметим, что Вейдле и Мочульский не были одиноки: о «смерти романа» в это время писали также О. Э. Мандельштам, В. Б. Шкловский, Дьердь Лукач и др.

⁴ *Вейдле В. В. Умирание искусства*. С. 25.

⁵ Здесь Вейдле неожиданно перекликается с Якобсоном, написавшим в это же время статью о «метонимической» поэтике Пастернака. То, что авангардист Якобсон рассматривает как конститутивное свойство литературы, для консерватора Вейдле — симптом упадка.

⁶ *Вейдле В. В. Умирание искусства*. С. 70–71.

тики, пользуется их терминологией или близкими им понятиями¹ и — главное — часто совпадает с ними в описании (но не в оценке) произведений искусства. Если формалисты свойства современного искусства приписывали искусству вообще, то Вейдле историзует проблему и занимает ясную оценочную (консервативную) позицию.

Единственный выход из современной ситуации в искусстве, который видит Вейдле, — это возвращение к истокам. Искусство должно перестать быть игрой или журналистикой, оно должно обрести оправдание в религии.

В послевоенные годы Вейдле много пишет о политике и об искусстве. К литературе и науке о ней он вернется только в 1960–1970-е годы. Тогда появятся замечательные эссе о Блоке, Ахматовой, Мандельштаме, Цветаевой² и ряд работ, напечатанных в американском «Новом журнале» и составивших посмертную книгу «Эмбриология поэзии» (1980).

Похожий научный путь — от смежных исторических дисциплин к литературоведению — прошел и другой выдающийся культуролог — Петр Михайлович Бицилли (1879–1953).

Будущий ученый родился в Одессе в дворянской семье, имевшей итальянские корни. Он окончил классическую гимназию, а затем историко-филологический факультет Новороссийского университета, где специализировался по кафедре всеобщей истории, занимался итальянским Средневековьем и Возрождением, русской историей. Докторскую диссертацию³ П. М. Бицилли защитил в мае 1917 года в Петрограде на кафедре крупнейшего медиевиста И. М. Гревса (учителя и Мочульского, и Вейдле), одним из его оппонентов, наряду с Гревсом, был Л. П. Карсавин. В Одессе до революции Бицилли избирался приват-доцентом, затем экстраординарным профессором Новороссийского университета; перед самой Гражданской войной он должен был занять место профессора Саратовского университета.

В поздней «Автобиографии» Бицилли пишет о своей аполитичности, однако факты говорят о другом: во время учебы он участвовал в студенческих сходках и дважды исключался из университета, незадолго до октября 1917 года вступил в партию эсеров (примыкал к правому крылу партии; его убеждения граничили с кадетскими). Изданная им тогда же брошюра «Основы социализма» показывает прекрасное знание социалистической теории от утопистов XVI века до Маркса и марксистов, со всеми ее сильными и слабыми сторонами. Социализм Бицилли рассматривал как веру: «Нельзя быть социалистом только по „научным убеждениям“, потому что их — недостаточно. Социалистическое царство правды не „родится“ самопроизвольно на развалинах капитализма, но будет „создано“ руками верующих»⁴. Но в то же время историк предвидел в надвига-

¹ В «Умирании искусства» используются такие понятия, как «поэтический язык» и его «затрудненность», «обновление языковой ткани» в противовес «склерозу языка» и т. п.

² См.: Вейдле В. В. О поэтах и поэзии. Париж, 1968.

³ См.: Бицилли П. М. Салимбене. Очерки итальянской жизни XIII века // Бицилли П. М. Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад. М., 2006. С. 233–526.

⁴ Бицилли П. М. Основы социализма. Одесса, 1917. С. 45.

ющейся революции «сумерки цивилизации» и «новое средневековье»: не случайно в это время он пишет книгу «Падение Римской империи»¹.

Годы революции и Гражданской войны Бицилли провел в Одессе. В 1918–1919 годах, когда в городе последовательно сменялись у власти Центральная Рада, гетман, немцы, Антанта, григорьевцы, бандиты, красные и белые, он писал свой лучший труд — «Элементы средневековой культуры» — о том, что жизнь для средневекового человека — это не процесс, а статическое состояние, характеризующееся незыблемыми универсалиями (символика, иерархия, моноцентризм), которые могут, не меняясь по сути, получать самые разнообразные внешние выражения. Однако специалист по Средним векам не захотел жить в наступающем «новом средневековье»: он считал, что оно будет характеризоваться уже не «единством культуры», а «единством цивилизации»². В отличие от Н. А. Бердяева, также писавшего о «новом средневековье», Бицилли не питал иллюзий о возможности восхождения через революцию к некому «более высокому религиозному типу»³.

После поражения белых Бицилли решил покинуть родину. В январе 1920 года, уже зрелым сорокалетним человеком, он эмигрирует. Сначала поселяется в сербском городке Вранье, однако там его специальность оказалась совершенно невостребованной, и в апреле он перебирается в близлежащий город Скопле (или Скопье, ныне столица Македонии), где в течение четырех лет преподает на кафедре всеобщей истории только что открытого филиала Белградского университета. Здесь не было хорошей библиотеки, и ученому пришлось изучать античные и средневековые надписи на памятниках в окрестностях города. Бицилли тосковал по полноценной научной жизни, писал в письмах, что ему «после трех лет, проведенных в Скопле, и София кажется чем-то вроде Парижа»⁴.

Однако и в этих условиях он продолжал работать: не имея возможности исследовать конкретные тексты, ученый обратился к тому, что хранилось в памяти. В Скопле были написаны «Очерки теории исторической науки»⁵, в которых историографический обзор от Геродота до Шпенглера сочетается с критикой рационализации и схематизации истории, несостоятельности любых априорных моделей, не учитывающих индивидуальное и случайное. Установка на «интуитивный охват всеединства» (во многом обусловленная влиянием Анри Бергсона) и стремление к выявлению индивидуальности, специфических черт изучаемого объекта станет основой метода Бицилли не только в истории, но и в филологии⁶.

¹ См.: Бицилли П. М. Избранные труды по средневековой истории. С. 9–80.

² См.: Бицилли П. М. Проблема нового средневековья // Новый град. 1932. № 2. С. 50–58.

³ Бердяев Н. А. Новое средневековье // Бердяев Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 426.

⁴ Письмо К. В. Флоровской от 29 июня 1922 года. Цит. по: Мещерский А. П. Заметки и материалы к биобиблиографии русских преподавателей в высших учебных заведениях Болгарии. 1920–1944 // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры: исследования, статьи, рецензии. М., 2000. С. 580.

⁵ Отосланная в Прагу, эта книга пролежала без движения три года и была издана только в 1925 году.

⁶ Так, ряд его статей оказался посвящен индивидуальности нации, которая проявляется в своеобразии языка («Нация и государство», «Нация и народ», «Нация и язык» и др.). Дружба с философом

В Софийском университете имени св. Климента Охридского, где Бицилли сразу стал заведующим кафедрой всеобщей истории, его коллегами оказались более 30 русских ученых, в том числе и бывшие преподаватели Новороссийского университета.

К своим преподавательским обязанностям Бицилли относился очень серьезно. Полный список курсов, которые он прочитал в Софии за 24 года, включает 78 различных названий, охватывающих все основные аспекты европейской и русской истории¹. Теперь ученый часто выезжает в Прагу, Берлин и Париж, участвует в съездах Российских организаций академических союзов в зарубежье (РОАЗ), ведет регулярную переписку с коллегами (П. Б. Струве, Г. В. Вернадским, В. В. Вейдле, К. В. Мочульским, Р. О. Якобсоном и др., особенно активно — с А. Л. Бемом), с 1931 года начинается регулярная переписка с И. А. Бунными.

В эти годы Бицилли все больше отходит от философии истории в сторону философии культуры, где интуитивный «охват целого», к которому он стремился, представляется ему более осуществимым. Методологические отличия в подходе к тексту между историком и филологом Бицилли сформулировал в своем лучшем труде 1920-х годов — «Этюды о русской поэзии» (1925): «...Историк-палеограф изучает — как общее правило — единственно *части*, а не целое, которого — с точки зрения эстетической — в „документе“ *нет*. Эстетическая критика не только должна *исходить от целого*: целое является ее объектом»². В. В. Вейдле (для которого целостность и органичность также были высшими ценностями) считал, что Бицилли «осуществляет всей своей книгой» эти установки³. В «Этюдах о русской поэзии» ставился вопрос о природе ритма, давался очерк эволюции русского стиха, стиха Пушкина и Лермонтова. Очерк о Пушкине был центральным в книге. Многие его тезисы — например, о том, что единство «Евгения Онегина» создается ритмом и онегинской строфой, — оказались созвучны как работам формалистов (Ю. Н. Тынянов), так и позднейшим структуралистским исследованиям (Ю. М. Лотман). После «Этюд...» Бицилли-литературовед был признан научным сообществом. Р. О. Якобсон назвал эту работу одним из самых глубоких исследований о Пушкине⁴. Впоследствии Бицилли постоянно обращался к пушкинскому наследию и стал одним из самых известных пушкинистов⁵.

Г. В. Флоровским привела Бицилли к сотрудничеству с евразийцами (хотя он никогда не считал Евразию отдельной цивилизацией), но уже в 1927 году в статье «Два лика евразийства» он отошел от этого направления.

¹ См.: Бирман М. А. П. М. Бицилли (1879–1953). Штрихи к портрету ученого // Бицилли П. М. Избранные труды по средневековой истории. С. 678–680.

² Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996. С. 385.

³ Вейдле В. Рецензия на «Этюды о русской поэзии» // Дни. 1926. 31 янв. С. 4.

⁴ См.: Якобсон Р. О. Работы по поэтике. С. 172.

⁵ Ему принадлежат, в частности, монографии «Пушкин и Вяземский (к вопросу об источниках пушкинского творчества)» (1939), «Пушкин и проблема чистой поэзии» (1945), многочисленные рецензии на книги о Пушкине в «Современных записках» и др. Только в 1936–1938 годах Бицилли опубликовал 16 работ о Пушкине.

С 1925 года Бицилли становится постоянным сотрудником «Современных записок»¹. По свидетельству Г. П. Струве, никто из авторов не опубликовал в журнале такого количества работ, как Бицилли: всего им было напечатано 30 статей и 75 рецензий². Он касался множества вопросов истории, историографии, педагогики, историософии, публиковал регулярные обзоры новых книг, в том числе отклики на произведения Бунина, Алданова, Белого, Мережковского, Тэффи, Набокова и др.

Как и в критических статьях К. В. Мочульского, в небольших заметках Бицилли о современной литературе часто содержались в «свернутом» виде мысли, достойные отдельной статьи или даже монографии. Так же как и труды близкого друга Бицилли — А. Л. Бема, литературоведческие статьи ученого отличал талант пристального чтения текстов и нахождения «параллельных мест» (что особенно хорошо видно в его поздней книге о Чехове³), внимание к подтексту и «тайным соотношениям слов»⁴, а также интерес к Достоевскому, возникший не без влияния Бема⁵. А с В. В. Вейдле софийский профессор сходен в другом: они оба пытались осмыслить историю культуры и литературы в целом, однако выводы Бицилли были менее пессимистичны, чем автора «Умирания искусства». В работе «Трагедия русской культуры» (1933) Бицилли рассматривает Золотой век русской литературы и вершинные достижения русской культуры XIX века как отголосок европейского Ренессанса. Отсталость России, как считал ученый, была благом для культуры, потому что только благодаря ей русская литература сумела усвоить все богатство мировой.

Филологические работы Бицилли второй половины 1930-х годов и времен войны чрезвычайно разнообразны по тематике. Помимо уже упомянутых литературоведческих работ он писал труды по истории и современному состоянию русского литературного языка, по фольклору, по общей лингвистике, болгаристике, полонистике, украинистике; создал выдающийся труд о «Слове о полку Игореве»⁶. Всего при жизни ученого были опубликованы 14 книг, 2 брошюры, 20 монографических исследований, 150 статей и примерно столько же заметок и рецензий. Многие его работы остались ненапечатанными.

¹ Как критик Бицилли печатался и в других журналах и газетах: «Встречи», «Звено», «Круг», «Новый град», «Россия и славянство», «Руль», «Русская школа за рубежом», «Русские записки», «Числа», а также во французских и немецких изданиях.

² См.: Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 56.

³ Бицилли П. М. Творчество Чехова. Опыт стилистического анализа // Годишник на университет св. Климента Охридски. Историко-филологически факултет. София, 1942. Т. 38. 6. См. переиздание в кн.: Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. М., 2000. С. 204–358.

⁴ Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. С. 422.

⁵ Достоевскому посвящен ряд работ ученого. См.: Бицилли П. М. 1) К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Годишник на Софийския университет: Историко-филологически факултет. Т. 42. София, 1945/1946; 2) Достоевский и современная культура: Почему Достоевский не написал «Жития великого грешника» // Бицилли П. М. Трагедия русской культуры. С. 385–393.

⁶ См.: Бицилли П. М. К вопросу о происхождении «Слова о полку Игореве» (по поводу исследования проф. А. Мазона). Белград, 1941.

Последние годы жизни ученого были нелегкими. Когда началась война, он оказался отрезан от научного мира: прекратилась переписка, закрылись журналы, в которых он сотрудничал. В первые послевоенные годы, захваченный, как и многие русские эмигранты, волной патриотизма, он подал заявление о предоставлении советского гражданства, однако трижды получал отказ и в 1948 году был вынужден принять болгарское подданство. А на следующий год, во время кампании по борьбе с «буржуазно-идеалистической наукой» в просоветской Болгарии, он был уволен из Софийского университета. Профессор, прослуживший в университете 24 года, не получил даже права на пенсию. Скончался П. М. Бицилли 25 августа 1953 года. Его работы, часто публиковавшиеся крошечными тиражами в университетском «Ежегоднике», стали постепенно появляться на родине только в 1990-е годы. Сейчас имя П. М. Бицилли — одно из самых почитаемых в русской филологии и исторической науке. Значение его наследия еще предстоит осмыслить — как, впрочем, и труды его друзей и коллег, выдающихся филологов-эмигрантов.

Мемуарная и автодокументальная проза

Мемуары, автобиографии, дневники и письма принято относить к так называемым исповедальным или автодокументальным жанрам, объединяя их названием «литература автодокумента». Мемуары, или автодокументальные тексты (автодокументы)¹, называемые также документальной литературой и литературой документа², автореференциальными текстами³, эготекстами⁴, *littérature intime*⁵, представляют собой тексты, в которых действительность отображена весьма специфическим образом. С одной стороны, тексты этого рода, как и любое искусство, не являются «адекватом» жизни, с другой — претендуют на особую достоверность отражения действительности. Как пишет Л. Гинзбург, документальной литературе свойственна «установка на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности. Фактические отклонения притом вовсе не отменяют ни установку на подлинность как структурный принцип, ни из него вытекающие особые познавательные и эмоциональные возможности»⁶.

¹ Это сочетание впервые употребил А. Урбан, не придавая ему, однако, терминологического значения. См.: Урбан А. 1) Автодокументальная проза // Звезда. 1970. № 10. С. 4–77; 2) Художественная автобиография и документ // Звезда. 1977. № 2. С. 203.

² Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1971. С. 9, 10 и далее.

³ См.: Медарич М. Автобиография. Автобиографизм. Автоинтерпретация / Под ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитовой. СПб., 1998. С. 7.

⁴ См.: Пушкирева Н. Л. У истоков женской автобиографии в России // Филологические науки. 2000. № 3. С. 62–69.

⁵ Lejeune Ph. The Autobiographical Contract — French Literary Theory Today / Ed. by Tzvetan Todorov. Cambridge; New York et al., 1988.

⁶ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. С. 10.

Все существующие определения автодокументальных текстов, от классической и неизменно цитируемой фразы Белинского: «Мемуары... составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою»¹ — до многочисленных определений современных исследователей, рассматривающих эти тексты как историко-архивный источник или как материал для филологического анализа, так или иначе отражают указанную амбивалентность эстетической природы автодокументов². Отмечают ее и сами авторы, ср.: «Пишет не память, а воображение, и пишет не по архивным залежам, а лишь подбирая цветные камушки отшлифованных прибором ощущений и подрисовывая их наблюдениями над другими»³; «Это подсознание возвратило мне сном слышанное много лет тому назад объяснение»⁴ и т. п. Наиболее полно и образно о характере связи памяти и воображения, преобразующего «факт» в художественный образ, сказал Набоков в одном из своих интервью: «Когда мы говорим о ярком индивидуальном воспоминании, мы делаем комплимент не нашей способности удержать нечто в памяти, а таинственному предвидению Мнемозины, сохранившей тот или иной элемент, который впоследствии может понадобиться творческому воображению в комбинации с более поздними воспоминаниями и вымыслами. В этом смысле как память, так и воображение суть отрицание времени»⁵.

Казалось бы, в силу двойственности своей природы автодокументальные тексты занимают в литературном каноне пограничное положение, находясь «на стыке» сфер искусства и жизни, литературы высокой и тривиальной (нелитературы). Однако, как отмечал Ю. Тынянов, между литературой и бытом (литературным бытом) нет жесткой границы, что делает сам канон системой динамической и обуславливает возможность диффузии явлений одинаковой формы, существующих в обоих пространствах. «Существование факта как *литературного* зависит от его дифференциального качества (т. е. от соотносительности либо с литературным, либо с внелитературным рядом), другими словами — от функции его. То, что в одной эпохе является литературным фактом, то для другой будет общеречевым бытовым явлением, и наоборот, в зависимости от всей литературной системы, в которой данный факт обращается»⁶.

¹ Белинский В. Г. Взгляд на русскую литературу 1846 года // Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 10. С. 316. Ср. определение мемуаров, предложенное в начале XX века Д. Овсяннико-Куликовским: «не... простая копия действительности, а... ее художественное обобщение и толкование» (Овсяннико-Куликовский Д. Н. Толстой как художник. СПб., 1905. С. 1).

² Подробнее об истории и литературе вопроса см.: Колядич Т. М. Воспоминания писателей: проблемы поэтики жанра. М., 1998. (Введение; Гл. 1); Савкина И. Л. «Пишу себя...»: автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. Тампере, 2001 (Введение; Гл. 1).

³ Осоргин М. А. Времена. Автобиографическое повествование // Осоргин М. А. Времена. Автобиографические повести. Романы. М., 1989. С. 13.

⁴ Берберова Н. Н. Курсив мой. М., 1996. С. 60.

⁵ Цит. по: Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В. В. Собр. соч. (русский период): В 5 т. СПб., 2000. Т. 5. С. 37.

⁶ Тынянов Ю. Н. О литературной эволюции // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 273. Ср. его размышления о письме в статье «Литературный факт»: уже во второй поло-

Для эмиграции вся жанровая парадигма писательских автодокументов, несомненно, являлась фактом литературы как самосознания диаспоры. Автобиографии, мемуары, дневники, эпистолярия не только выступали в функции хранителей культурной памяти, но и способствовали самоосознанию эмиграции, выстраиванию ее культурной модели и — не в последнюю очередь — созданию эмигрантского мифа. Автодокументальные тексты рассматривались как единая *летопись эмиграции*, в которую каждый автор вписывал свою страницу. Это ощущение особенно усилилось в годы Второй мировой войны, которая «убила надолго деятельность писателя» и сделала «всякий опыт художественной выдумки» кощунством¹, в результате чего автодокументы «поглотили» художественные тексты, сделавшись их субститутами.

Автодокументы — и особенно мемуары — писателей/литераторов представляют собой единое текстовое пространство, в котором на основе эстетического переживания действительности (собственной жизни и своей эпохи) конструируется художественная реальность. Хронотоп для всех текстов этого рода один, однако комплекс семиотических констант (знаков), в соответствии с которым кодируются тексты, у каждого автора свой. В связи с этим весьма показательна авторская установка, задаваемая уже заглавием текста и актуализирующая способ саморепрезентации автора и способ кодирования текста. Так, Н. Бердяев и Н. Берберова выносят в заглавие своих книг жанровое определение «автобиография», тем самым подчеркивая определенный разрыв с русской традицией и репрезентируя свое авторское «я» как «Я»². Вместе с тем «Самопознание» и «Курсив мой», при общей актуализированности «Я», задают различные модусы: первое как будто более ориентировано на пространство внутреннее, на самооценку, второе — на внешнее, причем автор акцентирует момент отбора материала и намерение по-своему оценить его значимость (курсивом выделяются в тексте наиболее значимые, по мнению автора, положения). Разумеется, как внешнее, так и внутреннее пространства присутствуют в обоих текстах, накладываясь друг на друга.

Автор «Незамеченного поколения» В. Варшавский не указывает жанра своей книги, однако, по сути дела, пишет духовную автобиографию своего поколения, с которым полностью себя отождествляет. Заголовок «Незамеченное поколение» читается как двойной маркер: трагической судьбы поколения «эмигрантских сыновей» и «незамеченности» автора на общем фоне, неотделимости его от единого «Мы». Кроме того, «незамеченное поколение» ассоциируется

вине XVIII века «письмо, оставаясь частным, нелитературным, было в то же время и именно поэтому фактом огромного значения. Этот литературный факт выделил канонизированный жанр „литературной переписки“, но и в своей чистой форме он оставался литературным фактом». Там же. С. 266.

¹ Подробнее об этом см. письма М. Осоргина к А. Полякову 1940–1942 годов и нашу вступительную статью к ним в кн.: Диаспора-I: Новые материалы. Париж; СПб., 2001. С. 422–476.

² Основанная на коллективности сознания русская культурная традиция, в отличие от европейской, не делает акцента на индивидуализме и персональности, что обусловило сдвиг автобиографического дискурса в сторону общерепрезентативного, представляя «Я» как часть «Мы». Подробнее об этом см.: Савкина И. Л. «Пишу себя...» С. 27–31.

с западным «потерянным поколением» и воспринимается как его эмигрантский вариант. Сопоставление «незамеченное — потерянное» актуализирует ракурс переживания «эмигрантскими сыновьями» своего основного отличия от западных сверстников. Последние, несмотря ни на что, объективно *были*, так как потерять можно лишь то, что изначально существовало. «Эмигрантских детей» «не заметили», следовательно, они объективно не существовали для сообщества¹; отсюда пафос книги Варшавского, призванной доказать существование («бывшесть») своего поколения как самостоятельного культурного феномена, не менее значимого для истории эмигрантской культуры, чем феномен «потерянного поколения» — для культуры западной.

«Встречи» Ф. Степуна и одноименные воспоминания Ю. Терапиано, а также «Дневник моих встреч» Ю. Анненкова² подразумевают ситуацию беседы и наличие приятного собеседника, который понимает автора с полуслова, поскольку «встреча» предполагает диалог, основанный на взаимопонимании, в противном случае это «невстреча». Диалог (с современниками, с потомками, с теми, кто находился по ту сторону границы, географической или временной) был необычайно важен для эмиграции, что обусловило частотность названия «Встречи» или наличия слова «встреча» в названии эмигрантских автодокументальных текстов.

Неоднократно встречающееся в названиях мемуаров слово «память», казалось бы, позволяет поместить все маркированные подобным образом тексты в одно семиотическое поле. Однако на самом деле у текстов с общей семьей в заглавии кодировки могут быть совершенно различными. В воспоминаниях А. Даманской «На экране моей памяти» память предстает как объект — экран, с которого автор снимает информацию³. В «Speak, Memory» В. Набокова память — активный творческий субъект, словно независимый от воли автора и подчиняющийся лишь воображению. «Книга памяти» как жанровое определение «Полей Елисейских» В. Яновского перекликается с выражением «почтить память» и задает некролого-панегирическую установку, которой в значительной степени противоречит подчеркнуто ироничный и грубоватый тон мемуарного текста, вступающего, таким образом, с названием в семиотическую игру. Наконец, А. Бахрах («По памяти, по записям...») удваивает канал связи с воспроизводимой реальностью и акцентирует «установку на подлинность»: записи, по определению, должны рассматриваться как более надежный источник информации, чем капризная память. Эту же функцию выполняет цитируемое С. Маковским в предваряющем мемуарный текст воображаемом разговоре с издателем высказывание П. Клоделя: «Мнемозина! Старшая, та, которая не говорит! Она внутреннее время. Она —

¹ Ср. с мнением Гиппиус о том, что вся эмиграция, и особенно молодое поколение, попала «в щель истории» (Берберова Н. Н. Курсив мой. С. 286).

² Вполне возможно, что название в обоих случаях было подсказано «Встречами» В. Пяста (1929) и, таким образом, «кодировало» авторов как продолжателей традиции Серебряного века.

³ Такая же роль ей отводится в мемуарах Дон-Аминадо, ср.: «...на освещенном экране человеческой памяти встают дни, месяцы, годы, события, числа, даты, былое, минувшее, бывшее и давно прошедшее» (Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. М., 1991. С. 143–144). Позволительно предположить, что название и концепция мемуаров подсказаны Даманской этой фразой.

бьющий ключом клад. Она совпадает. Она владеет, она помнит. <...> Но беда в том, что она, божественная Память, как все музы, капризница»¹.

По частотности употребления названия с семей «память», от обычных «воспоминаний» до «книги» или «экрана» памяти, вполне сопоставимы с названиями с семей «встреча», что неудивительно. «Унеся» прежнюю Россию в собственной памяти, эмигранты рассматривали сохранение памяти о том, чего больше нет, и передачу ее потомкам как задачи первостепенной важности, оправдывающие самый факт эмиграции.

Явления действительности, отраженные в любом автодокументальном тексте, многократно кодируются и в соответствии с этим приобретают различные смыслы. С одной стороны, ушедшие в прошлое дореволюционные Москва и Петербург и/или русский Берлин, русский Париж, русская Прага, Монпарнас, редакции различных российских и эмигрантских изданий, салоны и т. п. — реальные локусы (топосы бытия), включаемые авторами в тексты и создающие внутреннюю среду, в которой происходит действие. С другой — все они представляют собой мифологемы с многоуровневой системой кодирования (для всего сообщества; для индивидуального автора, отождествляющего себя с какой-либо его частью; для автора, стоящего «над схваткой», и др.). Последовательно разворачивая или накладывая друг на друга ряд мифологем, мемуарист (в данном случае понимаемый широко, а не только как автор собственно мемуара) конструирует определенную культурную модель того или иного явления эмигрантской истории (например, модели «блистательный Санкт-Петербург», «русский Монпарнас», «парижская нота», «русский Берлин» и т. п.). Совершенно естественно, что модели, созданные разными авторами, значительно отличаются друг от друга, хотя и основаны на одном и том же явлении действительности.

Образ авторского «Я» в автодокументальных текстах проявляется на границе своего и чужого. В автотекст вводится чужой текст (или свой, но иного характера)²: письменный (документ), самой своей природой свидетельствующий о том, что «так и было», или устный, сконструированный автором на основе воспоминаний, разного рода записей, печатных источников. В обоих случаях чужой/другой текст призван «удостоверить» текст автора. Так, Варшавский обильно иллюстрирует собственные высказывания выдержками из чужих публицистических и критических статей и других материалов периодической печати. Терапиано помещает в свой текст объявления из эмигрантских газет, протоколы заседаний «Зеленой лампы», сопровождая их собственными комментариями. Шаховская включает в свои воспоминания пол-

¹ Маковский С. К. Силуэты русских художников. М., 1999. С. 8.

² Один из вариантов границы, понимаемой как «свое чужое», представляет собой введение в текст «Я» как «Он» и игру с собственным именем/псевдонимом, ср. пассаж в мемуаре Яновского о Набокове: «Но в это время, одетый в парусиновые туфли и легкий макинтош, к нам приблизился Сирин, и Набоков отвернулся» (Яновский В. С. Поля Елисейские. С. 249), представляющий собой явную пародию на игру с именем/псевдонимом в романах Набокова; см. также: «Ходасевич единственный в эмиграции критик (не считая В. Мирного) разругал так называемые романы Алданова» (Там же. С. 124–125). «В. Мирный» — псевдоним автора, прибегая к которому, он словно «остраняет» себя.

ные подборки сохранившихся у нее писем разных людей, завершая ими посвященные этим людям главы. Одоевцева страницами «цитирует по памяти» свои разговоры с разными собеседниками и дополняет воспоминания о них собственными критическими статьями (свой, но печатный текст самим фактом печатности словно «удостоверяет» сконструированный). Набоков, напротив, в соответствии с концепцией жизни художника как «претекста» его творчества, дает в мемуарах многочисленные отсылки к своей прозе, нередко прямо цитируя или перефразируя более ранние рассказы и романы и таким образом «удостоверяя» факты, о которых идет речь в мемуарном тексте. Произведения писателя получают статус единственной заслуживающей доверия реальности¹.

Берберова вводит в «Курсив» свои дневниковые записи и стихи, а также посвященные ей стихи Гиппиус, выдержки из «Камер-фурьерского журнала» Ходасевича, адресованные ей письма Горького, Ходасевича, Бунина, Г. Иванова. Тексты значимых Других² служат автору «Курсива» зеркалом³, функция которого — способствовать созданию идеального, с точки зрения Берберовой, образа Берберовой. На самом же деле «зеркальность» выявляет стратегии автора в создании Я-персонажа⁴. Сопоставление Я-персонажа с образом этого же автора, выстраиваемым другими авторами в своих текстах, и с подлинными документами (эффект двойного, тройного и т. д. отражения) создает образ, иногда прямо противоположный заданному.

Своего рода зеркалом может являться и жизненный текст или личность Другого, на которые автор ориентируется в осознании собственной личности и в построении своего образа, причем таких зеркал в пространстве одного текста может быть несколько и механизм их действия может быть разным. Г. Кузнецова в «Грасском дневнике», например, в выстраивании образа своей творческой личности ориентируется на Бунина, неизменно эксплицитно репрезентируя себя как его ученицу и подчеркивая значимость личности учителя. Имплицитно, однако, в тексте очевидно стремление — поначалу неосознанное, но в процессе письма все более осознаваемое — выйти за пределы установленной роли, выстроить текст своей жизни по иному образцу; одним из первых «иных образов» становится личность Берберовой⁵.

¹ Подробнее об этом приеме см.: *Набоков В. Дар* // Набоков В. Собр. соч. С. 35.

² Критерий значимости может в различных обстоятельствах действовать как прямо, так и от противного.

³ О феномене зеркала в семиотическом аспекте см.: Труды по знаковым системам. Вып. XXII: Зеркало. Семиотика зеркальности // Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 831.

⁴ Ср. утверждение Бахтина («Автор и герой в эстетической деятельности»), что, глядя в зеркало, мы придаем лицу выражение, ориентирующееся на такое восприятие нас другими, которое кажется нам желательным или нормальным, поскольку «видение себя в зеркале — это всегда взгляд на себя глазами другого (ведь наша собственная наружность не имеет для нас цены)» (*Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 31).

⁵ См., напр., запись от 25 июля 1927 года, в которой имя Берберовой упоминается в первый раз: «Еще раз я подивилась тому, какая у нее завидная твердость воли и уверенность в себе, которую она при всяком удобном случае высказывает» (*Кузнецова Г. Грасский дневник*. М., 1995. С. 32).

Иногда в текст намеренно вводится образ зеркала, словно раздвигающий внутреннее пространство и придающий тексту дополнительные смыслы; зеркало при этом видится как окно в потусторонний мир, превращаясь в границу бытия и небытия¹.

Граница может манифестироваться в тексте и как граница жанров, сосуществующих в пределах одного текста². Чужой/другой текст, вводимый в данный, как правило, вводит еще и другой жанр, на границе с которым происходит игра смыслов, игра автора с читателем и с самим собой. Однако формальное линейное соположение двух или более жанров в границах одного текста есть лишь внешний, самый простой способ актуализации жанровой синкретичности; вариантом этой модели является выстраивание целого из отдельных законченных фрагментов с различными жанровыми характеристиками (так, например, построены цитированные выше мемуары Бахраха, Терапиано, Яновского; «Живые лица» З. Гиппиус, «Некрополь» В. Ходасевича, «Современники» Н. Оцуа, «О тех, кого уже нет» В. Вейдле, отчасти — «Отражения» З. Шаховской).

Принципиально иначе строятся тексты, органически *сочетающие* в себе признаки разных жанров: дневника и мемуара, мемуара и эпистолярии, письма и автобиографии³. Уникален с точки зрения жанровой структуры и внутритекстовой пограничности «Камер-фурьерский журнал» Ходасевича, в котором причудливо переплетаются характеристики мемуара, дневника, записной книжки, делового ежедневника и регистрационной книги⁴. Три разных уровня единого автодокументального текста, создававшегося одновременно, представляют собой беженские дневники, личные письма и предназначавшиеся для публикации «Письма из Франции» и «Письма о незначительном» М. Осоргина. Дневники были собраны автором в книгу «В тихом местечке Франции (июнь — декабрь 1940)», изданную посмертно. В предисловии Осоргин так определил ее жанр: «Эта книга — не роман, не дневник и не только воспоминания. Ее отдельные листы были написаны на клочках бумаги без малейшего намерения

¹ См., напр., известный эпизод в кафе в «Полях Елисейских» (Яновский В. С. Поля Елисейские. С. 9), сцену в фойе театра Шан-з-Элизе у Берберовой (Берберова Н. Н. Курсив мой. С. 255) и мн. др.

² На первый взгляд разные причины побуждают человека обратиться к письму, дневнику, мемуару или автобиографии: желание получить или сообщить информацию; «экзистенциальное беспокойство»; желание воссоздать прошлое или сделать его достоянием потомков; стремление дать ретроспективную оценку прожитой жизни. Однако в действительности любая из указанного комплекса причин вполне релевантна для обращения к любому из жанров. В письме автор воссоздает прошлое так же, как в мемуарном или автобиографическом тексте; в мемуаре или автобиографии он сообщает предполагаемым читателям сведения, которыми те не располагают; в дневниковых записях сообщения о событиях (воссоздание событий) перемежаются с их оценкой и самооценкой автора.

³ Примерами могут служить прежде всего многочисленные тексты А. Ремизова; весьма показателен «Дневник в стихах» Н. Оцуа, о котором неизменно писали как о беспрецедентном жанровом эксперименте; см. также поэтический сборник З. Гиппиус «Стихи. Дневник 1911–1921» (Берлин, 1922), рассматриваемый автором как *дневник эпохи*, о чем свидетельствуют структура и названия разделов сборника: «У порога», «Война», «Революция», «Там и здесь».

⁴ Ходасевич В. Камер-фурьерский журнал / Подг. текста, вступ. ст., аннотир. указатели О. Р. Демидовой. М., 2002.

когда-нибудь соединить их в одну тетрадь. Часть их осталась в папке, часть застряла в почтовых конторах Франции без надежды дойти по назначению, может быть, погибла при разрушениях и пожарах, часть перелетела по воздуху океан и сохранилась в дружественных руках»¹. Как следует из названия, книга создавалась в первые полгода оккупации Франции; то, что впоследствии стало книгой, представляло собой дневник-письмо — «едва ли не получасные записи», которые автор вел в дни бегства из Парижа на юг, и ежедневные записи, сделанные в последующие месяцы. В эти же месяцы в нью-йоркском «Новом русском слове» публиковались упомянутые «Письма», продолжающие традицию «философического» письма и в значительной степени основанные на записях в дневнике. Сохранившиеся личные письма Осоргина этого периода также создавались как дневник и в значительной степени дублировали дневниковые записи. Собранные воедино, все указанные тексты представляют собой один мемуарно-дневниково-эпистолярный текст, читающийся как дневник эпохи.

Известно, что Белый называл свою переписку с Блоком интимным дневником эпохи²; современный исследователь рассматривает ее как композиционное целое, сопоставимое с эпистолярным романом³. Э. Голлербах относил автобиографию, мемуар, дневник, эпистолярию к формам исповеди⁴, что вполне справедливо, поскольку во всех перечисленных случаях автором движет прежде всего онтологически свойственное человеку желание высказаться, рассказать о чем-либо, в процессе рассказывания осмыслить действительность, заново пережить ее и, наконец, быть услышанным. Поэтому по отношению к автодокументальным текстам представляется более корректным говорить не о «чистоте» жанра, которая так или иначе оказывается нарушенной в любом из них, и даже не о жанровом синкретизме, а о метажанре, о своего рода жанровом континууме, в пространстве которого авторы, существующие в подвижных границах выстраиваемых ими автообразов, пытаясь воссоздать прошлое, создают единый эмигрантский миф, определяющий образ «настающего настоящего» (термин М. Бахтина).

В силу своей природы автодокумент ориентирован на читателя иначе, чем художественный текст. Рассматривая свои тексты как *летопись* эмиграции, авторы мемуаров, дневников, писем неизбежно думали о тех, кто и как будет читать их в будущем; во многих случаях читатель будущий был для них фигурой более значимой, чем читатель современный⁵. Не в последнюю очередь автодокументы были предназначены для того, чтобы сформировать у грядущих

¹ Осоргин М. А. В тихом местечке Франции (июнь — декабрь 1940). Париж, 1946. С. 7.

² Белый А. Воспоминания об А. Блоке // А. Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 215.

³ Магомедова Д. Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 261.

⁴ Голлербах Э. Встречи и впечатления / Сост., подг. текста и коммент. Е. Голлербаха. СПб., 1998. С. 409.

⁵ В. Вейдле пишет о трех уровнях суда, на которых автору придется отвечать: Страшном суде, суде потомков и суде современников (Вейдле В. В. О тех, кого уже нет. С. 312).

поколений представление об эмиграции. Уже в 1928 году Кузнецова сделала в дневнике весьма показательную запись: «Русская литература... Сейчас первое место в ней занимает И. А. Как будут писать о нем 50–100 лет спустя, как будут воображать его себе? Странно думать об этом, потому что воображаемое и действительное — при самых идеальных соотношениях — все же разные вещи»¹.

Создавая текст, каждый автор в силу своего разума стремился — или ему казалось, что он стремится, — рассказать правду о себе и о своей эпохе². В каждом из текстов можно найти многочисленные утверждения о том, что автор описывает события «правдиво», «как было в действительности», «ничего не утаивая», «исправив все ошибки». Авторы словно пытаются развернуть текст к читателю «документальной» стороной, отрицая наличие в нем какого-либо вымысла. Поэтому столь часты утверждения о намерении опровергнуть разного рода мифы, сложившиеся вокруг того или иного персонажа или события. Однако художественная половинка двойственной природы автодокумента неизменно берет свое: опровергая существующие мифы, авторы вольно или невольно создают новые, соответствующие выстраиваемой ими модели действительности.

История автодокументальной прозы эмиграции отчетливо подразделяется на три периода: межвоенный (1920–1939 годы), военный (годы Второй мировой войны) и послевоенный (1950–1980-е годы). Начало первого периода практически совпадает с началом эмиграции как таковой, что обусловлено не только спецификой феномена эмиграции, осознававшейся как изгнанничество, но и «стихийно» сложившейся творческой практикой: как правило, первым выступлением писателя в эмигрантской периодике становились воспоминания о пережитом в России после Октября 1917 года. В результате в двадцатые годы увидело свет значительное число писательских воспоминаний и дневников, повествующих об ушедшей в прошлое жизни, о революции и Гражданской войне, о бегстве из России и начальном этапе скитаний на чужбине. К текстам этого рода относятся «Записки простодушного» и «Кипящий котел» А. Аверченко (Константинополь, 1921; 1922), «Горестные заметы: Очерки красного Петрограда» А. Амфиатрова (Берлин, 1922), «Окаянные дни» И. Бунина (Берлин, 1935; книга вошла в десятый том одиннадцатитомного собрания сочинений Бунина, изданного в 1934–1936 годах), двухтомные «Мои воспоминания» С. Волконского (Берлин,

¹ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. С. 91, запись от 13 декабря 1928 года. Через полгода Кузнецова, продолжая размышлять о восприятии Бунина потомками и о своей роли «живого свидетеля» и потому посредника между настоящим и будущим, цитирует Л. Шестова: «Порфирий, биограф и ученик Плотина, озабоченный — как и все биографы и преданные ученики, больше всего тем, чтоб обеспечить своему учителю благоговейное удивление потомства» (Там же. С. 110, запись от 18 июня 1929 года).

² Ср. весьма показательное признание В. Яновского о *невозможности* рассказать правду: «Вот я стараюсь, по-видимому, честно рассказать о человеке, которого знал, и чувствую, как сущность этой души, секрет ее ускользает. <...> Мы все... храним и лелеем скрытую рану (язву), о которой можно догадаться только благодаря усердию, с которым мы толкаем посторонних, друзей и врагов, на ложный след» (Яновский В. С. Поля Елисейские. С. 131).

1923–1924), «Живые лица» (Прага, 1925) и «Синяя книга: Петербургский дневник 1914–1918» (Белград, 1929) З. Гиппиус, «Санкт-Петербург: Видения» С. Горного (Мюнхен, 1925), «Голое поле: Книга о Галлиполи, 1921 год» И. Лукаша (София, 1922), мемуарная трилогия С. Минцлова («Далекие дни: Воспоминания, 1870–90 годы», «Дебри жизни: Дневник 1910–15 годы: (Урал, Новгород, Малороссия)», «Трапезондская эпопея. Дневник: Киев. Трапезонд. Финляндия». Берлин, 1925), «Затуманившийся мир» П. Пильского (Рига, 1929), «Воспоминания» Н. Тэффи (Париж, 1931), «Некрополь» В. Ходасевича, «Солнце мертвых» И. Шмелева (Париж, 1926) и др.

Как явствует из названий, тематический диапазон эмигрантской автодокументальной прозы первого периода достаточно широк: от столичного и провинциального быта конца XIX — начала XX века до бытия эпохи исторических катаклизмов. Жанровый диапазон на первый взгляд ограничивается мемуаром и дневником, однако уже в первые годы эмиграции становится очевидной жанровая синкретичность как одна из основных черт поэтики автодокументальной прозы, о чем нередко заявляют сами авторы: в заглавии, в авторском предисловии или посредством избранных стратегий повествования.

Своей высшей точки синкретичность достигает в сконструированных на грани правды и вымысла «Петербургских зимах» Г. Иванова (Париж, 1928) — (псевдомемуарном тексте, автор которого рассматривал «игровую» стратегию (намеренную мифологизацию, подчеркнутое смешение признаков автодокументальной и художественной прозы) как концептуально значимую творческую установку. Показательно, что в ходе вызванной книгой широкой полемики критики и собраты по перу обвиняли автора главным образом в отступлениях от Wahrheit — правды (умышленном искажении действительности, «неправдоподобию», обилии анахронизмов), негативно оценивая документальную сторону «Петербургских зим», но при этом неизменно положительно отзываясь о Dichtung — художественной стороне книги (качестве прозы, умело выстроенном сюжете и т. п.).

«Петербургские зимы» нередко называли «мифологическими» мемуарами. Определение в значительной степени справедливое, поскольку тенденция к мифологизации заключена в самой природе мемуарного текста, повествующего о бывшем и имеющего целью сохранить прошлое для потомков. И сам Иванов не только не опровергал подобных утверждений, но и неоднократно признавался в том, что многое «сфантазировал»¹. Однако он создавал свой миф в соответствии со своими представлениями о природе мемуарного жанра, призванного «соединить субъективную правду о себе с объективной правдой о мире» и «слить эти две часто враждебные друг другу правды в третью, правду искусства». То есть мемуарный текст есть не просто попытка воссоздания действительности в неизменном виде — он является попыткой ее переструктурирования,

¹ См., напр., воспоминание Берберовой об утверждении Иванова, что в «Петербургских зимах» «семьдесят пять процентов выдумки и двадцать пять — правды» (Берберова Н. Курсив мой. С. 531–532), и воспоминания С. Маковского (Маковский С. На Парнасе «Серебряного века» // Маковский С. Портреты современников. М., 2000. С. 459).

что сближает его с текстом художественным и делает весьма существенными отбор, организацию и способ представления материала.

О том, насколько точно Иванов следовал этой установке, свидетельствует прежде всего история создания книги. «Петербургские зимы» представляют собой лишь часть более обширного текста, создававшегося автором на протяжении 1920-х годов, когда в эмигрантской периодике публиковались его «фельетоны», повествующие о жизни до- и пореволюционного Петербурга. По существу, создавались два параллельных текста: в газете «Дни» публиковались фрагменты под общим названием «Петербургские зимы», в «Звене» и «Последних новостях» — под названием «Китайские тени»; причем публикации в «Звене» относятся к 1924–1927 годам, т. е. до выхода в свет книги, публикации в «Последних новостях» — к 1929–1930 годам, после издания «Петербургских зим». Кроме того, в конце 1920-х и в 1930-е годы подобные «фельетоны» публиковались в рижской газете «Сегодня», а после Второй мировой войны — в парижском «Возрождении» и нью-йоркском «Новом русском слове». Серия очерков из «Дней» дала книге название, однако сами очерки в книгу не вошли; очерки из «Звена» вошли в нее частично и нередко — в переработанном виде. Очевидно, что, составляя книгу, автор произвел очень жесткий отбор текстов, сообразуясь с центральной идеей, выраженной в тринадцатом фрагменте: «Есть воспоминания, как сны. Есть сны — как воспоминания. И когда думаешь о бывшем „так недавно и так бесконечно давно“, иногда не знаешь — где воспоминания, где сны»¹. Иными словами, текст создается на границе сна, яви и воспоминаний о том и о другой, но при этом имеет вполне определенные бытийные границы. «Петербургские зимы» — это миф о времени и о себе в этом времени; о людях, с которыми сводила мемуариста судьба, и о Городе, в котором происходили эти встречи. Не случайно герои последних фрагментов книги — Блок, Гумилев и так мало общего имеющий с ними, одинаково чуждый им и автору Есенин. Блок и Гумилев — потому что их уход завершил эпоху, которой посвящены воспоминания. Есенин — потому что он стал героем эпохи, пришедшей ей на смену.

О том, насколько востребован был в эмиграции *такой* миф о Петербурге, свидетельствует роль, которую он сыграл в истории русского Монпарнаса в 1920–1930-х годах. Несколько десятилетий спустя В. Варшавский писал: «Мы с жадностью внимали каждому слову „петербургских“ поэтов: они застали еще то время, когда возвращались на землю последние из „отважных аргонавтов“, слышали их рассказы... Когда Георгий Иванов в котелке и английском пальто входил в „Селект“, с ним входила, казалось, вся слава блоковского Петербурга: он вынес ее за границу, как когда-то Эней вынес на плечах из горящей Трои своего отца»².

Собственно мемуарный корпус текстов, созданных писателями эмиграции в 1920-е годы (воспоминания писателей о писателях и — шире — о литературной эпохе), открывается «Живыми лицами» Гиппиус и завершается «Некропо-

¹ Иванов Г. Петербургские зимы // Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3. С. 118.

² Варшавский В. Монпарнасские разговоры // Русская мысль (Париж). 1977. 21 апр. С. 13.

лем» Ходасевича. В обеих книгах воссоздана эпоха русского символизма — но не только. И это обстоятельство обусловило как очевидную фактологическую и смысловую перекличку мемуаров, так и их не менее очевидное отличие друг от друга, вызванное разным складом личности авторов, их принадлежностью к разным поколениям и разным литературным традициям, разными авторскими установками. Последнее эксплицируется уже в названии мемуаров: «Живые лица» и «Некрополь» задают диаметрально противоположные векторы восприятия. Гиппиус в своих «сказках действительности» рисует своих героев такими, какими она видела их «тогда» (в годы встреч с ними), неоднократно подчеркивая это обстоятельство (ср., напр.: «Я пишу почти исключительно о том Блоке, которого видели мои глаза»¹), и в этом смысле они для нее «живые», хотя многие к моменту создания текста уже умерли: физически — как Блок, Розанов и герои последнего очерка, или для Гиппиус — как Брюсов. Ходасевич пишет только об умерших, чьи образы он пытается воссоздать в своих текстах. Однако более существенным представляется то, что в первой половине 1920-х годов, когда «Живые лица» готовились к печати, в сознании Гиппиус еще жива была эпоха, о которой вспоминает автор; в 1939 году, когда Ходасевич составлял «Некрополь», заново редактируя многие фрагменты, чтобы придать книге цельность и внутреннее единство, было очевидно, что эпоха, которая воссоздается в книге, окончательно ушла в небытие.

Структурно обе книги представляют собой собрание мемуарных очерков, написанных в разные годы и впервые опубликованных в эмигрантской периодике. «Живые лица» состоят из шести очерков: «Мой лунный друг (О Блоке)» (1922), «Одержимый (О Брюсове)» (1922), «Маленький Анин домик (Вырубова)» (1923), «Задумчивый странник (О Розанове)» (1923), «Отрывочное (О Сологубе)» (1924), «Благоухание седин (О многих)» (1924; в очерке Гиппиус рассказывает о своих встречах с А. Плещеевым, Я. Полонским, А. Сувориным, П. Вейнбергом, Л. Толстым и Н. Чайковским)². В «Некрополе» девять очерков: «Конец Ренаты» (1928), «Брюсов» (1924), «Андрей Белый» (1934–1938), «Муни» (1926), «Гумилев и Блок» (1931), «Гершензон» (1925), «Сологуб» (1928), «Есенин» (1926), «Горький» (1936)³; фрагменты о Сологубе и Есенине представляют собой не столько мемуары, сколько критические статьи о творчестве обоих поэтов с вкраплениями личных воспоминаний о них.

Весьма показательны названия очерков: у Гиппиус — подчеркнуто оценочные, изначально определяющие авторскую позицию и тем самым задающие ракурс читательского восприятия; у Ходасевича — подчеркнуто безэмоциональные и словно не претендующие на авторскую оценку. Не менее показательны выбор

¹ Гиппиус З. Ничего не боюсь. М., 2004. С. 261 (далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках).

² Впервые: Окно. 1923. № 1; № 2; № 3; Современные записки. 1923. Кн. 17; 1924. Кн. 21.

³ Впервые: Возрождение. 1928. 12–14 апр.; Современные записки. 1925. Кн. 23. С. 212–236; 1925. Кн. 24. С. 212–223; 1928. Кн. 34. С. 347–362; Некрополь. Брюссель, 1939; Последние новости. 1926. 30 сент.; Дни. 1926. 1, 8 авг. (статья «О Блоке и Гумилеве», положенная в основу мемуарного текста); Кн. 27. С. 294–322; 1937. Кн. 63. С. 274–292.

персонажей и последовательность расположения фрагментов в обеих книгах. Оба мемуариста стремились избежать известной опасности, как будто заложенной в природе избранных жанра и принципа организации книг (возможной фрагментарности восприятия, основанной на структурно-композиционной фрагментарности), и создать цельное повествование о своем времени, о его атмосфере и о людях, рожденных этой атмосферой и, в свою очередь, оказавших на нее существенное влияние. Понимание сути времени и атмосферы было у мемуаристов сходным, хотя отношение к ним и представления о значимости того или иного персонажа, о «заданности», типичности его для духа эпохи далеко не во всем совпадали. Кроме того, не последнюю роль сыграл «человеческий фактор», обусловленный различиями биографии (в том числе и творческой) мемуаристов и обусловивший различие человеческих и творческих привязанностей каждого из них. Поэтому книга Гиппиус открывается мемуарным очерком о Блоке, который по существу есть сопоставительный очерк о Блоке и об Андрее Белом: писать о последнем «специально» у автора «даже и охоты нет» (Гиппиус, с. 247), но не писать о нем, говоря о русском символизме и о Блоке, невозможно. Книга Ходасевича открывается воспоминаниями о музе Белого и Брюсова Нине Петровской, судьба которой, по мнению мемуариста, есть типичный случай символистского «недовоплощения» и в силу этого может служить не только иллюстрацией к рассуждениям о символизме как «жизненно-творческом методе», но и поводом для разговора о том, «что зовется духом эпохи»¹. Другой пример победы «жизненного» творчества над литературным, создания «поэмы» не в искусстве, а в жизни, типичного для эпохи двоемирия, «когда все представлялось двусмысленным и двусмысленным... действительность, расплываясь в сознании, становилась сквозной... явления становились видениями» (с. 69), — судьба друга Ходасевича Муни (С. Киссина). Муни не сыграл заметной роли в жизни символистской Москвы, составляя лишь часть «фона» тогдашних событий, но «фон» в данном случае не менее значим, чем сами события. В отличие от Петровской, Муни не принадлежал ни к одному из *типов* эпохи, он был ее *симптомом* (Ходасевич, с. 68). В тексте Гиппиус наиболее яркой иллюстрацией «вывихнутости» времени становится очерк о Вырубовой — фигуре совершенно не литературной, но ведь и автор пытается не столько воссоздать эпизод из истории литературы, сколько передать ощущение эпохи, воспринимавшейся и из настоящего, и из будущего как «конец времен».

Белому, который повлиял на мемуариста «сильнее кого бы то ни было из людей» (с. 42), Ходасевич посвящает отдельный большой очерк. О Блоке он пишет, сопоставляя его не с Белым, как Гиппиус (хотя в очерке о Белом несколько разделов посвящено отношениям Белого с Блоком), а с Гумилевым, несмотря на то что, «принадлежа к одной литературной эпохе, они были людьми разных поэтических поколений» (с. 80). Внешней, формальной причиной подобного объединения стало то обстоятельство, что Ходасевич познакомился с обоими лишь в последний год их жизни, причиной внутренней — то, что

¹ Ходасевич В. Конец Ренаты // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4. С. 7 (далее текст цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках).

и в судьбе, и в кончине их «было что-то связующее» (с. 80), а «почти одновременная» смерть обоих в 1921 году фактически положила конец эпохе.

При всех различиях отношений мемуаристов с Блоком и Белым и места, которое они занимали в жизни Гиппиус и Ходасевича (Гиппиус была их старшей современницей, Ходасевич — младшим современником), воспоминания обоих, различные по степени детализации и отличающиеся друг от друга в некоторых деталях, в целом совпадают. Оба автора пишут о Блоке и Белом как о человеческих антиподах, образующих единое целое (друзья-враги), подчеркивая удивительную цельность, «каменность» и правдивость Блока в противовес «текучести», «двойственности» и лживости Белого, хотя Гиппиус ограничивается констатацией последних, а Ходасевич подробно анализирует их причины. И оба отмечают равно присущие Блоку и Белому «нездешность», «недовоплощенность», «невзрослость» как определяющие для людей символистской эпохи типические черты, сыгравшие свою трагическую роль в том, что «история символистов превратилась в историю разбитых жизней» (Ходасевич, с. 7).

Вторым в обеих книгах помещен очерк о Брюсове — единственной персоне, в оценке которой мнения мемуаристов совпадают почти полностью. Отчасти это возможно объяснить фактором совершенно не- и надлитературным — переходом Брюсова на сторону новой власти, к которому оба мемуариста, как и почти вся эмиграция, относились по вполне понятным причинам резко отрицательно. Однако этот как будто не имеющий отношения к литературе шаг был обусловлен теми же сторонами личности Брюсова, которые в свое время сыграли решающую роль в формировании Брюсова-поэта и позволили ему занять в литературе определенное место: создать «движение», «стать во главе его» и «самодержавно» править (Ходасевич, с. 23). Речь идет о свойственной Брюсову общей нелюбви и неуважению к людям (Ходасевич, с. 26) и о «совершенном, бешеном» честолюбии, ставшем «единственной его страстью» и сделавшей из всего остального — «из женщин, из вина, из карт, из работы, из стихов, даже собственных, — только ряд средств, средств, средств...» (Гиппиус, с. 279–280).

В этом кроется истинная причина холодности Брюсова-человека и Брюсова-поэта. По мнению Гиппиус, Брюсову нечем было любить, как нечем было внутренне чувствовать поэзию при несомненном стилистическом чутье: «Брюсов холодный поэт. Самые „страстные“ стихи его — замечательно бесстрастны. Не Эрос им владеет. <...> По тонкости *внешнего* понимания стихов — у Брюсова не было соперника. <...> *Внутреннего* же вкуса и чутья к стихам, предполагавшего хоть какую-нибудь *любовь* к поэзии, у него совершенно не имелось» (Гиппиус, с. 280, 289). Завершается очерк Гиппиус, как это ни парадоксально, размышлениями о страданиях Брюсова, поскольку «и в сожженной страстью душе, даже страстью самой страшной и ненасытной, остается способность к страданию» (Гиппиус, с. 299).

Ходасевич пишет о «глубоком трагизме» любовной лирики Брюсова, но не онтологическом, а психологическом: «не любя и не чтя людей», он не любил ни одной из тех, с кем случалось ему «припадать на ложе». «Женщины брюсовских стихов похожи одна на другую, как две капли воды», все они лишь «жрицы

любви», в которых Брюсов не сумел найти «человека». Поэтому любовь у Брюсова всегда «превращается в пытку». Любил же Брюсов только литературу, представлявшуюся ему «безжалостным божеством, вечно требующим крови», и однажды признался Ходасевичу: «Я хочу жить, чтобы в учебнике истории всеобщей литературы обо мне было две строчки» (Ходасевич, с. 26, 27).

Своего рода итог «диалогу о Брюсове» подвела М. Цветаева в мемуарном очерке «Герой труда (Записи о Валерии Брюсове)», написанном, как и очерк Ходасевича, после смерти Брюсова. «Герой труда» создавался как отклик на многочисленные статьи и воспоминания о Брюсове, в том числе и на воспоминания Гиппиус и Ходасевича, однако, по сути дела, повторял сказанное ими: «Такого второго случая в русской лирике не было: застегнутый наглухо поэт. <...> Поэт предела. <...> Все покушение Брюсова на поэзию — покушение с негодными средствами. <...> Поэт ли Брюсов после всего сказанного? Да, но не Божьей милостью»¹.

Очерк Гиппиус был написан при жизни Брюсова, очерк Ходасевича — после его смерти. Однако для обоих мемуаристов переход Брюсова на сторону советской власти символизировал его метафизическую смерть задолго до смерти физической, поскольку, служа дьявольской власти, человек не может оставаться живым. Для Гиппиус еще живущий Брюсов умер как человек, как гражданин и как поэт (в отличие от Блока, которому она не простила «Двенадцати» «общественно», но не «лично»). Ходасевич пишет, что, «прочитав известие о смерти Брюсова», решил, «что он покончил с собой» и что, «быть может, в конце концов так оно и было бы, если бы смерть сама не предупредила его» (Ходасевич, с. 41).

И Гиппиус, и Ходасевич утверждали, что их воспоминания основаны лишь на том, чему они сами были свидетелями, и что они пишут только правду, настаивая тем самым на фактологической достоверности своих мемуаров. Однако, как любые воспоминания, книги Гиппиус и Ходасевича, наряду с очень высокими оценками эмигрантской критики, вызвали немало упреков в недостоверности. Не обошлось без курьеза: один из критических отзывов о «Живых лицах» принадлежал Ходасевичу; критик увидел в книге «ценнейший мемуарный материал», отметил художественные достоинства текста и справедливо утверждал, что, «кроме описываемых в этой книге людей, перед читателем автоматически возникает нескрываемое, очень „живое лицо“ самой Гиппиус»². Вместе с тем он перечислил неточности в очерке о Розанове и опроверг слухи о Горьком, на которые Гиппиус ссылается как на достоверные сведения. Гиппиус ответила на статью Ходасевича письмом, которое закончила словами: «Вы больше любите Горького, я — больше Розанова»³.

В свою очередь, и о «Некрополе», неизменно отмечая его исключительную литературную ценность, писали как о книге, автор которой серьезно погрешил

¹ Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 13, 16.

² Современные записки. 1925. Кн. 25. С. 536.

³ Гиппиус З. Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ann Arbor, 1978. С. 41.

против правды факта¹. Одним из самых интересных с точки зрения оценки жанровой специфики книги оказался отзыв В. Вейдле, по мнению которого книге Ходасевича «присущи все три единства, обязательные для классической трагедии: места (литературная и интеллигентская Россия), времени (предгрозовое затишье и первые молнии разразившейся грозы), действия (чисто-духовного, но предвещающего революцию или сопутствующего ей)». Пожалуй, это едва ли не единственный случай, когда мемуарный текст оценивался по законам драматургии, а не художественной прозы. Завершался же отзыв утверждением, иносказательно возвращающим разговор в область мемуаристики: «Несмотря на свое заглавие... это не кладбище мертвых, а селение живых»².

В годы Второй мировой войны ведущими автодокументальными жанрами были дневник и эпистолярная, позволяющие фиксировать быстро сменяющиеся друг друга события с минимальным разрывом во времени. В этот период, как всегда в эпохи исторических катаклизмов, не только письма, но и дневники проявили заложенную в их природе способность к преодолению границы частного и публичного и сделались из сугубо «интимных» записей фактором общественной жизни: писатели, оказавшиеся в так называемой свободной зоне Франции, нередко публиковали свои ежедневные (а иногда и ежечасные) записи в нью-йоркском «Новом русском слове», читавшемся всей эмиграцией. Таким образом, личный дневник в силу авторской интенции становился достоянием широкой публики, тем самым словно превращаясь в собственную противоположность. Некоторые из опубликованных в газете дневниковых записей впоследствии были собраны в отдельные книги или включены в написанные после войны книги воспоминаний (Осоргин, Даманская, А. Седых и др.). Многие авторы, не публиковавшие своих дневников и/или писем в военные годы, использовали их как источник для мемуарных книг или включали в мемуары как отдельные главы (А. Бахрах, Н. Берберова, А. Вишняк, З. Гиппиус, Б. Зайцев, В. Злобин и др.). Кроме того, в этот период был завершен «Грасский дневник» Г. Кузнецовой, начатый весной 1927 года и опубликованный автором со значительными купюрами в 1967 году. Записи военных лет (3 августа 1940 года — 18 июля 1941 года) составили последнюю часть опубликованного текста.

После войны начался третий период в истории автодокументальной литературы эмиграции, вполне сопоставимый с первым и, возможно, даже превосходящий его количественно и существенно отличающийся от него качественно. Во-первых, расширилась жанровая парадигма текстов этого рода, так как с конца 1940-х годов стали появляться книги, маркированные авторами как «автобиография»: «Самопознание (Опыт философской автобиографии)» Н. Бердяева (Париж, 1949), «Другие берега» В. Набокова (Нью-Йорк, 1954) и «Курсив мой: Автобиография» Н. Берберовой (первое рус. изд.: Мюнхен, 1972). Во-вторых, наряду с воспоминаниями о жизни в России создавались воспоминания

¹ См., напр., отзыв В. Яновского (Русские записки. 1939. № 18) и Г. Адамовича (Последние новости. 1939. 24 авг.).

² Современные записки. 1939. Кн. 69. С. 394.

о российско-эмигрантском и о собственно эмигрантском периодах. В-третьих, к мемуарному творчеству обратилось младшее поколение эмиграции. В-четвертых, авторы созданных в этот период автодокументальных текстов нередко опирались (в виде аллюзий, отсылок, скрытой или явной полемики, а иногда и прямых цитаций) на дневники и мемуары предшественников; наиболее частотными по количеству упоминаний оказались «Петербургские зимы», «Живые лица», «Некрополь» и воспоминания Цветаевой, при жизни автора публиковавшиеся только в эмигрантской периодике. Наконец, в послевоенные десятилетия были опубликованы воспоминания так называемых возвращенцев — бывших эмигрантов, вернувшихся в СССР после окончания войны (Н. Рощина, Л. Любимова и др.), и письма некоторых деятелей эмиграции к ним. Вышедшие в свет в СССР, издания эти тем не менее достаточно скоро сделались известными в эмиграции, вызвали немало откликов в периодике и в частной переписке и тем самым объективно тоже функционировали как факт единого эмигрантского мемуарно-дневниково-эпистолярного текста.

Пик послевоенного «мемуарного бума» пришелся на 1950-е годы; большинство из опубликованных тогда писательских воспоминаний вошло в золотой фонд эмигрантской мемуаристики: «Воспоминания» И. Бунина (Париж, 1950), «Дмитрий Мережковский» З. Гиппиус (Париж, 1951), «Подстриженными глазами» и «Мышкина дудочка» А. Ремизова (Париж, 1951; 1953), «Встречи» Ю. Терапиано (Нью-Йорк, 1953), «Поезд на третьем пути» Дон-Аминадо (Нью-Йорк, 1954), «Другие берега» В. Набокова (Нью-Йорк, 1954; русскоязычному изданию предшествовали два англоязычных 1951 года: «Conclusive Evidence: A Memoir» и «Speak, Memory»; в 1967 году вышел третий вариант: «Speak, Memory: An Autobiography Revisited»), «Портреты современников» С. Маковского (Нью-Йорк, 1955), «Одиночество и свобода» Г. Адамовича (Нью-Йорк, 1955), «Незамеченное поколение» В. Варшавского (Нью-Йорк, 1956), «Бывшее и несбывшееся» Ф. Степуна (Нью-Йорк, 1956), «Современные записки: воспоминания редактора» М. В. Вишняка (Bloomington, 1957).

В 1960-е годы вышли в свет «Далекие, близкие» А. Седых (Нью-Йорк, 1962), «На Парнасе Серебряного века» С. Маковского (Мюнхен, 1962), «Встречи» Ф. Степуна (Мюнхен, 1962), «Далекое» Б. Зайцева (Вашингтон, 1965), «На берегах Невы» И. Одоевцевой (Вашингтон, 1967) и англоязычная версия «Курсива» Н. Берберовой (Нью-Йорк, 1969).

В 1970-е годы были изданы «Тяжелая душа» В. Злобина (Вашингтон, 1970), русскоязычная версия «Курсива», «Отражения» и «В поисках Набокова» З. Шаховской (Париж, 1975; 1979) и «Бунин в халате» А. Бахраха (Нью-Йорк, 1979).

В 1980-е годы появились «По памяти, по записям: литературные портреты» А. Бахраха (Париж, 1980), «На берегах Сены» И. Одоевцевой (Париж, 1983), «Поля Елисейские: Книга памяти» В. Яновского (Нью-Йорк, 1983), трилогия Р. Гуля «Я унес Россию: Апология эмиграции» (Нью-Йорк, 1984–1989).

Литературные воспоминания Бунина, изданием которых открывается период, в известной мере продолжают линию мемуаров о литературе рубежа веков и о Серебряном веке. Однако книга Бунина оказалась не столько попыткой воссоздать один из самых ярких периодов истории русской культуры, сколько

сведением счетов со многими ее представителями. Это вызвало в эмиграции почти единодушное осуждение, о чем сохранилось большое количество свидетельств как в опубликованных, так и в неопубликованных мемуарах, дневниках и письмах эмигрантских писателей¹. Степун в рецензии на книгу писал, что Бунин в воспоминаниях «говорит о Блоке вещи, которые не могут не повергнуть не только в недоуменную растерянность, но и глубокую скорбь»².

Другой мемуарный текст, продолжающий эту линию, — диалогия бывшего редактора петербургского журнала «Аполлон» С. Маковского «Портреты современников» и «На Парнасе „Серебряного века“». Повторяя «Живые лица» и «Некрополь», ставшие к тому времени классикой жанра, по структуре и композиции, книги Маковского значительно шире по тематике и превосходят их по количеству представленных персонажей. «Портреты современников» открываются воспоминаниями о детстве автора и о его отце, художнике К. Маковском. Затем следуют главы о В. Соловьеве и Г. Брандесе, А. Добролюбова, Ф. Шаляпине, С. Дягилеве, И. Анненском, Вяч. Иванове, М. А. Волошине, Черубине де Габриак, В. Качалове, О. Мандельштаме, А. Бенуа и «Мире искусства». Второй том, обрамленный авторскими предисловием и послесловием, включает очерки о Религиозно-философских собраниях, о последних годах жизни В. С. Соловьева, о К. Случевском, З. Гиппиус, И. Анненском-критике, А. Блоке, И. Коневском, Н. Гумилеве, гр. В. Комаровском, кн. С. Волконском, М. Добужинском, Александре Трубникове (А. Трофимове), Д. Стеллецком, Н. Евреинове и В. Поле. Таким образом, в диалогии представлены все сферы художественной жизни России указанного периода: литература, театр, изобразительное искусство, музыка.

С точки зрения жанра диалогию нельзя назвать мемуарами в чистом виде, это, скорее, синтез воспоминаний о событиях и людях и критических статей об их произведениях с обильным цитированием или пересказом текстов, причем критическая составляющая нередко преобладает над мемуарной (это утверждение особенно справедливо по отношению к очеркам, посвященным литераторам). Кроме того, обеим книгам, в отличие от мемуаров Гиппиус и Ходасевича, присуща известная содержательная фрагментарность: несмотря на общую установку (передать дух эпохи, нашедший выражение в жизни и творчестве ее представителей), автору не вполне удалось преодолеть фрагментарность конструкции и создать единую текстовую ткань. Вероятно, Маковский осознавал этот недостаток и попытался предварить возможные упреки в предисловии ко второму тому, ср.: «Эта книга — книга личных воспоминаний и критических разборов. Она сложилась не по заранее обдуманному плану <...> я не гадал соединять под одной обложкой то, что мне вспомнилось о моих современниках»³.

¹ См., напр.: *Седых А.* Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1962. С. 229; *Берберова Н.* Курсив мой. С. 297; *Струве Г.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956. С. 252–253 и др.; см. также письмо Е. Кусковой А. Ф. Даманской от 26 января 1950 года: «Так исполосовать Блока — просто постыдно» (Архив русской и восточноевропейской истории и культуры (Бахметевский) Колумбийского университета. Собр. А. Ф. Даманской).

² *Степун Ф. И.* А. Бунин и русская литература // Возрождение (Париж). 1951. № 13. С. 169.

³ *Маковский С.* Портреты современников. М., 2000. С. 257 (далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием номера страниц в тексте).

Поясняя в предисловии ко второй книге ее заглавие, Маковский писал, что оно «указывает на поэтов, писателей, художников, музыкантов, выразивших своим творчеством культурный подъем в предреволюционную эпоху; из них многие закончили на Западе свой творческий путь и утвердили в мировом сознании значение не только „Серебряного века“, но и всей нашей художественной культуры» (с. 257). Именно с этой точки зрения главным образом оценивала диологию эмигрантская критика, за редкими исключениями высоко отзывавшаяся о представленных в обеих книгах воспоминаниях как о ценном источнике для изучения истории Серебряного века (Струве, например, в рецензии на «Портреты» назвал Маковского летописцем русского Ренессанса¹). По мнению современного исследователя, с которым трудно не согласиться, «специфика художественной обработки в мемуарной прозе» Маковского «близка к ивановской»².

Эмигрантская публика с одинаковым интересом встречала появление всех мемуаров, а критика широко на них откликалась, неизменно пытаясь прежде всего оценить степень «достоверности» книги и нередко забывая при этом о специфике жанровой поэтики. Однако более всего споров по поводу «правды факта» и самый большой отклик критики, пожалуй, вызвали мемуарная дилогия И. Одоевцевой, автобиография Н. Берберовой и книга В. Яновского; последние две по «скандальности» оказались вполне сопоставимы с «Петербургскими зимами» Г. Иванова. Уже предварительная газетная публикация фрагмента «Полей Елисейских», посвященного Адамовичу, в парижской «Русской мысли» (1978. 30 марта) вызвала скандал по обе стороны океана, в результате чего в апреле–июле того же года в газете был опубликован ряд развернутых опровержений. Яновскому ответили: Бахрах, назвавший фрагмент «пасквилем», написанным «фатоватым, высокомерно-презрительным тоном» (20 апреля); Е. Каннак, возмущенная тем, «как можно писать в таком бестактном, грубом тоне» (там же); И. Одоевцева, которая сочла текст Яновского «чудовищной, бездарной карикатурой на Адамовича» (13 июля). Это привело к тому, что и «Русская мысль», и «Новое русское слово» разорвали отношения с Яновским и не публиковали более его текстов. А во втором томе своей дилогии Одоевцева опровергает якобы созданный Яновским «миф о проигранной вилле», не называя имени создателя мифа³.

Не менее гневные отклики вызвал «Курсив». В рецензии на англоязычное издание Гуль писал, что в книге «три ингредиента»: «пространные, очень часто совершенно невежественные „мысли вслух“. <...> В невероятной дозе поданные сплетни и сведения счетов с неугодными автору лицами, причем автор не стесняется никаких вымыслов. <...> Неисчислимое количество фактических ошибок, обнаруживающих, что автор писал свои „мемуары“ с исключительной отвагой,

¹ Грани. Мюнхен. 1955. № 25.

² Литературная энциклопедия русского зарубежья: 1918–1940. Т. 3: Книги. М., 2002. С. 257.

³ Одоевцева И. На берегах Невы // Одоевцева И. Избранное. М., 1998. С. 739 (далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте); «миф о проигранной вилле» см. в кн.: Яновский В. Поля Елисейские. С. 109.

с совершенным какпопальством, путая имена, даты, факты»¹. Струве считал «Курсив» свидетельством того, «как опасно авторам мемуаров полагаться на свою память, не подкрепленную какой-то документацией»². (Весьма показательно, что оба рецензента пишут о книге как о мемуарной, оценивая ее по законам жанра, отличного от обозначенного автором.)

И все же «Курсив», как и дилогия Одоевцевой, стал той книгой, благодаря которой автору удалось «вернуться» на родину («Вернуться в Россию — стихами» мечтал перед смертью муж Одоевцевой Г. Иванов). В текстах очень много общего: время и место действия (пред- и пореволюционный Петербург, затем эмиграция), присущая им атмосфера, персонажи (Блок, Белый, Гумилев, Мандельштам, Мережковские, Бунин, Ремизов и мн. др.). Однако различия если не более многочисленны, то значительно более очевидны, чем сходство, нередко кроющееся за различиями. Прежде всего следует отметить различия, обусловленные природой избранных жанров и связанной с ними авторской установкой. Дилогия Одоевцевой, по определению автора, не «автобиография» и не воспоминания рода «regrets ou remords», поскольку мемуаристка одинаково не приемлет «и сожаление о прошлом, и угрызения совести» (Одоевцева, с. 195). Она пишет «не о себе и не для себя», а о тех, кого ей «было дано узнать» «на берегах Невы» и «на берегах Сены». Она пишет «о них и для них», чтобы читатели узнали и полюбили их, тем самым подарив им «временное бессмертие», а ей — сознание, что она «не напрасно жила на этом свете» (Одоевцева, с. 195, 570).

«Эта книга — не воспоминания. Эта книга — история моей жизни, попытка рассказать эту жизнь в хронологическом порядке и раскрыть ее смысл. <...> Автобиография в отличие от мемуаров откровенно эгоцентрична» — так со свойственной ей «жесткостью» определяет жанр своей книги Берберова³.

Одоевцева позиционирует себя главным образом как свидетеля, очевидца событий, а если и участника, то скорее пассивного. Она берет на себя роль внимательного наблюдателя и слушателя, задача которого — видеть, слышать и запоминать происходящее, чтобы с максимальной точностью и полнотой воссоздать его впоследствии. Поэтому в тексте столь часты утверждения, что мемуаристка лишь «смотрела», «слушала», «шла/находилась рядом». Иногда собеседник мемуаристки в тексте словно забывает о своей молчаливой аудитории, разговаривая сам с собой (см., напр., многочисленные эпизоды с Гумилевым, петербургский и берлинский эпизоды с Белым, описание берлинского визита И. Северянина, парижских встреч и разговоров с Г. Адамовичем, Ю. Анненковым и мн. др.). Подобная установка призвана удостоверить объективность, точность рассказа и косвенно оправдать те многостраничные монологи, по утверждению автора произносившиеся за несколько десятилетий до создания книги, которые и вызывали сомнения в достоверности повествования.

¹ Новый журнал (Нью-Йорк). 1970. Кн. 99. С. 283, 284.

² Русская мысль. 1969. 6 нояб.

³ Берберова Н. Курсив мой: автобиография. М., 1996. С. 28, 29 (далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в тексте).

Однако в тексте достаточно много и собственно авторских оценок, но не прямых, а косвенных. В целом оценочные стратегии Одоевцевой сводимы к трем вариантам. Оценка может быть представлена как собственное впечатление и/или ощущение по поводу происходящего; в этом случае она вводится маскирующими фразами «мне показалось», «я думала /не думала», «я никак не ожидала, что...» и т. п. Нередко оценка зашифрована в тональности и в подтексте, всегда у Одоевцевой очень выразительных и вполне «прозрачных», как, например, в пересказе истории Петровской — Белого — Брюсова (Одоевцева, с. 454). Наконец, мемуаристка нередко вкладывает собственные мнения в уста тех, кого «цитирует», вводя их в текст посредством фраз «по утверждению...», «как говорил/рассказывал...» и т. п., призванных удостоверить аутентичность и объективность ненавязчиво предлагаемой оценки.

В отличие от Одоевцевой, Берберова представляет себя вовне как активного и равноправного участника разговора или события, живо реагирующего на слова собеседника или решительно побуждающего его к высказыванию. Поэтому преобладающей формой беседы в «Курсиве» является диалог, как правило, краткий, неразвернутый, но всегда «заостренный» и имплицитно допускающий различные варианты «разворачивания» в зависимости от уровня подготовленности читателя: чем осведомленнее читатель, тем более «скажет» ему текст. Высказываемые автором оценки представлены как прямые и объективные, хотя зачастую они оказываются предельно субъективными. Один из наиболее показательных примеров — эпизод с «беззубым» Г. Ивановым (Берберова, с. 532), который Одоевцева в главе, посвященной Иванову, называет «клеветническим», не упоминая при этом автора клеветы по имени и предоставляя читателю самому узнать его — или не узнать (Одоевцева, с. 747). Как и Одоевцева, Берберова для подтверждения своих оценок вводит в текст значимых Других, однако ссылается преимущественно не на их устные рассказы, а на письменные тексты: эпистолярию, дневники, публикации в периодике, поскольку слово написанное достовернее слова сказанного, так как не зависит от капризов памяти мемуариста.

В обоих текстах постулируется «установка на подлинность», в некоторых случаях, однако, подменяемая «установкой на фактичность». Но эта установка нередко оказывается лишь ширмой, за которой кроются авторские стратегии выстраивания образа действительности, образов современников и образа авторского «Я». Так, текст Берберовой претендует на последовательность повествования во времени, на точность хронологии и известную академичность, вплоть до наличия именного указателя — и при этом изобилует хронологическими сбоями и фактологическими неточностями, намеренными искажениями фактов, умолчаниями. Одоевцева как будто не хочет быть точной, путает и контаминирует даты и события, допускает анахронизмы, приблизительное цитирование своих и чужих поэтических текстов — и при этом неоднократно исправляет ошибки других мемуаристов, в том числе и Берберовой.

Создавая необходимый для повествования фон (культуры, эпохи, современников), Одоевцева стремится вписать себя в коллективный портрет деятелей русской культуры, сопоставляя себя с ними; Берберова по преимуществу про-

тивопоставляет себя окружающим в полном соответствии с установкой на создание образа сильной, неординарной Личности, не похожей на всех остальных. В результате обе творят не только миф об эпохе, но и автомиф («миф об Одоевцевой» и «миф о Берберовой» соответственно, прочно вошедшие в эмигрантскую и собственно российскую культурную память), оставляя за рамками повествования все, что так или иначе может ему противоречить.

Трилогия Гуля «Я унес Россию» была последним из созданных в эмиграции крупных автодокументальных текстов, вышедших в свет при жизни автора (строго говоря, при жизни Гуля была осуществлена журнальная публикация трилогии и выпущены первые две книги, третья книга опубликована посмертно). Тем самым «Апология эмиграции» стала в известном смысле апологией эмигрантской литературы автодокумента, подведя определенную черту в истории эмигрантской культуры. Во второй половине 1980-х годов начался новый период в бытии автодокументальной литературы эмиграции, который можно условно назвать «посмертным». За истекшие с тех пор два десятилетия было опубликовано весьма значительное количество мемуаров, дневников и, особенно, писем деятелей эмигрантской литературы; подготовлены новые, комментированные и снабженные исчерпывающими указателями издания текстов, давно ставших классикой жанра. Но это было сделано уже не самими эмигрантами, а их потомками, почитателями и исследователями их творчества.

Раздел II

РЕАЛИЗМ И «НЕОРЕАЛИЗМ»

Иван Алексеевич Бунин (1870–1953)

I

В русской литературе конца XIX — первой половины XX века И. А. Бунин занимает особое место, связывая собой две различные литературные эпохи. Он начал свой литературный путь в конце 1880-х годов, когда еще не сошли со сцены писатели-шестидесятники, а властителями дум были Толстой и Чехов. В начале XX века Бунин, уже имевший опыт сотрудничества с кругом Брюсова и Бальмонта, стал олицетворением тех принципов, которые модернизму противоположны, и долгое время считался хранителем реалистических заветов равновесия и гармоничности.

Внешне отвергая модернизм во всех его проявлениях, Бунин тем не менее был одним из наиболее ярких выразителей мироощущения человека XX века, в его фрагментарности и обостренности, тоске по всеединству, сознании своей смертности и предчувствии бессмертия, внутренняя уверенность в котором — как ощущение связи себя со всем жившим и живущим на свете — не покидала его никогда и, данная ему от рождения, находила все более совершенное отражение в его произведениях. Бунину было свойственно космическое сознание, для которого нет преград, а есть единая жизнь, всюду подчиняющаяся одним законам. Пленительное и преходящее очарование земного мира он воплотил через тончайшую прорисовку самых разнообразных подробностей природного бытия и человеческих настроений, переведя психологизм русской прозы в новое измерение и став, по общему признанию критики, едва ли не самым чувственным русским писателем XX века.

В 1910-е годы укорененность в классической традиции и точное выражение исканий нового времени в их нераздельном сочетании принесли Бунину широкую известность. В эмиграции, где писатель оказался после того, как все возможности возвращения к прежнему, дореволюционному миропорядку были исчерпаны, Бунин снискал славу первого русского прозаика. В 1933 году он первым из русских писателей получил Нобелевскую премию по литературе.

Его главные темы в 1920–1950-е годы — Россия и духовные пути человека, который осознает себя уже не центром вселенной, а столь же великим, сколь и малым атомом бытия, равным всему сущему и каждому живому существу. Роза

Иерихона — название одного из ключевых рассказов Бунина — стала эмблемой его творчества. Как этот цветок, оторванный от родной почвы, долгое время может оставаться сухим, но, опущенный в воду, распускается вновь, так и события давно минувшие (первые впечатления детства, молодость, любовь, одно-моментные сочетания цветов, запахов, звуков, путешествия в далекие страны и т. д.) проступают в памяти и на письме с первозданной и, может быть, еще более яркой отчетливостью, чтобы уже не быть забытыми никогда. Так, память оказывается прообразом вечной жизни и залогом личного бессмертия (Ю. В. Мальцев). Воскрешение в памяти ушедшего и невозвратного в реальном бытии мира, сохранение в творчестве и вечности преходящих человеческих страданий и радостей — экзистенциальный стержень творческих усилий Бунина. Переживание прошедшего как настоящего имеет два полюса: понимание того, что мгновение удержать невозможно, и стремление к бесконечности каждого из них. Взаимно усиливая друг друга, они создают постоянное напряжение, которым на всех уровнях, от идейного до стилистического («Всё и все, кого любим мы, есть наша мука»), пронизано творчество Бунина от первых до последних лет.

Основа на христианских ценностях европейская культура наделяет личность рефлексией, моралью и ответственностью, видит в человеке участника линейно разворачивающейся истории и отводит ему строго определенное место в мировой иерархии. Восточная мудрость (для Бунина прежде всего буддизм) говорит о бесконечности и растворимости человеческого «я» в мироздании, которое и рождает, и поглощает все живое, не имеет единого центра и вектора и наполнено пульсацией в каждой своей точке. На исторически и стилистически новом уровне продолжая поиски Л. Н. Толстого, Бунин воплотил мучительное сочетание европейского сознания и восточного мирозерцания. Неразрешимый конфликт, «трагический мажор» (О. В. Сливцкая) его творчества стал новым вариантом пушкинского «самостоянья человека» в XX веке. Найденная Буниным художественная форма отразила представление о мире как о космосе, о жизни — как столкновении сверхличностных мировых сил, о человеке — как фрагменте бесконечного, одновременно подвластном двум началам: конечной человеческой жизни и бескрайней стихии Вселенной.

Бунин родился 10 октября (по старому стилю) 1870 года в Воронеже, в обедневшей дворянской семье, принадлежавшей к древнему роду, из которого происходили поэтесса А. П. Бунина и поэт В. А. Жуковский. Детские годы будущий писатель провел в родительских имениях средней полосы России, в поэтической атмосфере русских преданий и сказок, народных легенд. Уже в раннем возрасте он почувствовал силу художественного слова (в доме часто звучали стихи Пушкина, Лермонтова, Жуковского), полюбил красоту и выразительность русской народной речи. В деревенской глуши, где жизнь небогатых помещиков тесно переплеталась с крестьянской, Бунин постигал основы мировосприятия и поведения русского человека, его верования, обычаи, привычки — знание, отразившееся в большинстве его произведений.

В Орле, где юный Бунин начинал свой творческий путь, он познакомился с Варварой Владимировной Пашенко (1870–1918). Воспоминания об этой

любви отразятся во многих поэтических и прозаических произведениях писателя.

В юности Бунин испытал влияние философии «толстовства», в Харькове на короткое время сблизился с «толстовцами», в 1894 году в Москве встречался с Л. Н. Толстым. Духовно значимым для молодого писателя оказалось знакомство с А. П. Чеховым, переросшее в дружескую близость. Непродолжительное сближение с символистами (В. Я. Брюсовым, К. Д. Бальмонтом и др.) вскоре прервалось из-за расхождения в творческих принципах. Тематически проза Бунина казалась близкой писателям демократического направления. При этом уже в ранних произведениях писателя отчетливо проявилась тенденция к постановке глобальных философских и этических проблем: жизни и смерти, трагизма человеческого существования, соотношения неистребимой и прекрасной природной жизни и краткого существования человека, взаимосвязи желания и страдания, любви и смерти.

В ноябре 1906 года произошла встреча Ивана Алексеевича с Верой Николаевной Муромцевой (1881–1961), ставшей верным другом и заботливой женой писателя до конца его дней. В Москве Бунин участвовал в работе литературного объединения «Среда», со многими членами которого (М. Горьким, Л. Андреевым, Н. Телешовым, А. Куприным и др.) сложились дружеские отношения. В горьковском «Знании» издавались его стихи и рассказы, а в 1902–1909 годах было выпущено пятитомное «Собрание сочинений».

Творческую судьбу Бунина во многом определило несовпадение литературной репутации и авторского самоощущения. В истории литературы Бунин известен главным образом как прозаик, с исключительной выразительностью запечатлевший вещную плотность мира и космическое мироощущение человека¹. Но сам всегда подчеркивал, что он «прежде всего поэт»². Осознание себя поэтом сложилось у Бунина в ранние годы и осталось неизменным на протяжении более полувека его творческой жизни³. Этот мнимый парадокс объясняется тем, что по самому складу своего мироощущения и таланта Бунин был *лириком*, т. е. художником, наделенным способностью воспринимать и изображать действительность образно и эмоционально. Его творчество — как стихотворное, так и прозаическое — имело общий источник, который мыслился Буниным как

¹ См. прежде всего: *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М., 2004.

² В данном случае можно доверять мемуарам И. В. Одоевцевой, в которых она приводит слова Бунина, сказанные во второй, сугубо прозаический период его творчества: «А я все-таки... прежде всего поэт. Поэт! А уж потом только прозаик» (*Одоевцева И. В.* На берегах Сены. М., 1989. С. 251).

³ Бунин «неизменно хотел, чтобы его в первую очередь считали поэтом», — вспоминает А. Бахрах, близко знавший Бунина в эмиграции (*Бахрах А. В.* Бунин в халате. М., 2000. С. 220); «Свое неприятие как поэта переживал болезненно», — подтверждает З. Шаховская (*Шаховская З. А.* Бунин // Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. М., 1991. С. 213). Б. Нарциссов описывает свой разговор с Буниным в 1938 году: «На мой первый вопрос: „Кем Вы себя считаете: прозаиком или поэтом?“ ответ был „Поэтом“. И это после присуждения премии за прозу!» (*Нарциссов Б.* Бунин-поэт // Новый журнал. 1974. Кн. 114. С. 208). Заметим, что все эти отзывы относятся к 1930–1940 годам, когда проза уже почти окончательно вытеснила поэзию с рабочего стола Бунина.

поэтический, т. е. *лирический*. Так и о Чехове, делая выписки из его рассказов, Бунин замечал: «И каким он был тонким поэтом!»¹ Но на лирическое содержание наиболее отзывчива именно стихотворная форма: переживание, получившее в ней непосредственное, сильное и личное выражение, может затем перейти в прозу, и эта проза будет, как и стихи, окрашена в лирические тона. Как и многие прозаики XIX века (Гоголь, Гончаров, Тургенев), Бунин начал свой творческий путь со стихов.

Первое стихотворение Бунин написал, когда ему было «лет восемь», но особенно «много исписал... бумаги и прочел за те четыре года, что прожил после гимназии в Елецкой деревне Озерках»², последнем имении обедневшей семьи. Эти годы были важным периодом в его личной и творческой биографии. Бросив гимназию, Бунин много занимался самообразованием, в чем ему особенно помогал старший брат Юлий (активный участник народнического движения, он был сослан в Озерки на поруки родных; ему, «дорогому брату и глубокоуважаемому другу», начинающий поэт посвятил свой первый поэтический сборник (9, 259)³). Бунин писал стихи, подражая «то одному, то другому, — больше всего Лермонтову. <...> Потом пришла настоящая любовь к Пушкину, но наряду с этим увлечение, хотя и недолгое, Надсоном» (9, 259). Первыми опубликованными произведениями Бунина стали стихотворения «Над могилой С. Я. Надсона» и «Деревенский нищий» в петербургском еженедельном журнале «Родина» в 1887 году (22 февраля и 17 мая). Успех вдохновил молодого поэта, много лет спустя он писал: «Утра, когда я шел с этим номером (ж. «Родина» от 17 мая. — Т. Д.) с почты в Озерки, рвал по лесам росистые ландыши и поминутно перечитывал свое произведение, никогда не забуду» (9, 260). С тех пор сочинения Бунина начали появляться в разных столичных изданиях: в течение 1887 года еще десять стихотворений и два рассказа были напечатаны в «Родине», последовали публикации в журнале «Книжки „Недели“» (ежемесячное приложение к одноименной газете), с середины 1890-х годов — в журналах «Русское богатство», «Северный вестник», «Вестник Европы», «Новое слово», «Мир Божий» и др.

Свою первую книгу стихов, по его собственному определению, «чисто юношеских, не в меру интимных» (9, 261), Бунин выпустил в 1891 году. Сборник «Стихотворения 1887–1891 годов» вышел как приложение к газете «Орловский вестник», в издании которой Бунин, зарабатывавший литературным трудом, принимал ближайшее участие. Затем появились книги «Под открытым небом» (1898), «Стихи и рассказы» (1900), «Полевые цветы: сборник стихо-

¹ См. и другое высказывание Бунина о Чехове: «До сих пор его читают и перечитывают как настоящего поэта» (Бунин И. А. О Чехове // Бунин И. А. Собр. соч.: В 6 т. / Ред. Ю. В. Бондарев и др. М., 1986–1988. Т. 6. С. 199; далее, как правило, тексты Бунина цитируются по этому изданию; римская цифра — том, арабская — страница).

² Бунин И. А. Автобиографическая заметка (1915) // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. / Под общ. ред. А. С. Мясникова, Б. С. Рюрикова, А. Т. Твардовского. М., 1965–1967. Т. 9. С. 257, 259 (далее ссылки на это издание даны в тексте арабскими цифрами (том, страница)).

³ О Ю. А. Бунине см.: Сачков В. Н. Бунин Юлий Алексеевич // Русские писатели. 1800–1917: Биограф. словарь / Гл. ред. П. А. Николаев. М., 1989. Т. 1. С. 362.

творений и рассказов для юношества» (1901), — в двух последних стихи и рассказы чередуются, образуя не два изолированных раздела, а единое целое (и так впредь будут строиться книги Бунина). Значимыми для Бунина стали книги стихов «Листопад» (1901) и «Новые стихотворения» (1902). Все эти сборники можно назвать первым периодом расцвета поэзии Бунина. В первом собрании сочинений, выпускавшемся издательством «Знание» в 1902–1909 годах, лучшие, на взгляд автора, стихотворения ранних лет вошли во второй том (1903; первый том был отдан прозе).

Конец 1880-х — начало 1900-х годов для Бунина — время литературного самоопределения. Его поэзия вырастала на образцах, которые уже тогда считались классическими. Пушкину он следует «даже в почерке» (9, 259), «Подражанием Пушкину» называет стихотворение о бегстве поэта «от суетных забав... под сень моих дубрав» (1890). Образный строй целого ряда поэтических текстов определяют романтические формулы Лермонтова («В полночь выхожу один из дома...», 1888; «На поднебесном утесе, где бури...», 1889; «...Зачем и о чем говорить?...», «Нет, не о том я сожалею...», «Ангел», все — 1890). Бунинская метафизика природы формируется под сильнейшим воздействием Тютчева (см.: «Не пугай меня грозю...», 1888; «В туче, солнце заступающей...», 1891; «Сумерки», 1900; «Гроза прошла над лесом стороною...», 1901 и мн. др.). В гражданских стихах (например, «Родине», 1891) отчетливо слышится некрасовская интонация. В нюансировке природных описаний и в выстраивании поэтического облика автора Бунин испытывает влияние А. Фета; его стихотворение «Нет, не жди ты песни страстной...» ставит эпиграфом к своей первой книге стихов.

В последующие годы современники находили, что Бунин созвучен В. П. Полонскому (А. Блок)¹, что в его стихах есть «глубокая органическая связь с русской прозой, с пейзажем Тургенева и описаниями Чехова» (М. А. Волошин)², что до Бунина «только Огарев до известной степени обладал этой тайной создавать певучесть из обыденных слов» и что «под пером г. Бунина русский стих впервые зазвучал той строгостью речи, которая отличает высшие образцы русской прозы: прозу Пушкина и Лермонтова» (М. Гершензон)³. Все эти определения взяты из откликов на третий (1906) и четвертый (1908) поэтические тома собрания сочинений Бунина, изданного «Знанием». Эти тома имели решающее значение в присуждении поэту звания почетного академика по разряду изящной словесности, которое Бунин получил в 1909 году. В статье, посвященной этому событию, А. Измайлов выстраивал бунинскую поэтическую родословную, привлекая и новые имена: «Академии всегда нужен авторитетный бланк. Поручителем за Бунина перед нею, конечно, были Тургенев, Тютчев, Чехов и, пожалуй,

¹ Блок А. А. О лирике. Бунин. Стихотворения, том третий (1907) // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. В. Н. Орлова и др. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 144.

² Волошин М. А. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1903–1906 годы. СПб., 1906. (Сочинения; Т. 3.)] (1907) // Волошин М. А. Лики творчества / Изд. подг. В. А. Мануйлов и др. Л., 1988. С. 493.

³ М. Г. [Гершензон М. О.] [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907 год. СПб., 1908. (Сочинения; Т. 4.)] // Вестник Европы. 1908. № 6. С. 842.

Алексей Толстой и Случевский. Он их родственник. В завещании старых богачей прямо значилось его имя»¹.

С одной стороны, весь этот список «старых богачей» приобщал «наследника» Бунина к классической традиции, сообщая и ему самому черты несомненности, прочности, истинности. С течением времени эти качества приобрели онтологическое значение. Когда в некрологе Бунину Адамович написал, что Бунин «олицетворял... великую русскую литературу», что он, последний, «еще знал — притом не разумом вовсе, а всем своим существом, — что такое добро, что такое красота, что такое творчество», что «ему это знание передано было по наследству, и он не мог ни в ценности, ни в законности наследства этого сомневаться»², это было не столько метафорой, сколько определением той основы, на которой Бунин вырос и которой остался верен всю жизнь.

С другой стороны, такая близость к традиции ставила вопрос, насколько поэзия Бунина оригинальна и самоценна. Начиная с первых книг Бунин явился в глазах читателя поэтом «русской помещичьей жизни» (А. Коринфский)³, певцом «тихой деревенской жизни, тенистых аллей, плакучих лугов» (В. Лебедев)⁴. Это впечатление окончательно утвердилось выходом в свет сборника «Листопад», ставшего визитной карточкой Бунина и снискавшего ему славу «поэта русского пейзажа» (С. Глаголь <С. Голоушев>)⁵, по своим устремлениям противоположного поэтам «последнего времени» (Е. Деген)⁶. По иронии судьбы, именно «Листопад» вышел в символистском издательстве «Скорпион», в краткий период сближения Бунина и Брюсова⁷. Уже в 1902 году их пути разошлись — Брюсов резко отозвался на «Новые стихотворения», — и Бунин на всю жизнь сохранил неприязнь ко всему, что несло на себе отпечаток модернистской культуры. Ее представители отвечали ему тем же, рассматривая Бунина только в «амплуа описателей природы» (Брюсов)⁸ и обвиняя его в «отсутствии темпе-

¹ Измайлов А. А. Ранняя осень (Поэзия и проза И. А. Бунина) // Новое слово. 1910. № 10. С. 32.

² Адамович Г. Минута молчания // Новое русское слово. 1953. № 15 179. 17 нояб. С. 3. Цит. по примеч. к публ.: Переписка И. А. и В. Н. Буниных с Г. В. Адамовичем (1926–1961) / Публ. О. Коростелева, Р. Дэвиса // И. А. Бунин: новые материалы. М., 2004. Вып. I. С. 115–116.

³ А. К<оринф>ский [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1887–1891. Орел, 1891] // Всемирная иллюстрация. 1892. № 22. С. 403.

⁴ <Лебедев В. П.> [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1887–1891. Орел, 1891] // Север. 1892. № 9. С. 495.

⁵ С. Глаголь <С. С. Голоушев>. Поэт русского пейзажа: [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: стихотворения. М., 1901] // Курьер. 1901. 14 нояб.

⁶ Деген Е. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: стихотворения. М., 1901] // Мир Божий. 1901. № 5. Отд. II. С. 82–84.

⁷ С Брюсовым, как и с Бальмонтом, Бунин познакомился в 1895 году. Благодаря ему в 1899 году в одесской газете «Южное слово» появились первые публикации Брюсова в широкой периодике; там же печатался и Бальмонт. Когда в 1900 году вышли «Листопад» и «Tertia vigilia», в первом сборнике Брюсову было посвящено стихотворение «В отъезде поле», Бальмонту — «Ночная вьюга», во втором — Бунину — раздел «Картинки Крыма и моря».

⁸ Аврелий (Брюсов В. Я.) [Рец. на кн.: Бунин И. А. Новые стихотворения. М., 1902] (1903) // Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Вступ. ст. и коммент. Н. А. Богомолова. 1990. С. 70.

раamenta, который единственно делает человека поэтом» (Н. Гумилев)¹. Традиционная критика переводила эти упреки в похвалы: «Тихая, мимолетная и всегда нежно-красивая грусть, грациозная, задумчивая любовь, меланхолическая, но легкая, ясная „печаль минувших дней“, и, в особенности, таинственное очарование природы, прелесть ее красок, цветов, запахов, — вот главнейшие мотивы поэзии г. Бунина» (А. Куприн)².

Действительно, оставаясь в кругу традиционных для поэзии «пейзажных» тем, Бунин проходил долгую школу поэтического мастерства и вырабатывал собственные приемы поэтической выразительности, которые могли не только в точности передать самые разнообразные оттенки природных явлений, но и представить образ единой живой Вселенной. Позже он скажет устами своего героя в «Жизни Арсеньева»: «Зрение у меня было такое, что я видел все семь звезд в Плеядах, слухом за версту слышал свист сурка в вечернем поле, пьянел, обоняя запах ландыша или старой книги...» (кн. 2, гл. XV; V, 80). Так и поэзия Бунина переполнена звуками и запахами, и трудно найти другого поэта, который так интенсивно насыщал бы свои стихи цветом и светом (недаром его стихи сравнивали с картинами русских пейзажистов). Один из многих примеров — зачин «осенней поэмы» «Листопад», давшей название сборнику. Лес описывается в нем как *лиловый, золотой, багряный терем*, в котором различимы *желтая резьба берез, их блеск в голубой лазури неба, темнеющие елочки, запахи дуба и сосны и сквозящие то здесь, то там в листве просветы в небо, что оконца* (I, 83–84).

«Цельность и простота стихов и мировоззрения Бунина настолько ценны и единственны в своем роде, что мы должны... признать его право на одно из главных мест в русской поэзии», — написал о «Листопаде» А. Блок³. Однако, говоря о мировоззрении Бунина, Блок имел в виду в основном лирику природы, «мир зрительных и слуховых впечатлений и связанных с ними переживаний»⁴. Сам Бунин говорил о гораздо большем. Он легко переводил взгляд с небесных высот к земным частностям, свободно менял дальний и ближний планы, одинаково подробно прописывая их, но главное — все это было наполнено единым метафизическим чувством цельности и красоты мироздания:

Не налюбуюсь, как сквозят
Деревья в лоне небосклона,
И сладко слушать у балкона,
Как снегири в кустах звенят.

¹ Гумилев Н. С. [Рец. на кн.: Бунин И. А. Стихотворения, 1907–1909 годы. Рассказы. СПб., 1910. (Сочинения; Т. 6.)] // Гумилев Н. С. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3: Письма о русской поэзии / Подгот. текста, примеч. Р. Д. Тищенко. С. 71.

² А. К. [Куприн А. И.] [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: стихотворения. М., 1901] // Журнал для всех. 1902. № 2. С. 251.

³ Блок А. А. О лирике. С. 141.

⁴ Там же.

Нет, не пейзаж влечет меня,
Не краски жадный взор подметит,
А то, что в этих красках светит:
Любовь и радость бытия.
(«Еще и холоден и сыр...», I, 101)

Отточенная, зримая прорисовка *множества* деталей создавала полицентричность художественного мира, который фокусировался сразу во многих точках — и растворялся в них (деревья, которые *сквозят, лоно небосклона*, снежири, которые *в кустах звенят*, тот, кому их *сладко слушать у балкона...*)¹. Непосредственными предшественниками Бунина на этом пути были А. Фет и Ф. Тютчев. В стихах Фета *многие* детали подаются сквозь призму воспринимающего их лирического «я» и являются для него *равноправными* атрибутами внешнего мира и выразителями поэтического настроения («Чудная картина...», «Деревня», «Я жду... Соловьиное эхо...», «Вечерний сад» и др.). В некоторых стихотворениях Тютчева *отдельные* проявления внешнего мира, также обусловленные воспринимающим их «я», логически скреплены друг с другом (как, например, в стихотворениях «Весенняя гроза», «Осенний вечер» и т. д.), но наполняющее стихотворение лирическое переживание становится проекцией *всего* мира и находит соответствие во всей совокупности природных явлений, доступных авторскому взору («Бессонница», «Как океан объемлет шар земной...», «Тени сизые сместились...» и др.). В пейзажных стихах Бунина совмещается потенциальная бесконечность деталей, идущая от Фета, и обращенность лирического «я» к мирозданию в целом, характерная для Тютчева. Совмещение двух названных тенденций находит яркое выражение в программном стихотворении Бунина «Вечер» (1909). Оно построено на перечислении произвольно выбранных деталей пейзажа (сад, воздух, облако, птичка, гул молотилки), пронизанных единым ощущением счастья, и завершается тютчевской формулой «Всё во мне» (I, 247).

Замечательно, что при этом лирическое «я» перестает доминировать в создаваемой Буниным картине мира и воспринимается самим поэтом как *один из* ее центров, не больший, чем все другие, хотя и более выраженный благодаря всем другим. В этом специфическая особенность бунинского лиризма и характерная черта нового времени, отражающая сознание постклассической эпохи. Прежняя, иерархическая (гелиоцентрическая) космогония сменялась новой, в основу которой легли представления о единстве всемирной жизни и отсутствии в ней единого центра, о взаимной подобности и обратимости микрокосма (земного или человеческого) и макрокосма (вселенского или божественного), об их постоянном движении и о присутствии всей полноты бытия в каждом его элементе². В XVI веке эти идеи высказал Джордано Бруно — через 300 лет после

¹ То же «равно-положение независимых элементов» характеризует и прозу Бунина, см.: Мальцев Ю. Иван Бунин. Франкфурт-на-Майне; М., 1994. С. 108.

² Подробнее об этой фундаментальной идее Бунина, о ее подготовленности художественными исследованиями Л. Толстого и о связи с мировоззренческими концепциями своего времени см.: Сливцкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина.

признания его еретиком те же мысли повторил Бунин (в том числе в стихотворении «Джордано Бруно», <1906>) как выражение собственного миропонимания и миропонимания, свойственного современной исторической и культурной эпохе¹. Изменившийся взгляд на мир и человека в нем привел к тому, что «наследник традиций» стал первооткрывателем принципиально нового художественного опыта.

Космическое самоощущение Бунина получает идеальное воплощение в ситуации ночного размышления на морском берегу под звездным (лунным) небом. Море и звезды — горизонталь и вертикаль его мира, ночь — время всеединства и стирания границ между небом и землей, светом и отражением, собой и космосом. После первого путешествия юного поэта в Крым в 1889 году (описание см. в «Жизни Арсеньева», часть 4, гл. XV²) последовали новые поездки на юг, где Бунин подолгу жил то в Одессе, то в Ялте. Он поэтически признавался, что там его душа исполнилась «предвечной / Красоты и правды неземной» («Поздний час. Корабль и тих и темен...», 1895; I, 67) и он ощутил свое родство с некогда жившими, более того — почувствовал себя одним из тех, кто некогда жил на земле («Ночь», 1901)³.

В середине 1900-х годов ощущение бескрайнего — единого и множественного — мира наполнилось новым содержанием. Второй этап творчества Бунина во многом связан с его заграничными путешествиями. Внимание к чужим культурам и прежде было свойственно Бунину. Еще в юности он переводил отдельные стихотворения И. В. Гёте, Ф. Шиллера, Г. Гейне, А. де Мюссе, Л. де Лиля, Ф. Петрарки, Т. Мура, А. Мицкевича («ради Мицкевича я даже учился польски» — 9, 261); «чужое было легче передавать», — вспоминал он впоследствии (9, 262). Значительным литературным событием конца 1890-х годов стал его перевод «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло (отд. изд. 1898), сделавший это переложение индейских мифов «достоянием русской литературы»⁴. За этот пере-

¹ «Если вселенная есть всё и притом бесконечное всё, а мыслить ее конечно невозможно, ибо конечное ограничено, ограниченное ограничится чем-нибудь другим, а этого „другого“ для вселенной, которая есть „всё“, быть не может... то и материального центра и окружности быть не может: всякая точка есть в ней центр и часть окружности, а следовательно, если у нее и есть центр, то только духовный — этот центр и есть Божество — сознание, дух вселенной» (*Грот Н. Я.* Джордано Бруно и пантеизм: Философский очерк. Одесса, 1885. С. 61). Подробнее см.: *Карпенко Г. Ю.* Творчество И. А. Бунина в контексте религиозно-философских и антропологических идей конца XIX — начала XX века (концепция человека): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / ИРЛИ РАН. СПб., 1992.

² Синхронную запись см. в письмах к родным 13, 14, 15 апреля 1889 года (*Бунин И. А.* Письма 1885–1904 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; подг. текста и коммент. С. Н. Морозова, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. М., 2003. С. 24–27).

³ До самой старости ощущение со-единства, наполненности общей со всем миром жизнью оставалось для Бунина незыблемым. В 1918 году, приехав из революционной Москвы в Одессу, Бунин создает проникнутое тем же настроением стихотворение «В дачном кресле, ночью, на балконе...» (см. также написанные вскоре стихотворения «На даче тихо, ночь темна...» и «Огонь, качаемый волной...»), в 1922 году, «засыпая, в ночь» с 24 на 25 августа, пишет: «Как, Господи, благодарить / Тебя за все, что в мире этом / Ты дал мне видеть и любить / В морскую ночь, под звездным светом!» («И вновь морская гладь бледна...»).

⁴ *Голенищев-Кутузов В.* [Рец. на кн.: Бунин И. А. Листопад: стихотворения. М., 1901] // Сб. Отд. рус. языка и словесности Имп. Акад. наук. СПб., 1905. Т. 78. № 1. С. 62.

вод и за сборник «Листопад» Бунин получил в 1903 году свою первую Пушкинскую премию. В середине 1900-х годов он перевел поэму А. Теннисона «Годива» и мистерии Дж. Г. Байрона «Манфред», «Каин», «Небо и земля». Эти переводы вошли в четвертый том собрания сочинений (1908), который вместе с третьим томом — «Стихотворения 1903–1906» (1906) — в 1909 году принес Бунину вторую Пушкинскую премию. Но в то же время бунинский интерес к другим языкам и странам был намного шире его переводческой деятельности.

До эмиграции Бунин совершил десять заграничных путешествий, семь из них по Западной Европе и три — на Восток. Он побывал во многих городах Австрии, Германии, Франции, Швейцарии, Италии, Греции; три зимы (1911–1912, 1912–1913, 1913–1914) провел на Капри, время от времени отправляясь в поездки по разным городам Италии. И хотя европейские впечатления оставили заметный след в стихах («Зимний день в Оберланде», «После Мессинского землетрясения», «В Сицилии», «Венеция» — два стихотворения, 1913 и 1922, «Бретань», «У гробницы Вергилия», «Колизей», «Калабрийский пастух», «Капри», «Вид на залив из сада таверны...» и др., всего около 40 поэтических текстов), ключевое место в поэзии Бунина 1903 — первой половины 1910-х годов принадлежит миру Востока. Он описан примерно в трети стихотворений этого времени. Причем если бунинская художественная проза связана прежде всего с Дальним Востоком и Цейлоном («Братья», «Соотечественник», «Сны Чанга»), то поэзия и документальная проза («Тень Птицы», «Роза Иерихона», «Воды многие») сфокусированы на Ближнем Востоке, который при всем различии присутствующих в нем религий, народов, обычаев представляется в стихах Бунина единым культурно-метафизическим пространством. Приобщение к древним культурам и религиям, зародившимся на Ближнем Востоке, стало для поэта еще одним опытом переживания первобытного состояния мира и человека, открытия в самом себе древнейших пластов психики и онтологии. То, что Бунин прежде почувствовал в природном космосе, теперь перенеслось на пространства иных времен и культур. Космогония уже была создана прежде — теперь в ней разворачивались история и география не только знакомой ему с детства средней полосы России, но и гораздо более отдаленных земель.

Бунин совершил три больших путешествия на Восток. Первое путешествие, в Константинополь, состоялось в апреле 1903 года и продлилось около двух недель (всего он был в этом городе тринадцать раз, но позже все больше проездом). Перед поездкой Бунин «в первый раз целиком прочел Коран, который очаровал его, и ему хотелось непременно побывать в городе, завоеванном магометанами, полном исторических воспоминаний...»¹. Эта «незабвенная весна», когда «ислам вошел глубоко в его душу», стала «одним из самых важных, благотворных и поэтических событий в его духовной жизни»². Она отразилась почти в двадцати стихотворениях — «Ковсера» (первоначальное заглавие «Мираж»), «Ночь Аль-Кафра», «Склон гор» («Склон гор, сады и минарет...»),

¹ Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина; Беседы с памятью / Вступ. ст., примеч. А. К. Бабореко. 2-е изд. М., 2007. С. 222.

² Там же. С. 225, 228.

«Тэмджид», «Тайна», «Черный камень Каабы», «Гробница Сафии», «Путеводные знаки» и др., — составивших в третьем томе собрания сочинений (1906) цикл «Ислам».

Второй раз Бунин отправился на Восток весной 1907 года в «дальнее странствие, брачное путешествие» с В. Н. Муромцевой, ставшей тогда его гражданской женой. Около месяца они провели в Палестине и Сирии, посещая святыне места, и около недели в Египте. По названиям стихотворений, созданных во время и по следам того путешествия, можно прочертить его маршрут: «Иерусалим», «На пути под Хевроном...», «Гробница Рахили» (на пути из Вифлеема в Иерусалим); далее — стихотворения, написанные под впечатлением Сирии, Баальбека и Дамаска («Храм Солнца», «Каин» и др.), Гермона, Тивериады, Иордана («Гермон»), долины Иосафата, Иерихона (одноименные стихотворения), Назарета («Новый храм»); и наконец, Египта: «Каир», «Истара», «Александр в Египте»¹. Наряду с исламскими мотивами в них присутствуют и библейская история, и евангельские предания, и сирийские легенды, и египетские мифы, и современные пейзажи древних культур. Видимо, с этой же поездкой связаны стихотворения, написанные по мотивам греческих мифов, — «Тезей», «Гальциона», «В архипелаге» (два последних — 1908), — путь Бунина в Палестину проходил через Грецию.

Третье, самое длительное путешествие Бунина на Восток продолжалось с конца 1910 до середины апреля 1911 года. Снова Константинополь, Египет, где Бунины пробыли больше шести недель, оттуда поехали в Нубию, затем на пароходе по Красному и Аравийскому морям — на Цейлон. Около двух недель Бунин провел в поездках по острову, строил планы кругосветного путешествия через Японию, но они не осуществились, и Цейлон остался самой восточной точкой бунинских странствий. Впечатлениями путешествия были навеяны стихотворения «Океан под ясною луной...», «Мелькают дали черные, слепые...», «Ночлег», «Индийский океан», тропическими пейзажами — «Цейлон (Гора Алагалла)», «Цейлон» («Окраина земли...»), «Отлив», буддийской философией — «Богиня», «Святылище», «В рощах Урвелы»².

Восточные стихи Бунина стали открытием для русской поэзии. В отличие от своих современников Бунин не искал в экзотических странах и сюжетах ни умножения культурных смыслов (Брюсов), ни усиления поэтических эмоций (Бальмонт), ни эффектных рамок для автобиографического мифа (Гумилев). Восток был для Бунина самоценной историко-культурной реальностью. Его поэтика сосредоточена на точности и предметности описания³, его пейзажи

¹ Возможно, сюда же следует отнести «Ра-Озирис, владыка дня и света...» (первоначальное заглавие «Египет»): хотя сам Бунин датировал его 1905 годом, известно, что до 1907 года он не был в Египте, а в IV т. собр. соч. (1908) стихотворение напечатано в окружении «египетских» стихов 1907 года.

² Надо упомянуть еще поездку в Алжир и Тунис весной 1910 года (по пути из Франции на Капри), но она не оставила заметного следа в его поэзии.

³ Это подтверждается почти буквальными совпадениями в поэтических и документальных текстах. Ср. стихотворение «Каир» и дневниковую запись Бунина от 13 мая 1907 года (Устами Буниных: Дневники Ивана Алексеевича и Веры Николаевны и другие архивные материалы: В 2 т. / Под ред. М. Грин.

насыщены конкретными приметами ближневосточной природы, для передачи которых он использовал приемы, уже выработанные им прежде на материале русских ландшафтов. Бунинские стихи наполнены многочисленными экзотическими реалиями (географические названия, предметы быта, подробности древних преданий), далеко не все из которых были известны читателю начала XX века. Если имена и названия, пришедшие в русскую культуру с библейской традицией (*Соломон, Рахиль, Иаков; Иордан, Тивериада, Иерихон* и др.), не нуждались в пояснениях, то другие настойчиво требовали комментария. Однако Бунин, называя стихотворение «Ковсерь» и предпосылая ему эпитафией строчку из Корана «Мы дали тебе Ковсерь», не уточнял, что «река всех рек, лазурная Ковсерь» толкуется мусульманами как райский источник. Называя стихотворение «Ночь Аль-Кадра» и ставя эпитафией к нему строчку из Корана «В эту ночь ангелы сходят с неба», не давал перевода («ночь могущества» или «ночь определений», «благословенная ночь») и не объяснял, что это ночь, когда архангел Гавриил впервые явился Магомету, чтобы тот передал людям слова Корана. Без перевода и объяснений остались не только историко-географические названия и личные имена (*Храм Солнца в Баальбеке, азиатская часть Константинополя Скутари, гора Алагалла, фараоны Хуфу и Камбиз, арабский поэт VI века Имру-уль-Каис* и др.), но и культурно-бытовые понятия (*тэмджид, друзья, хедив, тюрбэ* и др.). Смысловые пробелы только отчасти прояснялись из контекста, и читателю, доискивавшемуся смысла, приходилось обращаться к словарю. Таким образом, экзотические стихотворения Бунина оказывались своего рода главами всемирной истории и географии в русской поэзии, энциклопедическими экскурсами, дававшими русскому читателю представление о далеких странах, их истории, культуре, природе и быте.

Русская литература XVIII–XIX веков ориентировалась прежде всего на европейскую культурную традицию. На рубеже XIX–XX веков Бунин был одним из тех, кто способствовал размыканию европоцентризма. На его карте мира нет первенства Европы, и сам Восток дробится на разные, самостоятельные и равноправные, культурно-исторические системы¹.

В этой полицентричной модели мира поэт принадлежит уже не одной национальной культуре, а всем сразу: «Я человек: как Бог, я обречен / Познать тоску всех стран и всех времен» (I, 244). Соотносясь с современностью, мир Востока расширял ее историко-культурные горизонты; воздействуя на авторское «я», открывал его онтологические и психологические глубины. В переживании сопричастности равно всем временам и душам — в постижении единства всех времен и слияния всех душ — заключалась, по Бунину, тайна жизни и сущность

М., 2005. Т. 1. С. 56), описание дороги из Дамаска в Мекку в стихотворении «За Дамаском» и в очерке «Дамаск — Назарет» и т. д.

¹ О полицентричности бунинского мира говорит и последовательность, точнее, одновременность создаваемых стихотворений. Так, напр., в один день, 13 февраля 1916 года, Бунин пишет пять стихотворений: первое — «Стена горы — до небосвода...», описывающее ледяной Казбек и саклю под горой (таким образом, Кавказ); второе — «Индийский океан», третье — «Колизей», четвертое — «На нубийском базаре», пятое («Стой, солнце!») основано на ветхозаветном сюжете из Книги Иисуса Навина.

творчества, наиболее полно явленная для него именно в поэзии. Как ни парадоксально, поэтическое творчество Бунин видел в первую очередь не в словах и эстетике, а в *опыте и онтологии*. Первичным для него был довременной и древний опыт предка, улавливаемый, вспоминаемый, повторяемый потомком в тот миг, когда ощущения — зрительные, слуховые, обонятельные — и внутренние движения душ в разных временных пластах совпадают. Это то *наследство*, которое и составляет сущность поэзии:

Я говорю себе, почуяв темный след
Того, что пращур мой почуял в древнем детстве:
Нет в мире разных душ и времени в нем нет!
(«В горах», I, 315–316)

1910-е годы для Бунина-поэта — время наибольшего признания. Дважды удостоенный Пушкинской премии¹, в 1909 году он был избран почетным академиком Императорской Академии наук по разряду изящной словесности. В 1910 году стихотворения, вместе с рассказами, вошли в шестой том собрания сочинений². Однако в том же году, после публикации повести «Деревня», ситуация резко изменилась: с тех пор Бунин воспринимался и читателями, и критиками преимущественно как прозаик. Тем не менее в течение последних предреволюционных лет Бунин продолжал уделять равное внимание и стихам и прозе. В 1915 году вышло Полное собрание сочинений (Пг.: Т-во А. Ф. Маркс; Приложение к журналу «Нива»), стихам в нем были отведены первый, третий и часть шестого тома. В десятом томе собрания сочинений (1981)³ были напечатаны стихотворения последних двух-трех лет. На этом закончился второй, самый плодотворный период поэтического творчества Бунина.

Как в творческой биографии Бунина поэзия предшествовала прозе, так и образно-тематический строй его творчества проступал сначала в поэзии. Пейзажная лирика рубежа веков получила свое продолжение в «Антоновских яблоках» и «Суходоле», «восточные» стихотворения середины 1900-х годов предварили отражение восточного мира в «Снах Чанга» и «Братьях», немногочисленные стихотворные новеллы 1910-х годов опередили любовную прозу 1920-х годов и «Темные аллеи».

Во второй половине 1910-х годов Бунин продолжает создавать и пейзажные зарисовки, и лирические миниатюры, и стихотворения, отражающие впечатления его заграничных путешествий. Но уже в 1916–1917 годы одной из главных тем его поэзии становятся исторические предчувствия, и ряд стихотворений этих лет может быть прочитан как поэтический пролог «Окаянных дней». Отчетливо злободневный характер имеют стихотворения «Канун» (23 июля 1916) и «Семнадцатый год» (27 июня 1917). Первое из них рисует картину покинутой, заброшенной усадьбы, через которую несется взбесившийся пес, предвестник надвигающихся бед: «Вот встанет бесноватых рать / И, как Мамай, всю Русь

¹ В 1903 году он разделил ее с П. И. Вейнбергом, в 1909 году — с А. И. Куприным.

² После «Знания» его продолжало выпускать изд-во «Общественная польза» (СПб.).

³ Вышел в изд-ве «Парус» (Пг.).

пройдет... / Но пусто в мире — кто спасет? / Но Бога нет — кому карать?» (I, 334). Ключевой образ второго стихотворения — пожар, недаром случившийся после мужицкого схода уже не в далеком прошлом, а «опять, у нас» (I, 350). В этом контексте особое звучание получают и пейзажные картины, как, например, в стихотворении «Последний шмель», написанном в разгар лета 1916 года, в один день со стихотворением «Канун». Для других стихотворений Бунин выбирает сюжеты из былин, древнерусской истории или древнегреческих мифов: «Святогор и Илья», «Святой Прокопий», «Сон епископа Игнатия Ростовского», «Конь Афины-Паллады». Но все они говорят о нарушении миропорядка, утрате Бога, смерти и разрушении, объединены мотивами грозного пророчества и наказания за грехи, проникнуты сознанием потери и гибели мира¹.

Постепенно особое значение в поэтической системе Бунина приобретают библейские слог и система образов — они больше других соответствовали масштабу наступающих событий. В 1916 году о близкой катастрофе Бунин пишет сразу несколько стихотворений: «Молчание», «Стой, солнце!», «Да исполнятся сроки», «Благовестие о рождении Исаака», «И шли века, и стены Рая пали...», в 1917 — «У ворот Сиона над Кедром...», в 1918 — «Из книги пророка Исаии». Так, например, сюжетная основа стихотворения «Стой, солнце!» — битва израильтян с ханаанским войском, в которой Иисус Навин приказал солнцу остановиться, чтобы евреи успели при свете дня одержать полную победу (Нав. 10 : 12–13). Тогда призыв Навина отсрочил наступление тьмы и обеспечил его войску победу — теперь, повторенный Буниным, он звучит не только как поэтическое переложение библейской истории, но и как заклинание, актуальное историческое предупреждение, попытка остановить надвигающийся мрак. Сближение разновременных полюсов, сакрального и современного, доходит до того, что в стихотворении «Из книги пророка Исаии» Бунин уравнивает свой личный поэтический голос и древнее пророчество:

¹ Сами сюжеты, используемые Буниным, выстраиваются в определенный ряд. В стихотворении «Святогор и Илья» Бунин излагает известную былинку: желая испытать судьбу и похвываясь своей силой, богатырь Святогор ложится в гроб и не может выйти из него: крышка гроба закрывает его навек. Илья Муромец тщетно пытается спасти его и горько плачет: «Отняла / Русской силы Земля половину» (I, 303). В «Святом Прокопии» перелагается летописное свидетельство о поношении юродивого и произносится приговор человеческой злобе и жестокости: «Пси и человеци — / Единое в свирепстве и уме» (I, 304). В стихотворении «Сон епископа Игнатия Ростовского», также имеющем летописную основу, передано страшное видение того, как «смерды-мертвецы» выносят в полночь из княжеской усыпальницы гроб с телом князя, и даже епископ, наделенный божественной властью, не в силах остановить их мерное и непреклонное движение (I, 304). Стихотворение «Матфей Прозорливый» построено как диалог отшельника и искушающего его дьявола, при этом обращение святого к Богу остается единственным источником его стойкости и духовного сопротивления (I, 304–306). В стихотворении «Князь Всеслав» описываются горькая судьба вынужденного бежать в Полоцк киевского князя, его тоска и погруженность в воспоминания о далекой родине (I, 306). Равно и в стихотворении «Конь Афины-Паллады» миф о падении Трои едва ли может рассматриваться без актуальной исторической параллели. Троянцы не послушали предостережений Кассандры и впустили в город себе на погибель ахейский подарок — коня, теперь: «Горе тебе, Илион! Многолюдный, могучий, великий, / Горе тебе, Илион!» (I, 333).

ИЗ КНИГИ ПРОРОКА ИСАИИ

Возьмет Господь у вас
Всю вашу мощь, — отнимет трость и посох,
Питье и хлеб, пророка и судью,
Вельможу и советника. Возьмет
Господь у вас ученых и мудрейших,
Художников и искушенных в слове.
В начальники над городом поставит
Он отроков, и дети ваши будут
Главенствовать над вами. И народы
Восстанут друг на друга, дабы каждый
Был нищ и угнетаем. И над старцем
Глумиться будет юноша, а смерд —
Над прежним царедворцем. И падет
Сион во прах, зане язык его
И всякое деянье — срам и мерзость
Пред Господом, и выражение лиц
Свидетельствует против них, и смело,
Как некогда в Содоме, величают
Они свой грех. — Народ мой! На погибель
Вели тебя твои поводыри!¹
1918
(I, 410)

Книга пророка Исаии, гл. 3

1 Вот, Господь, Господь Саваоф, отнимет у Иерусалима и у Иуды посох и трость, всякое подкрепление хлебом и всякое подкрепление водою,
2 Храброго вождя и воина, судью и пророка, и прозорливца, и старца,
3 Пятидесятника и вельможу, и советника, и мудрого художника, и искусного в слове.
4 И дам им отроков в начальники, и дети будут господствовать над ними.
5 И в народе один будет угнетаем другим, и каждый ближним своим; юноша будет нагло превозноситься над старцем и простолюдин над вельможею. <...>
6 Так рушился Иерусалим, и пал Иуда, потому что язык их и дела их — против Господа, оскорбительны для очей славы Его.
7 Выражение лиц их свидетельствует против них, и о грехе своем они рассказывают открыто, как Содомляне, не скрывают: горе душе их! ибо сами на себя навлекают зло. <...>
8 <...> Народ Мой! Вожди твои вводят тебя в заблуждение, и путь стезей твоих испортили.

События революции и гражданской войны обострили изначально присущую Бунину устремленность в прошлое. Начиная с самых ранних произведений оно мыслилось им как вечное настоящее, своеобразный эквивалент вечности¹. Древность, не замутненная более поздними историческими напластованиями, стоящая ближе к праосновам мира, всегда воспринималась Буниным как реальность, соприсутствующая в настоящем и определяющая его ход. Однако в разные годы это представление могло проявляться по-разному. В 1900–1910-е годы Бунину было важно описать сам Древний мир: силой поэтического воображения он прозревал события и детали прошлого, улавливал в сегодняшнем его черты и тем самым приближал прошлое к настоящему (см., напр., стихотворения «Гермон», «Новый храм», «Каир» и др.). В 1916–1922 годах эта особенность мировосприятия и поэтики дополнилась обратным, более традиционным в поэзии движением: опрокидывая настоящее в прошлое, Бунин описывал переживаемый Россией исторический слом как разворачивающиеся на его глазах события священной истории. Упрощая, можно было бы сказать, что прежде он искал прошлое через настоящее, объяснял скрытое через явное, теперь — настоящее через прошлое, явное через скрытое. В этом соотношении древности и современности Бунину весьма пригодился его опыт ближневосточных стихов, но предметность прежних описаний, приуроченность их к определенному месту и времени сменились глобальными обобщениями философского характера,

¹ См.: Мальцев Ю. Иван Бунин. С. 12 и др.

а вместо конкретных топонимов (характерной приметы бунинской лирики прежних лет) появились абстрактные обозначения: Рай, Бог, Сад, Человек, Сатана, Вавилон, Эдем («И шли века, и стены Рая пали...», 1916). На первый план в лирике 1916–1922 годов вышли ветхозаветный исток и апокалипсические видения. Они полярны как в своей устремленности к началу и концу мира, так и в эмоциональной наполненности: блаженства и утраты Эдема — с одной стороны, ужаса и отчаянья от сознания рушащегося мира — с другой.

Примечательно, что в своих стихах Бунин идет от утраты к воссозданию, от оплакивания к воспеванию, от переживания «конца» к восстановлению «начала». Утраченная родина становится сквозной темой таких стилистически разных стихотворений, как «Потерянный рай» (1919), «Канарейка» (1921), «Русская сказка» (1921), «Морфей» (1922) и др. При этом воскрешение первоначальной гармонии происходит уже за чертой, осознаваемой как смерть и конец мира, и предстает как возвращение к Источнику.

Два самых известных стихотворения этого времени — «И цветы, и шмели, и трава, и колосья...» (1918) и «У птицы есть гнездо, у зверя есть нора...» (1922) — основаны на евангельских мотивах и подчеркнутом тождестве лирического героя и автора. В первом возвращение лирического «я» в вечность — это возвращение к Господу блудного сына, преисполненного благодарности за все, что дала ему земля:

И цветы, и шмели, и трава, и колосья,
И лазурь, и полуденный зной...
Срок настанет — Господь сына блудного спросит:
«Был ли счастлив ты в жизни земной?»

И забуду я все — вспомню только вот эти
Полевые пути меж колосьев и трав —
И от сладостных слез не успею ответить,
К милосердным коленам припав. (I, 361–362).

Во втором стихотворении главными оказываются мотивы неприкаянности и неприсоединенности к земному бытию, горечи странничества и бездомности: «лисицы имеют норы, и птицы небесные — гнезда; а Сын Человеческий не имеет, где приклонить главу» (Лк. 9: 58).

У птицы есть гнездо, у зверя есть нора.
Как горько было сердцу молодому,
Когда я уходил с отцовского двора,
Сказать прости родному дому!

У зверя есть нора, у птицы есть гнездо.
Как бьется сердце, горестно и громко,
Когда вхожу, крестясь, в чужой, наемный дом
С своей уж ветхою котомкой! (I, 365)

Так, через мотивы скитания и изгнания, Бунин сближает блудного сына, вернувшегося из земной жизни к Отцу, и Человеческого Сына, не имеющего на земле приюта. Этот образный строй, развернутый от личных биографических обстоятельств до мистериальных отождествлений и обобщений, определял бунинскую поэзию в течение нескольких лет. В стихотворении «Опять холодные седые небеса...» (1923) ситуация отъезда из родительского дома решена в личном биографическом ключе; в стихотворении «Изгнание» (1920) «боль крестных ран» равно соотносима и с «почившим Богом», и с лирическим «я».

Развитие поэзии Бунина в конце 1910-х — начале 1920-х годов может быть сопоставлено с эволюцией жанровой системы русской поэзии XVIII–XIX веков. В стихотворениях 1916–1918 годов регулярное обращение к текстам Ветхого Завета, стилистика эсхатологических пророчеств, архаическая лексика, опора на риторические формулы и внутренние переключки, структурная роль церковнославянских литургических цитат (см. и позже, в стихотворении «Вход в Иерусалим», 1922) находят соответствие в *духовных одах* Ломоносова и Державина. Параллельно тому как актуальная эсхатология уступала место упованию на вневременное воскрешение (прежде всего — *в слове*) идеального мира прошлого, в бунинской поэзии стали проступать черты, пришедшие в русскую поэтическую традицию с *элегией*. В 1900–1910-е годы лирическая система Бунина в значительной степени строилась на поэтических описаниях, внеположных поэтическому «я». Обратное движение, от «объективной» поэзии к «я»-лирике, начинается в 1916 году со стихотворения «Тихой ночью поздний месяц вышел...», затем усиливается в 1917 году, когда почти друг за другом пишутся стихотворения «Воспоминание» («Золотыми цветут остриями...»), «Свет незакатный», «О радость красок! Снова, снова...» (здесь впервые появляется мотив возвращения к «потерянному раю»), «Ранний, чуть видный рассвет...». О чем бы Бунин ни писал в этих стихах, он пишет не о мире и истории, в которых растворено его лирическое чувство, а в первую очередь именно *о себе*, затем о мире и истории. В стихотворениях начала 1920-х годов регулярными становятся и прямые лексические заимствования из элегий XIX века¹.

В основе элегии — размышление о времени, стремление соединить его распавшиеся концы и начала. Элегическое время двухчленно: в прошлом пребывают любовь и гармония, в нынешнем — утрата и печаль, и лирическое напряжение состоит в мучительном стремлении восстановить, пересоздать прошлое и сделать его незабвенным и непреходящим. Особенность бунинской поэзии этих лет состоит в том, что в прошлом соединяются утраченная родина и умер-

¹ Так, в стихотворении «Печаль ресниц, сияющих и черных...» содержатся реминисценции из Баратынского («Запустение»), в «В полночный час я встану и взгляну...» — из Пушкина («Погасло дневное светило...» и «Воспоминания»), в «Радуге» — из Батюшкова («Изнемогает жизнь в душе моей остылкой...»), в «Все снится мне заросшая травой...» — из Тютчева («<Из Микельанджело>»), в «Сириусе» — из ставшего романсом стихотворения В. П. Чувского «Гори, гори, моя звезда...», в стихотворении «Петух на церковном кресте» — из «Вечернего звона» Томаса Мура в пер. Ивана Козлова, и т. д.

шая возлюбленная. И та и другая существуют в том мире, куда герою путь заказан. И та и другая оживают во сне,

Где нет преград моим надеждам вешним,
Где снюсь я сам себе далеким и нездешним,
Где не дивит ничто — ни даже ласки той,
С кем Бог нас разделил могильною чертой (I, 366).

Воскрешению этой страны будет посвящена проза писателя 1920–1940-х годов.

С 1920 по 1952 год Буниным написано около 70 законченных стихотворений и примерно столько же набросков. Но большая часть из них приходится на начало 1920-х годов, после 1922 года его стихотворения единичны. В сборники 1920-х годов, по-прежнему состоявшие из стихов и прозы, включены стихотворения, созданные не позже 1922 года, и только одно, «День памяти Петра», датируется 1925 годом. В 1929 году, в разгар работы над книгой «Жизнь Арсеньева», были изданы «Избранные стихи» — единственный собственно поэтический том Бунина последних десятилетий, вызвавший неоднозначные отклики в эмигрантской критике¹. После присуждения Бунину в 1933 году Нобелевской премии по литературе берлинское издательство «Петрополис» выпустило собрание сочинений в одиннадцати томах (1934–1936), которое стало самым значительным издательским проектом Бунина в эмиграции. Последний раз стихотворения вошли в сборник «Весной, в Иудее. Роза Иерихона» (Нью-Йорк, 1953), напечатанный в год смерти Бунина. До последних дней жизни Бунин возвращался к своим изданиям, правил тексты стихотворений и определял состав своего литературного наследства, которым хотел войти в историю поэзии.

Самая высокая оценка поэзии Бунина принадлежит В. Набокову. Всю жизнь писавший стихи и получивший наибольшую известность как прозаик, Набоков во многом повторил литературную судьбу Бунина. В 1920-е годы он считал себя его учеником, посвятил Бунину стихотворение «Как воды гор, твой голос горд и чист...», завершавшееся клятвой: «ни помыслом, ни словом / не согрешу пред музою твоей»², признавался, что «предпочитал его удивительные струящиеся стихи той парчовой прозе, которой он был знаменит»³. В рецензии на «Избранные стихи» Набоков писал: «Стихи Бунина — лучшее, что было создано русской музой за несколько десятилетий. Когда-то, в громкие петербургские годы, их заглушало блестящее бряцание модных лир; но бесследно прошла эта поэтическая шумиха — развенчаны или забыты „слов кощунственных творцы“ <...>; и только дрожь одной лиры, особая дрожь, присущая бессмертной поэзии, вол-

¹ В. Ходасевич, Ф. Степун, Н. Тэффи, М. Алданов, П. Пильский, К. Зайцев и другие отозвались о книге Бунина как об одном из высших достижений русской поэзии. В то же время молодые критики из пражского журнала «Воля России» А. Эйсер и В. Лебедев, наследники брюсовско-гумилевской линии в критике, называли Бунина эпигоном натуральной школы. Подробнее см.: *Двинятина Т. М.* Модернисты против академика: «Избранные стихи» И. Бунина в критике русской диаспоры // *Русская литература*. 2005. № 1. С. 53–66.

² *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 450–451.

³ *Набоков В. В.* Другие берега // Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999. Т. 3. С. 318.

нует, как и прежде, волнует сильнее, чем прежде, — и странным кажется, что в те петербургские годы не всем был внятен, не всякую изумлял душу голос поэта, равного которому не было со времен Тютчева»¹.

Однако для большинства читателей Бунин на протяжении всех эмигрантских лет оставался главным образом прозаиком. «Иногда, в пору расцвета русской литературной жизни в Париже, при спорах о поэзии на каком-нибудь собрании дело доходило до того, что о Бунине как о поэте просто-напросто забывали, и случалось это не раз. Называли имена Блока, Анненского, Гумилева, Ахматовой, Ходасевича, Мандельштама, Пастернака, некоторых других, а о Бунине никто не упоминал. Бывало, он сидел тут же, в первых рядах, по привычке делая вполголоса с места иронические замечания, и все присутствующие, все спорившие знали, что это — большой русский писатель, гордость нашей литературы. Но забывали, что это и поэт»².

Наиболее распространенное мнение о поэзии Бунина высказал в рецензии на первый (стихотворный) том его девятитомного собрания сочинений, вышедшего уже в Москве в 1965–1967 годах, Г. Адамович: «Все хорошо в этих стихах, все находчиво, образно, красочно, умно, зорко, правдиво — и все-таки нет в них чего-то такого, что придает иным, казалось бы, обычным словосочетаниям волшебную прелесть. Нет тех ритмов, тех звуков, которыми пленяет и околдовывает Блок. <...> Есть много шансов, что правдивые, скромные, духовно честные бунинские строчки переживут в нашей литературе иные пышные вычуры или словесные туманы, казавшиеся когда-то полными глубокого смысла»³.

В этом благожелательном, но весьма сдержанном суждении о поэзии Бунина отразилось и то влияние, которое оказала на современников его проза, и сложившаяся инерция восприятия бунинских стихов как классических, традиционных, соотносимых читателями со многими известными образцами. Однако этому представлению противоречат многие стихотворения, в которых Бунин нельзя спутать ни с одним из его предшественников. Если сегодняшний читатель обратится к поэзии Бунина, он увидит прежде всего цельного и многообразного поэта, наделенного глубоким лирическим мировосприятием. Один из шедевров бунинской лирики — стихотворение «Ночь», написанное за год до смерти, в 1952 году.

НОЧЬ

Ледяная ночь, мистраль
(Он еще не стих).
Вижу в окна блеск и даль
Гор, холмов нагих.
Золотой недвижный свет
До постели лег.

¹ Цит. по: *Набоков В. В.* <Рец. на кн.> СПб., 1999: Ив. Бунин. Избранные стихи (1920) // *Набоков В. В.* Собр. соч. русского периода. Т. 2. С. 672–673.

² *Адамович Г. В.* Бунин-поэт // *Адамович Г. В.* Одиночество и свобода. М., 1996. С. 151.

³ Там же.

Никого в подлунной нет,
Только я да Бог.
Знает только Он мою
Мертвую печаль,
Ту, что я от всех таю...
Холод, блеск, мистраль (I, 375).

В последние годы космическое мироощущение Бунина наполнено бесконечным одиночеством. Вечное движение затихает, цвета и звуки исчезают, и в ночном, безлюдном мире остаются, по словам поэта, только двое: «я да Бог». Образу опустевшего мира соответствует и лаконизм художественной структуры, который позволяет с максимальной чистотой и ясностью выразить сознание конца земной жизни. Кольцевая композиция отражает замкнутый круг мыслей, из которого есть только один путь — наверх. Подробности растворяются, редкие детали пейзажа принадлежат теперь не столько земному, сколько горнему миру. Через его центр — как и через центр стихотворения — уже проложена полоска золотого света, по которой герой вот-вот возвратится к Источнику.

II

К началу 1910-х годов талант Бунина достигает своего расцвета. Повести «Деревня» (1910) и «Суходол» (1911) сделали его имя известным всей читающей России и вызвали массу ожесточенных споров: как из-за непривычно резкого изображения «черт психики славянина» (9, 536), так и из-за ощутимой новизны художественных методов и эстетических принципов писателя. В 1910-е годы едва ли не каждое новое произведение Бунина («Чаша жизни», «Веселый двор», «Захар Воробьев», «Братья», «Господин из Сан-Франциско», «Легкое дыхание», «Грамматика любви», «Сны Чанга», «Петлистые уши» и др.) становится событием в литературной жизни России. Выходит в свет его «Полное собрание сочинений» в шести томах (СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1915).

Революционные события 1917 года (сначала февральские, а потом октябрьские) Бунин воспринял резко негативно. Его отношение к попыткам насильственного переустройства общества определилось еще в 1905 году, когда он воочию увидел последствия «русского бунта». В 1918–1919 годах в Москве и Одессе, испытывая все невзгоды и ужасы «новой жизни», Бунин ведет дневники, положенные в основу книги «Окаянные дни». Седьмого сентября 1919 года¹ в Одессе писатель прочел лекцию «Великий дурман», которая была воспринята как манифест Белого движения. В конце января 1920 года, накануне повторного взятия Одессы большевиками, Бунин навсегда покидает Россию. Путь лежал — через Константинополь, Софию и Белград — в Париж, крупнейший центр русской эмиграции «первой волны».

¹ Повторно лекция была прочитана 20 сентября 1919 года.

В первые годы эмиграции Бунин активно участвует в общественно-политической жизни, надеясь на объединение антибольшевистских сил и пробуждение общественного мнения в странах Запада. Его пламенные публицистические выступления этой поры полны негодования по отношению к новым правителям России. В конце августа 1921 года Бунин способствует публикации тайно переданного ему письма русских матерей с обращением к общественности Запада и мольбой спасти их детей от голодной смерти.

В Париже Бунин 16 февраля 1924 года произносит речь «Миссия русской эмиграции» (на вечере с таким же названием), в которой провозглашает в качестве важнейшей цели сохранение основ духовной культуры русского народа. Писатель призывает к сопротивлению «русскому Каину» и предостерегает страны Запада от распространения большевистской угрозы. В июле 1927 года он публикует обращение писателей, оставшихся в России, — «К писателям мира», в котором звучат обвинения советской власти в удушении свободы слова и преследовании инакомыслящих.

В начале 1920-х годов Бунин становится членом Союза русских писателей и журналистов в Париже, ведет политико-литературную рубрику в газете «Возрождение» (1925–1927), участвует в организации издательства «Русская земля», сотрудничает с журналом «Современные записки», печатается в периодических изданиях русской эмиграции, сборниках и альманахах («Русская мысль», «Иллюстрированная Россия», «Перезвоны», «Сполохи», «Новый журнал», «Новая газета», «Руль», «Дни», «Звено», «Новое русское слово», «Последние новости», «Россия и славянство» и др.).

Начиная с 1923 года Бунины на летние месяцы уезжают в Приморские Альпы, в небольшой городок Грасс, где было написано большинство произведений писателя. Тихий провинциально-несуетный Грасс, окруженный горами и морем, был ближе сердцу писателя, чем французская столица: в нем он ощущал какое-то сходство с потерянной родиной.

В 1922 году был официально оформлен брак И. А. Бунина с В. Н. Муромцевой (шафером на свадьбе был А. И. Куприн). Однако семейное счастье не было безоблачным: в июле 1926 года Бунин познакомился с молодой русской поэтессой Галиной Николаевной Кузнецовой (1900–1976), напряженное и мучительное чувство к которой сопровождало его на протяжении многих лет. В 1927 году Кузнецова по приглашению Бунина поселилась на вилле «Бельведер», где прожила с перерывами до 1942 года. Помимо Кузнецовой в разное время в доме Буниных жили Л. Ф. Зуров, Н. Я. Рощин, А. В. Бахрах, подолгу гостили друзья и знакомые.

К середине 1920-х годов писатель отходит от активной общественной деятельности, избегает участия в политических и литературных группировках. В центре его творчества более чем когда-либо — проблемы общечеловеческие и вечные: смысл жизни, метафизическая природа любви, кратковременность и конечность человеческого существования, поиски того, как сохранить и продлить земное бытие за пределы, установленные природой. В Грассе было написано и главное произведение Бунина — роман «Жизнь Арсеньева».

В Европе имя Бунина было не столь хорошо известно, как в России. Популяризации творчества писателя способствовало издание сборников его дореволюционных произведений: «Господин из Сан-Франциско» (Париж, 1920), «Деревня» (Париж, 1921), «Крик» (Берлин, 1921), «Начальная любовь» (Прага, 1921), «Чаша жизни» (Париж, 1922) и др.

В сборник «Роза Иерихона» (1924) вошли стихи и рассказы, созданные как в дореволюционный период, так и после отъезда писателя из России. Произведения Бунина, написанные в эмиграции, составили несколько новых книг: «Митина любовь» (1925), «Солнечный удар» (1927), «Божье дерево» (1931), роман «Жизнь Арсеньева» (1927–1938) и др.

В 1933 году Бунину «за художественное мастерство, благодаря которому он продолжил традиции русской классики в лирической прозе»¹, была присуждена Нобелевская премия в области литературы. История присуждения этой награды была непростой. С 1923 года Бунин неоднократно выдвигался на соискание премии, однако всякий раз Шведская академия принимала решение в пользу другого кандидата. На эту награду помимо Бунина претендовали и другие русские писатели — Д. С. Мережковский, М. Горький, И. С. Шмелев, К. Д. Бальмонт. Мережковский заранее предлагал Бунину договориться о разделе премии в случае ее вручения одному из них — предложение было отвергнуто. В начале 1930-х годов возобновляются попытки русской диаспоры добиться присуждения премии Бунину, которые увенчались успехом. Этому способствовали положительные отзывы профессоров А. Карлгрена, М. Ф. Хандамирова, С. В. Агрелла, итальянского слависта Э. Ло Гатто.

В речи, произнесенной на церемонии вручения Нобелевской премии в Стокгольме 10 декабря 1933 года, Бунин отметил: «Впервые со времени учреждения Нобелевской премии Вы присудили ее изгнаннику. <...> Господа члены Академии, позвольте мне... сказать Вам, сколь прекрасен Ваш жест сам по себе. В мире должны существовать области полнейшей независимости. <...> Есть нечто незыблемое, всех нас объединяющее: свобода мысли и совести, то, чему мы обязаны цивилизацией. Для писателя эта свобода необходима особенно, — она для него догмат, аксиома. Ваш же жест, господа члены Академии, еще раз доказал, что любовь к свободе есть настоящий национальный культ Швеции» (VI, 306).

Бунин воспринял эту награду не только как свой личный успех, но и, в силу своей принадлежности «к той странной России, которая сейчас рассеяна по всему свету», как «событие истинно национальное» (9, 325), как акт признания правильности избранного им пути и мирового значения литературы русской эмиграции в целом. В. Ф. Ходасевич утверждал, что члены Шведской академии прислушались «к голосу совести (и, может быть, — к ропоту русской литера-

¹ Формулировка дана в пер. В. А. Пречисского и В. Б. Максимова со шведского оригинала. См.: *Пречисский В. А. 70 лет Нобелевской премии И. А. Бунина // Центральная Россия и литература русского зарубежья (1917–1939): исследования и публикации: Материалы Междунар. науч. конф., посв. 70-летию присуждения И. А. Бунину Нобелевской премии. Орел, 2003. С. 116.*

туры, давно ожидавшей к себе справедливости)»¹, и в этом с ним были солидарны все критики русской эмиграции.

Присуждение Нобелевской премии Бунину способствовало подъему интереса к творчеству и личности писателя и ко всей русской эмигрантской литературе. Помимо материальной независимости (продлившейся, правда, недолго: значительную часть премии Бунины раздали нуждающимся русским, оставшимися деньгами распорядились неумело) премия Нобеля принесла мировую известность, новые публикации, издание Собрания сочинений в одиннадцати томах (Берлин: Петрополис, 1934–1936).

Фашистское нашествие на Россию Бунин воспринял как личную трагедию. Несмотря на ненависть к большевистскому правительству, он всем сердцем желал победы своей стране. Вторая мировая война принесла не только бытовые лишения и неурядицы, но и обострила чувство любви к родине, тревогу за ее судьбу, которая, несмотря на ненависть к правящему режиму, ни на минуту не покидала Бунина.

Во время Второй мировой войны Бунины живут в Грассе, на вилле «Жаннет». Здесь, в атмосфере тяжелых материальных лишений и постоянной тревоги — как за исход войны, так и за собственную судьбу, — Бунин создает одно из самых проникновенных своих творений — книгу «Темные аллеи». В Париж Бунины вернулись в мае 1945 года. Осенью 1945 года писатель посещает советское посольство², принимает у себя посланного для переговоров с ним К. М. Симонова, ведет переговоры об издании в СССР своих произведений. После исключения из Союза русских писателей и журналистов ряда его членов, принявших советское гражданство, Бунин (вслед за Г. В. Адамовичем, А. В. Бахрахом, В. Н. Муромцевой-Буниной и др.) покидает этот Союз, — шаг, приведший к разрыву многих дружеских связей (в частности, с Б. К. Зайцевым)³. Но «потепление» бунинского отношения к Советскому Союзу было непродолжительным: издание его книг на родине не состоялось⁴, интервью, напечатанное за его подписью в газете «Советский патриот», оказалось сфальсифицированным, от предложенной поездки на родину он отказался.

Последние годы жизни Бунин проводит в своей парижской квартире на улице Жака Оффенбаха, часто и подолгу болеет, испытывает серьезные мате-

¹ Ходасевич В. Ф. О Бунине (1933) // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2: Записная книжка. Статьи о русской литературе. Литературная критика 1922–1939. М., 1996. С. 283.

² Об этом визите («пробыл 20 минут в „светской“ (а не советской) беседе, ничего не коснулся и уехал») и газетной шумихе, за ним следовавшей, Бунин рассказывает в письме Андрею Сedyх (Я. М. Цвибаку) от 18 августа 1947 года. См.: Бунин И. А. Публицистика 1918–1953 годов / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; вступ. ст. О. Н. Михайлова; коммент. С. Н. Морозова, Д. Д. Николаева, Е. М. Трубиловой. М., 2000. С. 618–619.

³ Об обстоятельствах выхода Бунина из парижского Союза писателей и журналистов см.: Дубовиков А. Н. Выход Бунина из парижского Союза писателей // Иван Бунин: [Сб. материалов]: В 2 кн. М., 1973. Кн. 2. С. 398–407. (Литературное наследство. Т. 84.)

⁴ Настойчивые просьбы Бунина показать ему предполагаемую правку и купюры, сделанные советской цензурой, остались без ответа, и писатель, угрожая пожаловаться в международный Пен-клуб, потребовал рассыпать набор уже подготовленной книги.

риальные затруднения. До последних дней жизни писатель продолжает работать: редактирует свои произведения, составляет «Литературное завещание», пишет книгу о Чехове, изданную уже после его смерти. Скончался Бунин 8 ноября 1953 года. Похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в пригороде Парижа.

«Окаянные дни» — книга, написанная в форме дневника писателя времен революции и Гражданской войны¹. Это произведение становится не только живым свидетельством эпохи, но и объяснением того неприятия большевизма, которое заставило Бунина навсегда уехать из России.

Название «Окаянные дни» имеет помимо прямого («окаянный» — проклятый, нечестивый) праисторическое, библейское звучание: это «дни Каина», торжество греха и братоубийства. События революции Бунин осмысливает в категориях евангельских, библейских: «Каин России, с радостно-безумным остервенением бросивший за тридцать сребреников всю свою душу под ноги дьявола, восторжествовал полностью» (запись от 11 июня 1919 года)²; «Сожрали тощие коровы фараоновых тучных и не только не потучнели, а сами околевают!» (10 июня 1919 года); «Сатана Каиновой злобы, кровожадности и самого дикого самоуправства дохнул на Россию именно в те дни, когда были провозглашены братство, равенство и свобода» (12 апреля 1919 года).

Первая часть книги относится к жизни Буниных в Москве (1 января — 24 марта 1918 года), вторая — к пребыванию в Одессе (12 апреля — 20 июня 1919 года). В дневниковых записях московского периода преобладает стремление писателя зафиксировать как можно больше документальных свидетельств эпохи: призывов, декретов и лозунгов новой власти, газетных «журналистских» статей, а также штрихов, характеризующих атмосферу первых месяцев революции: политических высказываний, разговоров, слухов, внешнего облика людей различных сословий, выражений лиц, увиденных на улице, тревожных настроений и ожиданий. Во второй, одесской, части дневника тональность повествования заметно меняется. Катастрофа, произошедшая в России едва ли не случайно (а именно так воспринимал поначалу Бунин Октябрьскую революцию), приобретает в глазах писателя все более масштабный характер, заставляет задуматься о ее причинах и исторических параллелях.

Дневниковая форма записей создает эффект фрагментарности, в сочетании с текстами разной стилистической окрашенности способствующий передаче состояния всеобщего хаоса, дробления единого потока жизни на множество осколков. В психологическом плане для «Окаянных дней» характерна атмосфера напряженного ожидания, чередующегося с приступами гнева и отчаяния, эмоциональных взрывов и глубокой подавленности. Дневник, в котором писатель изливает свою боль и гнев, не типичен для Бунина. Обычно в его

¹ Публиковалась в газете «Возрождение» (Париж, июнь–сентябрь, ноябрь–декабрь 1925 года, март–июнь 1927 года; отдельное изд. — десятый том Собрания сочинений (Берлин: Петрополис, 1935).

² Рекомендуемые издания кн.: Бунин И. А. 1) Окаянные дни / Сост. А. В. Кочетков; вступ. ст. О. Н. Михайлова. М., 1991; 2) Окаянные дни: свидетельства современника / Сост. Р. Д. Тименчик. Рига, 1990.

дневниковых записях душевные переживания не описываются, а лишь обозначаются упоминанием каких-либо внешних событий. Книга «Окаянные дни», несмотря на кажущуюся «необработанность» материала, его обрывочность и фрагментарность, представляет собой тщательно выстроенное художественное произведение; дневниковая форма здесь позволяет сочетать документированное отражение происходящих событий и их эмоциональную авторскую оценку.

Художественно-композиционную структуру «Окаянных дней» организует сложное переплетение нескольких основных мотивов (смерти, вины, вечной жизни). Мотив смерти, гибели, Апокалипсиса, творящейся исторической катастрофы связан с изображением бесчинств, совершаемых новой властью, ее жестоких и антигуманных декретов, кровавых расправ, унижений значительной части населения России: «Вот уже третий год идет нечто чудовищное. Третий год только низость, только грязь, только зверство» (22 апреля 1919 года); «Наука, искусство, техника, всякая мало-мальски человеческая трудовая, что-либо творящая жизнь — все погибло» (10 июня 1919 года). Извозчик в Петербурге философски изрекает: «Теперь народ, как скотина без пастуха, все передает и самого себя погубит. <...> Делать теперь нечего. Теперь шабаш. Теперь правительства нету» (ночь на 24 апреля 1919 года). «Прохожий мужик» горестно констатирует: «Пропала Рассея!» (6 февраля 1918 года). Лейтмотивом всего повествования становятся слова: «Наши дети, внуки не будут в состоянии даже представить себе ту Россию, в которой мы когда-то (т. е. вчера) жили, которую мы не ценили, не понимали, — всю эту мощь, сложность, богатство, счастье...» (12 апреля 1919 года). Смерть властно вторгается в повседневное существование человека, даже в его сны: «Перед тем как проснуться нынче утром, видел, что кто-то умирает, умер. Очень часто теперь вижу во сне смерти. <...> Ах, эти сны про смерть! Какое вообще громадное место занимает смерть в нашем и без того крохотном существовании! А про эти годы и говорить нечего: день и ночь живем в оргии смерти» (12 апреля 1919 года). Важнейшей составляющей мотива смерти становится бунинское представление о гибели культуры, попрании духовных ценностей, всеобщем одичании, происходящих повсеместно под лозунгами освобождения народа и грядущего царства всеобщей справедливости.

У писателя вызывают чувство протеста все нововведения новой власти: «Какое обилие новых и все высокопарных слов! Во всем игра, балаган, „высокий“ стиль, напыщенная ложь» (9 февраля 1918 года); «совершенно нестерпим большевистский жаргон» (22 апреля 1919 года); «по приказу самого Архангела Михаила никогда не приму большевистского правописания» (24 апреля 1919 года). Бунин никогда ранее не стремился к политической деятельности. Но именно его страстный протест против творящегося вокруг насилия и разрушения стал выражением категорического неприятия новой власти — по существу, политической платформой.

Октябрьскую революцию, как и предшествовавшие ей Февральскую и 1905 года, Бунин расценивает как результат пробуждения стихийного, разрушительного начала в человеке. Одичание проявляется даже во внешнем об-

лике людей, неожиданно быстро скатившихся до животного состояния: «Голо-са утробные, первобытные. Лица у женщин чувашские, мордовские, у мужчин, все как на подбор, преступные, иные прямо сахалинские» (25 февраля 1918 года); «Вообще, как только город становится „красным“, тотчас резко меняется толпа, наполняющая улицы. Совершается некий подбор лиц, улица преобразается» (22 апреля 1919 года); «Город чувствует себя завоеванным, и завоеванным как будто каким-то особым народом, который кажется гораздо более страшным, чем, я думаю, казались нашим предкам печенеги» (22 апреля 1919 года). Важным признаком «всех революций» (не только русской, но и Великой французской) Бунин считал «бешеную жажду игры, лицедейства, позы, балагана», торжество самых низменных инстинктов: «В человеке просыпается обезьяна» (12 апреля 1919 года). Нелюбовь к регулярному созидательному труду, отмеченная Буниным как одна из характерных черт русского человека, в эпоху революции становится доминирующей.

Приход к власти большевиков стоит, по мнению Бунина, в одном ряду с татарским нашествием, Смутным временем, разбоями Стеньки Разина, кровавыми эксцессами Французской революции. Он сочувственно цитирует фрагменты русских летописей, трудов историков С. М. Соловьева, В. Н. Татищева, Н. И. Костомарова, В. О. Ключевского, пересказывает отрывки из книги Ленотра о деятеле Французской революции Ж. Кутоне. Но по размаху и степени разрушения события, которым писателю довелось быть свидетелем, превосходят все былые бедствия: «В мире... произошло нечто невообразимое: брошена была на полный произвол судьбы... величайшая на земле страна»; «В тысячелетнем и огромном доме нашем случилась великая смерть, и дом был теперь растворен, раскрыт настежь и полон несметной праздной толпой, для которой уже не стало ничего святого и запретного ни в каком из его покоев»; «Весна, пасхальные колокола звали к чувствам радостным, воскресным. Но зияла в мире необъятная могила. Смерть была в этой весне, последнее целование...» (ночь на 24 апреля <1919> года).

С мотивом гибели государства Российского тесно связан мотив вины. Вина лежит прежде всего на безответственных, безнравственных и жестоких служителях новой власти. Большевистские вожди предстают на страницах бунинского дневника как люди малокультурные, алчные, властолюбивые, не способные ни к какой созидательной деятельности, случайно одержавшие победу в политическом перевороте и оказавшиеся на высоких постах. Вопиющие несообразности, проявления «дикости» даже во внешнем облике большевиков и «комиссаров»: «Говорит, кричит, заикаясь, со слюной во рту, глаза сквозь криво висящее пенсне кажутся особенно яростными. <...> И меня уверяют, что эта гадюка одержима будто бы „пламенной, беззаветной любовью к человеку“, „жаждой красоты, добра и справедливости“!» (19 апреля 1919 года); «А в красноармейцах главное — распушенность. В зубах папироска, глаза мутные, наглые, картуз на затылок, на лоб падает „шевелюр“. Одеты в какую-то сборную рвань» (25 апреля 1919 года).

Сторонники новой власти вызывают у Бунина почти физическое отвращение. В записи от 17 апреля 1919 года: «Два раза ходил смотреть на их первомайское

празднество. Заставил себя, ибо от подобных зрелищ мне буквально всю душу перевертывает. „Я как-то физически чувствую людей“, записал однажды про себя Толстой. Вот и я тоже. Этого не понимали в Толстом, не понимают и во мне, оттого и удивляются порой моей страстности, „пристрастности“. Для большинства даже и до сих пор „народ“, „пролетариат“ только слова, а для меня это всегда — глаза, рты, звуки голосов, для меня речь на митинге — все естество произносящего ее».

Значительная часть вины за случившееся лежит, по мнению Бунина, на представителях российской интеллигенции, «прогрессивных» писателях, ради сиюминутной популярности преступно вравших и льстивших народу, звавших его к топору. Резко оценивает он и современных литераторов, обвиняя их в предательском сотрудничестве с большевиками. Сам Бунин отвергает даже малейшую вероятность подобного «сотрудничества»: «Подумать только: надо *еще объяснять* то тому, то другому, почему именно не пойду я служить в какой-нибудь Пролеткульт! Надо еще *доказывать*, что нельзя сидеть рядом с чрезвычайкой, где чуть не каждый час кому-нибудь проламывают голову. <...> Лучше тысячу раз околоть с голоду, чем обучать эту хряпу ямбам и хорям, дабы она могла воспевать, как ее сотоварищи грабят, бьют, насилюют, пакостят в церквах, вырезают ремни из офицерских спин, венчают с кобылами священников!» (24 апреля 1919 года).

Писатель не снимает вины за свершившуюся историческую трагедию и с самого русского народа, с легкостью отзывавшегося на революционные призывы, не способного противиться агрессивному напору «вождей»: «Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом — Чудь, Меря. Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, „шаткость“, как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: „Из нас, как из древа, — и дубина, и икона“, — в зависимости от обстоятельств, от того, кто это древо обрабатывает: Сергей Радонежский или Емелька Пугачев» (20 апреля 1919 года).

Пунктирно обозначен в «Окаянных днях» мотив вечной жизни, не подвластной историческим и социальным катаклизмам. Именно он определяет точку зрения автора, его позицию в оценке происходящего, его суд над современностью. В русле мотива вечной жизни лежит обращение Бунина к текстам Ветхого и Нового Заветов, духовным традициям русской классической литературы. «Апокалипсические» картины современности часто комментируются библейскими цитатами.

Страстный и негодующий голос Бунина сменяется иногда лирическими признаниями в любви к осколкам «старого мира» (пейзажные зарисовки, картины старой Москвы, виды храмов и церквей), напоминающим о былой красоте и умиротворенности: «Ночью в черно-синем небе пухлые белые облака, среди них редкие яркие звезды. Улицы темны. Очень велики в небе темные, сливающиеся в один дома; их освещенные окна мягки, розовы» (22 марта 1918 года); «Погода мокрая, все мокро, грязно, на тротуарах и на мостовой ямы, ночью пусто, небо от редких фонарей чернеет тускло, угрюмо. Но вот тихий переулочек, совсем темный, идешь — и вдруг силуэт старинного дома, мягко темнеющий на ночном небе» (2 марта 1918 года).

Мотив вечной жизни звучит в описаниях красоты и величия православных богослужений, в размышлениях о непрестанном природном движении, о молодости и весне, которые пробиваются сквозь хаос разрушения: «В соборе венчали, пел женский хор. Вошел и, как всегда за последнее время, эта церковная красота, этот остров „старого“ мира в море грязи, подлости и низости „нового“, тронули необыкновенно. Какое вечернее небо в окнах! В алтаре, в глубине, окна уже лилово синели — любимое мое. Милые девичьи личики у певших в хоре, на головах белые покрывала с золотым крестиком на лбу, в руках ноты и золотые огоньки маленьких восковых свечей — все было так прелестно, что, слушая и глядя, очень плакал» (21 апреля 1919 года).

Церковь, храм Божий — единственное место, где душа способна сбросить неимоверное напряжение, забыть на время обо всех мерзостях, творящихся ежедневно и повсеместно. Финальные записи книги (от 20 июня 1919 года) — об архиерейском саде («единственное чистое, тихое место во всем городе»), вокруг которого — «вполне мертвая страна», о церковной службе, «мире всего того благого и милосердного, где с такой нежностью утешается, облегчается всякое земное страдание». В годы революции и Гражданской войны, а также в первые годы эмиграции усиливается тяготение Бунина к православной религии — как вере отцов, хранилищу красоты и духовности погибающего «старого мира», нити, связывающей с прошлым, жизнью предков, историей России. Именно в этот период в его дневнике появляются следующие признания: «Ночью вдруг думаю: исповедаться бы у какого-нибудь простого, жалкого монаха где-нибудь в глухом монастыре, под Вологодой! Затрепетать от власти его, унизиться перед ним, как перед Богом... почувствовать его как отца...» (запись от 10 / 23 января <1922> года); «Поет колокол St. Denis. Какое очарование! Голос давний, древний, а ведь это главное: связующий с прошлым. И на древние русские похож. Это большое счастье и мудрость пожертвовать драгоценный колокол на ту церковь, близ которой ляжешь навеки» (запись от 20 сентября / 3 октября <19>22 года)¹.

Для Бунина каждое из описываемых им в «Окаянных днях» событий, каждый факт бесчинств новой власти является не только свидетельством «своеволья, самозванства, лжи»² большевистских правителей России, но и проявлением действия всеобщих мировых законов (чередования величия и падения империй, цикличности исторических эпох). Октябрьский переворот стал жизненной катастрофой для миллионов русских людей — эта мысль звучит на протяжении всего повествования.

Идейное содержание и художественную специфику книги «Окаянные дни» определяют центральные темы бунинского творчества: судьба России, ее особое положение между Западом и Востоком, загадки «психики славянина», противостояние дикости и культуры, безобразия и красоты, торжества первобытных инстинктов — и вечных духовных ценностей, неумолимой смерти — и несокрушимой вечной жизни.

¹ Устами Буниных. С. 62, 78.

² Бунин И. А. Дневниковая запись от 6/19. VI. <19>21. Париж // Там же. С. 36.

Сборник «Роза Иерихона» (Берлин: Слово, 1924) объединяет стихотворные и прозаические произведения, написанные как в России в 1916–1919 годах («Сны Чанга», «Петлистые уши», «Готами» и др.), так и в первые годы эмиграции («Конец», «Косцы», «Ночь отречения», «Несрочная весна», «Огонь пожирающий» и др.). Прологом и своеобразным художественным камертоном сборника стал одноименный рассказ-миниатюра. Розой Иерихона на Ближнем Востоке называли необычное растение: «дикий волчец», «клубок сухих, колючих стеблей, подобный нашему перекасти-полю» (5, 7). Его клали в могилы как символ воскресения и вечной жизни. Этот цветок обладает удивительным свойством: «Сорванный и унесенный странником за тысячи верст от своей родины, он годы может лежать сухим, серым, мертвым. Но, будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет» (5, 7).

Роза Иерихона становится символом души художника: оказавшись вдалеке от родной земли, лишенная ее живительных соков, она полна скрытой творческой энергии, способна порадовать и утешить новым «цветением», будучи погружена «в живую воду сердца, в чистую влагу любви, печали и нежности» (5, 8). «Нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, моя Память!» (5, 7) — эти строки становятся отправной точкой творчества Бунина в эмиграции.

Страстный антибольшевистский запал, свойственный публицистике Бунина первых лет эмиграции, постепенно ослабевает, хотя и сохраняется в некоторых произведениях начала 1920-х годов. В рассказах «Товарищ Дозорный» и «Красный генерал» (оба — 1924), по замечанию Глеба Струве, «показаны два очень различных человека... как образчики материала, из которого порой кроились деятели большевистской революции»¹; люди, занявшие высокие посты при новой власти, поражают своим ничтожеством, запредельной глупостью и патологической жестокостью.

Сатирическое переложение русской народной сказки «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее» (1921) — бунинский эксперимент в жанре политического памфлета. Емеля предстает здесь наглым, туповатым, ленивым и жестоким дармоедом с большими претензиями. При помощи речевых средств — мастерского сочетания народно-поэтических, просторечных, иронических и грубоватых выражений — Бунин создает образ рассказчика: это простой русский мужик, смекалистый, независимый в суждениях, знающий истинную цену «подвигам» Емели. Характерно едкое «вставное» замечание: «Они, дурачки-то, любят красненькое» (5, 57) — в свете событий недавнего прошлого воспринимающееся как намек на близкое родство Емели с правителями новой России.

Рассказ «Безумный художник» (1921) также вызывает ассоциации с недавними событиями в России. Странный художник, приехавший в небольшой уездный городок накануне Рождества 1917 года, собирается написать шедевр — «Рождение Нового Человека». Перед мысленным взором художника предстает

¹ Струве Г. П. Бунин // Струве Г. П. Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора русской литературы. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М., 1996. С. 68.

его будущая картина: Богоматерь с Младенцем, «Дева неизреченной прелести, с очами, полными блаженства счастливой матери» (5, 49). Однако в финале напряженного ночного труда у художника, гордого сознанием выполненного долга, получается нечто совершенно противоположное — не начало новой жизни, а апофеоз смерти, не Рождество, а Распятие, лишенное надежды на Воскресение: «Дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками чернели на огненном фоне. Над всей картиной, над всем этим морем огня и дыма, величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нем, окровавленным страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекладинам креста. <...> Низ же картины являл беспорядочную грудку мертвых — и свалку, грызню, драку живых. <...> И лица эти, ощеренные, клыкастые, с глазами, выкатившимися из орбит, были столь мерзостны и грубы, столь искажены ненавистью, злобой, сладострастием братоубийства, что их можно было признать скорее за лица скотов, зверей, дьяволов, но никак не за человеческие» (5, 50).

Бунинский рассказ многопланов: прежде всего это политически заостренная аллегория: революционные устроители «новой жизни», вдохновленные мечтой о сотворении рая на земле, в действительности создали ад, царство ужаса и смерти. В более широком философском контексте рассказ может быть прочитан и как притча о благих намерениях, ведущих в ад, о тщетности устремлений, порожденных человеческой гордыней.

Мотивы обреченности, конца, всеобщей смерти и «замогильного» существования постоянно присутствуют в произведениях Бунина этого времени. В рассказах «Исход» (1918), «Преображение» (1924) смерть предстает не только как закономерный финал краткой земной жизни, но как «исход», «преображение», переход в иное измерение, приобщение к некоей космической тайне, непостижимой разумом, «нечто гораздо более страшное и дивное», «нечто чудесное», «таинство», свершающееся на глазах (5, 79), прикосновение к которому навсегда изменяет жизнь человека.

Столкновение прежней счастливой жизни и «черного ада», обступающего ее, является сюжетообразующим элементом в рассказе «Именины» (1924). Обыденная счастливая жизнь становится призраком, все близкое и родное повествователю переносится в какую-то иную реальность, царство мертвых: «Оказывается, не я один вне всего, вне жизни: все, окружающие меня, тоже вне ее, хотя они и двигаются, пьют, едят, говорят, смеются» (5, 142).

В ряде рассказов начала 1920-х годов («Конец», «Косцы», «Безумный художник», «Далекое», «Красный генерал», «Именины» и др.) Бунин использует один и тот же композиционно-стилистический прием: элегически спокойное повествование о былой жизни в России прерывается мрачным финальным аккордом, знаменующим ее трагическое настоящее, «конец». В рассказе «Конец» (1921) Бунин фиксирует черту, разделившую его жизнь на две половины: «Да, так вот оно что — я в Черном море, я на чужом пароходе, я зачем-то плыву в Константинополь, России — конец, да и всему, всей моей прежней жизни тоже конец, даже если и случится это чудо и мы не погибнем в этой злой и ледяной пучине! Только как же это я не понимал, не понял этого раньше?» (5, 67).

Гибель России — лейтмотив многих рассказов Бунина первых лет эмиграции. Чем дальше, невозвратнее прежняя жизнь, тем более одухотворенной и прекрасной представляется она. В рассказе «Косцы» (1921) обыденный труд рязанских крестьян, косящих траву в березовом лесу, в изображении писателя подобен песне. Былое существование русского человека, «кровно близкого» окружающему природному миру, кажется Бунину сказочным, чудесным. Но эта гармоничная жизнь осталась в прошлом: «Отказались от нас наши древние заступники, разбежались рысучие звери, разлетелись вещие птицы, свернулись самобранные скатерти, поруганы молитвы и заклания, иссохла Мать-Сыра-Земля, иссякли животворные ключи — и настал конец, предел Божьему прощению» (5, 72).

Крушение Российского государства представляется Бунину аналогичным гибели великих империй и цивилизаций древности. В рассказе «Город Царя Царей» (1924) воспоминание об Анарадхапуре, древней столице Цейлона, когда-то величественной и прекрасной, а ныне разрушенной и забытой, приводит к печальному выводу: «Обманчивы все человеческие гордыни!» (5, 132). Исторические и географические экскурсы перемежаются авторскими размышлениями о том, что «человеческая история есть прежде всего история человеческих кровопролитий» (5, 133), начавшихся еще со времен Адама, когда возник грех братоубийства. «И великая тишина почиет над мертвой священной страной» (5, 138), — финальная фраза рассказа звучит одновременно и как реквием по великой и священной, но уже «мертвой» России.

Писатель напряженно размышляет над сущностными вопросами: что важного и ценного осталось в жизни, когда все самое любимое и дорогое потеряно. Иногда он готов согласиться с тем, что высшая добродетель человека — смирение и отказ от земной любви («Готами», 1919), но его не оставляют сомнения в осуществимости и правомерности такого пути («Ночь отречения», 1921; «Темир-Аксак-Хан», 1921).

Поиски духовной опоры и смысла дальнейшего существования намечены в рассказе «Несрочная весна» (1923). Лирический герой попадает в чудом уцелевшую дворянскую усадьбу XVIII века, сохранившую дух и очарование рухнувшей «державы Российской». Среди прекрасных портретов екатерининских времен он испытывает элегическую тоску по прошлому и чувствует бесконечное одиночество. Прежний мир, навсегда ушедший, оказывается единственной реальностью, «воскресает все более, становится... уже никому не доступной обителью моей души!» (5, 127).

Память о прошлом — это духовная материя, хранящая былое, способная спасти дорогие образы от разрушительной власти времени. По замечанию Ф. А. Степуна, «в отличие от воспоминаний, всегда стремящихся „вернуть невозвратное“, память никогда не спорит со временем, потому что она над ним властвует. Для нее, в ее последней глубине, не важно, умирает ли нечто во времени или нет, потому что в ней все восстает из мертвых»¹.

В рассказах 1920-х годов Бунин заново осмысливает актуальные для всего его творчества идеи: всеобщего человеческого братства (ранее рассматривавшиеся

¹ Степун Ф. А. И. Бунин (1934) // Современные записки. 1934. Кн. 54. С. 207.

в рассказах «Вести с родины» (1893), «Весенний вечер», «Братья» (оба — 1914) и др.), преодоления «гроба забвения» и смерти, предназначения художника-творца. Заглавный персонаж рассказа «Слепой» (1924) — нищий старец, который «теперь больше всех», потому что «десница Божия, коснувшаяся его, как бы лишила его имени, времени, пространства», — «теперь просто человек, которому все братья» (5, 148). Основой братства, родственной близости становятся и общее для всех страдание, и общее ощущение радости существования в прекрасном Божьем мире: «Тебе все родственно в этом мире в это прекрасное утро — значит, родствен и я; <...> ибо моя плоть, как и плоть всего мира, едина с твоей, ибо твое ощущение жизни есть ощущение любви, ибо всякое страдание есть наше общее страдание, нарушающее нашу общую радость жизни, т. е. ощущение друг друга и всего сущего!» (5, 148). Только таким, а отнюдь не социальным или политическим видится Бунину воплощение идеи равенства и братства: «Не пекитесь о равенстве в обыденности, в ее зависти, ненависти, злом состязании. Там равенства не может быть, никогда не было и не будет» (5, 148).

В середине 1920-х годов Бунин под заглавием «Воды многие» издает свой путевой дневник, относящийся к поездке на Цейлон в 1911 году. Путешествия для Бунина всегда были поводом прикоснуться к первоосновам человеческого существования, задуматься о тайнах мироздания и смысле жизни. В дневнике, написанном задолго до революции, Бунин говорит о духовных заповедях, «скрижалях Моисея», дарованных Богом ветхозаветному пророку на горе Синай: «Сколько раз человечество восставало на них, дерзко требовало пересмотра, отмены их велений, воздвигало кровавые схватки из-за торжества новых заповедей, в кощунственном буйстве плясало вокруг золотых и железных тельцов! И сколько раз, со стыдом и отчаянием, убеждалось в полном бессилии своих попыток заменить своей новой правдой ту старую, как мир, и до дикости простую правду, которая некогда, в громах и молниях, возвещена была вот в этой дикой и вечной пустыне со скалистых синайских высот!» (5, 316). «Незыблемо-священна» для Бунина заповедь о «достоянии ближнего моего» («Не пожелай дома ближнего твоего, ни жены его, ни раба его, ни осла его...» — 5, 316), нарушение которой легло в основу социалистической идеологии. Писатель видит в собственности, созданной поколениями предков («трижды священна пальма, посаженная его отцом... трижды священ колодец, вырытый его дедом» — 5, 318), средство, способствующее сохранению связи с историческим прошлым, позволяющее чувствовать себя «наследником, продолжателем всех тех традиций, всей той культуры, которая уже создана на месте его дома...» (5, 319).

В рассказе «Надписи» (1924) Бунин вновь обращается к теме борьбы с «рекой забвенья». Право на память, на отпечаток в духовном наследии человечества признается уже не только за «избранными», но и за всеми без исключения жившими, любившими, страдавшими и радовавшимися на земле; этим правом обладают не одни лишь шедевры художественной культуры, но и скромные надписи, призванные запечатлеть краткий миг радости или горя. Очевидна полемика этого рассказа с сюжетно близким произведением Чехова («Жалобная книга»). Но если для Чехова откровения «Иванова седьмого» — образец са-

моуверенной пошлости, то для Бунина все его герои, зримые и незримые, равно имеют право на сочувствие и внимание писателя, ибо равно бессильны перед неумолимыми природными законами, уносящими по крупницам их жизнь в небытие. Отсюда — специфически бунинское заключение: «Разве важно, отчего именно счастлив или несчастлив человек? Все слезы одинаковы, все они капли одной и той же влаги! Да и не так уж отличен человек от человека...» (5, 175).

Пробуждению чувства общности, родственной близости людей способствуют произведения искусства, художественное творчество. Героиня рассказа «Неизвестный друг» (1923) так определяет это состояние: «Чья-то рука где-то и что-то написала, чья-то душа выразила малейшую долю своей сокровенной жизни малейшим намеком, <...> — и вот вдруг исчезает пространство, время, разность судеб и положений, и Ваши мысли и чувства становятся моими, нашими общими» (5, 91). Бунин доверяет героине высказать один из своих любимых философско-этических постулатов, сопряженный с индуистско-буддийскими космологическими представлениями: «Поистине только одна, единая есть душа в мире» (5, 91), а следовательно: «Ведь и я — Вы» (5, 93)¹.

В первые годы эмиграции Бунин вновь обращается к непрестанно волновавшей его проблеме — адекватного выражения того «необыкновенно простого и в то же время необыкновенно сложного», «глубокого, чудесного, невыразимого, что есть в жизни и во мне самом и о чем никогда не пишут как следует в книгах» (5, 179). Важнейшим для писателя становится осмысление вопросов сути и смысла творчества, таинственных путей и способов создания собственного мира, в котором действуют не жесткие законы социума, а созидательная воля художника, в моменты вдохновенного труда приближающегося к Творцу. В рассказе «Книга» (1924) Бунин формулирует близкие ему художественные принципы: «Зачем выдумывать? Зачем героини и герои? Зачем роман, повесть, с завязкой и развязкой? Вечная боязнь показаться недостаточно книжным, недостаточно похожим на тех, что прославлены! И вечная мука — вечно молчать, не говорить как раз о том, что истинно твое и единственно настоящее, требующее наиболее законного выражения, т. е. следа, воплощения и сохранения хотя бы в слове!» (5, 180).

В рассказе «Музыка» (1924) природа творчества получает метафизическое объяснение. В онейрическом состоянии, на грани яви и сна, автор-повествователь испытывает «наваждение», в котором ощущает присутствие какой-то «потусторонней, чужой», «могущественной нечеловечески» (5, 145) и в то же время его собственной силы. Он «делал, именно делал» необыкновенно прекрасную музыку, бегущий поезд, комнату, в которой будто бы находился, — т. е. творил свою реальность «так же легко, так же дивно и с такой же вещественностью, как может творить только Бог» (5, 145–146).

В лирико-философском эссе «Ночь» (1925) (первоначальное название «Цикады», включен в сборник «Солнечный удар») Бунин высказывает свои давние

¹ О разнице в трактовке искусства И. А. Буниным и Л. Н. Толстым на примере этого рассказа см.: Сливцкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. С. 18–32.

размышления о жизни, творчестве, соотношении временного и вечного, краткого и беспредельного. Он выделяет «особый» разряд людей (поэты, художники), которые обладают «способностью особенно сильно чувствовать не только свое время, но и чужое, прошлое, не только свою страну, свое племя, но и другие, чужие, не только самого себя, но и прочих, — т. е. <...> способностью перевоплощения и, кроме того, особенно живой и особенно образной (чувственной) Памятью» (5, 302). К этому разряду он причисляет и себя, называя подобных людей «разорителями», — за их постоянное стремление разрушить привычные представления о времени, пространстве, формах, выйти за узкие рамки обыденного «делания», «житейского строительства» (5, 306). Этим людям свойственна трагическая раздвоенность: желание «выйти из Цепи»¹, разорвать связующие человека пути страстей и привязанностей, — и чувство «сугубого, страшного очарования» красотой земного бытия (5, 306). Но и их мучительное «умствование», «понимание своего собственного непонимания» (5, 298) есть дар Божий, миссия, возложенная на человека свыше, свидетельство сокровенной причастности его замыслу Творца.

Ощущение божественной красоты и гармонии окружающего мира сопряжено для поэта и художника с мучительным долгом «непрестанно высказывать свои чувства, мысли, представления... с точностью, красотой и силой, которые должны очаровывать, восхищать, давать людям печаль или счастье» (5, 307). Таким видел писатель свое предназначение на земле, в творчестве обретая опору в самые тяжелые моменты жизни, не переставая думать о нем в самые счастливые мгновения.

В 1920-е годы Бунин в очередной раз обращается к теме всепоглощающей страсти, кардинально меняющей жизнь человека, и трагичности земной любви, всегда таинственно связанной со смертью. Летом 1924 года в Грассе писатель создает повесть «Митина любовь», ставшую одним из шедевров его поздней прозы. По воспоминаниям В. Н. Муромцевой-Буниной, еще в ранней юности Бунин услышал и запомнил навсегда романс А. Рубинштейна на слова Г. Гейне «Азра», упомянутый в повести: «Двадцать два года носил он в себе впечатление от „полюбив, мы умираем“... И пережил его в „Митиной любви“»².

История, положенная в основу повести, проста: юный студент Митя любит Катю; Катя, ученица театральной школы, вроде бы отвечает ему взаимностью. Нет никаких видимых препятствий для этой любви. Более того, атмосфера начинающейся весны, «тепла, радости» гармонически сливается с их обоюдным ощущением беспричинного и безоблачного счастья. В отношении Мити и Кати постепенно все более властно вторгается Эрос: свидания юных влюбленных «почти сплошь протекали в тяжком дурмане поцелуев» (5, 183).

¹ Согласно индуистским и буддийским представлениям, каждому существу, подверженному власти «сансары» (иллюзорного, несправедливого бытия), предстоит пройти длинный путь («цепь») рождений и смертей в соответствии с его «кармой», пока не будет достигнуто окончательное освобождение («нирвана»). Для Бунина понятие «цепь» приобретало «генетический» оттенок: человек — звено в цепи его рода, связующее предков и потомков.

² Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. С. 127.

Любовные чувства героев повести полны внутреннего напряжения. Митя подозревает Катю в неискренности, «какой-то тайной порочной опытности» (5, 183), его неожиданно раздражают ее шутки, жесты, высказывания, а особенно — ее увлечение театром, общение с «якобы артистической богемой» (5, 182). Катя отстаивает свое право на самостоятельность, жизнь, отдельную от Мити, связанную, в ее представлении, с искусством и театром. Непонимание и отчужденность между влюбленными нарастают, и они решают на время расстаться, чтобы «выяснить отношения». Митя уезжает в деревню, Катя остается в Москве.

Для Бунина самая возвышенная любовь всегда телесна, а эротическое влечение — проявление космических законов бытия, противиться которым не может никто. Натуры же тонкие, впечатлительные, эмоционально ранимые подвержены его власти особенно сильно. Чувство восторга, чувственного упоения красотой и весенней свежестью мира, неразрывно связанное с его влечением к Кате, зарождается в душе Мити еще до встречи с девушкой. Первые проблески этого «небесного света» случались уже в раннем детстве, потом — в отрочестве, в ранней юности, когда ему казалось, «что именно эта весна и была его первой настоящей любовью, днями сплошной влюбленности в кого-то и во что-то, когда он любил всех гимназисток и всех девок в мире» (5, 198). Тогда это чувство, обращенное ко всему «женскому» вообще, еще не имело конкретного адресата. Встреча с Катей дала ему «имя», форму, определенность и ту мучительную остроту, которая дарила одновременно и величайшее наслаждение, и немыслимое страдание: «Теперь же в мире была Катя, была душа, этот мир в себе воплотившая и надо всем над ним торжествующая» (5, 198).

Митя в собственной жизни пытается найти ответ на «мучительно-неразрешимый» вопрос, тревоживший умы мыслителей, философов и поэтов разных эпох и народов: что же такое любовь? Чуткую душу Мити корбят «театральные» упреки Кати: «Ты любишь только мое тело, а не душу!» (5, 187). Такое разделение порождает у юноши ощущение фальши. Традиционное противопоставление любви низкой, «телесной», и романтической, «духовной», вызывает у бунинского героя протест, так как его любовь «была непохожа ни на то, ни на другое. Что испытывал он к ней? То, что называется любовью, или то, что называется страстью? Душа Кати или тело доводило его почти до обморока, до какого-то предсмертного блаженства?» (5, 188).

В рецензии на «Митину любовь», вызвавшей одобрение Бунина, Ф. А. Степун отмечает, что в истории Митиных страданий писатель «вскрывает трагедию всякой человеческой любви, проистекающую из космического положения человека, как существа, поставленного между двумя мирами»¹, — миром «природно-бытовым», где властвует «безликая стихия пола», слепого инстинкта, — и миром «индивидуально-психологическим», в котором юношеские представления о счастье нуждаются во вполне определенном, жестко соответствующем идеалу воплощении².

¹ Степун Ф. А. По поводу «Митиной любви» (1926) // Современные записки. 1926. Кн. 27. С. 333.

² Уже в рассказе «В ночном море» (1923) Бунин отмечает эту особенность любви, проявляющуюся у человека «художнического» типа — безымянного писателя. Вспоминая о былой любви и неж-

Влюбленный Митя постоянно ощущает, что облик Кати двойится, не совпадает с его мечтой о ней: «Нередко казалось, что как будто есть две Кати: одна та, которой с первой минуты своего знакомства с ней стал настойчиво желать, требовать Митя, а другая — подлинная, обыкновенная, мучительно не совпадающая с первой» (5, 184). «Идеальная» Катя, образ которой постоянно ускользает от Мити в Москве, в деревне продолжает тревожить его воображение: «Теперь, когда ее не было, был только ее образ, образ не существующий, а только желанный, она, казалось, ничем не нарушала того беспорочного и прекрасного, чего от нее требовали, и с каждым днем все живее и живее чувствовалась во всем, на что бы ни взглянул Митя» (5, 200–201).

Идеальный образ Кати связан с романтическими представлениями Мити о патриархальном мире дворянской усадьбы среди вековых елей и цветущих кустов жасмина в свете закатного солнца. В мире Митиных мечтаний реальная Катя просто не могла бы существовать, не говоря уж о том, что ее стремления совсем иные. Сохранение мечты требует от Мити дальнейшего «преображения» Кати, что делает почти невозможным понимание Кати реальной, которая не отвечает на его пламенные послания и словно забывает о его существовании.

Измученный тоской, Митя пытается избавиться от своих терзаний, забыть Катю или хотя бы найти ей замену. Услужливый староста сводит его с деревенской молодухой Алёнкой, в которой ему неожиданно видится «что-то Катинo, т. е. женское, смешанное с чем-то детским» (5, 220). Попытка обмануть судьбу оканчивается полным провалом: Алёнка вызывает у него лишь «страшную силу телесного желания, не переходящую в желание душевное, в блаженство, в восторг, в истому всего существа» (5, 233). Первая в его жизни близость окончательно разочаровывает юношу. Последним ударом становится прощальное письмо от Кати, в котором она сообщает, что уезжает, — «вы знаете, с кем...» (5, 234). Душевное потрясение Мити достигает такой силы, что для него единственным способом избавиться от боли становится выстрел из револьвера. Самоубийство героя — это его по-юношески острая реакция на извечную трагичность человеческого существования, в котором счастье и боль, надежда и отчаяние, любовь и смерть неотделимы друг от друга.

Повесть Бунина вызвала разноречивые отклики в эмигрантской критике. З. Н. Гиппиус назвала чувство Мити «гримасничающим Вожделением с его белыми глазами»¹ и утверждала, что его «падение» (эпизод с Алёнкой) недостоверно психологически: влюбленный юноша не смог бы совершить ничего подобного. Тонкий и проникновенный анализ повести дал немецкий поэт

ности и констатируя собственное равнодушие к смерти когда-то любимой женщины, он говорит: «Знаете, что главное? Это то, что я никак не мог связать ее, умершую, с той другой, о которой я вам только что говорил. Ну, никак. Совершенно никак. Та, другая, была совсем особо» (5, 106), на что его собеседник-доктор резонно замечает: «Та, другая, как вы выражаетесь, есть просто вы, ваше представление, ваши чувства, ну, словом, что-то ваше. И значит, трогали, волновали вы себя только самим собой» (5, 106).

¹ Гиппиус З. Н. О любви (1925) // Гиппиус З. Н. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Мечты и кошмар (1920–1925) / Сост., вступ. ст., коммент. А. Н. Николюкина. СПб., 2002. С. 458.

Р.-М. Рильке¹. Ф. Степун обнаруживал новизну бунинского подхода к теме в том, что «в „Митиной любви“ космическая природная сущность человека впервые превратилась под пером Бунина в трагедию человеческого духа»².

В сборник «Митина любовь» (1925) вошли кроме одноименной повести рассказы «Святитель», «Именины», «Скарабей», «Богиня», «Музыка» и др. Основную тему их можно обозначить как размышления лирического героя — личности художнического типа — о первоосновах своего существования: памяти, связующей мир живущих с миром навсегда ушедших, способности творить, религиозном чувстве и «мере неизреченной красоты русской души» (5, 140).

В сборнике «Солнечный удар» (Париж: Родник, 1927) продолжается художественное исследование загадочной природы любви, парадоксов человеческой психики, присутствуют лирически-медитативные размышления о сути и смысле человеческой жизни.

В рассказе, давшем название сборнику, обозначено бунинское понимание любви как стихийной космической силы, внезапно настигающей человека. Безымянные «маленькая женщина» и поручик, повинувшись внезапному порыву, сходят на какой-то приволжской пристани с парохода, проводят ночь в гостинице. Утром она уезжает, не назвав ни имени своего, ни адреса, а поручик, оставшийся один в чужом городе, с изумлением понимает, что это «странное приключение» стало самым значительным событием в его жизни. После расставания с женщиной у героя возникает ощущение космической пустоты, масштаб которой соотносим лишь с грандиозной силой случайно обретенного, непонятого и навсегда потерянного счастья — «слишком большой любви, слишком большого счастья» (5, 243). «На меня точно затмение нашло... Или, вернее, мы оба получили что-то вроде солнечного удара» (5, 240), — произносит героиня.

«Солнечный удар» — бунинская метафора любви как проявления могущественных космических законов, эротических сил, управляющих миром и человеком. В. Ф. Ходасевич отмечал, что «предмет бунинского наблюдения и изучения — не психологическая, а иррациональная сторона любви, та ее непостижимая сущность (или та непостижимая часть ее сущности), которая постигает, как наваждение, налетает Бог весть откуда и несет героев навстречу судьбе», причем эту иррациональную сторону писатель изображает «в самой реалистической обстановке и в самых реалистических тонах»³.

В отличие от предшественников (И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова и др.) Бунин максимально ретуширует все социальные, нравственные, психологические и прочие мотивировки сближения и расставания героев. Его «истории любви» — это встреча Мужчины и Женщины, воплощающих в себе не личностные и характерные черты, а мужское и женское начала; сила внезапно возникшего чувства такова, что его кратковременность обусловлена самой его природой. В «Деле корнета Елагина» (1925) отрицается даже возможность

¹ Рильке Р.-М. По поводу «Митиной любви» // Русская мысль. Париж, 1927. Кн. 1. С. 54–56.

² Степун Ф. А. По поводу «Митиной любви». С. 111.

³ Ходасевич В. Ф. Бунин. Собрание сочинений (1934) // Ходасевич В. Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 334.

сколь-нибудь длительного развития отношений актрисы Сосновской и корнета Елагина: «Неужели любовь и брак так уж тесно связаны друг с другом <...>? Неужели неизвестно, что есть странное свойство всякой сильной и вообще не совсем обычной любви даже как бы избегать брака?» (5, 269–270).

Рассказ «Ида» (1925) — о незамеченной, невоплотившейся любви — заканчивается гимном «всем, любившим нас», «кого мы, идиоты, не оценили, с кем мы были счастливы, блаженны, а потом разошлись, растерялись в жизни навсегда и навеки и все же навеки связаны самой страшной в мире связью!» (5, 253). Любовь — это высшее напряжение всех духовных и физических сил человека, она не может длиться в мире обыденности, но навсегда сохраняется в мире памяти.

В сборник «Божье древо» (Париж: Современные записки, 1931; авторская датировка 1927–1930 годы) вошли произведения, ранее публиковавшиеся в периодике циклами под заголовками «Краткие рассказы», «Далекое». Очевидна сознательная установка Бунина на фрагментарность, обрывочность своих текстов. В беседе с Г. Н. Кузнецовой он однажды сказал, «что надо писать совсем маленькие сжатые рассказы в несколько строк и что, в сущности, у всех самых больших писателей есть только хорошие места, а между ними — вода»¹. При этом чередующиеся и повторяющиеся мотивы отдельных миниатюр складываются в особое жанровое образование — «цикл» или «книгу».

Название «краткие рассказы» обозначило поиск Буниным новой жанровой формы: традиционный развернутый сюжет здесь сворачивается в эскизный набросок, зарисовку, «фрагмент» окружающего мира. Это может быть эпизод, «подсмотренный» на улице, на базаре, в дороге, в деревне («Красные фонари», «Ландо», «Пожар», «Убийца», «Капитал», «Первый класс», все — 1930, и др.). В некоторых «кратких рассказах» намечены фабульные элементы («Старый порт», 1927, «Роман горбуна», 1930). Иногда миниатюра — это портрет человека («Подснежник», 1927; «Старуха», 1930; «Бродяга», 1930, и др.) либо «объекта» (к примеру, московского дома, поражающего «мрачным и загадочным выражением черных окон вверх») (5, 402–403), — «Обреченный дом», 1930), часть монолога неназванного персонажа («До победного конца», 1930), «выдержка из письма» безымянного солдата («Письмо», 1930). Во всех случаях за отдельным эпизодом обнаруживается философский подтекст — отраженные в нем, как в капле воды, загадочные законы мироздания и социального бытия человека, частным проявлением которых оказывается изображенная картина.

Сравнивая бунинские «краткие рассказы» со «Стихотворениями в прозе» И. С. Тургенева, Вл. Ходасевич отмечает их принципиальное различие: «Бунин бесконечно суше и терпче. <...> Не устаешь восхищаться безошибочной точностью бунинского мастерства и целомудрием его мысли, так умно и стыдливо затаившейся в этих как будто непритязательных, как будто всего только стилистических записях»².

¹ Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. Рассказы. Оливковый сад. М., 1995. С. 172.

² Ходасевич В. Ф. Книги и люди. «Божье древо» (1931) // Возрождение. 1931. № 2158. 30 апр. С. 3. Эта статья, как и ряд других рецензий, не перепечатывавшихся впоследствии, была включена

Зачастую ядром сюжетного и образного построения отдельного фрагмента становятся выразительный речевой оборот, яркая метафора, удачно сказанное (либо, напротив, употребленное вопреки стертому общепринятому значению) слово (метафора, фразеологизм, канцеляризм, сравнение).

Заглавный рассказ сборника — «Божье дерево» (1927) — по форме представляет собой дневниковые записи лирического героя — небогатого молодого помещика, проводящего лето в деревне. Центральной фигурой в этих записях становится «козловский однодворец» Яков Демидыч Нечаев, караульщик сада, предмет искреннего любования автора. По представлению Бунина, в нем воплотились лучшие черты русского человека. То грубовато-насмешливый, то простодушно-веселый, сохраняющий и чувство собственного достоинства, и веру в сокровенный смысл жизни, Яков называет себя «Божьим деревом»: «Я живу, как Бог вялит, я, как говорится, Божья дерево; куды ветер, туда и она...» (5, 354). Его отношение к жизни отражает внутреннюю самодостаточность. Яков Демидыч, как и многие герои Бунина, не думает о смерти и не боится ее: «Двум смертям не быть, одные не миновать. Чаго ж ее бояться!» (5, 363). Он избегает разговоров о смерти, о Боге, о смысле жизни, которые с ним пытается вести рассказчик, сводит их к поговоркам и шуткам: «Да авось туда, в могилу-то, не протечет, мелко не положат...» (5, 364).

Особый интерес рассказчика — «автора дневника» — вызывает речь Якова Демидыча. Слушать его «говор» — «старинный, косолапый, крупный» (5, 350) — большое удовольствие. Его речь богато уснащена пословицами, присказками, поговорками, он часто и охотно поет песни (как народные, так и имеющие литературную основу), рассказывает байки и сказки, «кричит», подражая ярмарочным побирушкам, «калекам переходим». Бунин настаивал на сохранении в тексте всех «неправильностей» речи Якова, требуя от корректоров безусловного соблюдения авторского написания. Отражение богатства и самобытности народного русского языка, старинных речевых особенностей и традиций — одна из постоянных художественных задач Бунина.

Как отмечает В. Ф. Ходасевич, весь сборник Бунина «в сущности ... посвящен тайнам слова и языка — русского языка по видимости, но и всякого другого, если взглянуть несколько углубленнее. Сила и бессилие, богатство и нищета, извилистость и грубость языка — вот что составляет главный предмет и основной упор „Божьего древа“»¹. События в бунинских «кратких рассказах» «развертываются не в человеческой среде, а в сфере самого языка, который и есть истинный и главный, если не единственный, герой книги»², а идеи «заключены здесь в самом словесном материале и раскрываются не иначе, как путем проникновения в него»³. Именно в рецензии на сборник «Божье дерево»

А. К. Бабореко в подготовленное им собр. соч. См.: Бунин И. А. Собр. соч.: В 8 т. / Предисл. Г. В. Адамовича, В. Ф. Ходасевича, Б. К. Зайцева; сост., подгот. текста, коммент. А. К. Бабореко. М., 1996. Т. 5. С. 13–17.

¹ Ходасевич В. Ф. Книги и люди. «Божье дерево». С. 3.

² Там же.

³ Там же.

Ходасевич высказал свое известное заключение о том, что «путь к бунинской философии лежит через бунинскую филологию»¹.

Рассказ «Божье древо», цикл «Странствия», очерк «Толстой», вошедшие в сборник, несколько отличаются от остальных «кратких рассказов». Однако для всех этих произведений характерен тот же принцип построения: отдельные фрагменты текста связаны не столько общей фабулой, сколько единством авторского замысла. Бунин стремится изобразить различные эпизоды человеческой жизни на фоне разомкнутого в пространстве и во времени космического бытия. Моменты соприкосновения малого, повседневного, обыденного — и грозного, космического, вневременного составляют фабульную основу — «листья» — «Божьего древа». Это дает основание рассматривать книгу не просто как собрание отдельных рассказов, но как единый текст с дискретно-фрагментарным композиционным построением.

Книга Бунина получила высокую оценку современников. Профессор П. М. Биццлли отмечал: «Бунин создает свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов. Последние шли от слов к вещам. Бунин шел от вещей к словам. <...> В изображении материи „предметного“ Бунин не знает себе равных во всей европейской литературе. <...> После Пушкина и Гоголя не было в русской литературе писателя совершеннее Бунина. После „Путешествия в Эрзрум“, после „Старосветских помещиков“ нет в русской прозе памятника, который можно было бы *с точки зрения стиля* поставить наряду с „Божьим деревом“. Здесь отношение автора к жизни выражено исключительно путем словесного живописания. <...> Немного найдется книг, в которых форма была бы столь абсолютно согласована с содержанием. „Божье древо“ так же невозможно „истолковать“, как любое стихотворение Пушкина»².

Роман «Жизнь Арсеньева» — центральное произведение Бунина, в котором воплотились его многолетние размышления о жизни, о своей судьбе и судьбе России, о соотношении временного и вечного, случайного и предопределенного, интимно-личностного и глобально-космического. В романе также реализовалось стремление писателя к созданию новых художественных форм. Первые четыре части книги (с подзаголовком «Истоки дней») были написаны в 1927–1929 годах (отдельное издание — Париж: Современные записки, 1930). Над пятой частью («Лица») Бунин работал с перерывами в 1932–1938 годах (Брюссель: Петрополис, 1939). Первое полное издание (с подзаголовком «Юность») вышло в США незадолго до смерти Бунина (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952).

Замысел подобного произведения возник еще в начале 1920-х годов. В. Н. Мухомцева-Бунина вспоминала: «В первый раз он сказал мне, что он хочет написать о жизни в день своего рождения, когда ему минуло 50 лет — это 23/10 октября 1920 года. Мы уже жили в Париже. <...> Начал он „Жизнь Арсеньева“ летом 27 года, в Грассе, где с <19>23 года уже была налажена его писательская жизнь» (6, 325). Некоторые ранние рассказы («Далекое», 1903, «У истока дней», 1906),

¹ Ходасевич В. Ф. Книги и люди. «Божье древо». С. 3.

² Биццлли П. М. Бунин и его место в русской литературе (Из речи, читанной в Софии в День русской культуры, 14 июня 1931 года) / Публ. В. П. Вомперского // Русская речь. 1995. № 6. С. 52–53.

неоконченную «Книгу моей жизни» (1921) также можно считать набросками «Жизни Арсеньева». В записях Бунина 1921 года говорится о желании «сделать что-то новое, давным-давно желанное... начать книгу, о которой мечтал Флобер, „Книгу ни о чем“, без всякой внешней связи, где бы излить свою душу, рассказать *свою* жизнь, то, что довелось видеть в этом мире, чувствовать, думать, любить, ненавидеть»¹.

Биографическая подоплека романа несомненна. В отце и матери Алексея Арсеньева, его братьях Николае и Георгии, сестрах Оле и Наде, домашнем учителе Баскакове, мещанине Ростовцеве и других людях, появляющихся в жизни героя, легко угадываются их прототипы — родственники и знакомые И. А. Бунина; взяты из жизни и места действия: Каменка (Бутырки), Батурино (Озерки). Сюжетная канва (детские и гимназические годы Арсеньева, его жизнь в усадьбе, обучение в уездном городе, работа в Орле и Полтаве, путешествия по Крыму и Малороссии) также взята из жизни писателя. Некоторое расхождение обнаруживается в финальных главах: биографический материал словно спрессовывается, в небольшой промежуток жизни Арсеньева вмещаются события нескольких лет реальной жизни Бунина.

Писателю важно не столько рассказать историю жизни, сколько показать опыт познания мира, процесс становления и раскрытия души героя. Ю. В. Мальцев называет «Жизнь Арсеньева» «первым русским феноменологическим романом», в котором «прошлое заново переживается в момент писания»²: «Это не воспоминание о жизни, а воссоздание своего восприятия жизни и переживание этого восприятия (т. е. новое „восприятие восприятия“)³, что позволяет сравнить книгу Бунина с романом М. Пруста «В поисках утраченного времени».

Основное отличие «Жизни Арсеньева» от традиционного автобиографического романа состоит, по мнению Мальцева, в том, что «жизнь предстает здесь не в своих разрозненных моментах, а во вневременном единстве, расширяющемся до вечности, здесь мы находим не маленький мирок замкнутого в себе (и своей биографии) человека, а лучезарный космос, полный гармонии, блеска, красоты и тайны. Здесь с особой силой проявляется то свойство бунинских образов, которое можно было бы назвать некоей их „абсолютизацией“, т. е. стремлением схватить в образе абсолюта»⁴.

«Вхождение в мир» юного Алеши Арсеньева сопровождается открытиями и разочарованиями, постижением красоты и величия сущего, таинственной взаимосвязи всего земного, неподвластной разуму силы смерти, вторгающейся в счастливую и безмятежную жизнь, — весь этот комплекс сложных эмоциональных и ментальных переживаний изображен в книге полифонично, с разных возрастных позиций. Герой повествования существует в нескольких ипостасях — это одновременно и Арсеньев-ребенок, и Арсеньев-юноша, и зрелый

¹ Устами Буниных. Т. 2. С. 55.

² Мальцев Ю. В. Иван Бунин. С. 304.

³ Там же. С. 305.

⁴ Там же. С. 304.

(условно «пятидесятилетний») писатель, живущий во Франции. Степень сближения юного Арсеньева и повествователя постоянно колеблется, от полного слияния до разделения на «я-сейчас» и «далекий юный образ... как бы некое подобие моего вымышленного младшего брата, уже давно исчезнувшего из мира вместе со своим бесконечно далеким временем» (6, 148).

Внешняя, событийная канва не играет в повествовании решающей роли. Хотя роман «Жизнь Арсеньева» целиком построен на личном духовном опыте писателя, задача Бунина не сводилась к созданию автобиографического или мемуарного произведения. Это скорее роман о человеке вообще. Сам Бунин настаивал именно на таком понимании произведения: «„Жизнь Арсеньева“ можно было бы вполне назвать „Жизнью Дипона“ или „Жизнью Дирана“. Я хотел показать жизнь одного человека в узком кругу вокруг него. <...> Арсеньев, Дипон, Диран, можете назвать героя как угодно, суть дела от этого нисколько не изменится»¹. В. Ф. Ходасевич определял «Жизнь Арсеньева» как «вымышленную автобиографию» или как «автобиографию вымышленного лица»². О. В. Сливичкая считает, что для мировосприятия Бунина характерно ощущение «психологической однотипности людей», составляющее основу искусства: «Каждый несет в себе колоссальные неподнятые пласты эмоциональной памяти своих бесчисленных предков. Разница лишь в степени актуальности этой памяти»³.

В основу романа легли воспоминания, впечатления и размышления писателя о собственной жизни. При этом настойчивое отрицание Буниным автобиографического характера произведения позволяет говорить о том, что на первом месте для него было не создание истории конкретной человеческой жизни, но философское осмысление путей приобщения Человека — с помощью вещественных реалий и вхождения в социальный мир — к надвременным основам существования, Божьему миру, таинственному и прекрасному. Предельно личностное здесь сопрягается с общечеловеческим: духовный опыт героя предстает как отражение пути, проделанного человечеством и повторяемого в каждой новой жизни.

Деревенская, уездная, провинциальная жизнь в произведении Бунина изображена с предельной полнотой и достоверностью, обилием бытовых деталей и подробностей, дающих картину жизни всей России 1880–1890-х годов. Ф. А. Степун, отмечая, что «Жизнь Арсеньева» — не роман в традиционном смысле этого слова, обозначил жанр как «отчасти философскую поэму, а отчасти симфоническую картину», в которой «встретились и воедино слились две темы: метафизически-психологическая тема высветления бунинских воспоминаний в вечную память и исторически-бытовая тема гибели царской России»⁴ — России, продолжающей существовать в памяти писателя.

По замечанию Г. В. Адамовича, «„Жизнь Арсеньева“ — книга о России, о русских людях, о русской природе, об исчезнувшем русском быте, о русском

¹ Бабореко А. К. И. А. Бунин: материалы для биографии. С. 49.

² См. Ходасевич В. Ф. О Бунине // Ходасевич В. Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 539 (примеч.).

³ Сливичкая О. В. «Повышенное чувство жизни»: мир Ивана Бунина. С. 23.

⁴ Степун Ф. А. И. Бунин. С. 209.

характере», при этом «как ни богато повествование этим национальным содержанием, как в этой плоскости ни горестно оно по тону, истинная тема „Арсеньева“ — иная. За Россией у Бунина — весь мир, вся не поддающаяся определению жизнь, с которой Арсеньев чувствует свое родство и связь»¹.

Общность жизненных путей и судеб всех живущих на земле людей оказывается значительно важнее национальных, социальных, возрастных, психологических и прочих различий. В набросках к роману Бунин писал: «Книги наших жизней легко смешать. <...> И когда я говорю о моей жизни, я непременно говорю и о твоей»². Как отмечает Л. В. Крутикова, «жизнь Арсеньева вводится в непрерывный жизненный поток и предстает как звено в цепи поколений, как частица вечного бытия — природного, исторического, вселенского»³. Герой романа (и автор) признается: «Это стыдно, неловко сказать, но это так: я родился во вселенной, в бесконечности времени и пространства» (6, 237). Эта установка определила основную тональность «Жизни Арсеньева»: говоря о сугубо личном, иногда глубоко интимном, писатель постоянно ссылается на духовный опыт, ведомый каждой человеческой душе, стирая временные, пространственные и национальные грани. Не случайно так часто в рассуждениях и риторических вопросах рассказчика звучит слово «мы»: мы — это все люди, все человечество, и каждый в отдельности.

Очевидно, что личный опыт такого рода применим к разным представителям человечества далеко не в равной степени. Далеко не каждый способен с той же остротой и чуткостью воспринимать окружающий мир. «Жизнь Арсеньева» — это и жизнь «человека вообще», и личности вполне определенного психологического (психогенетического) склада — художника в широком смысле слова, человека с острым чувственным восприятием мира и жадной воплощения его в слове. Для Алексея Арсеньева художественное слово — и инструмент воскрешения прошлого (воспоминания «одушевляются» облачением их в слова), и способ обретения себя, своего пути в жизни, отличного от других.

Способность находить красоту в обыденном, восприятие окружающего мира как необыкновенно гармоничного и прекрасного даже в самых прозаичных его проявлениях характерны для Алеши Арсеньева уже в первые годы его жизни. Событиями огромной значимости становятся простые вещи: редька, съеденная вместе с налипшей на нее землей, поездка в город, впервые раскрывшая ребенку «радости земного бытия» (6, 11), коробочка с ваксой, переполнявшая душу необыкновенным восторгом, красные сафьяновые сапожки и ременная плеточка со свистком в рукоятке. Простые «бытовые» радости рождают в душе ребенка чувство любви, гармонии с окружающим миром, выводят его на иной, «бытийный» уровень.

¹ Адамович Г. В. «Жизнь Арсеньева» Бунина // Иллюстрированная Россия. 1930. № 10. 1 марта. С. 14.

² Бунин И. А. Книга моей жизни // Иван Бунин: [Сб. материалов]: В 2 кн. Кн. 1. С. 393. (Литературное наследство. Т. 84.)

³ Крутикова Л. В. «...В этом злом и прекрасном мире...» // И. А. Бунин: Pro et contra. СПб., 2001. С. 493.

Идея интуитивного, «генетического» знания заложена в анализе детских впечатлений Алеши Арсеньева. Одно из самых ярких и сложных воспоминаний его раннего детства — это воспоминание о первой поездке в уездный город. На обратной дороге, проезжая мимо острога, он увидел в зарешеченном окне заключенного. Помимо обыденного, «бытового» знания об этом человеке («от отца и матери узнал я о существовании на свете того особого сорта людей, которые называются острожниками, каторжниками, ворами, убийцами» — 6, 13) ребенок ощущает в себе иное, не поддающееся прямолинейным толкованиям, «врожденное» знание: «Но ведь слишком скудно знание, приобретаемое нами за нашу личную короткую жизнь, — есть другое, бесконечно более богатое, то, с которым мы рождаемся. Для тех чувств, которые возбудили во мне решетка и лицо этого человека, родительских объяснений было мало: я сам почувствовал, сам угадал, при помощи своего собственного знания, особенную, жуткую душу его» (6, 13).

«Болезненная» чувствительность ребенка проявляется в остром ощущении близости не только к представителям различных исторических эпох и народов, но и ко всякому живому существу вообще. Даже маленький хлебный жучок сначала приносит ему радость нового открытия, а потом обогащает «новым чувством» — оставляет в нем «грусть разлуки» (6, 10). Именно подобное чувственное отношение к миру, постижение его не умом, а сердцем, «всем телом», рождает интуитивное понимание двойственности, необъяснимой и неразрывной связи счастья и горя, радости и страдания. Бунин опровергает расхожие представления о детстве как о «золотом времени», лишенном тревог и забот взрослой жизни: «Золотое, счастливое время! Нет, это время несчастное, болезненно-чувствительное, жалкое» (6, 9). В романе ярко проявляется «острая оксюморонность»¹ художественного мира Бунина. Красота неба получает эпитет «томящая» (6, 10), последний луч солнца на паркете — «Боже, как мучительна его безмолвная и печальная прелесть!» (6, 10), «сладость осуществляющейся мечты» неотделима от «страха, что она почему-нибудь не осуществится» (6, 11).

Любовь к матери, традиционно считающаяся самым естественным и светлым чувством ребенка, для героя Бунина оказывается самой мучительной, «самой горькой любовью всей моей жизни» (6, 15). Мать воспринимается Алешей как «совсем особое существо среди всех прочих, нераздельное с моим собственным» (6, 14). Далее следует горькое в своей «непреложной мудрости» заключение «взрослого» повествователя: «Всё и все, кого любим мы, есть наша мука, — чего стоит один этот вечный страх потери любимого!» (6, 15). Арсеньев — взрослый повествователь — осознает то, что в детстве скорее чувствовал, чем понимал: «А я с младенчества нес великое бремя моей неизменной любви к ней — к той, которая, давши мне жизнь, поразила мою душу именно мукой, поразила тем более, что в силу любви, из коей состояла вся ее душа, была и она воплощенной печалью: сколько слез видел я ребенком на ее глазах, сколько горестных песен слышал из ее уст!» (6, 15).

¹ См.: *Сливицкая О. В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. С. 47.

Мука, неизменно сопутствующая любви, обнаруживается и в пробуждающейся у юного Арсеньева влюбленности. Сходные сложные ощущения порождает и общение с природой: снежный ураган зимним вечером — «ужасный и очаровательный» (6, 16), рига — «пленительно-страшна» (6, 21), глубокий овраг Провал — «самое глухое из всех глухих мест на свете», и он же — «благословенная пустыньность» (6, 21), «горестно-нежно» поет овсянка в этом Провале.

Вместе с взрослением приходит способность сознательного восприятия окружающего мира, а вслед за этим — ощущение своей бесконечности, неограниченности «только землей, только одной этой жизнью», потому что «Бог, очевидно, дал нам гораздо больше» (6, 21). Понятие о Боге, вера в него парадоксальным образом связаны с первым представлением о смерти: «Смерть, увы, была как-то соединена с Ним (и с лампадкой, с черными иконами в серебряных и золоченых ризах в спальне матери). Соединено с Ним было и бессмертие» (6, 26).

В романе «Жизнь Арсеньева» мотив смерти, вторгающейся в жизнь и заставляющей человека ощутить напряженность и хрупкость своего существования, оттеняет центральный мотив — «повышенного чувства жизни», восхищения красотой и гармоничностью бытия. Смерть сопутствует нежной романтической влюбленности юного Арсеньева в очаровательную Анхен, прерывает наметившийся роман с гимназисткой Надей. И уже внутренне логичным выглядит финал романа, когда после бегства Лики от Арсеньева следует ее скоропостижная смерть — внешне от воспаления легких, а на ином, сущностном уровне — от невозможности осуществления в реальном мире идеала любви. Эта концовка романа представляет собой момент наибольшего расхождения между историей любви Арсеньева и Лики и их реальных прототипов — молодого Бунина и Варвары Пашенко. Именно отношения с этой девушкой во многом заложили сюжетную канву пятой книги «Жизни Арсеньева». Но в художественном мире Бунина сила страдания, порождаемого чувством, соразмерна только самому этому чувству. Любовь всегда остается самой яркой из человеческих эмоций, следовательно, она — причина самых сильных страданий, часто — смерти. Эту своеобразную закономерность Иван Алексеевич наблюдал и в своей собственной жизни: знакомство с Верой Николаевной совпало со смертью его отца, в чем он увидел таинственную связь: «Вот всегда так: наша любовь и смерть отца точно искупление...»¹

Образ Лики наиболее далек от его возможного прототипа — Варвары Пашенко. Об этом говорили и современники, знавшие Варвару, и особенно В. Н. Муромцева-Бунина и Г. Н. Кузнецова. Финал истории любви Арсеньева также отличен от бунинского: покинув Ивана, Пашенко не умерла, а вышла замуж за его друга. Но есть внутренняя логика в том, что в бунинском романе после разлуки с любимым героиня должна погибнуть. Именно такой видел Бунин свою любимую женщину — хрупкой, нежной, преданной, не способной существовать без его любви; именно этот драгоценный образ сохранила его память.

¹ Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью. С. 281.

По замечанию Г. Адамовича, «„Ли́ка“ — повесть о страстном стремлении к любви и о невозможности одной любовью, только любовью, удовлетвориться. Все в „Ли́ке“ наводит на мысль, что эта любовь двадцатилетнего мальчика есть томление о женщине вообще, безотчетное, безымянное, и что она могла бы быть обращена к другой. В этом, между прочим, одно из свидетельств глубокой правдивости бунинского замысла»¹. У Бунина любовь, коснувшаяся героев и преобразившая их жизнь, подчиняется тем же космическим ритмам, переживает «вспышки» и периоды угасания, что и природа, и вся человеческая жизнь. Как правило, чем сильнее чувство, тем оно мгновеннее, тем горше расплата за минуты блаженства. Однако и пройти бесследно любовь не может, она продолжает жить в памяти, продлевая тем самым бытие любимого человека.

Книгу завершают пронзительно-лирические строки: «Недавно я видел ее во сне — единственный раз за всю свою долгую жизнь без нее. Ей было столько же лет, как тогда, в пору нашей общей жизни и общей молодости, но в лице ее уже была прелесть увядшей красоты. Она была худа, на ней было что-то похожее на траур. Я видел ее смутно, но с такой силой любви, радости, с такой телесной и душевной близостью, которой не испытывал ни к кому никогда» (6, 288). По свидетельству Г. Н. Кузнецовой, однажды и сам Бунин пережил нечто подобное: «Он видел во сне Лику, выдуманную им, оживленную и ставшую постепенно существовать.

— Вот доказательство того, как относительно то, что существует, а что не существует! — говорил он. — Ведь я ее выдумал. Постепенно, постепенно она начинала все больше существовать, и вот сегодня во сне я видел ее, уже старую женщину, но с остатками какой-то бывлой кокетливости в одежде и испытал к ней все те чувства, которые должны были бы быть у меня к женщине, с которой 40 лет назад, в юности, у меня была связь. Мы были с ней в каком-то старинном кафе, может быть, итальянском, сначала я обращался к ней на вы, а потом перешел на ты. Она сначала немного смущенно улыбалась...»² Выдуманная Лика и реальная Варвара Пашенко сливаются в один образ, преображенные силой любви, памяти и творчества.

Память в романе Бунина — это живая материя, сотканная из множества воспоминаний, включающая в себя несколько различных пластов. Она необычайно многогранна и многофункциональна. Это и инструмент воскрешения ушедшей жизни, и духовная субстанция, где прошлое продолжает существовать, и способ самоидентификации личности («Ничто не определяет нас так, как род нашей памяти»)³, и средство преодоления («разрушения») пространства и времени, соединения разрозненных исторических и жизненных событий в общий поток бытия. Память — это та призма, через которую рассказчик рассматривает свою жизнь и жизнь России. Это и побудительный момент, импульс к творчеству. В то же время сама память как психофизиологический феномен становится объектом

¹ Адамович Г. В. «Жизнь Арсеньева» Бунина. С. 14.

² Кузнецова Г. Н. Грасский дневник (запись от 11 февраля 1933 г.). С. 265–266.

³ Бунин И. А. Жизнь Арсеньева. Кн. 4. Черновой автограф // РГАЛИ. Ф. 44. Оп. 3. Ед. хр. 4. Л. 92.

художественного осмысления. Бунина интересует и механизм воспоминания, и принципы отбора того, что сохраняется в памяти.

Родовая, наследственная «прапамять» связывает Арсеньева с поколениями предков, дает ощущение «отсутствия своего начала и конца», родственной близости со всеми людьми, жившими когда-то на земле. Разглядывая картинки, на которых изображены «узкие пироги, нагие люди с луками и дротиками, кокосовые леса, лопасти громадных листьев и первобытная хижина под ними», мальчик переживает «настоящую тоску по родине» (6, 36). Он чувствует свою «принадлежность» к миру средневековой рыцарской Европы: «И я когда-то к этому миру принадлежал. И даже был пламенным католиком» (6, 35). «Взрослый» повествователь готов подтвердить, что это не просто детские фантазии, а моменты интуитивного прозрения, прорыва в глубины подсознания: «В тамбовском поле, под тамбовским небом, с такой необыкновенной силой я вспомнил все, что я видел, чем жил когда-то, в своих прежних, незапамятных существованиях, что впоследствии, в Египте, в Нубии, в тропиках мне оставалось только говорить себе: да, да, все это именно так, как я впервые „вспомнил“ тридцать лет тому назад!» (6, 37).

По мере взросления в Арсеньеве пробуждается память «национальная», историческая, ощущение родственной причастности жизни великого государства. Первый проблеск ее у Алеши вызван внешне незначительными событиями: черным вороном на Чернавской дороге, который, по словам отца, мог жить «еще при татарах» (6, 56). В сознании мальчика выстраивается цепь ассоциаций, связанных с историей России, нашествием татар, Мамаем, знаменитым разбойником Митькой, жившим когда-то в этих местах. Историческая память, усиленная воображением, максимально приближает далекое прошлое: кажется, что «татары, Мамай, Митька» находятся рядом, едва ли не за железной дорогой. В ребенке зарождается чувство национального самосознания, гордости за свою страну и ее прошлое: «Несомненно, что именно в этот вечер впервые коснулось меня сознание, что я русский и живу в России, а не просто в Каменке, в таком-то уезде, в такой-то волости, и я вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней» (6, 57).

Образная, художественная память помогает ребенку «угадывать свое» в творениях Пушкина и Гоголя, в судьбах Лермонтова и Л. Толстого, в поэтическом мире «Слова о полку Игореве». Она же дарует «удивительную верность чутья и тонкость вкуса», которую нельзя объяснить лишь воспитанием. В своей рецензии на книгу Г. Адамович утверждал: «„Жизнь Арсеньева“, конечно, — прежде всего поэзия, от случайного и временного уходящая к постоянному и беспредметному, как все, что словом „поэзия“ действительно достойно именоваться. <...> Дело не в стиле, не в блестяще подобранных эпитетах, а в каком-то таком погружении в раскрывающийся перед нами мир, которое неожиданно придает безупречному реализму сказочные, призрачные черты»¹.

¹ Адамович Г. В. «Жизнь Арсеньева» Бунина. С. 14.

Сборник «Темные аллеи» (Нью-Йорк: Новая земля, 1943; полное издание — Париж: La presse fr. Et. etrangere, 1946) создавался в один из самых тяжелых периодов жизни Бунина. Написанная во время Второй мировой войны, книга целиком посвящена любви, отношениям мужчины и женщины в разнообразных их проявлениях. В письме Б. К. Зайцеву (от 11 ноября 1943 года) Бунин сообщает: «У меня набралась целая новая книга (вся о любви, простите пожалуйста!). <...> Книга эта называется по первому рассказу „Темные аллеи“ — во всех следующих дело идет, так сказать, тоже о темных и чаще всего весьма жестоких „аллеях любви“»¹. Страшная обстановка, в которой создавалась книга, позволила Бунину сравнить себя с автором «Декамерона», писавшего свой шедевр, когда в Европе свирепствовала чума.

Все тридцать восемь рассказов цикла посвящены любви, в каждом по-новому говорится о ней как о самом важном, что, с точки зрения Бунина, может случиться в жизни человека. Чего нет в «Темных аллеях» — так это любви «благополучной», устойчивой, семейной. В бунинском понимании любовь — это момент высшего напряжения физических и духовных сил человека: чем это напряжение сильнее, тем краткосрочнее счастье. Бунин рассматривает крайние его проявления — от чувственной плотской страсти («Кума», «Барышня Клара») до трепетного всепоглощающего чувства, остающегося в памяти на всю жизнь («Темные аллеи», «Руся», «Чистый понедельник»). Оригинальное название французской книжечки «Грамматика любви», давшей название одноименному рассказу 1915 года, звучит как «Code de l'amour» (Paris, 1829)². В своей книге Бунин разгадывает «коды» любви, властно вторгающейся в жизнь человека и подчиняющей себе его волю, желания и стремления.

Традиция изображения телесной, плотской любви не была развита в классической русской литературе. Подобная любовь порицалась христианской моралью, и в Западной Европе изображение ее в художественной прозе стало возможно лишь в эпоху Возрождения. К концу XIX века достижения Золя, Флобера, Мопассана и других авторов сняли с этой темы пелену запретности, но для русской литературы тема эта оставалась закрытой и неудобной. Бунин спорит с подобной точкой зрения, утверждая устами своего героя: «Подлые души! Хорошо сказано в одной старинной книге: „Сочинитель имеет такое же полное право быть смелым в своих словесных изображениях любви и лиц ее, каковое во все времена предоставлено было в этом случае живописцам и ваятелям: только подлые души видят подлое даже в прекрасном или ужасном“» (7, 135).

Упреки в непристойности писателю пришлось услышать уже от первых читателей «Темных аллей». Этот вопрос он обсуждал в переписке с Б. Зайцевым: «Я ничего не хотел этим выигрывать и укреплять (т. е. с меркантильной целью) — просто задача моя была писать именно об этом, поистине „роковом“». Можно, конечно, сказать: плохая задача, ненужная, — да так ли это? Неужели можно доходить только до: „уста их слились в пламенном поцелуе“?»³. Опору

¹ Бунин И. А. Избранные письма // И. А. Бунин: Pro et contra. С. 41.

² См.: Блюм А. В. Из бунинских разысканий. I. Литературный источник «Грамматики любви» // Там же. С. 680.

³ Бунин И. А. Письмо Б. К. Зайцеву от 3 декабря 1943 года // Там же. С. 42.

себе Бунин находил в литературе древнего Востока, упоминая в переписке о том, что во время работы над «Темными аллеями» читал «новый чудесный перевод» «Тысячи и одной ночи»¹.

Бунинские рассказы о любви лишены морализаторских или дидактических сентенций и авторских комментариев. Важную роль в создании атмосферы любовного переживания играет изображение окружающего природного мира. Человек в состоянии влюбленности приобщается к изначальной гармонии природы, блаженно-бессознательному существованию. Любовь к женщине у бунинских героев — это заостренная форма любви к Божьему миру.

Бунинский герой, будучи изначально человеком с обостренным, чувственным восприятием, в состоянии влюбленности реагирует на малейшие токи внешнего мира. Не случайно, к примеру, в медитативной ткани воспоминаний о любви героя рассказа «Руся» всплывают неожиданные детали: прибрежные травы, «испещренные желтыми цветочками куриной слепоты», над которыми «низко вились несметные бледно-зеленые мотыльки» (7, 48), старый заросший пруд, мелкое дно которого «как-то не мешало той бездонной глубине, в которую уходило отраженное небо с облаками» (7, 49), пара журавлей с «прекрасными и грозными черными зрачками, узко схваченными кольцом темно-серого райка» (7, 52). Состояние влюбленности передается опосредованно: взгляд героя фиксируется на какой-либо детали в облике любимой женщины или окружающего мира. Иногда знаком, символизирующим индивидуальную любовь, становится стихотворная строка или мелодия («Темные аллеи», «В одной знакомой улице», «Холодная осень»).

В изображении мужчин внешние возрастные и социальные различия (юный гимназист, студент, молодой купец, художник, пожилой военный и др.) не играют решающей роли: герои разнятся лишь степенью подчиненности власти Эроса, тонкостью восприятия тех токов, которыми пронизана вся природа и которые связывают мужчину и женщину. Отсюда — почти полное отсутствие имен, часто это условное лирическое «я» или обезличенное «он».

Женщины, увиденные глазами героя-мужчины, — загадочная героиня «Чистого понедельника», нежная трепетная Руся, наивная Степа, решительная Муза, манерная и расчетливая «барышня» Клара в одноименных рассказах и множество других, одновременно похожих и отличающихся друг от друга, — каждая является собой новую сторону, новый «код» любви.

Импульсивная, непредсказуемая, живущая эмоциями, зачастую сама себя не понимающая — бунинская женщина почти всегда подчинена каким-то непостижимым законам бытия, ее поведение не поддается логическому объяснению. С этой точки зрения уход к любовнику героини рассказа «Муза» так же закономерен в своей непредсказуемости и непонятен герою-мужчине, как и уход в монастырь героини рассказа «Чистый понедельник» или самоубийство Гали Ганской, героини одноименного рассказа.

¹ Бунин И. А. Письмо Б. К. Зайцеву от 6 марта 1944 года // И. А. Бунин: Pro et contra. С. 45.

Во многих рассказах цикла варьируется идеальный образ «бунинской женщины»: смуглой, худощавой, с темными волосами и блестящими черными глазами. «Восточный» женский тип, столь любимый писателем, дан в ореоле особой чувственности и притягательности, манит таинственной связью с древностью, восхищает естественностью телесной красоты и ее вечной загадкой. Подобна «райской бабочке» героиня рассказа «Сто рупий»: «Красота, ум, глупость — все эти слова никак не шли к ней, как не шло все человеческое: поистине, была она как бы с какой-то другой планеты» (7, 226). Красавице из далеких тропиков родственна уроженка Камарга («Камарг», 1944) с «тонким, смугло-темным», «древне-диким» лицом. Неожиданное сходство с библейской Агарью обнаруживается у русской крестьянской девушки Глаши («Натали»). По мнению Н. В. Пращерук, «выделение Буниным „восточного типа“ женской красоты — один из знаков „перевода“ на художественный язык его стремления вернуться к самым истокам, желания „угадать“ за каждой встречей двух людей некий первичный онтологический смысл»¹. Характерная черта рассказов цикла — отсутствие имен героев, большинство персонажей названы просто «он» или «она», что также усиливает архетипическую окраску образов.

В облике безымянной героини «Чистого понедельника» тоже подчеркнуты восточные черты: «А у нее красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза» (7, 240). Наделенная яркой, «плотской» красотой, внешне погруженная в круговорот чувственных ощущений и удовольствий, в глубине души эта девушка живет совсем иной жизнью. Она посещает православные храмы, хорошо разбирается в тонкостях религиозных обрядов, сочувственно повторяет «восточную мудрость» толстовского Платона Каратаева: «Счастье, счастье... „Счастье наше, дружок, как вода в бредне: тянешь — надулось, а вытацишь — ничего нету“» (7, 242). Осознавая неизбежность расплаты за краткие мгновения счастья, героиня «Чистого понедельника» пытается «разорвать цепь», выйти из замкнутого круга радостей и страданий и обрести подлинный смысл существования.

Любовь у Бунина всегда катастрофична, почти всегда связана с болью, муками, страданием. Более того, она часто несет смерть попавшему в ее сети: «Эта „сеть“ нечто поистине неизъяснимое, божественное и дьявольское» (7, 135). В рассказах «Зойка и Валерия», «Галя Ганская», «Пароход „Саратов“», «Барышня Клара», «Дубки», «Ночлег» герои гибнут, «запутавшись в сетях» любви. Смерть прерывает отношения любящих («В Париже», «Генрих», «Натали», «Холодная осень»), постоянно сопутствует любви, даже если человек и остается в живых. Если смерть минует самих любящих, их чувство больно ранит или убивает близких к ним людей. Кончает жизнь самоубийством обманутый муж (рассказ «Кавказ»), страдает маленький мальчик, ненавидимый красавицей мачехой («Красавица»), терпит издевательства ребенок-уродец, рожденный от

¹ Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: Язык пространства. Екатеринбург, 1999. С. 143.

случайной связи семинариста и деревенской дурочки-кухарки («Дурочка»). Любовь сопровождается широчайшей гаммой страстей: ревности, измен, обманутых надежд, доводящих до преступления, тюрьмы, каторги («Дубки», «Пароход „Саратов“», «Барышня Клара»). Любовь в изображении Бунина всегда таит в себе зерно трагедии, будь это случайная связь («Гость», «Степа», «Дурочка»), оплаченное развлечение («Барышня Клара»), плотское влечение («Пароход „Саратов“») или одухотворенное, всепоглощающее чувство («Натали», «Темные аллеи», «Руся», «В Париже»).

Любовь в «Темных аллеях» — не только мучение и источник страданий, это еще и сила, способная противостоять смерти. Герои Бунина, даже понимая трагичность и обреченность любви, сознательно идут ей навстречу. «Разве бывает несчастная любовь? <...> Разве самая скорбная в мире музыка не дает счастья?» — восклицает героиня рассказа «Натали» (7, 170). Ей вторит старуха рассказчица в новелле «Баллада» (1938): «И какой же может быть грех, если хоть и старый человек мыслит о любимой, вздыхает о ней?» (7, 22).

Чувство, без которого вся жизнь теряет смысл, возможно, и есть главная ценность этой жизни, единственная радость ее. «Ничего больше и не было» (7, 175) у героя рассказа «В одной знакомой улице» (1944). Тридцать лет хранит верность первой любви Надежда, героиня заглавного рассказа цикла «Темные аллеи». Оттого и не может она ни забыть, ни простить своего бывшего возлюбленного: «Все проходит, да не все забывается. <...> Как не было у меня ничего дороже вас на свете в ту пору, так и потом не было» (7, 10). Герой рассказа «Чистый понедельник» думает в «восторженном отчаянии»: «И завтра и послезавтра будет все то же, <...> — все та же мука и все то же счастье... Ну что ж — все-таки счастье, великое счастье!» (7, 243).

Героиня рассказа «Холодная осень» (1944), подводя итог своей нелегкой жизни, вспоминая, как «много, много пережито было за эти годы, кажущиеся такими долгими, когда внимательно думаешь о них, перебираешь в памяти все то волшебное, непонятное, непостижимое ни умом, ни сердцем, что называется прошлым» (7, 209), обнаруживает, что был в ней «только тот холодный осенний вечер», вечер ее прощания с любимым, «и это все, что было в моей жизни, — остальное ненужный сон» (7, 210). Отставной генерал Николай Платоныч, герой одного из самых тонких и пронзительных рассказов цикла «В Париже» (1940), формулирует новый постулат бунинской «философии любви»: «Да, из году в год, изо дня в день, втайне ждешь только одного — счастливой любовной встречи, живешь, в сущности, только надеждой на эту встречу» (7, 113).

Во второй половине 1930-х годов Бунина продолжает волновать вопрос о жизненном и творческом пути художника, о философских и духовных критериях, которыми он должен руководствоваться, в конечном счете — вечный вопрос о цели и смысле человеческого существования. С особым напряженным вниманием всматривался писатель в фигуру своего великого современника и учителя Льва Николаевича Толстого. Замысел книги о нем зрел долгие годы. Непреходящий интерес Бунина к личности, жизни и творчеству Толстого от-

мечали многие из тех, кто хорошо знал писателя: В. Н. Муромцева-Бунина¹, А. В. Бахрах², Г. Н. Кузнецова³. Именно Толстой создал «формулу счастья», актуальную для всего бунинского творчества: «Счастья в жизни нет, есть только зарницы его — цените их, живите ими...» (9, 58).

Итоговая книга о Толстом — «Освобождение Толстого» (Париж: Ymca-Press, 1937), впитавшая в себя плоды многолетних раздумий Бунина, стала произведением необычным и по форме, и по содержанию. Жанр книги не поддается однозначному определению: в ней переплетены воспоминания, философские размышления, художественные наблюдения, свидетельства родственников и биографов Толстого, выдержки из его произведений. Как отмечает М. С. Штерн, «повествование порой принимает характер заметок, записей для себя. Подборка цитат, отрывки из мемуаров, писем, художественных произведений, критических исследований — так мог бы выглядеть конспект, основа для большой систематической работы о Толстом. Но перед нами „чистовик“, законченное произведение»⁴.

Уже первые строки этой книги свидетельствуют о сложном жанре произведения. «Отверзните уши ваши: освобождение от смерти найдено» (9, 7), — почти дословная цитата из книги немецкого ученого Г. Ольденберга о жизни Будды⁵. Бунин сознательно ставит Толстого в один ряд с величайшими мыслителями, философами человечества, основателями мировых религий — Буддой, Христом, Магометом, Соломоном, Франциском Ассизским и др.

По мнению Бунина, Толстой — человек «особой породы», проявленной даже в его телесном облике. В нем соединены характерные «для святых и гениев» проявления «атавизма», возврата к далеким предкам, которые «вызывают на сравнение их с гориллами даже по наружности» (9, 48), с проявлениями внутреннего и внешнего аристократизма — «простотой и царственностью, внутренним изяществом и утонченностью манер» (9, 81). Люди такого типа обычно проходят две стадии жизненного пути: «сперва с великой жадностью приемлют мир, затем с великой страстностью клянут его соблазны» (9, 48).

Огромную роль в нравственном становлении Толстого играют размышления о смерти. Бунин приводит отрывок из повести «Детство» (глава «Горе»), где говорится о чувствах маленького Николеньки после смерти матери. Он испытывает не только горе от потери близкого человека, но и какой-то священный ужас, столкновение с непостижимой загадкой бытия. Схожее потрясение, пережитое им лично, Бунин описывает в книге «Жизнь Арсеньева», где молодому

¹ Вера Николаевна приводит в своем дневнике слова Бунина: «До сих пор Толстой не разгадан, не пришло его время» (Устами Буниных. Т. 1. С. 156).

² Толстой был для Бунина «не только одним из самых необыкновенных людей, когда-либо живших на земле, — он был „божеством“» (Бахрах А. В. Бунин в халате. М., 2000. С. 240).

³ «Поднялся спор. И. А. защищал Толстого, говорил, что он думает о нем „давно, лет сорок“ и что нельзя судить его по нашим обычным меркам» (Кузнецова Г. Н. Грасский дневник. С. 159).

⁴ Штерн М. С. В поисках утраченной гармонии: проза И. А. Бунина 1930–1940-х годах. Омск, 1997. С. 186.

⁵ Ольденберг Г. Будда. Его жизнь, учение и община / Пер. П. Николаева. 2-е изд. М., 1890 [1891]. С. 1.

Алексееу приходится поочередно пережить смерть пастушка Сеньки, сестры Нади, бабушки, Писарева.

Показательным для бунинского понимания значения личности и творчества Толстого является разделение его жизни на этапы, «семилетия в развитии жизни духовной» (9, 9). Последнее, двенадцатое семилетие включает в себя уход Толстого из Ясной Поляны, который вызвал множество различных толков и догадок и долгое время считался одним из наиболее спорных моментов его биографии. Бунин обнаруживает в этом уходе аналогию одной из буддийских традиций, в соответствии с которой последователи учения в старости удалялись в лес, чтобы там в одиночестве встретить свою смерть. В уходе Толстого из дома Бунину видится осуществление его вечного стремления к «освобождению». Это не просто освобождение от «безобразия» семейных раздоров и «роскоши» домашней жизни, но и — в религиозно-философском и психологическом ракурсе — «уход, возврат к Богу, растворение — снова растворение — в Нем» (9, 8). На протяжении всего повествования о Толстом чередуются буддийское понятие «Всеединого» и упоминания христианского или ветхозаветного Бога. Это связано как с «христианско-буддийскими» воззрениями Толстого, так и с собственными синкретичными религиозно-философскими взглядами Бунина.

Фигура Толстого становится для Бунина символом былого величия России, а сохранение его имени в памяти последующих поколений ощущается им как важнейшая миссия, возложенная на его учеников и последователей, к которым он причислял и себя.

«О Чехове» (Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955) — неоконченная книга Бунина, подготовленная к печати В. Н. Муромцевой-Буниной и изданная уже после смерти писателя. Композиционно-стилистическое построение этой книги имеет некоторое сходство с «Освобождением Толстого». Бунин сочетает здесь разнородные стилевые фрагменты: выдержки из произведений и писем Чехова, биографические сведения, отзывы критиков (письменные и устные), собственные наблюдения и суждения. Однако есть и существенная разница, проявившаяся в интонации повествования и манере изложения. Опыт личного знакомства с Толстым был небольшим, Бунин опирался в основном на знание его художественных и публицистических произведений, мемуарно-биографическую литературу. Книга о Чехове — это воспоминания друга, младшего товарища, способного рассказать не только о великом писателе, но и просто о человеке, с готовностью откликавшемся на шутки, устраивавшем веселые розыгрыши, обсуждавшем с ним сюжеты произведений и творческие методы.

Бунин с искренней любовью вспоминает о встречах с Чеховым: «У меня ни с кем из писателей не было таких отношений, как с Чеховым. За все время ни разу ни малейшей неприязни. Он был неизменно со мной сдержанно нежен, приветлив, заботился как старший, — я почти на одиннадцать лет моложе его, — но в то же время никогда не давал чувствовать свое превосходство и всегда любил мое общество, — теперь я могу это сказать» (9, 194–195). Как и в книге о Толстом, Бунин готов отстаивать свое представление о Чехове. Он вступает в заочный спор с некоторыми авторами воспоминаний о нем, оспаривая (а ино-

гда выразительно оставляя без комментариев) некоторые особо не понравившиеся ему суждения.

Бунина объединяло с Чеховым не только дружеское общение, но и определенное сходство психоэмоционального склада. Близкими были и литературные позиции: стремление держаться в стороне от различных школ и течений, нелюбовь к входящим в моду символистам, постоянная напряженная работа над словом, высокая требовательность к себе. Для Бунина Чехов — «воплощенное чувство меры, благородства, человек высшей простоты, высшего художественного целомудрия», «будь жив он, может быть, все-таки не дошла бы русская литература до такой пошлости, до такого падения» (9, 235).

«Воспоминания» (1950) — одна из последних книг Бунина, в которой собраны биографические очерки, посвященные в основном поэтам и писателям, написанные в разные годы. В некоторых из них на первый план выходит фигура самого Бунина («Автобиографические заметки», «Гегель, фрак, метель», «Нобелевские дни»), его родословная («Бунины и Семеновы»); другие целиком посвящены заглавному герою. В большинстве случаев важнейшим моментом, организующим композиционную структуру очерка, становится бунинская «пристрастность» — его личностные предпочтения и оценки, обусловленные его собственными творческими, этическими и эстетическими представлениями.

Искреннего уважения и почтения полны очерки о Л. Н. Толстом и А. П. Чехове. С большой душевной теплотой говорит Бунин о писателе А. И. Эртеле («Эртель»), композиторе С. В. Рахманинове («Рахманинов»), принце П. А. Ольденбургском, писавшем рассказы из крестьянского быта под псевдонимом Петр Александров («Его высочество»).

Сложные, многогранные образы, отражающие широту натуры и «большую талантливость», предстают в очерках об Алексее Толстом, Александре Куприне, Федоре Шаляпине. Понимая, как непросто складывались судьбы его давних знакомых, как много было в них случайного, наносного, навязанного социальной средой и историческими катаклизмами, Бунин стремится быть объективным в оценке их творческих заслуг и личностных качеств, что, впрочем, не исключает искренней человеческой симпатии. На первом плане в его системе оценок оказываются художественные достижения, природный талант, а также способность к упорному и самоотверженному труду, необходимая для раскрытия дарования.

Некоторые очерки в книге бунинских воспоминаний не столь объективны. Резкую неприязнь вызывает у Бунина целый ряд его современников, в первую очередь — тех, кто до революции принадлежал к лагерю «декадентов» (В. Брюсов, К. Бальмонт, М. Кузмин, М. Арцыбашев и др.). Язвительных замечаний удостоились А. Блок, М. Волошин, В. Хлебников — как из-за неприемлемых для Бунина творческих методов, так и по причине несходства политических позиций. Бунин не жалеет резких выражений в очерках о тех «собратях по перу», кто, по его мнению, сумел приспособиться к советскому строю и воспевал его достижения (М. Горький, В. Маяковский, С. Есенин). Вот, к примеру, характеристика В. Маяковского: «...самый низкий, самый циничный и вредный

слуга советского людоедства по части литературного восхваления его и тем самым воздействия на советскую чернь»¹. Не вызывают доверия у Бунина и новые советские писатели, лично ему неизвестные: с большим сарказмом он комментирует тексты И. Бабеля и Б. Пильняка.

По замечанию Ю. Мальцева, мемуары Бунина «до сих пор вызывают некий шок кое у кого из читателей. Книга эта очень своеобразна (пожалуй, даже для жанра мемуаристики вообще уникальна). Она отличается редким бесстрашием, независимостью суждений и, как всё у Бунина, исполнена искренности и глубиной убежденности»². В «Воспоминаниях», написанных уже в весьма зрелом возрасте, писатель предстает страстным борцом, ниспровергателем авторитетов и разрушителем стереотипов общественного сознания.

Завершает книгу очерк «Нобелевские дни», в котором Бунин вспоминает время вручения ему Нобелевской премии — еще одно событие, подтверждающее величие и мировое значение русской литературы, служению которой он посвятил свою жизнь. Если рассматривать книгу «Воспоминаний» как единый текст, ее можно считать эстетическим и политическим манифестом, отражающим художественную и человеческую позицию Бунина.

Александр Иванович Куприн (1870–1938)

Для всех русских писателей эмиграция стала переломным моментом биографии, разделившим жизнь на два этапа: «до» и «после». Для некоторых из них этот второй этап был поистине трагическим. Такова судьба А. И. Куприна. Он родился 26 августа (7 сентября) 1870 года в г. Наровчате Пензенской губернии. Его мать, Любовь Алексеевна, происходила из древнего татарского княжеского рода Кулунчаковых. Отец рано умер, мать вместе с маленьким сыном в 1874 году переехала в московский Вдовый дом. Детские и юношеские годы Александра прошли в стенах казенных учебных заведений: сначала Разумовский пансион, потом — Вторая Московская военная гимназия (кадетский корпус), далее (в 1888–1890 годы) — Третье Александровское военное училище. Уже в кадетском корпусе он пробовал писать стихи, а 3 декабря 1889 года в журнале «Русский сатирический листок» был опубликован его первый рассказ — «Последний дебют».

После училища последовала служба в 46-м пехотном Днепровском полку в Подольской губернии. Армейская жизнь тяготила молодого жизнелюбивого поручика. После неудачной попытки поступить в петербургскую Академию Генерального штаба Куприн в 1894 году выходит в отставку и переезжает в Киев.

¹ Бунин И. А. Маяковский // Бунин И. А. Воспоминания. Париж, 1950. С. 224.

² Мальцев Ю. В. Иван Бунин. С. 349.

Сотрудничает в киевских и провинциальных газетах, выходят в свет его первые книги: «Киевские типы» (Киев, 1896) и «Миниатюры» (Киев, 1897). В 1895–1900 годах сменил множество профессий: был продавцом, организатором атлетического общества, учетчиком в кузнице, актером, театральным суфлером, псаломщиком, землемером и др.

С ноября 1901 года Куприн живет в Петербурге. Он знакомится с А. П. Чеховым, И. А. Бунным, М. Горьким, профессором Ф. Д. Батюшковым, членами литературного объединения «Среда». Сотрудничает в журналах «Русское богатство», «Мир Божий», «Журнал для всех». Человеческий и писательский интерес Куприна обращен на людей необычных профессий, выделяющихся силой, мужеством, особыми навыками; он сам стремится попробовать множество различных занятий: судит поединки борцов в цирке, опускается на дно Черного моря в воздушном колоколе, вместе с летчиком С. И. Уточкиным поднимается на воздушном шаре (очерк «Над землей»), с атлетом И. М. Заикиным совершает полет на аэроплане, едва не закончившийся катастрофой («Мой полет»). В крымском городке Балаклаве писатель подружился с местными рыбаками; о них — цикл художественных очерков «Листригоны» (1907–1911). Автобиографическое начало присуще большинству произведений Куприна: впечатления детства и ранней юности отражены в рассказах «Святая ложь», «Беглецы» («Храбрые беглецы»), повести «На переломе (Кадеты)»; армейская жизнь показана в рассказах «Дознание», «Ночная смена», «Свадьба», «Ночлег», «Поход», «Куст сирени», «Прапорщик армейский», а также в повести «Поединок» — самом значительном произведении писателя дореволюционного периода; повесть «Молох» (1896) создана после работы на заводе в Донбассе; «полесский цикл» («Лесная глушь» (1898), «На глухарей» (1899), «Олеся» (1898), «Оборотень») — после того, как весной 1897 года он служил управляющим в Волынской губернии.

Во время революции 1905 года Куприн стал свидетелем жестокого подавления восстания на крейсере «Очаков»; очерк «События в Севастополе» (1905) навлек на него преследования со стороны властей. Сильно рискуя, он помогает спасению матросов, чудом выбравшихся с горящего корабля, о чем впоследствии напишет рассказ «Гусеница» (1918). Куприн много путешествовал («бродил») по России, побывал на Кавказе, неоднократно ездил в Финляндию. В 1912 году совершил поездку на юг Франции, в Марсель и Ниццу, о чем написал цикл очерков «Лазурные берега» (1913).

Произведения Куприна пользовались большой популярностью; издавались его собрания сочинений: Полное в 9 т. (СПб.: Изд-во Т-ва А. Ф. Маркс, 1912–1915); в 11 т. (М.: Книгоиздательство писателей в Москве, несколько изданий) и др. В октябре 1909 года Куприн стал лауреатом Пушкинской премии. На пике славы были написаны рассказы «Штабс-капитан Рыбников» (1906), «Река жизни» (1906), «Бред» (1906), «Изумруд» (1907), «Гамбринус» (1907). Обличительный пафос писателя-демократа сочетался в них с проникновенным лиризмом, превосходным знанием различных сторон жизни и человеческой психологии.

Трепетное отношение Куприна к любви, понимание уникальности и неповторимости этого чувства отразилось в новеллах «Суламифь» (1907), «Грана-

товый браслет» (1910). Уродливые суррогаты продажной «любви», калечившие женщину и унижавшие ее человеческое достоинство, изображены в знаменитой повести «Яма» (1909–1915), немало способствовавшей усилению скандального оттенка, сопутствовавшего славе писателя.

Среди лучших произведений Куприна — рассказы о природе, животных, детях, чья чистота, искренность, незамутненность сознания так привлекали его («Белый пудель», «Изумруд», «Барбос и Жулька», «Слон», «Сапсан», «В зверинце» и др.); идеал простой, естественной жизни, далекой от политики и свободной от насущных проблем, был особенно близок Куприну накануне революционных событий 1917 года.

В 1917 году Куприн пишет фантастическую повесть «Каждое желание», в основе сюжета которой — столкновение человека с дьявольским искушением. Скромный и добропорядочный Иван Степанович Цвет, случайно разгадавший загадку древнего мистического символа, тяготеет открывшимися ему большими возможностями, интуитивно понимая, что они не принесут ему счастья¹. Его бескорыстие и простосердечие способны растрогать даже черта (Мефодий Исаевич Тоффель — ироничная купринская пародия на легендарного Мефистофеля). Эта повесть, под заглавием «Звезда Соломона», дала название первому сборнику произведений Куприна, изданному в эмиграции (Гельсингфорс, 1920) и составленному из произведений, по большей части уже публиковавшихся. Обращение к фантастике и мистике (помимо заглавной повести мистические элементы присутствуют в рассказах «Сила слова» и «По ту сторону», написанных в 1920 году) обозначило новый этап в творческой биографии Куприна: отступает пафос жизнеутверждения, писателя мучают вопросы, на которые он не находит ответа. Рецензенты отмечали сознательный отход Куприна от злободневной проблематики: «События последних дней не нашли себе отражения в новом сборнике Куприна. Он почти сознательно бежит от них в воспоминания далекого детства („Беглецы“), пытливо всматривается в невидимое потустороннее („Сила слова“, „По ту сторону“), отдыхает на старинном апокрифе»².

События Февральской революции Куприн встретил в Гельсингфорсе (Хельсинки). Как и многие современники, он поначалу с энтузиазмом отнесся к происходившим в стране переменам. Однако реалии революционных событий уже тогда обнаружили свою жестокую и кровавую сторону. Впоследствии, в 1920 году, в статье с саркастическим названием «Бескровная» (так в печати окрестили Февральскую революцию) Куприн напишет о массовых издевательствах и убийствах офицеров в армии и на флоте.

С середины мая 1917 года писатель совместно с журналистом П. М. Пильским редактирует эсеровскую газету «Свободная Россия». В 1917–1918 годах публи-

¹ О религиозно-мистическом и литературно-символическом контексте повести см.: *Иезуитова Л. А.* Об одном стихотворении в повести А. И. Куприна «Звезда Соломона» (Иван Степанович Цвет против Мефодия Исаевича Тоффеля) // *Sciences and humanities: современное гуманитарное знание как синтез наук.* СПб., 2001. Вып. 2. С. 190–194.

² *Иванов Ф.* [Рец. на: А. Куприн. Звезда Соломона. Гельсингфорс: Библион, 1920] // *Русская книга* (Берлин). 1921. № 2. С. 13.

кует статьи, преимущественно на политические темы, в газетах «Вольность», «Петроградский листок», «Петроградский голос», «Петроградское эхо», «Утренняя молва», «Вечернее слово», «Эра» и др. Очерк о великом князе Михаиле Александровиче, где подчеркивалось чистосердечие и душевное благородство этого нетипичного, с точки зрения Куприна, представителя династии Романовых, стал причиной ареста писателя. Об обстоятельствах пребывания в заключении он вспоминает в рассказах «Обыск», «Допрос», «Рассказ пегого человека», «Шестое чувство».

Все попытки Куприна найти свое место при новой власти неизменно оканчивались неудачей. М. Горький приглашает его к сотрудничеству в издательстве «Всемирная литература» — Куприн с большим рвением берется за перевод (белым стихом) трагедии Ф. Шиллера «Дон Карлос», но он так и не был напечатан. Та же участь постигла и большую статью об одном из любимых писателей Куприна — Александре Дюма-отце. Летом 1918 года Куприн задумал издание беспартийной газеты для крестьян «Земля», в связи с чем 25 декабря 1918 года встречался с В. И. Лениным. Расплывчатые обещания поддержки исполнены не были, и вскоре средства, собранные для газеты, были арестованы. В сентябре 1918 года поэт В. В. Князев публикует памфлет, в котором, не стесняясь в выражениях, обвиняет автора «Поединка» в отказе от прежних демократических воззрений.

Сам писатель, однако, думал иначе. В Гатчине, где Куприн жил с женой и дочерью, он своими глазами увидел всю жестокость и бессмысленность большевистского переворота: ночные аресты, допросы и расстрелы, нищета и голод большей части населения, разгул и самоуправство новых вождей, доносы, угрозы, вечный страх за собственную жизнь. В октябре 1919 года, когда Гатчина была занята войсками генерала Юденича, писатель, измученный голодом и большевистским террором, добровольно вступает в Северо-Западную армию. Он становится редактором фронтовой газеты «Приневский край», созданной генералом П. Н. Красновым и просуществовавшей с 19 октября до 2 ноября 1919 года.

Повесть «Купол Святого Исаакия Далматского» (1927), посвященная событиям осени 1919 года, была написана уже в эмиграции и включена в сборник, которому дала название (Рига, 1928). Это произведение отчетливо демонстрирует отношение писателя к новой власти и опровергает мнение о «случайности» его эмиграции из России. В изображении Куприна жизнь в Гатчине при большевиках — это медленное умирание, летаргический сон. Постоянное недоедание приводило к тому, что люди «незаметно впадали в тихое равнодушие, в усталую сонливость»¹. Куприн показывает, что Гражданская война, развязанная в России большевиками, не имела опоры в народной среде. Бывшие крестьяне часто переходят из одного лагеря в другой, а вид красноармейских солдат, которых гнали на новую бойню, «отрепанных до последней степени, жалких,

¹ Куприн А. И. Купол Св. Исаакия Далматского // Куприн А. И. Купол Св. Исаакия Далматского: Повесть; Зуров Л. Ф. Кадет; Древний путь; Поле: Роман, повести. М., 2007. С. 14. Далее ссылки на это издание даны в тексте в скобках с указанием номера страницы.

изможденных, бледных» (с. 17), запуганных и больных, порождает горячее сочувствие: ведь это тоже русские люди, «разнесчастные обманутые Иваны» (с. 18). Отмечая подлинный гуманизм писателя, критик Г. Раевский писал: «У Куприна разведчик Суворов не только белый солдат и Яша Файнштейн не только коммунист, но и тот и другой — люди; здесь и сказывается настоящий художник», причем «такая память о человеке, пожалуй, во много раз опаснее и нежелательнее для большевиков, чем всякая воинствующая ненависть»¹. Одним из достоинств купринской повести рецензент считает отсутствие «той нестерпимой ослепляющей злобы, которой обыкновенно полны описания гражданской войны» и которая подчас «заволакивает зрение» художника «мутной и бессильной пеленой»².

Неподдельную ярость вызывает у Куприна обращение представителей новой власти с самыми слабыми и беспомощными: стариками, детьми. В детском доме, переделанном из богадельни, — многочисленные случаи детских смертей. Образ девочки Зины «в старушечьем белом платочке и с лицом печальной, больной старушки» (с. 23) — одно из самых ярких обвинений писателя новым правителям России. Приход Северо-Западной армии воспринимается на этом фоне как явление «космического» масштаба, родственное очищающему воздействию стихии: «Кто из русских не помнит того волшебного, волнующего чувства, которое испытываешь, увидев утром в окне первый снег, нападавший за ночь!... <...> Вот такое же чувство простора, чистоты, свежести и радости я испытывал, когда мы вышли утром на улицу» (с. 35).

Куприн с искренней гордостью вспоминает о своей работе в прифронтовой газете: «Вот здесь, в Париже, мне часто намекают, что я, может быть, писатель, но, во всяком случае, не журналист. Я не возражаю. Но ровно в 2 часа дня 19 октября, т. е. через 28 часов [после разговора об основании газеты. — Е. С.], я выпустил в свет 307 экземпляров первого номера „Приневского края“» (с. 59). С уважением рассказывает писатель о генерале Краснове, печатавшем свои статьи под псевдонимом Гр. Ад (Град было имя его любимой лошади), хотя, как свидетельствует Ю. А. Григорков, Куприн и Краснов «не ладили и часто ссорились»³. Но в повести все эти противоречия не отразились, отбор художественного материала был подчинен главной идее — показать единение участников Белого движения и русского народа в борьбе с большевистским нашествием. Все руководители Северо-Западной армии в повести наделены героическими, почти былинными чертами. Таков, к примеру, генерал-губернатор П. В. Глазенап, «участник Ледяного похода», «водитель многих отчаянных конных атак» (с. 57).

Золотой купол Исаакиевского собора, или просто Исаакия, — один из символов Санкт-Петербурга, столицы Российской державы, — появляется в повести

¹ Г. Р-й [Г. Раевский]. [Рец. на: «Купол Святого Исаакия»: Книга рассказов А. И. Куприна (Изд-во Литература. Рига, 1928)] // Возрождение. 1928. 23 февр. № 996. С. 3.

² Там же.

³ Григорков Ю. А. А. И. Куприн (мои воспоминания) // Дальние берега: Портреты писателей эмиграции / Сост., авт. предисл. и коммент. В. Крейд. М., 1994. С. 54–55.

лишь единожды. Его, «милый, единственный на свете» (с. 77), видит в рассветном сиянии воин Белой армии. Для автора купол Исаакия — это знак окрыляющей душу веры в возвращение свободы и уважения к человеку: «Свобода! Какое чудесное и влекущее слово! Ходить, ездить, спать, есть, говорить, думать, молиться, работать — всё это завтра можно будет делать без идиотского контроля, без выключенного, унижающего разрешения, без грубого вздорного запрета. <...> Свобода!» (с. 77). Но видение золотого купола в голубом небе, показавшееся знаменем грядущей победы, иллюзорно; Северо-Западная армия терпит поражение и отступает. Это поражение носит характер роковой предопределенности: «Божество удачи отвернулось от самоотверженной горсточки железных людей, составлявших Северо-Западную армию. Теперь... лишь стихийному нагромождению ужасных событий можно было приписывать трагическую судьбу» (с. 80).

Вместе с отступающими частями Северо-Западной армии в конце 1919 года Куприн оказывается сначала в Ямбурге и Нарве, а потом — за пределами России, в Ревеле (Таллинне), откуда переезжает в Финляндию. В Гельсингфорсе он активно занимается публицистической деятельностью, сотрудничая в газете «Новая русская жизнь», возглавляемой Ю. А. Григорковым. Двадцать шестого июня 1920 года Куприн с женой и дочерью на пароходе «Австрия» покидает Гельсингфорс, 4 июля они прибыли в Париж.

В начале 1920-х годов основной сферой деятельности писателя была публицистика. В первые годы эмиграции он, по образному выражению поэта Саши Черного, добровольно надел на себя «чугунное ярмо антибольшевистского публициста», что когда-нибудь ему «зачтется выше многих каллиграфически-безупречных беллетристических страниц его собратьев по перу»¹. Особенно активной была работа Куприна-публициста в Финляндии, где с начала января до конца июня 1920 года он опубликовал в газете «Новая русская жизнь» свыше семидесяти злободневных публицистических материалов: очерки, статьи, фельетоны, а также памфлеты, рассказы, стихотворения, часто подписанные псевдонимами (А. Къ, Къ, Али-Хан). В Париже он сотрудничал в газетах «Общее дело», «Русская газета», «Русское время», ряде других изданий; в 1921 году редактировал еженедельник «Отечество», в 1931–1932 годах — журнал «Иллюстрированная Россия».

Главной темой статей, очерков и фельетонов Куприна стала российская действительность после захвата власти большевиками. Он пишет о положении рабочих, крестьянства, интеллигенции, солдат, священников, о большевистских вождях и всевозможных авантюристах, ловко воспользовавшихся переменой власти. Основной пафос публицистических выступлений Куприна первых лет эмиграции — непримиримый антибольшевизм, борьба с советской властью, обличение жестокости и беспощадности нового режима, непомерного властолюбия и лицемерия его вождей. В одной из первых статей, написанных за пределами России, Куприн выразил свое credo: «Если судьба дала одному че-

¹ Черный А. Александр Иванович Куприн (к 35-летию литературной деятельности) // Русская газета. 1924. 20 дек. № 204.

ловеку более или менее исключительные способности к наблюдению и изображению жизни, то его долг прокричать на весь мир жестокую правду о большевиках»¹. Важнейшей его задачей было «взволновать устающие души наших зарубежных друзей»², иными словами — всколыхнуть общественное мнение стран Запада с целью добиться помощи для страдающей России.

Куприн пытается осознать причины и смысл большевистского переворота. Как и многие представители русской интеллигенции, он был убежден, что революция ни в коей мере не была «народной», видел в ней лишь случайно удавшийся государственный переворот, подготовленный и осуществленный кучкой честолюбивых авантюристов, опирающихся на самые безнравственные слои люмпен-пролетариата и армейских дезертиров. По мнению Куприна, у большевизма нет и не может быть четкой теоретической базы, он постоянно повторяет, что большевизм — это «не учение и не партия... Это только метод, только способ действия, только средства, давно потерявшие связь с целью, которая должна была их оправдывать»³. Теория большевизма осталась для большей части населения непонятной, «глубокий, но простой и легко усвояемый смысл имела его практическая программа. „Мир хижинам, война дворцам“. „Грабь награбленное“. „Смерть буржуям и капиталистам“. „Вся власть пролетариату“. От всех этих лозунгов густо запахло наживой, властью, мстью, весельем грабежа, жутко манящей, приторно сладкой безнаказанностью убийства, пьяными разгульными красными денечками, колдовским запахом свежей крови...»⁴.

Учение Ленина — это, по характеристике Куприна, «идиотская маниакальная теория, допускающая безосновательные эксперименты над миллионами живых существ, приносящая в жертву нелепой утопии родину, семью, церковь, дружбу и культуру, содеянную многими веками кропотливой работы поколений, теория, знающая только разрушения и сулящая золотые нужники в туманном будущем, когда кровь, хлыст и голод сделают людей богоподобными, взаиморавными существами»⁵. Страстную ненависть писателя вызывают вожди революции — как Февральской («Керенский»), так и Октябрьской. Л. Троцкий — это клинический бизумец, «слепой случай вышвырнул его на самый верх того мутно-грязного, кровавого девятого вала, который перекачивается сейчас через Россию»⁶ («Троцкий (характеристика)», «Правда о Троцком» и др.). Главные черты В. И. Ленина — «страшная жажда крови», «сатанинская ненависть к людям и презрение к чужим мукам, к чужим людским страданиям и чужой жизни»⁷. Куприн срав-

¹ Куприн А. И. Там. Введение // Куприн А. И. Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста. 1919–1934 / Сост., вступ. ст., примеч. О. С. Фигурновой. М., 2006. С. 122.

² Там же.

³ Куприн А. И. Памятная книжка. IV // Куприн А. И. Мы, русские беженцы в Финляндии...: Публицистика (1919–1921) / Сост., вступ. ст. и коммент. Б. Хеллмана при участии Р. Дэвиса. СПб., 2001. С. 40.

⁴ Куприн А. И. Пестрота // Куприн А. И. Хроника событий... С. 270.

⁵ Куприн А. И. Ленин // Там же. С. 311–312.

⁶ Куприн А. И. Троцкий (характеристика) // Там же. С. 133.

⁷ Куприн А. И. 25 октября 1917 — 25 октября 1919 года. Владимир Ульянов-Ленин // Куприн А. И. Хроника событий... С. 113.

нивает Ленина с Иваном Грозным, причем если у последнего бывали минуты раскаяния и просветления, то большевистский «царь» такими «слабостями» не страдает. В облике Ленина подчеркиваются такие черты, как высокомерие, равнодушие, презрение к людям: «На толпу он глядел тем равнодушно-взвешивающим взглядом, каким глядит профессор-биолог на кучу доставленных в прозекторскую кроликов или морских свинок. Он искренно презирал народные восторги и брезговал человеческим стадом»¹; при этом Куприн отмечает, что Ленин был неплохим журналистом. Помимо Ленина и Троцкого героями фельетонов часто становились вожди рангом поменьше, большевистские комиссары и управленцы, жадно пользующиеся предоставленными им широкими возможностями («Товарищ Ядвига», «Мавры» и др.).

Куприн не идеализирует русский народ, он прекрасно понимает, что страна, ослабленная войной и озлобленная многовековыми унижениями, стала благоприятной почвой для политического переворота. Но при этом писатель сохраняет надежду на здравомыслие и душевную чистоту русского мужика, органически не принимающего братоубийства и бессмысленного кровопролития. После революции 1917 года, когда сотни православных священников добровольно приняли мученическую смерть за веру, писатель прозревает в христианстве важнейший оплот духовной жизни своей страны. В фельетонах и очерках («Христоропцы», «Товарищ Ядвига» и др.) Куприн с негодованием пишет о преследованиях священников в Советской России, об оголтелой ненависти новой власти к религии и священнослужителям, о политике искоренения православных традиций, разрушении церквей, что для писателя означало уничтожение системы нравственных ценностей, которыми веками жила страна.

Крайне негативную оценку дает Куприн деятелям культуры, сотрудничающим с большевиками, осуждает пролетарских поэтов и писателей, которые заменили подлинное творчество пропагандой революционных идей, т. е., по сути, пропагандой разрушения, насилия, безнравственности («Пролетарские поэты», «Сад», «Пролетарская поэзия», «Футуристы и большевики», «Вне политики» и др.). По саркастическому замечанию Куприна, пролетарская поэзия — это «такая поэзия, когда пролетарии пишут про пролетариев особым пролетарским языком»². Отрицаются все прошлые культурные достижения: «Прежняя буржуазная поэзия изжила себя. Все эти Пушкины, Лермонтовы, Гоголи, Достоевские, Тургеневы, Толстые, Чеховы, Андреевы и прочие контрреволюционеры, спекулянты и саботажники — превратились в старый, ненужный и скучный хлам. Исключение — товарищ Горький»³. Максим Горький, бывший товарищ и наставник, вызывает у Куприна сложные чувства — от вспышек ненависти до смущенного признания того, что Горькому с большевиками все же «не по пути» («Третья стража», «О Горьком»): «В сущности, большевикам он не был

¹ Куприн А. И. Рака // Там же. С. 313.

² Куприн А. И. Пролетарская поэзия // Куприн А. И. Мы, русские беженцы в Финляндии... С. 94.

³ Там же.

ни нужен, ни полезен, как слишком большой писатель и как чересчур маленький человек»¹.

Источниками очерков и фельетонов о жизни в Советской России («Совдепии», как упорно называет ее писатель) служили, как правило, доходившие до «за-границы» советские газеты (часто статья строилась как комментарий к обширным цитатам из них), а также свидетельства недавних беженцев, письма, слухи, сплетни. Относительная достоверность подобных сведений приводила к тому, что иногда в статьях Куприна встречаются фактические неточности. Подчас ядром статьи или фельетона становятся собственные воспоминания писателя — к примеру, об увиденном им в кабинете Луначарского перстне жены, реквизированном большевиками («Александриты»).

Одна из болевых точек в публицистике Куприна — это отношение стран Европы и Америки к событиям, происходящим в России. Правительства этих стран, оказавшись перед фактом укрепления советской власти, были готовы пойти с ней на контакт — в первую очередь из-за богатых сырьевых ресурсов, которыми обладала Россия. Куприн, отмечая эту тенденцию, предостерегает западные страны от подобного шага, призывает не верить большевистской пропаганде и не предавать бывших союзников ради экономических и политических выгод («Голос друга», «Развязный гость», «Знатоки», «Королевские штаны», «Противоречия», «Подсудимые», «Марево», «Миопия», «Ориентация. I–III», «Два путешественника» и др.).

После остросатирических статей, воззваний и фельетонов, большая часть которых приходится на начало 1920-х годов, Куприн постепенно отходит от политики. Он создает ряд биографических очерков, стремясь запечатлеть дорогие черты хорошо знакомых ему людей: приемного сына М. Горького («Зиновий Пешков»), поэта Н. Гумилева («Крылатая душа»), старейшего писателя и журналиста эмиграции В. И. Немировича-Данченко («Вас. Ив. Немирович-Данченко», «Добрый чародей»), профессора филологии Ф. Д. Батюшкова («Памятная книжка»), силача и спортсмена Ивана Заикина («Иван Заикин»), циркового дрессировщика А. А. Дурова («Анатолий II») и др. Часто поводом к рассказам о выдающихся русских людях становилась их смерть («В. Д. Набоков», «Венок на могилу Арцыбашева», «Полковник И. М. Ставский» и др.).

В минуты уныния Куприну случалось отрицать ценность своей публицистики. В письме дочери Лидии он жаловался: «Ничего я не написал за эти три года, кроме газетных статей, которым грош цена»². Однако его статьи, фельетоны, рецензии безусловно представляют собой ценное историческое свидетельство — как событий, произошедших в России во время революции, Гражданской войны и первых лет новой власти, так и отношения к ним очевидца, человека пристрастного, но искреннего и честного, приверженного демократическим идеалам.

После нескольких лет напряженной публицистической деятельности Куприн снова обращается к художественному творчеству. В годы эмиграции заметно

¹ Куприн А. И. Третья стража // Мы, русские беженцы в Финляндии... С. 268.

² Цит. по: Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. М., 1966. С. 316.

изменилась тематика купринских произведений. Центральной темой большинства повестей и рассказов 1920-х годов стали воспоминания о России, ее удивительных людях, былом величии страны, ее славной истории, где героическое перемешано с драматическим и комическим («Царский писарь», «Однорукий комендант», «Домик», «Наташа», «Царев гость из Наровчата», «Тень императора», «Бредень», «Рыжие, гнедые, серые, вороны...» и др.). Прошлое для писателя становится едва ли не более реальным, чем унылое эмигрантское существование, именно в нем он обретает источник вдохновения: «Что же я могу с собою поделать, если прошлое живет во мне со всеми чувствами, звуками, песнями, криками, образами, запахами и вкусами, а теперешняя жизнь тянется передо мною как ежедневная, никогда не переменяемая, надоевшая, истрепленная фильма. И не в прошедшем ли мы живем острее, но глубже, печальнее, но слаще, чем в настоящем?»¹

Часть рассказов, написанных в эмиграции, несет на себе отпечаток политических убеждений Куприна, его реакции на недавние события в России. («Гибель племени Чичиме», «Гатчинский призрак», «Одиночество», «Суд», «Вероника», «Алёша», «Обыск», «Донос» и др.). В их основе лежит убеждение писателя, что власть большевиков — явление противоестественное, противоречащее всем Божественным заповедям и человеческим представлениям о добре и зле. Так, в сатирической притче «Суд» Господь в день Страшного суда готов простить самых страшных преступников, и только социал-демократу, не верящему ни в Бога, ни в черта, не совершившему за всю жизнь ни одного доброго дела, а лишь упорно призывавшему к разрушению старого мира, нет прощения; его участь — «раствориться в небытии навсегда»².

В остросатирическом памфлете «Гибель племени Чичиме» купринские впечатления от недавних революционных событий закамуфлированы формой «пересказа» древнего манускрипта о жизни ацтекского племени, за короткий срок растерявшего все свое могущество, одичавшего и стремительно самоуничтожающегося. Мистика, ирония и сарказм сочетаются с элементами политической сатиры в рассказе о необычайной встрече коменданта Гатчинского дворца с призраком императора Павла I («Гатчинский призрак»). В рассказе «Одиночество» Куприн пытается воссоздать мысли и ощущения российского императора в день отречения от престола. Николай II пережил, по мнению автора, в тот момент такое «тяжкое мгновенное сознание полнейшего одиночества»³, которое редко доводилось испытывать кому-либо из смертных.

Уважительное отношение писателя к православной религии нашло выражение в своеобразных легендах и «апокрифах», близких народному пониманию веры и святости («Пегие лошади», «Молитва Господня», «У Троице-Сергия», «Медвежья молитва», «Лесенка голубая» и др.). Куприн пытается осмыслить

¹ Куприн А. И. У Троице-Сергия // Куприн А. И. Соб. соч.: В 9 т. М., 1973. Т. 8. С. 81. Далее ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома и страницы в скобках.

² Куприн А. И. Суд // Куприн А. И. Елань: Рассказы. Белград, 1929. С. 146.

³ Куприн А. И. Одиночество // Там же. С. 103.

основы мироощущения русского человека, особенности национального характера, проявлявшиеся среди прочего и в его религиозном — православном — сознании. Избегая абстрактного философствования, он скорее стремится дать яркую картину проявления религиозного чувства русского человека, чем анализировать его глубинные мотивы.

Подлинная религиозность русских людей пробуждается в критические моменты, когда речь идет о жизни и смерти. Страшная буря, настигшая путников в лесу, казалось, не оставляет им шансов на спасение. Но какая-то генетическая память заставляет современных, скептически настроенных людей вспомнить чудодейственное средство, к которому испокон веков прибегали их предки: божественную молитву. И буря неожиданно стихает, люди спасены («Молитва Господня»). По мысли Куприна, в жизни, а особенно в природном мире, возможно всё; духовное единение людей, перед лицом смертельной опасности уповающих на Божеское милосердие, становится залогом их спасения. Рассказ об отце Серафиме («Медвежья молитва») напоминает апокрифическое сказание, отрывок из жития святого старца. Его сердце, преисполненное «великой радостью, горячей благодарностью к Господу»¹, находит отклик во всей живой природе: даже «все лесные медведи, большие и малые, овсяники и стервятники»² готовы вслед за ним славить Господа.

В прозе Куприна 1920–1930 годов важную роль играют мотивы рока, судьбы, случая, мистических совпадений, которые загадочным образом вмешиваются в жизнь человека. Часто героями рассказов о таинственных явлениях и причудливой воле случая становятся русские эмигранты. Благодаря опыту и наблюдательности старого коллекционера неожиданно выясняется, что незамысловатая безделушка — перстень-печатка с изображением кота и птички — на самом деле подлинное произведение искусства эпохи Возрождения (рассказ «Гемма», 1932). Некоторое сюжетное сходство обнаруживается в рассказе «N.–J. Интимный дар императора» (1931): купленное «по случаю» русской эмигранткой хрустальное ожерелье оказывается драгоценной реликвией, подарком императора Наполеона Жозефине.

Счастливым случай, удача и неудача, внезапные перемены судьбы постоянно привлекают к себе внимание Куприна. Неожиданный выигрыш на бегах ненадолго возносит над землей простоватого чудака, чтобы потом отнять не только приобретенное, но и последнее («Удод», 1932). Герой рассказа «Система» (1932) предпринимает попытку обуздать удачу, противопоставить ей строгую «систему» управления везением, но и тут победа оказывается недолгой: «сосущее болото» Монте-Карло находит способ избавиться от счастливого игрока. Размышления о превратностях судьбы, которым подвластны все люди, не исключая земных владык и царей, звучат в рассказе «Светоч царства» (1930). Человек — лишь слабая игрушка в руках всемогущей и слепой судьбы, — эта мысль все время варьируется в эмигрантских произведениях Куприна. Лишь немногие

¹ Куприн А. И. Медвежья молитва // Куприн А. И. Новые повести и рассказы. Париж, 1927. С. 131.

² Там же.

способны понять это и предвидеть последствия, как, к примеру, герой восточной притчи «Кисмет», отказавшийся от семьи и богатства в предвидении крутого поворота судьбы. Большинство же может лишь принимать ее дары либо содрогаться от ударов. Не имея под рукой жизненного материала, столь необходимого ему для творчества, Куприн обращается к сказочным, мифологическим сюжетам, по-своему перерабатывая и интерпретируя их в рассказах «Принцесса-дурнушка» («Синяя звезда»), «Кисмет» («Судьба»), «Четверо нищих», «Геро, Леандр и пастух», «Воробьиный царь».

Франция, давшая приют «вынужденным эмигрантам», также нашла отражение в прозе Куприна, хотя произведения о Франции количественно уступают «российским». К Франции Куприн относился с почтением и любовью; прежний опыт знакомства с ее южными районами, Лазурным Берегом Средиземного моря, остался в памяти надолго. Но сейчас пребывание в этой стране было вынужденным, и все ее красоты и радости носили горький оттенок, не вдохновляли, как прежде. Особенность таланта Куприна (и он неоднократно это подчеркивал) заключалась в том, что ему необходимо было прочувствовать то, о чем он писал. В России у него была возможность «примерить» на себя жизни своих героев. Во Франции русские эмигранты были в значительной степени изолированы от жизни коренного населения страны, держались обособленно, да и французы не стремились к сближению.

Рассказы о Франции — это в основном либо перифраз на тему «благословенного юга» (циклы «Юг благословенный», «Мыс Гурон», повесть «Колесо времени»), либо бытовые зарисовки, в основе которых чаще всего лежит сопоставление с Россией («Париж домашний», «Париж интимный», «Париж и Москва»). Часто «заграница» становится лишь фоном для рассказа о полуголодном и тоскливом существовании русских эмигрантов («Рассказ о рыбке „раскасс“», «„N.—J.“ Интимный дар императора» и др.).

Тоска по России с годами не утихала, а становилась сильнее. Родина является постоянной точкой отсчета в рассказах о Франции: южный городок Ош — настоящий «Могилов на Днепре» (цикл «Юг благословенный» — 7, 343), что-то «бесконечно знакомое и близкое» видится писателю и «в этом страшном и прекрасном» Париже («Париж и Москва» (1925) — 8, 559). По мнению Куприна, наиболее плодотворный способ узнавания другого государства — это не путеводители и экскурсии, а погружение в самую гущу его жизни, общение с людьми различных сословий и профессий. В очерке «Кабачки» он писал: «О душе большого города музеи и дворцы говорят гораздо меньше, чем старые улицы, чем рынок, порт, набережная, церковь, лавка антиквара и, конечно, больше всего — дешевый трактир попроще. Дорогие рестораны ничего не дают для наблюдения. Во всем мире они одинаково обезличены» (7, 407). Как и в России, писателю наиболее симпатичны простые непритязательные люди с городских окраин, их своеобразные привычки, традиции, особенности характеров. Герои его рассказов — люди неординарные, жизнелюбивые, артистичные, выделяющиеся из толпы. Таков, к примеру, пер-ля-Сериз, «дядюшка Слива», игрок на скачках, известный всему Парижу, в котором Куприну особенно дорого не только превосходное знание лошадей, но и способность устроить неожиданный

праздник для небогатой публики с «лужайки»: выиграть «на всех шести скачках, шесть первых мест» («Пер-ля-Сериз» — 7, 397). Таков чудаковатый парижский рыбак — «пожилой, короткий и толстый буржуа», — поймавший в Сене дюжину мелких рыбешек; он идет домой «с триумфом», походкой «старого, просоленного бретонского рыбака: широко расставляемые ноги, выпяченные локти, тяжелая перевалка с боку на бок» (7, 403); таков «уазлер» — слово, которому писатель не находит однозначного перевода («Птицевод? Птичник? Птицелюб? Ужели птицефил?» — 7, 405), странный «волшебник», «Очарователь», собирающий вокруг себя стайки воробьев («Невинные радости», 1927).

«Странность», необычность привлекают писателя и в молодом французском артисте, исполняющем в кабачке песенку со странным названием — «La Crotte» («Лошадиный навоз»). Песенка, которую он поет, посвящена «незабвенному парижскому фиакру», ее искренность и лиризм производят неизгладимое впечатление на слушателей. Автор присоединяется к этому лирическому гимну почти утраченному средству передвижения, сохранившему прелесть «наивных радостей человечества» («Последние могики» — 7, 400). Для Куприна все его случайные знакомцы — представители древней французской культуры, он отыскивает в них черты, свидетельствующие о такой связи. Популярность «дядюшки Сливы» среди жителей Парижа сравнима для него с известностью политика Жоржа Клемансо или знаменитой актрисы Сары Бернар. Певец в кафе напоминает «портреты поэтов времен Мюссе и де Виньи» (7, 398). Но, несмотря на искреннее восхищение писателя французами, сердце его целиком принадлежит далекой России.

Повесть «Колесо времени» (1929), названная Куприным «романом», представляет собой историю отношений русского эмигранта Михаила («Мишйи») и прекрасной французенки Марии. Но в отличие от ранних произведений Куприна о любви здесь образу «идеальной» возлюбленной недостает плоти, психологической достоверности, которые так привлекали в Олесе и Суламифи. Подлинная причина разрыва с очаровательной французенкой, очевидно, глубже, чем кажется ее русскому поклоннику («Я — как бы тебе сказать?.. — я... „заелся“» (8, 62). В купринские размышления о парадоксах любви исподволь закрадывается мысль о несовместимости русской и французской психологии и отношения к жизни.

Роман «Юнкера» (1932) — крупнейшее произведение Куприна периода эмиграции. Основная работа над ним началась в Париже в 1927–1928 годах. С января 1928 года роман публиковался отдельными главами в парижской газете «Возрождение», при этом первыми появились главы, ставшие впоследствии серединой произведения («Дрозд», «Фотоген Павлыч», «Полонез», «Вальс» и др.). Вероятно, это свидетельствует о том, что композиционный план формировался у писателя постепенно, по мере работы над материалом. Целиком книга была выпущена в конце 1932 года (дата на обложке — 1933 год) издательством «Возрождение». Тема романа — жизнь юнкера Алексея Александрова во время обучения в Третьем Александровском Императорском училище. Хронологические рамки повествования соответствуют двум годам, проведенным им в училище, — от перехода из кадетов в юнкера до выпуска и распределения.

Юнкер Александров — образ, безусловно, автобиографический. Куприн и не скрывает того, что рассказывает о собственной молодости, своих товарищах и командирах, юношеских открытиях и разочарованиях. Он смело включает в свое произведение автобиографические детали: к примеру, «неуемный татарский нрав» (8, 369) Александрова — прямая отсылка к татарской крови автора. Разница в мелочах: повзрослевший юнкер Александров, расставшись, как и Куприн, с армией, становится не писателем, а художником (хотя его первый писательский опыт, вылившийся в публикацию рассказа и закончившийся карцером, несомненно, взят из собственной жизни автора).

Мать героя, его сестра, муж сестры, офицеры, товарищи по училищу, литературный наставник — почти все персонажи романа имели реальных прототипов в жизни юнкера Куприна. Иногда совпадали даже фамилии, и писателю приходилось их менять — для уменьшения сходства. Личностны и воспоминания автора-повествователя об учебе, товарищах, преподавателях, юношеских влюбленностях, балах, парадах, военных сборах — всех внешних событиях, сопровождающих сложный внутренний процесс взросления героя. В романе показан постепенный переход Александрова из отрочества, почти детства, с его повышенной реактивностью, эмоциональной неустойчивостью, ребяческой жаждой самоутверждения, наивной доверчивостью и скоротечными обидами — к ранней юности, полной жизненных сил, «инстинктивного сознания своей восемнадцатилетней счастливой ловкости и легкости и той самоуверенной жизнерадостности, перед которой послушно разворачивается весь мир» (8, 262), с бесконечной чередой влюбленностей, с ощущением радостной причастности к жизни ротных товарищей, училища, Москвы, России. В последних главах, по времени совпадающих с окончанием училища, эскизно обозначены дальнейшие пути взросления героя, его понимание кратковременности и неустойчивости того счастливого состояния духа, которое даровано молодостью.

В «Юнкерах» сосуществуют два параллельных пласта восприятия мира: наивным юнкером Алешей Александровым — и зрелым, умудренным жизненным опытом автором-повествователем. Авторская интонация объединяет внешне разрозненные эпизоды и события, любое из которых, по словам Ходасевича, «можно, кажется, вынуть... без ущерба для того, что можно назвать единством действия»¹. Так, не получает завершения сюжетная линия, связанная с влюбленностью героя в Зиночку Бельшеву: история романтического увлечения, развивающаяся на протяжении нескольких глав, просто обрывается. Писатель и критик И. Лукаш, автор одной из лучших рецензий на роман, усматривал в построении этих глав своеобразный музыкальный ритм: «Архитектоника любви задумана, можно сказать, великолепно, то же, как разрастающийся марш. Вся любовь в романе с ее завязкой, вершиной и развязкой разворачивается на трех-четырех главах романа — „Екатерининский зал“, „Стрела“, „Полонез“, „Вальс“, — вся любовь захвачена на танцевальном движении, на ходе танца. Так же на танце, на балу, дана любовь и у Толстого в „Войне и мире“. Свидание с Зиной Бельшевой после бала на Чистых прудах или его „любовное письмо“ к ней —

¹ Ходасевич В. Ф. «Юнкера» // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 240.

все это уже отыгрыш любви. <...> Кроме такой любви на движении танца, кроме „чудесного ощущения воздушного полета во вращательном движении, с его блаженной легкостью, почти невесомостью“, — другой любви в романе нет»¹.

В. Ходасевич указал на жанровые особенности купринского романа, выделяющие его из ряда классических произведений этого жанра: «Куприн как будто теряет власть над литературными законами романа — на самом же деле он позволяет себе большую смелость — пренебречь ими. <...> Единство фабулы он мастерски подменяет единством тона, единством того добродушного лиризма, от которого мягким, ровным и ласковым светом вдруг озаряется нам стародавняя, несколько бестолковая, но веселая Москва, вся такая же, в сущности, милая и чистосердечная, как шагающий по ее оснеженным улицам юнкер Александров»².

Ритм жизни древней российской столицы совпадает с ритмом жизни юнкера Александрова. Москва любит и гордится своими юнкерами, своей «московской гвардией» (8, 240), как и юнкер Александров, уверенный, что его училище — «самое превосходное» едва ли не в целом мире. «Вся огромная, многолюдная, крепкая старая царева Москва» звоном колоколов и «ликующим звуковым ураганом» (8, 252) приветствует прибытие государя, и оглушительный рев выстроенных на параде в Кремле юнкеров вливается в этот восторженный гул. Москва затихает на время, когда в однообразной юнкерской жизни основными занятиями становятся зубрежка и экзамены, чтобы потом вновь закружить их в щедрой круговерти праздников: Рождество, катание на тройках, бал в Екатерининском институте, Масленица, «языческое» удалое разгулье с «тоннами» съеденных блинов, свидание и любовное объяснение на катке на Чистых прудах. Москва, как и юнкер Александров, живет своей насыщенной жизнью, немного суматошной, но такой простой и понятной, слегка наивной, искренней и чистосердечной. В купринском изображении старой Москвы привлекает «сила художественного видения», «магия оживляющего воспоминания, — его мозаическая работа создания из „осколочков“ и „пылинок“ воздушно прекрасной, легкой и светлой Москвы-фрески, полной совершенно живого движения и совершенно живых людей времен Александра III»³.

Некоторые критики упрекали писателя в слишком идеализированном изображении московской старины, в создании «идиллических рассказов о неправдоподобном благополучии»⁴, в одностороннем характере его воспоминаний («Была Москва, по справедливому свидетельству Куприна, гордившаяся своими юнкерами, любившая военные парады, ликовавшая в дни редких царских визитов; и была Москва, — на памяти многих, — гордившаяся совсем иным, глубоко штатская и прочно оппозиционная»⁵).

¹ Лукаш И. С. «Юнкера»: Новый роман Куприна // Возрождение. 1932. № 2697. 20 окт.

² Ходасевич В. Ф. «Юнкера». С. 242.

³ Лукаш И. С. «Юнкера»: Новый роман Куприна.

⁴ Браславский А. [Рец. на: А. Куприн. Юнкера. Изд. «Возрождение», 1932] // Числа. 1933. № 7/8 (июль-август). С. 263.

⁵ Осоргин Мих[аил]. Москва и молодость // Последние новости. 1932. № 4229. 20 окт.

Но Куприн и не скрывает искреннего любования и жизнью старинной Москвы, и своим юным героем. Наивный монархизм юнкера Александрова (глава «Торжество») — следствие его подлинного патриотизма, любви к России и к родной Москве. Идилличность тона повествования в романе — результат мучительной ностальгии стареющего писателя, волею судьбы оказавшегося оторванным от всего, что было дорого в жизни.

В жизни Александрова случай так же играет важную роль. Случайный свист однокурсника, описка в посвящении к рассказу, недоразумение на балу в Екатерининском институте, встреча с крестьянской девушкой во время учений — каждый из этих эпизодов мог бы стать роковым в судьбе героя. Но судьба всякий раз оказывается милосердной к юноше, на его пути встречаются добрые и мудрые люди. Старенький священник о. Михаил, полковой командир Дрозд, профессор Бельшев, отец его возлюбленной Зиновки, наконец, мать — все они оказываются добрыми гениями молодого Алексея, по-человечески понимают его порывы и метания и спасают от неприятностей. Со страниц книги звучит неистребимая вера в человеческую доброту и порядочность, слегка подкорректированная голосом умудренного повествователя. Свой роман Куприн писал «с любовью, тщательно останавливаясь на деталях уклада жизни»¹, он считал его своим «завещанием русской молодежи» и летописным свидетельством эпохи: «Я хотел бы... чтобы прошлое, которое ушло навсегда, наши училища, наши юнкеры, наша жизнь, обычаи, традиции остались хотя бы на бумаге и не исчезли не только из мира, но даже из памяти людей»².

Повесть «Жанета» (1933; «роман», по авторскому определению Куприна) — одно из самых проникновенных и лирических произведений писателя периода эмиграции. Ее центральная тема — существование русского эмигранта в чужой среде. Главный герой «Жанеты» — старый русский профессор Николай Евдокимович Симонов, «принудительный эмигрант», одиноко живущий в Париже. Место и время действия повести, а также многие реалии свидетельствуют об активном использовании писателем автобиографического материала. Куприн «поселил» своего героя в районе Пасси, там же, где жил сам с 1923 года. Ксения Куприна вспоминает и «воздушный переход в конце нашей улицы, газетный ларек с кислым запахом капусты, тряпья и свежей типографской краски», и маленькое кафе госпожи Бюссак, которое часто посещал Куприн, «страстно желая приобщиться к простым людям — каменщикам, плотникам и всякому рабочему народу, забегавшему в кафе выпить стакан вина или поиграть в карты в свободную минуту»³. По словам дочери, у Куприна в этой среде «сложилась репутация вежливого, но непонятного чудака»⁴, также роднящая писателя с его героем. Имеет свой прототип и вторая героиня повести — маленькая французская девочка, с которой подружился одинокий русский профессор. К. А. Куприна хорошо помнит «чумазую Жанету с черной челкой и грязной мордочкой»⁵.

¹ Арсеньева Л. О Куприне // Дальние берега. С. 59.

² Там же. С. 59.

³ Куприна К. А. Куприн — мой отец. 2-е изд. М., 1979. С. 157–158.

⁴ Там же. С. 158.

⁵ Там же. С. 157.

В основе сюжета повести — история знакомства и коротких встреч старого профессора с юной французской «принцессой», часто тайных, не одобряемых матерью Жанеты и происходящих то случайно, то в результате нехитрых выдумок профессора. Основная сюжетная линия дополняется обширными вставками, повествующими о молодости профессора, его жизни в России, об отношении к нему коллег; здесь же сосредоточены размышления профессора о жизни, науке, Париже и т. п. Воспоминания о прошлом и размышления профессора занимают значительное пространство текста; в сочетании с малой событийностью это замедляет повествование, одновременно повышая удельный вес каждого события «текущей» жизни. Такое композиционное построение передает неторопливый и однообразный темп жизни пожилого человека, живущего отчасти прошлым, отчасти в своем закрытом для других мире научных теорий, наблюдений, размышлений и фантазий.

Профессор Симонов живет в чердачной мансарде, похожей «на гроб Святогора» (8, 460), где он любовно разводит цветы и делит кров с хулиганом и драчуном — котом Пятницей. Он чем-то напоминает Ивана Степановича Цвета («Звезда Соломона»), но в отличие от него бесконечно одинок в многолюдном и светлом Париже (даже имя кота — прозрачный намек на Робинзона Крузо и его необитаемый остров). Симонов не стал мизантропом, он «приятен тем, что в его обращении с людьми много независимости, легкости и доброго внимания»; у него совсем отсутствуют «те внешние черты унылости, удрученности, роковой подавленности, безысходности, непонятости миром» — все то, что французы презрительно называют выражением «ам сляв», загадочной русской души (8, 461). «Принудительный эмигрант» Симонов искренне восхищается достоинствами французской столицы, ее красотой, «ее жизненной могучей силой, ее радостным, всегда молодым темпом, ее любовью к зрелищам, к острому слову, к изяществу во всех отраслях жизни» (8, 507), но в этом динамичном мире для него самого не находится места.

Вся жизнь героя проходит не так, как он бы того хотел, и не так, как он того заслуживает. Талантливый ученый, признанный мировым научным сообществом, в финале жизни остался ни с чем и зарабатывает частными уроками небольшие деньги на поддержание своего аскетического существования. Он «не потерял своего славного имени, но как бы растратил, расточил, размотал его» (8, 463). Волею Куприна круг научных интересов и достижений профессора необычайно разнообразен — настолько, что это вызывало сомнения в его достоверности. Кто-то из знакомых профессора назвал его однажды «Дон-Жуаном науки», но, как тут же уточняет автор, «он был и ее Дон Кихотом» (8, 463). Некоторое сходство с Дон Кихотом есть даже во внешнем облике профессора — его длинной худой фигуре, рыжей бороде, нелепой одежде — клетчатой «размахайке», развевающимся на ходу не то плаще, не то пальто, давно утратившем свое название, «рыбачьей» шляпе с обвисшими полями. Но главное — Симонов, как и герой Сервантеса, — наивный мечтатель, рыцарь, самоотверженно служащий своим идеалам. Еще в юности он категорически отказывается от выгодных предложений, если они противоречат его убеждениям. Наивность и де-

ликатность молодого Симонова делают его легкой добычей деловитой и хладнокровной Лидии, любительницы декадентских вечеринок в духе начала XX века. Брак быстро распался, профессор остался один, лишившись и двух любимых дочерей.

Постаревший и уставший профессор «продолжал любить и благословлять» жизнь (8, 465), несмотря на то что невзгод и трудностей она ему давала больше, чем радостей. Он способен часами бродить по улицам Парижа, ввергая в изумление добропорядочных французов. Куприн наделяет своего героя типичной «профессорской» рассеянностью, из-за которой он едва не попадает под колеса автомобиля. Симонов способен надолго застыть посреди тротуара, мешая спешащим прохожим, чтобы рассмотреть удивительное творение природы — изящную паутинку, сотканную невидимым маленьким паучком.

Именно эта способность замечать то, что большинству людей кажется неважным и не стоящим внимания, сближает русского профессора с маленькой французской девочкой, так же по-детски наивно и доверчиво открывающей для себя красоту и гармонию окружающего мира. Ритм жизни профессора и темп повествования ускоряются, когда в них вторгается быстроногая «принцесса», горячо любимая всеми почтальонами, посыльными, рабочими, чиновниками, молочницами, домохозяйками в районе, ограниченном улицами Ренеляг, Ассомпсьон, авеню Мозар и бульваром Босежур. Маленькая чумазая Жанета радуется поломанным игрушкам, подобранным на помойке, точно так же, как профессор Симонов — паучкам и растениям, объектам своих научных интересов. Мир для Жанеты и профессора — открытая книга, полная тайн, загадок, радостных неожиданностей. Они оба относятся к окружающим с любовью и доверчивостью, с ласковой снисходительностью воспринимая недостатки и восхищаясь достоинствами других. Неумолимый рок и тут действует по отлаженной схеме, разрушая наивные мечты профессора о воспитании Жанеты: мать девочки, экспансивная и недоверчивая женщина, уезжает из Парижа вместе с малышкой. Чистая, отцовская любовь профессора к Жанете оказывается невостребованной.

Последние годы жизни Куприна во Франции очень похожи на существование его героя, с той лишь разницей, что у профессора Симонова не было ни жены, ни дочери. Материальное положение семьи было сложным. Житейская непрактичность Куприна приводила к тому, что гонорары за издания и за переводы его произведений не покрывали расходов. Елизавета Морицевна пыталась как-то поддержать семью, открыв русскую библиотеку и переплетную мастерскую, но все это было слабым подспорьем. Слабело и здоровье писателя. Давние знакомые поражались перемене: из крупного, сильного, даже «слишком здорового» мужчины он превратился в маленького сухонького старичка, «папочку», как называли его близкие. И. А. Бунин вспоминает, как изменился Куприн в 1935 году: «Я как-то встретил его на улице и внутренне ахнул: и следа не осталось от прежнего Куприна! Он шел мелкими, жалкими шажками, плелся такой худенький, слабенький, что, казалось, первый порыв ветра сдует его с ног, не сразу узнал меня, потом обнял с такой трогательной нежностью, с такой грустной

кротостью, что у меня слезы навернулись на глаза»¹. По свидетельству М. Алданова, Куприн «почти не узнавал людей, очень плохо понимал то, что ему говорили, сам обычно говорил невразумительно»².

Планы возвращения А. И. Куприна в Советскую Россию держались в тайне от всех друзей и знакомых. Оно состоялось благодаря хлопотам жены и дочери, а также ходатайству академика И. Я. Билибина, вернувшегося в СССР в 1936 году. Двадцать девятого мая 1937 года Александр Иванович и Елизавета Морицевна уехали из Парижа, а 31 мая прибыли в Москву. Дочь Ксения осталась во Франции.

В парижской газете «Последние новости» приводились отклики русских писателей-эмигрантов на отъезд Куприна. Разброс суждений был достаточно большой: от упреков в том, что этот отъезд стал ударом по единству эмиграции (З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский), до понимания того, что его подлинной причиной была не политика, а мучительная тоска по родине (М. Алданов), а также унижительная нищета и тяжелая болезнь писателя — о чем проникновенно сказала Тэффи (Н. А. Лохвицкая): «Е. М. Куприна увезла на родину своего больного старого мужа. Она выбилась из сил, изыскивая средства спасти его от безысходной нищеты. Давно уже слышались призывы: „S.O.S. — Куприн погибает!“ Для них собирали, вернее, выпрашивали гроши. Всеми уважаемый, всеми без исключения любимый, знаменитейший русский писатель не мог больше работать, потому что был очень, очень болен. И он погибал, и все об этом знали. Его уход — не политический шаг. <...> Не к ним он ушел, а от нас. <...> Ушел, как благородный зверь, — умирать в свою берлогу»³.

По мнению И. А. Бунина, то обстоятельство, что Куприн в последние годы почти ничего не писал, «облегчило его возвращение в Россию»: «Он, по крайней мере, не будет там ни в какой зависимости. Думаю, что перед тем, как решиться на это, ему пришлось многое пережить. <...> Старого, больного человека судить нельзя»⁴. В гостиницу «Метрополь» в Москве, где остановились Куприны, приходили их старые друзья и знакомые: писатели С. Г. Скиталец, К. И. Чуковский, журналист Н. К. Вержбицкий, М. К. Куприна-Иорданская. Как вспоминают современники, после семнадцати лет эмиграции Куприна трудно было узнать, да и сам он не помнил прежних друзей, ни с кем, кроме жены, не разговаривал; многие вообще сомневались в том, осознает ли он, где находится и что с ним происходит⁵.

Слова Бунина: «Очень жаль, что я его, очевидно, уже никогда не увижу в жизни»⁶, — оказались пророческими. В России Куприн прожил чуть больше

¹ Бунин И. А. Куприн // Бунин И. А. Собр. соч.: В 9 т. Т. 9. С. 397–398.

² Алданов М. А. Памяти А. И. Куприна // Алданов М. А. Картины Октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого / Сост., вступ. ст. Б. Аверина; коммент. Б. Аверина, Н. Бочкаревой. СПб., 1999. С. 289–290.

³ Цит. по: Куприн А. И. Хроника событий глазами белого офицера, писателя, журналиста. 1919–1934. М., 2006. С. 567.

⁴ Там же. С. 566–567.

⁵ См.: Храбровицкий А. В. А. И. Куприн в 1937 году // Минувшее: Исторический альманах. М., 1991. № 5. С. 353–358.

⁶ Куприн А. И. Хроника событий... С. 567.

года. Советская пропаганда пыталась использовать его возвращение с максимальным эффектом. За подписью Куприна было напечатано несколько интервью и очерк «Москва родная», в котором признавалась безусловная правота большевистского режима и восхвалялись его достижения. Седьмого ноября 1937 года тяжелобольной писатель присутствовал на параде на Красной площади, потом от его имени прозвучали похвалы боевой подготовке Красной Армии.

После длительных скитаний (гостиница «Метрополь» в Москве, дача Литфонда в Подмоскowie) Куприным была предоставлена квартира в Ленинграде, на Лесном проспекте. «Зеленый дом» в Гатчине, покинутый в 1919 году, писателю так и не вернули. Не состоялась долгожданная встреча со старым гатчинским другом — художником Павлом Егоровичем Щербовым, умершим в начале 1938 года. В Гатчину Куприны попали лишь в июне 1938 года, а уже в июле писателя отвозят в больницу, где у него обнаруживают неизлечимую болезнь.

25 августа 1938 года Куприна не стало. Он был похоронен в Ленинграде на Литераторских мостках Волкова кладбища. Рядом похоронена Елизавета Морицевна, покончившая с собой в 1942 году во время блокады Ленинграда.

Борис Константинович Зайцев (1881–1972)

I

Негромкий, спокойный, душевный голос Бориса Константиновича Зайцева хорошо слышали современники. Очень непохожий на Зайцева А. И. Куприн, чье творчество читательское сознание связывает с энергией, увлекательным рассказом, острым действием, в свое время признался в том, что «простой, вдумчивый, элегический, тонкий» талант Зайцева дорог ему чрезвычайно; у Зайцева «есть глаз, умение проникать в жизнь»¹.

Критики видели в Зайцеве писателя, который стоял над бурями своего времени, их не чувствовал, от них бежал. Ключ к тайне писателя одним из первых нашел Александр Блок, образно отметивший, что творчество молодого Зайцева «являет живую весеннюю землю, играющую кровь и летучий воздух»; «весенняя прелесть» в рассказах Зайцева — это «свое, найденное»: от обычного, обыденного сразу «вверх идет бездонное» (последние слова взяты Блоком из рассказа Зайцева «Полковник Розов»)². Для Блока зайцевский свет — не просто знак молодости или индивидуального склада души, — это остро воспринятое и умело переданное чувство своего времени. Секрет Зайцева состоит в том, что он умеет слышать, осязать, обонять время и передавать его, но не прямо, не средствами зеркального удвоения фактов и событий общественного бытия, а через тонкую оболочку едва уловимого настроения — «духа времени».

¹ Куприн А. И. О литературе. Минск, 1969. С. 283, 279.

² Блок А. А. О реалистах // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 124.

Зайцев прожил большую жизнь. Первые сорок лет прошли в России (впрочем, с долговременными путешествиями по Италии — духовной родине Европы), остальные пятьдесят — почти все во Франции. Однако чувствовал себя он всегда москвичом. Москва была для него земной отчизной и родной вселенной. Он мог бы сказать о себе словами Алексея Арсеньева, героя автобиографического романа Бунина «Жизнь Арсеньева»: «Я родился во вселенной...»

В одной из автобиографий Зайцев так характеризовал этапы своего творческого пути: «Ход литературного развития приблизительно таков: начал с повестей натуралистических; ко времени выступления в печати — увлечение так называемым „импрессионизмом“, затем выступает элемент лирический и романтический. За последнее время чувствуется растущее тяготение к реализму»¹. В очерке «Молодость — Россия», которым писатель открывал книгу «В пути» (1951), сохраняя прежние контуры собственной характеристики, своего пути, он значительно уточняет ее указанием на освоение тургеневско-чеховской традиции в творчестве рубежа 1900–1910-х годов и дополняет сведениями о создании нескольких образов России в творчестве эмигрантских лет: трагической в произведениях, написанных сразу после революции и о событиях, с ней связанных; затем покойно-давней — ясной, почти легендарной — России его детства и юности (речь идет об автобиографической тетралогии, прежде всего о повестях «Тишина» и «Юность») и, наконец, России первоисточков — «Святой Руси, которую без страданий революции, может быть, не увидел бы и никогда»².

Зайцев никогда не служил (только в молодости — корректором), он был вольный художник, однако свою писательскую работу рассматривал как высокий и неукоснительный долг, повседневный, тяжелый и желанный труд. Надежный человек, хороший друг, культурный работник, гармоничная личность, писатель не был затворником, обладал способностью собирать вокруг себя людей. Очень молодым он стал активным помощником руководителей литературной «Среды» — Н. Д. Телешева, Л. Н. Андреева, С. С. Голоушева (С. С. Глаголя). Потом редактировал альманахи «Шиповника». События октября 1917 года воспринял как трагедию, однако работу не бросил. В 1922 году незадолго до отъезда за границу был избран председателем Московского союза писателей.

О первой книге рассказов и повестей Зайцева «Тихие зори» (1908) критики писали более всего — и писали хорошо. Свою статью о «Тихих зорях» А. Г. Горнфельд назвал «Лирика космоса»³. Он сам, К. И. Чуковский, З. Н. Гиппиус и другие, а позднее и русский философ, известный критик парижских «Современных записок» Ф. А. Степун увидели в Зайцеве «поэта космической жизни». В мире, созданном Зайцевым, указывали они, земля, травы, звери, люди живут в особенной атмосфере панпсихизма, где много невысказанного, все пронизывает

¹ Зайцев Б. К. Биографические сведения // Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1916. Т. 3. Кн. 8. С. 65.

² Зайцев Б. К. В пути. Париж, 1951. С. 25.

³ Горнфельд А. Г. Книги и люди. СПб., 1908. С. 14; Топорков А. О новом реализме и о Б. Зайцеве // Золотое руно. 1907. № 10.

воздушная перспектива настроения, написанная мазками и точками как бы незначительных подробностей, а главное, все имеет одну общую единую Мировую душу.

Жизнь и смерть в творчестве Зайцева являются формами существования Космоса. Каждый отдельный миг есть трепетное соединение отдельного (человеческого) с общим (космическим), есть способ протекания вечного. Об этом рассказывают «Тихие зори». Смерть друга, тихий звон колокольни, белые соборы, бледно-голубая с золотом живопись, шум ветра в липах на монастырском кладбище — все это жизнь, проникнутая едва уловимым ощущением причастности к ритму вселенной, где нет пределов и преград, нет и смерти. Каждый миг бытия — благословен; в нем — прикосновение к нетленному, безбрежному миру, которому равно принадлежат старый дуб и мальчик Гаврик, запахи приречных лесов и шепот старой няньки-мордовки, змеиный ход реки и неслышимый лет чаек-рыболовов. В рассказах Зайцева обитает не только поэзия, но и религия Космоса.

Первой крупной вещью Зайцева, болью и благодарностью отозвавшейся в сердцах читателей, была повесть «Аграфена» (1908). Спустя пять лет Бунин создал рассказ «Чаша жизни». Их темы совпадают, трактовка — нет. Главный герой Бунина — потерянное время; жизнь героев прожита, но ее драгоценная влага пролита понапрасну. Героиня Зайцева сполна испила чашу своей жизни: у нее были тихие восторги полудетской любви, женская огнепалимая мука любви отверженной, переживания рождения дочери и материнства, страх смерти, скорбь разлуки, печаль быстротекущего времени. Жизнь Аграфены уподоблена течению безбрежной реки, не знающей в своем безмерном ходе «ни границ, ни времен, ни жалости, ни любви; ни даже, как казалось иногда, и вообще какого-нибудь смысла» (гл. XXIV). Свою жизнь эта простая женщина под конец осознает как житие великомученицы; оно приготовило ее душу к последнему очищению, к слиянию с душой мира. Повесть Зайцева глубоко религиозна; религия его, как всегда, космогонична.

«Аграфена» — пик и завершение большого периода творчества Зайцева 1900-х годов, в центре которого стоял человек, понятый в своем природно-космическом естестве. Она же послужила мостом ко второму периоду творчества писателя. Космизм не уходит из его произведений, продолжая быть основой, подпочвой его миропонимания. Однако все три последующие книги — «Сны», «Усадьба Ланиных» (1914), «Земная печаль» (1915) — переключают внимание читателя на современников, живущих болями сегодняшнего дня. Произведения Зайцева 1909–1917 годов рассказывают о жизни и о мечте, которым не дано воплотиться. Тем не менее девиз его героев — любить, терпеть, жить. В. П. Полонский, рецензируя книгу «Земная печаль», заметил, что словами «Земная печаль» «можно было бы озаглавить все творчество Зайцева». Критик указывает на такие характерные черты творчества второго периода, как тонкость и легкость рисунка, гибкость языка, мягкость красок, общность темы — «обаяние неповторимого былого»¹ и всепроникающий грустный лиризм.

¹ Полонский В. П. Б. Зайцев. Земная печаль. Рассказы // Летопись. 1916. № 9. С. 313.

От идиллии Зайцев приходит к скорбной элегии. К. Чуковский охарактеризовал творчество писателя этой поры как крайнее выражение пагубного чувства бездействия, жалкого спутника реакционных настроений. В рассказах Зайцева полновластными хозяевами, по мнению Чуковского, стали безжеланность, сон, оцепенелость, анемическое очарование и бессильная кротость. Критик называет эти качества несчастьем, страданием, проклятием и позором десятилетия, ибо именно так живут все интеллигентные люди, которыми овладел дух самоуничтожения, потребность «таять, млеть, цепенеть, светиться, мучиться, как икона»¹.

Если снять некоторую резкость характеристик Чуковского, можно сказать, что в творчестве Зайцева поселилась все-таки не элегия самоуничтожения, а элегическое прощание с былым, глубоко укоренившимся в русской земле, в ее истории, и теперь мучительно и неизбежно пропадающим в небытие.

В ряде рассказов и повестей Зайцев использует прием игры с каким-либо известным читателю произведением любимого им писателя и через наложение образов героев, ситуаций, сюжетов с присущими ему тонкостью, изяществом рисует мир своих персонажей. Образ героини рассказа «Петербургская дама» построен на отзвуках образа «пиковой дамы»; центральный герой повести «Голубая звезда» Христофоров сознательно ориентирован на князя Мышкина. В рассказе «Актриса» Зайцев словно дописывает один из возможных вариантов судьбы Нины Заречной, известной чеховской героини. По ходу действия мы узнаем, что у Анны Михайловны в прошлом — жизнь девушки, отторгнутой родной, «хорошей» семьей; потом — несчастная любовь (правда, и брак); в зените жизни — труд, труд, труд и искусство. Она умна, образованна. На вопрос о символе веры она отвечает: «Надо жить, работать... кажется, и все...» Актриса (вспомним слова Заречной: «Я не чайка, я — актриса») на глазах читателей переживает провал в спектакле одного из главных театров Петербурга, неразделенную любовь, тяжелую болезнь близкой подруги. Но, как всегда у Зайцева, хрупкая, надмирная героиня рассказа сильна, духовно самостоятельна и верна себе, призванию, судьбе. Намек на сравнение с Ниной Заречной придает образу Анны Михайловны черты, типологически общие для образов избранных людей, идущих по пути творчества.

Определенная связь прослеживается между рассказом «Грех» Зайцева и романом «Воскресение» Толстого. Герой, от имени которого ведется повествование, проходит путь, схожий с путем Катерины Масловой: через цепь полудетских падений к утрате совести и чести, к торжеству над собой пагубы и греха, через преступление к покаянию и воскресению. Между романом Толстого и рассказом Зайцева пролегло время длиной в пятнадцать лет, но ситуация, которую создают оба художника, — та же: герой без роду и богатства не может найти места, где сам он и другие увидели бы в нем личность и отнеслись с уважением к его достоинству. В жизни человека массы царят страх, унижение и жажда урвать что-то для себя. Свет же идет от русских праведников-

¹ Чуковский К. И. Борис Зайцев. Рассказы. Т. 2 и 3 // Чуковский К. И. Лица и маски. СПб., 1914. С. 239.

революционеров (в рассказе это юная Мария Петровна и ее жених Никифоров), которые живут по совести, веруют в добро и людей, идут путем правды и любви. Переключки с романом Толстого не ослабляют художественной ценности рассказа Зайцева, а, напротив, усиливают ее, вводя в широкий контекст русской литературы.

«Изгнание» (1914), «Петербургская дама», «Земная печаль» (1915) — рассказы о том, как безвозвратно уходит в прошлое больная, но и до боли прекрасная, любимая жизнь. В кругу произведений 1910-х годов рассказ «Изгнание» можно считать одним из программных. Сюжетная композиция объединяет два изгнания героя. Первое изгнание — из России: вынужденная политическая эмиграция молодого московского адвоката, из-за своей порядочности оказавшегося втянутым в поток антиправительственного движения и выброшенным противоположно движущимся потоком охранительных сил из России. Второе изгнание — от суеты и бурь в одинокую и чистую духовность, воплощением которой служат для него Христос и Франциск Ассизский. Александр бежит от «грохота культур, войн, переворотов и цивилизаций» в поисках «незыблемого»: человеческого сердца, духовной чистоты и неподкупности. Двойное изгнание героя является следствием распада организма русской жизни и рассматривается писателем как отщепенство и духовный поиск, завершившийся исходом-трагедией и исходом-печалью — странничеством. В судьбе и ностальгических настроениях героя предчувствуются ноты ностальгии более поздней — тоже парижской, но уже не героя, а автора и не 1910-х, а 1920–1960-х годов.

Значительным итогом творчества 1910-х годов стала повесть «Голубая звезда». По утверждению американской исследовательницы А. Шиляевой, автора книги о беллетризованных биографиях писателя и воспоминаний о нем, Зайцев считал повесть «самой полной и выразительной» из всего написанного им до 1922 года¹; в ней писатель осуществил органический синтез вселенского и земного. Однако между космизмом ранних рассказов и «Голубой звезды» есть существенное различие: от восприятия вселенной как единого «тела» (пантеизм) Зайцев приходит к переживанию единства психической мировой субстанции (панпсихизм). Мостом между миром Земли, суетным и грешным, и надмирным Космосом становится главный герой повести. Писатель переносит князя Мышкина в Россию 1910-х годов, дает ему имя Христофоров, которое реализуется одновременно и как «новый Христос», и как «Христо-носец». Греческое «Христофор» — христоносец, мученик, служитель Христа, покровитель путников, спаситель от внезапной смерти (последнее значение имени раскрывается в эпизоде «Голубой звезды» — в рассказе «Странное путешествие»). Через всю жизнь Зайцев пронес как исповедание веры соловьевскую философию Вечной женственности, Мировой души. В романе Достоевского «Идиот» носителем идеи Прекрасного как философской и жизненной позиции был князь Мышкин, в повести Зайцева — рыцарь Голубой звезды Христофоров. Как некогда Христос, «сын человеческий», Христофоров стал «переходом» между Богом и людьми: кроткий, чистый, надмирный человек, пророк и учитель Красоты, искупи-

¹ Шиляева А. Памяти ушедших. Б. К. Зайцев // Новый журнал (Нью-Йорк). 1972. Кн. 106. С. 280.

тель грехов людских своей кровью (последнее — в «Странном путешествии»), Христофоров вел скромную, полубедную, не скрепленную бытом, семейными или какими-либо другими узами жизнь бродяжного интеллигента-мечтателя. Его устами Зайцев пророчествовал о «прелести и печали» надежды-безнадежности на будущее: «...довольно одного дыхания, чтобы, как стая листьев, разлетелись... во тьму» все, кто находился на краю истории и, стало быть, на краю вечности.

Зайцев — «поэт прозы» (Ю. И. Айхенвальд) России 1900–1910-х годов — в книгах 1920-х годов до чувства физической и душевной боли скорбел по возвышенному, бесцельно-прекрасному, по неизъяснимой прелести мечты о жизни. Как и в прежние годы, писатель предельно остро чувствовал Россию «низов», и ему удавалось заразить читателей шемющим ощущением «пропада», гиблости крестьянского мира, который сам по себе также был частью прежнего Космоса. Нарисованные им люди земли в пожаре катастрофы обречены на уничтожение. Для Зайцева революция была космическим переворотом; в повседневном ходе истории революционных лет он не видел света. Сам он применительно к творчеству Л. Андреева и А. Блока называл это состояние ощущением «роковой трещины». Однако над этим чувством, поверх него у Зайцева, как и у Андреева, и у Блока, возникало чувство «наличия в истории некоей сверхисторической реальности»¹, уверенность в том, что где-то на глубине революция связана с «Христом».

II

Годы 1917–1919 стали для Зайцева периодом утрат. В первый день Февральской революции в Петрограде погиб его племянник Юрий Буйневич, офицер Измайловского полка (Зайцев посвятил ему стихотворение в прозе «Призраки» и не раз воссоздал обстоятельства этой гибели в произведениях последующих лет²). В январе 1919 года умер отец писателя. В ночь на 1 октября того же года был арестован и по обвинению в участии в контрреволюционном заговоре расстрелян его пасынок, сын В. А. Зайцевой от первого брака А. Смирнов³. Сам Зайцев называл 1919 год одним из самых страшных годов своей жизни и утверждал, что в пореволюционный период его поддерживала лишь работа над пере-

¹ *Степун Ф. А.* Встречи. Мюнхен, 1962. С. 125–126.

² См., напр., мемуарную книгу «Москва»: «Юра был мой племянник. <...> 27 февраля был дежурным в полку. <...> Когда чернь ворвалась во двор казарм, он о д и н загородил дорогу. На предложение сдаться отвечал отказом. <...> И тотчас пал» (*Зайцев Б. К.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 6 (дополн.). М., 1999. С. 101 (далее тексты и письма Зайцева цитируются по этому изданию с указанием номера тома и страницы. Реальное количество томов в СС — 11. Т. 6–11 обозначены как дополнительные).

³ См. письмо Зайцева И. А. Белоусову от 12 декабря 1919 года: «У нас, И. А., большое горе: погиб пасынок мой, Алеша, 22 лет, в Москве. Его расстреляли. Когда мы с женой приехали, все уже было кончено. Я мог только поставить крест на братской могиле Калитниковского кладбища» (X, 162).

водом дантовского «Ада» (выполнен ритмизованной прозой; начат по совету П. П. Муратова в 1913 году, издан в Париже в 1961 году¹) — и книгой лирических очерков об Италии (впервые полностью издана в составе семитомного «гржебинского» собрания сочинений Зайцева, 1923 год)².

Большевистский переворот Зайцев встретил в имении Притыкино, куда уехал незадолго до октября 1917 года и где прожил до 1921 года, наезжая время от времени в Москву. Переворота он решительно не принял, о чем публично заявил в однодневной газете Клуба московских писателей «Слову — свобода» от 10 декабря 1917 года (заявление носило говорящее название «Гнет душит свободное слово») и в открытом письме А. В. Луначарскому: «Всякой снисходительности пределы есть. Нельзя быть писателем и дружить с полицейским. Сколь ни печально и ни тяжело это, все же должен признать, что с такими „литераторами“, как вы, мы, настоящие русские писатели, годами работающие под стягом искусства, просвещения, поэзии, — общего ничего иметь не можем. Я пишу это только за себя. Но уверен, что никто из соратников моих не будет с вами, равно и ни одна литературная организация. За вами — штыки и солдаты, могущие арестовать любого из нас, без суда и следствия держать в тюрьме. За нами — традиция великой русской литературы, дух истинной свободы и правды» (VI, 327–328)³.

Творческая и общественная деятельность Зайцева этого периода была направлена на противостояние новой власти и сохранение основных ценностей христианской культурной традиции. В апреле 1918 года он стал одним из основателей «самодельной гуманитарной студии» «Studio Italiano» (Общество итальянской культуры)⁴; с 1921 года был членом московской Книжной лавки писателей; в 1921 году был избран председателем московского отделения Всероссийского союза писателей⁵. В июле 1921 года вошел в состав Всероссийского комитета помощи голодающим (Помгола), 26 августа был арестован, однако вскоре выпущен из тюрьмы; впоследствии описал историю своего ареста и пре-

¹ Об истории работы над переводом, растянувшейся почти на полвека, Зайцев писал в «Днях» в сентябре 1961 года, в очерке «Непреходящее» (IX, 376).

² См. письма Зайцева И. А. Новикову от 30 июля 1918 года, 22 мая (4 июня) 1920 года и 18 октября 1920 года соответственно: «Я сейчас усиленно занимаюсь „Адом“. Осталось обработать четыре песни (30 сделано), написать примечания к 18-й и статью о Данте. Если буду жив, к сентябрю думаю закончить все»; «Я кончаю свою итальянскую книжку. Она поддерживала меня этою ужасною зимой; в ее мире светлом я сколько-нибудь мог дышать»; «Мы живем. Что сказать больше? Внешний мир мой — дом, флигель, флигель, дом, и т. д. Внутренний — пообширней. Им и живу. Книгами да работой» (X, 154, 164, 165); ср. воспоминания дочери Зайцева Н. Б. Зайцевой-Соллогуб: «Папа — в одиннадцать приходил из флигеля, где они жили с мамой. После кофе снова шел во флигель, потому что каждое утро писал. Я это называла: „Книгелъ пошел во флигель!“ По вечерам папа долго работал, а тушил свою лампу, когда уже светало и деревенские шли на сенокос» (Зайцева-Соллогуб Н. Б. Я вспоминаю... Устные рассказы. М., 1998. С. 11).

³ Впервые: Народопрравство. 1917. № 17. Дек.

⁴ См. об этом в кн. «Москва» (VI, 118–119, ч. «Москва 20–21 годы»).

⁵ Членом союза Зайцев стал в 1918 году, см. его письмо к С. А. Венгеру от 28 апреля 1918 года: «В ответ на переданное мне М. О. Гершензоном приглашение записаться в Союз Писателей, извещаю Вас о своем согласии» (X, 154).

бывания на Лубянке в кн. «Москва» (гл. «Веселые дни 1921 года»). Весной 1922 года заболел сыпным тифом; после выздоровления получил при содействии Ю. К. Балтрушайтиса, Л. Б. Каменева и А. В. Луначарского визу на выезд в Германию для поправления здоровья¹ и 8 июня 1922 года выехал с женой и дочерью из Москвы в Берлин².

Берлинский период — первый на эмигрантском пути Зайцева — оказался не особенно долгим (до начала сентября 1923 года), но весьма значимым: в Берлине Зайцев включился в литературную жизнь эмиграции, начал сотрудничать в эмигрантской периодике³; в 1922–1923 годах «в виде почетного исключения» давний знакомый Зайцева З. И. Гржебин издал упомянутое выше семитомное собрание его сочинений. В марте 1923 года Зайцев был избран вице-председателем Союза русских журналистов и литераторов в Германии (председатель — И. В. Гессен); в июне 1923 года принимал участие в третейском суде по делу Гржебина против Госиздата⁴.

В начале сентября по приглашению итальянского слависта Этторе Ло Гатто Зайцев в составе группы русских литераторов и философов выехал в Италию для чтения лекций в римском Институте Восточной Европы. В опубликованном в «Русской мысли» в 1966 году мемуарном очерке «Книги, книги...» он писал об этой поездке: «Этторе Ло Гатто, давний, испытанный друг России и культуры нашей. Еще в 1923 году, молодой тогда профессор, редактор журнала „Russia“, устроил он в Риме выступление группы русских философов, писателей, ученых под флагом Instituto Europa Orientale. Бердяев, С. Л. Франк, Вышеславцев, мы с Осоргиным, проф. Новиков, Чупров (младший), Муратов тоже, но читал несколько позже» (IX, 420). Однако еще до поездки в Рим Зайцев начал хлопоты о французской визе и после четырех месяцев в Италии⁵ «вместо того, чтобы возвращаться из Рима в Берлин... поехал в Париж осмотреться»⁶, а 14 января 1924 года Зайцевы всей семьей перебрались во Францию — «как оказалось, навсегда»⁷.

В межвоенные десятилетия Зайцев много печатался в периодических изданиях эмиграции: журнале «Современные записки», газетах «Последние новости» (до осени 1927 года) и «Возрождение», где до 1940 года появились около 200 его публикаций разного рода⁸; с октября 1925 года являлся редактором рижского

¹ Об обстоятельствах получения разрешения на выезд см. его очерк «Давнее. Луначарский. Каменев» (VI, 317–326).

² Как и многие, Зайцев не предполагал, что покидает Россию навсегда, см., напр., его письмо к И. А. Бунину от 26 июня 1922 года: «Все же через год думаю вернуться» (X, 170).

³ В частности, в берлинско-парижском журнале «Жар-птица» и парижских «Современных записках»; см. его письмо Бунину от 7 июля 1922 года: «В „Жар-птицу“ приглашение получил, буду печататься. „Руль“ для меня мало интересен. <...> Спасибо Вам за „Совр. Зап.“» (X, 171).

⁴ См. его письма к Новикову от февраля — июня 1923 года (XI, 6, 7, 8–9, 12).

⁵ См. письмо к Новикову от 9 марта 1924 года: «В Италии провели 4 прекрасных месяца» (XI, 13).

⁶ Зайцева-Соллоуб Н. Б. Я вспоминаю... С. 15.

⁷ Там же.

⁸ Об обстоятельствах разрыва Зайцева с «Последними новостями» и перехода в «Возрождение» см. его письма Бунину лета–осени 1927 года (XI, 53–55).

журнала «Перезвоны». В эти же годы в издательствах Парижа, Праги, Берлина и других городов русского рассеяния выходили его книги; многие из них переводились на иностранные языки¹. В декабре 1926 года 25-летний юбилей творческой деятельности Зайцева был отмечен как праздник эмиграции². В 1928 году он участвовал в работе конгресса русских ученых и писателей-эмигрантов в Белграде и был награжден орденом Св. Саввы 2-й степени³. Являлся почетным членом организованного Мережковскими литературно-философского общества «Зеленая лампа», регулярно посещал собрания в литературных салонах Цетлиных и И. И. Фондаминского; в 1929–1931 годах принимал участие в вечерах Русско-французской студии, на которых встречались русские эмигрантские и французские философы и литераторы — Н. А. Бердяев, Б. П. Вышеславцев, К. И. Зайцев, Г. В. Адамович, М. А. Алданов, А. Мальро, Ж. Маритен, П. Фор и др.⁴ В апреле — мае 1927 года Зайцев совершил поездку на Афон, а в июле — сентябре 1935 года — на о. Валаам; впечатления от поездок отображены в книгах «Афон» (Париж, 1928) и «Валаам» (Таллин, 1936)⁵.

Годы Второй мировой войны и немецкой оккупации Франции Зайцев прожил в Париже и его пригородах, в эти же годы он вернулся к прерванному переводу «Ада»⁶; в 1941 и 1942 годах присутствовал — один из немногих оставшихся в Париже русских писателей — на похоронах Д. С. Мережковского и К. Д. Бальмонта⁷. В 1947 году произошла ссора Зайцева с И. А. Бунинным, вызванная выходом Бунина из Союза писателей и приведшая к разрыву отношений, длившихся более полувека⁸. Весной 1949 года Зайцев совершил путешествие в Италию, где произошла его последняя встреча с Вяч. И. Ивановым. Со второй половины

¹ См. полную библиографию: *Guerra R. Bibliographie des œuvres de Boris Zaitsev*. Paris, 1982.

² См. речь Зайцева на юбилейных торжествах: Последние новости. 1926. 14 дек.; по случаю юбилея «писатель Зайцев» «был принят членом почетного Обезьяньего Ордена» А. М. Ремизова и получил от него высшую орденскую награду — грамоту и «Обезьяний орденский хвост из папье-маше» (*Зайцева-Соллогуб Н. Б. Я вспоминаю... С. 19–20*).

³ См. об этом его мемуарный очерк «Югославские записки» (XI, 312–323).

⁴ См. историю Студии с текстами выступлений и дебатов: *Le Stusio Franco-Russe 1929–1931 / Textes réunis et présentés par Leonid Livak; sous la rédaction de Gervaise Tassis*. Toronto Slavic Library. Toronto, 2005. Vol. 1.

⁵ См. также письма Зайцева этих месяцев к разным адресатам (XI, по указателю).

⁶ См. воспоминания дочери Зайцева: «Но в этот страшный период отец... вернулся к давней работе: в третий раз взялся за перевод „Ада“ Данте. С этой книгой у него вообще все было очень странно — он начал переводить ее еще в России, но помешала революция, и книга не вышла. Потом брался за нее в эмиграции, снова правил, но работа оставалась незаконченной, и вот во время войны, когда немцы оккупировали Париж, настал час „Ада“. Трагизм жизненных реалий, душевный настрой — все повело его к окончанию работы над переводом» (*Зайцева-Соллогуб Н. Б. Я вспоминаю... С. 31*).

⁷ Об этом периоде жизни Зайцева см., напр., в его письмах к Бунинным 1940–1944 годов (XI, 118–148).

⁸ Подробнее о причинах и обстоятельствах ссоры см.: *Дубовиков А. Н. Выход Бунина из Парижского союза писателей // Литературное наследство*. М., 1973. Т. 84. Кн. 2; Конфликт М. С. Цетлиной с И. А. Бунинным и М. А. Алдановым: По материалам архива М. С. Цетлиной // *Евреи в культуре русского зарубежья*. Иерусалим, 1995. Т. 4. С. 310–325; см. также письма Бунина к Зайцеву и переписку Бунина с Алдановым (Новый журнал). Нью-Йорк. 1980, 1983. Кн. 138, 152 соответственно); письма Зайцева к Бунину и к В. Н. Буниной (XI, 166–170).

1940-х годов до конца жизни являлся председателем парижского Союза русских писателей и журналистов; был одним из редакторов послевоенной парижской газеты «Русская мысль»; печатался в журналах «Грани», «Мосты», «Вестник Русского Христианского движения», «Новый журнал». В 1971 году был торжественно отпразднован 90-летний юбилей Зайцева — по выразительному определению Ю. К. Терапиано, «последнего лебедя Серебряного века»¹.

Тематически в эмигрантском творчестве Зайцева отчетливо выделяются несколько блоков: воспоминания о России до- и пореволюционной, исторические судьбы русского православия, история русской литературы «в лицах», жизнь русской эмиграции. С жанровой точки зрения указанные тематические блоки разворачиваются в рамках собственно художественной прозы (рассказ, повесть, роман), беллетризованной биографии, путевого очерка, мемуарной и дневниковой прозы. Жанр беллетризованной биографии представлен тремя книгами, созданными в 1920–1950-е годы: «Жизнь Тургенева» (Париж, 1932), «Жуковский» (Париж, 1951), «Чехов: литературная биография» (Нью-Йорк, 1954)². К ним в жанровом отношении отчасти примыкает первая из вышедших в эмиграции книг, «Преподобный Сергей Радонежский» (Париж, 1925), в которой автор впервые обращается к теме «Святой Руси», открытой им для себя в изгнании, — впоследствии он разрабатывал эту тему во многих статьях, очерках и заметках 1920–1960-х годов (об Оптиной пустыни, о св. Серафиме Саровском и Иоанне Кронштадтском, о патриархе Тихоне, о православных деятелях и православной жизни русской эмиграции)³. К путевым очеркам относятся «Афон» и «Валаам»; к мемуарно-дневниковой прозе — книги «Москва» (Париж, 1939), «Далекое» (Вашингтон, 1965), «Мои современники» (Лондон, 1988), «Дни» (Париж, 1995). Изданные после смерти Зайцева его дочерью «Мои современники» в значительной мере повторяют «Москву» и «Далекое»: кроме журналистских статей очеркового характера, опубликованных в «Возрождении» и «Русской мысли», в книгу включены двадцать три очерка из предшествовавших ей по времени мемуаров. «Дни» также состоят из двух разделов: в первый включены дневниковые записи 1939–1945 годов, впервые опубликованные полностью; во второй — статьи, которые Зайцев публиковал под одноименным названием в «Русской мысли» в 1947–1972 годах.

¹ Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 284; ср. грустно-ироническое отношение к своему положению самого Зайцева, выраженное в письмах к В. И. Малышеву от 9 декабря 1957 года («Некий зубр Беловежской пушчи») и Л. Н. Назаровой от 29 декабря 1968 года («Все сверстники мои и в России и здесь перемерли. Я остаюсь каким-то ископаемым „ледникового периода“») и 10 августа 1970 года («Подходит 90 лет. Все кажутся полудетьми. Но ничего, живем») (XI, 176, 282, 300).

² Об истории создания книг см.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 3: Книги. М., 2002. С. 219–221, 228–230; Шилева А. Борис Зайцев и его беллетризованные биографии. Нью-Йорк, 1971. Зайцев намеревался написать еще одну биографию — Ф. М. Достоевского, однако осуществлению этих планов помешала болезнь жены, затянувшаяся на много лет; см.: Зайцева-Соллогуб Н. Б. Я вспоминаю... С. 32.

³ См. утверждение Зайцева о том, что тема эта «никак не являлась бы автору и не завладела бы им в дореволюционное время» (IV, 590; впервые: Возрождение (Париж). 1957. № 70).

Первым художественным произведением эмигрантского периода стал роман «Золотой узор» (Прага, 1926; впервые: «Современные записки». 1923–1925. № 15–19, 22–24; переведен на чешский, французский, немецкий, итальянский и испанский языки), написанный от лица женщины и представляющий собой воспоминания главной героини Натальи Николаевны о жизни в России и за границей, о событиях 1914–1918 годов¹. В романе впервые в художественной форме воспроизведены многие обстоятельства жизни автора, к попыткам воссоздания и оценки которых он будет неоднократно возвращаться на протяжении последующих лет, — и в этом смысле «Золотой узор» можно считать своего рода творческой лабораторией, предтекстом для последующих книг писателя, как собственно художественных, так и мемуарных. Сам Зайцев впоследствии писал о романе: «Он полон откликов „Ада“ жизни тогдашней. В нем довольно ясна религиозно-философская подоплека — некий суд и над революцией, и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал. Это одновременно и осуждение, и покаяние — признание вины»². В романе об этом пишет Маркел в письме главной героине, завершающем повествование: «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... русское дитя распинают и сейчас. Не надо жалеть о прошедшем. Столько грешного и недостойного в нем! <...> Нам предстоит жить и бороться, утверждая *наше*. И сейчас особенно я знаю, да, важнейшее для нас есть общий знак — креста, наученности, самоуглубления» (III, 198). Ю. И. Айхенвальд писал в рецензии на роман, что на нем лежит «печать примиренности», благодаря чему автору удалось «акварельно» изобразить «хаос, первобытный ужас революции»; П. П. Муратов, не принимая традиционно употреблявшегося по отношению к прозе Зайцева эпитета «акварельный» как чрезмерно «снисходительного и умалительного», отмечал, что «судьбы человеческие» для Зайцева суть «лишь рябь... в той вечности, образ которой величавей в узорах звезд, движении облаков и дыхании полей»³.

В конце 1920-х годов были созданы уникальные в творчестве Зайцева по мрачности колорита, жестокости изображаемого быта, жесткости и «плотскости» описаний «повести смертей»: «Странное путешествие» («Современные записки». 1926. № 29), «Авдотья-смерть» (Там же. 1927. № 30) и «Анна» (Там же. 1928. № 36–37; 1929. № 38). Впоследствии первые две вошли в сборник «Странное путешествие», «Анна» вышла отдельным изданием; обе книги изданы в Париже в 1929 году. Критики высоко оценили эти повести (особенно последнюю), рассматривая их как новый поворот в творчестве Зайцева, однако сам автор их

¹ Критика весьма неоднозначно восприняла выбор «женского голоса»: П. Муратов считал этот прием весьма удачным (Последние новости. 1926. 13 мая); М. О. Цетлин нашел возможным словно извиниться за автора и высказал мнение, что подобное решение было вызвано общей тональностью книги — воспоминаниями о прошлом, полными «светлой и примиренной печали», поскольку «примиренность в мужчине казалась бы ущербной, отравленной, болезненной, как воспоминания неудачника» (Современные записки. 1926. Кн. 28. С. 473).

² Последние новости. 1926. 13 мая.

³ Рувль. 1926. 18 апр.; Последние новости. 1926. 13 мая.

«не любил». О причине этой нелюбви писал впоследствии Г. Адамович, едва ли не глубже всех проникший в суть текста и авторского отношения к нему: «Кажется, все почувствовали, что это в творчестве Зайцева — поворот, или по крайней мере стремление к нему. Покойный Муратов, помнится, даже воскликнул, что в литературной деятельности Зайцева открылась „дверь в будущее“ и что на этой двери написано — „Анна“. Действительно, Зайцев в этой повести впервые дал образы людей, вросших в самую гущу бытия, и образы эти удивительно правдивы, удивительно закончены. <...> Но героиня... не то что не ясна: ее как бы нет. <...> Не оттого ли произошло это, что в самом замысле, к личности относящемся, что-то осталось несогласованно, и что здоровую, простую девушку, выросшую в глуши, обремененную хозяйственными заботами, Зайцев наделил чертами тончайшей, почти неврастенической духовности, очевидно, слишком ему дорогими, чтобы даже в этой повести о них забыть? <...> Несомненно, однако, в „Анне“ был сделан Зайцевым шаг к жизни в ее плотском и физическом обличье. Не менее несомненно, что в целом повесть эта — большая удача писателя. <...> Но самого Зайцева она, по-видимому, смутила или не дала ему подлинного творческого удовлетворения. Во всяком случае, задумчиво и неуверенно взглянув на „дверь“, Зайцев от нее отошел и предпочел остаться на пути, избранном ранее»¹.

В 1935 году берлинским издательством «Парабола» был издан роман о быте и бытии парижской эмиграции — «Дом в Пасси» (впервые: «Современные записки». 1933. Кн. 51–53; 1934. Кн. 54). Действие происходит в одном из типичных густо населенных русскими изгнанниками домов в едва ли не самом русском районе Парижа; прототипом «дома в Пасси» послужил дом на ул. Клод Лоррен, 26, в котором Зайцев жил и в жизни которого самым непосредственным образом участвовал с мая 1926 года. В романе нет главных героев и, соответственно, центральной сюжетной линии — его пространство насыщено многочисленными персонажами, каждый из которых становится основой для самостоятельной сюжетной линии, благодаря чему повествование словно ведется с разных точек зрения, и читатель видит происходящее «через самые разные глаза»². Персонажи — старый генерал, ждущий приезда из России своей дочери; десятилетний мальчик Рафа с матерью, массажисткой Дорой Львовной; богатые клиентки Доры Львовны; шофер такси Лев; «эмигрантский Дон-Жуан» Анатолий; одинокая девушка, кончающая жизнь самоубийством, и др. — образуют «микрокосм русской эмиграции во Франции»³. Все они, с одной стороны, вполне типичны и легко узнаваемы («Людей, похожих на обитателей дома в Пасси, и их знакомых мы все встречали», «все они наши давние знакомые»⁴), с другой — отчетливо индивидуализированы; они живут каждый своей жизнью в каком-то «особом» мире, и миры эти на первый взгляд не пересекаются — в романе нет единого действия. Однако «первостепенным» героем, смысловым центром романа, по

¹ Адамович Г. В. Одиночество и свобода. СПб., 2002. С. 186–189.

² Струве Г. П. Русская литература в изгнании. 3-е изд. Париж; М., 1996. С. 179.

³ Там же.

⁴ Там же; Адамович Г. В. Одиночество и свобода. С. 202.

мнению критиков, является о. Мельхиседек, странствующий монах в миру, объединяющий все сюжетные линии, собирающий их воедино вокруг основной мысли романа (и творческого кредо автора), вложенной в его уста: «Последние тайны справедливости Божией, зла, судеб мира для нас закрыты, скажем лишь так: любим Бога и верим, что плохо он не устроит» (III, 313). Автор, по мнению одного из критиков, ведет своих героев к единой цели, и цель эта — религиозное просветление¹.

Итоговым произведением Зайцева, создававшимся на протяжении двадцати лет, стала посвященная жене, В. А. Зайцевой, тетралогия «Путешествие Глеба», продолжающая традицию романа-автобиографии² и в рамках эмигрантской литературы стоящая в одном ряду с «Жизнью Арсеньева» Бунина³. Первая часть, «Заря», была начата в июне 1936 года у Бунина в Грассе и завершена в 1936 году в Париже; издана берлинским «Петрополисом» в 1937 году. Вторая, «Тишина», создавалась в июне 1938 — июне 1939 года, однако в силу исторических обстоятельств вышла в свет лишь в 1948 году (издана парижским «Возрождением»). Над третьей частью, «Юность», Зайцев работал в годы войны и оккупации (1940–1944); парижская YMCA-Press издала ее в 1950 году. Последняя часть тетралогии, «Древо жизни», была выпущена нью-йоркским издательством им. Чехова в 1953 году.

Действие тетралогии охватывает период с 1880-х по 1930-е годы, на протяжении которого главный герой, Глеб, alter ego автора, последовательно проходит несколько стадий человеческой жизни, превращаясь из мальчика в подростка, юношу и зрелого мужчину, — по замыслу автора, жизненный путь героя перекликается с евангельской притчей о росте древа из «зерна горчичного». Имя героя отсылает к первым русским святым-мученикам — Борису и Глебу, тем самым указывая на его автобиографичность и задавая основную идею тетралогии. Несомненную автобиографичность книги признавали все критики. Так, Адамович писал: «Никакими доводами не убедит он нас, что в этих повестях ничего личного нет, — как не убедил бы нас в том же самом Бунин по отношению к „Жизни Арсеньева“». Впрочем, в противоположность

¹ Возрождение. 1935. 27 июня.

² Жанровую природу «Путешествия» определяли по-разному: сам автор, поначалу назвав книгу автобиографической тетралогией, впоследствии говорил о ней как о «романе-хронике-поэме»; в мемуарном очерке «О себе» (1943) Зайцев утверждал: «Это история одной жизни, *наполовину* автобиография» (IV, 591; курсив мой. — О. Д.); И. Тхоржевский назвал первую книгу тетралогии романом-хроникой-автобиографией (Тхоржевский И. Русская литература: В 2 т. Париж, 1946. Т. 2. С. 544); П. Грибановский считал книгу «автобиографией, художественно переработанной» (Русская литература в эмиграции / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 139); современный исследователь творчества Зайцева В. М. Толмачев определяет книгу как «элегический и автобиографический роман, состоящий из нежестко связанных между собою глав» (Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 1: Писатели русского зарубежья. М., 1997. С. 172).

³ См., напр., мнение Струве: «В каком-то смысле „Путешествие Глеба“, особенно две первые части его, — *pendant* (соответствуют. — О. Д.) к „Жизни Арсеньева“ Бунина, и именно потому на этих вещах особенно ясно обнаруживается разница и писательского существа, и писательской манеры обоих. У Бунина несомненно больше силы и глубины, не говоря о бесподобном словесном мастерстве» (Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 180).

Бунину, автобиографичности своего произведения Зайцев, кажется, и не склонен отрицать. У читателя же нет на счет этого и сомнений. Выдает тон, выдает то волнение, которое чувствуется в описаниях, в воспроизведении бытовых мелочей, житейских повседневных пустяков, выдает, наконец, непринужденность погружения в мир, сотканный из бледных, хрупких, слабеющих воспоминаний»¹. Все остальные герои тетралогии также имеют реальные прототипы: отец и мать Зайцева, бабушка, друзья и подруги детства, товарищи по гимназии и соратники по перу; жена, В. А. Зайцева, появляется в третьей книге под именем Элли.

Становление и взросление Глеба происходит на широком фоне русского помещного, провинциального и столичного быта и русской истории последних десятилетий XIX — начала XX века, ужасов революции и Гражданской войны и завершается в эмиграции. В первой книге, посвященной детским годам героя, с любовью и ностальгией воссозданы идиллические картины усадебной жизни в селе Усты на реке Жиздре (Глеб — сын инженера, управляющего рудниками Мальцевских заводов) на фоне среднерусской природы. Во второй части герой расстается с имением, где прошли самые светлые и беззаботные годы его жизни, и переезжает в Калугу, где учится сначала в гимназии, а затем, после тяжелой болезни, в реальном училище. В третьей части появляются описания жизни литературных кругов Москвы рубежа веков, куда постепенно входит герой, избрав поприще писателя. Наконец, четвертая часть посвящена жизни Глеба и его семьи в пореволюционные годы и в первые годы эмиграции.

При всей несомненной автобиографичности книги Зайцев подчеркивает типичность главного героя, выбирая черты, свойственные всему поколению в целом²: барственность, привычку к комфорту, воспринимаемому как нечто само собой разумеющееся, должное; созерцательность, способность откликаться на красоту мира и радоваться жизни; неуверенность в себе, пассивность, в известной степени — бездумность и безответственность; но и жертвенность, и готовность послужить благу делу и России, способность к предощущению надвигающейся катастрофы и к покаянию. Поэтому два центральных мотива тетралогии: красота Божьего мира, радость бытия — и неотвратимость его законов и хода Истории, о которых человеку не дано знать заранее. «И отец, и мать, и Глеб, и другие совершали таинственно данный им путь жизни, приближаясь — одни к старости и последнему путешествию, другой к отрочеству и юности. Никто ничего не знал о своей судьбе. Глеб не знал, что в последний раз видит Людиново. Отец не знал, что через несколько лет будет совсем в других краях России. Мать не знала, что переживет отца и увидит крушение всей прежней жизни» (IV, 152).

Жизненный путь героев тесно переплетается с историческими путями страны, и хотя «переломы эпох» на обоих путях не всегда совпадают хронологиче-

¹ Адамович Г. В. Одиночество и свобода. С. 189–190.

² Ср.: «Ведь он такой же (ребенок, позже подросток, юноша), как тысячи других, значит, говорить о его исканиях цели жизненной, томлениях, сомнениях религиозных и пути приближения к Истине, о его попытках творчества и культе творчества — значит, говорить о человеке вообще» (IV, 593).

ски, они находятся в неразрывной причинно-следственной связи друг с другом. Именно поэтому уже первая книга тетралогии — самая светлая из четырех — завершается на столь пронзительно-трагической ноте. В книге отчетливо просматриваются два плана (К. Мочульский в рецензии на роман писал о приеме «двойного зрения», к которому прибегает Зайцев): план прошлого, «говорящий» с читателем голосом героя, и план настоящего, сквозь который явственно звучит голос автора, врывающийся в кажущееся незыблемым благополучие ушедшего мира. Повествуя о счастливом детстве и беззаботной юности Глеба, автор настойчиво напоминает читателю о том, что «этот незыблемый быт, спокойное благоденствие, мирная, налаженная жизнь, на которой лежит печать такого изящества и благородства, — все это погребено навсегда», что «эти люди, эта жизнь, эта прекрасная страна стояли под знаком гибели, что уже тогда... все они были обреченные»¹.

Тема Судьбы, понимаемой как ответственность за прошлое, оказывается неразрывно связанной с темой России, о которой Зайцев пишет с «ясновидением любви» и которая становится едва ли не главным персонажем тетралогии, ср.: «Внутренне не оказывается ли *Россия* главным действующим лицом — тогдашняя ее жизнь, склад, люди, пейзажи, безмерность ее, поля, леса и т. п.? Будто она и на заднем плане, но фон этот, аккомпанемент повествования чем дальше, тем более приобретает самостоятельности»².

На протяжении долгой творческой жизни Зайцева критики, при полном единодушии в определении его мировоззренческой позиции («христианский писатель»³), так и не пришли к единому мнению относительно его творческой позиции и манеры письма. Его называли «акварелистом», «импрессионистом», «лириком», «стилизатором», относили его как к модернистскому, так и к реалистическому направлению русской литературы. При попытках определить место Зайцева в русской литературной традиции (литературной «табели о рангах») его почти неизменно сопоставляли с Тургеневым и Чеховым.

На этом фоне парадоксальным может показаться мнение Адамовича, который неоднократно откликался на произведения Зайцева и в «Одиночестве и свободе» подытожил свои размышления о специфике его мировосприятия и творческой манеры. В посвященной Зайцеву статье Адамович дважды цитирует известную строку из «Сельского кладбища» — «И меланхолии печать была на нем...», вписывающую Зайцева в несколько иной историко-литературный контекст и вызывающую в памяти имя Жуковского, одного из любимых писателей Зайцева, «с которым у него больше всего духовного родства»⁴. Пытаясь «встроить» Зайцева в общепринятую оппозицию «модернизм — реализм», Адамович поначалу

¹ Мочульский К. Ясновидение любви // Современные записки. 1937. Кн. 64. С. 463.

² Зайцев Б. К. О себе (IV, 592).

³ В. Н. Ладыженский назвал Зайцева «поэтом долга и примирения» (Перезвоны (Рига). 1926. № 2), С. Яблоновский писал о нем как об «учителе, апостоле, блаженном» (Руль (Берлин). 1926. 19 дек.); еп. Александр (Семенов-Тянь-Шанский) был убежден, что «Светом Христовым светятся его литературные труды» (цит. по: XI, 341, 347, 366).

⁴ Адамович Г. В. Одиночество и свобода. С. 186, 189.

как будто в полном соответствии со сложившейся практикой относит старшего современника к модернизму, ср.: «У Зайцева содержание всегда неразрывно связано с тоном повествования и даже в нем наполовину и заключено... фразы, обрывающиеся там, где ждешь их продолжения; краски, светящиеся, почти прозрачные, акварельные, ни в коем случае не жирные, масляные; какой-то вздох, чуждый во всем сказанном, что-то вполне земное, однако с оттенком „не от мира сего“». Далее, задавая вопрос: «Реалистичны ли его романы?», Адамович отвечает: «Да, по-видимому, реалистичны», вместе с тем «сущность их не совсем укладывается в понятие реалистического творчества, — как впервые в русской литературе это случилось у Гоголя. <...> Реализм внешне безупречен, в нем не к чему придраться. Но внутри что-то двоится»¹.

И вновь о реализме Зайцева — в размышлениях о «Путешествии Глеба»: «Хотя... перед нами — русская деревня, охотники, инженеры, капризные и взбалмошные барыни, обычный, знакомый провинциальный российский быт, все-таки порой кажется, что это только пелена, которая вот-вот прорвется, и как сквозь облака, мелькнет за ней бесконечная, прозрачно-голубая, какая-то „астральная“ даль. Особый поэтический колорит зайцевских писаний на этом и держится. О его реализме хочется сказать: то, да не то»².

Тем самым Адамович словно объявляет Зайцева преемником Жуковского («вздох, порыв, многоточие...»), с одной стороны, и Гоголя, «о реализме или псевдореализме которого до сих пор делятся споры»³, — с другой, опровергая сложившееся мнение о нем как о «типично московском» писателе и в этом отношении резко противопоставляя его Шмелеву, ср.: «Шмелев гуще, плотнее, тяжелее, „почвеннее“, его патриотизм традиционнее и элементарнее, весь он гораздо ближе к таким выражениям, как „первопрестольная“, „златоглавая“, „белокаменная“. <...> В Зайцеве мало этих московских черт»⁴.

Вероятно, самым исчерпывающим образом на вопрос о принадлежности Зайцева к той или иной литературной школе ответил он сам. В мемуарном очерке «О себе» писатель рассказал о пройденном им человеческом и творческом пути и обозначил в своем творчестве два периода, очевидно связанных друг с другом, но принципиально различных по мировоззренческой установке, определившей установку творческую. Первый — российский, импрессионистский («я начал с импрессионизма»), причем импрессионизм выступал как противовес

¹ Мотив «двоения» впервые появляется в статье чуть раньше, в размышлениях о повести «Анна», ср.: «Странная это вещь, — с одной стороны, чуть ли не самое замечательное из всего Зайцевым написанного, с другой — несколько двоящаяся, распадающаяся на части» (Адамович Г. В. Одиночество и свобода. С. 186–187).

² Там же. С. 193–194.

³ Там же. С. 189, 193.

⁴ Там же. С. 195–196; не менее парадоксально высказался Адамович и о типе христианства Зайцева, определив его как «розовое», «противолеонтьевское», «маловоинствующее», ср.: «Для него христианство прежде всего — „мир“, а не „меч“, и, вероятно, даже по отношению к тем историческим драмам, свидетелями которых суждено нам было стать, его внутренняя позиция много сложнее и противоречивее, чем представляется на первый взгляд. Между „непротивлением злу“ и „оком за око“ он облюбовал особое, свое место»; кроме того, критик писал о свойственной Зайцеву более, чем кому-либо в русской новейшей литературе, чувствительности к эстетической стороне православия (Там же. С. 204, 197).

псевдореалистической манере письма конца XIX века («но я знал, что не могу писать так, как тогда писали в толстых журналах»); свое «раннее писание» Зайцев определил как «поэтическую стихию, избравшую формой не стихи, а прозу». Второй — эмигрантский, основой которого стало «то религиозное настроение, которое смутно проявлялось и ранее» и возросло и укрепилось «под ударами революции». В произведениях этого периода «уже нет раннего... импрессионизма, молодой „акварельности“, нет и тургеневско-чеховского оттенка, сквозившего иногда в конце предреволюционной полосы». Первый период замыкала «Голубая звезда», второй — «Путешествие Глеба». Их писал один автор, однако «никак не скажешь, что он прежний», потому что «каждый лишний жизненный опыт, каждая горечь сердца, каждая морщинка на лбу сейчас же отзывается на красках, звуках, на архитектуре создаваемого» (IV, 587, 588, 590–592).

Иван Сергеевич Шмелев (1873–1950)

В одном из писем на родину, относящемся к 1959 году, Б. К. Зайцев так охарактеризовал И. С. Шмелева: «Писатель сильного темперамента, страстный, бурный, очень озаренный и подземно навсегда связанный с Россией, в частности с Москвой, а в Москве особенно с Замоскворечьем. Он замоскворецким человеком остался в Париже, ни с какого конца Запада принять не мог. Думаю... наиболее зрелые его произведения написаны здесь. Лично я считаю лучшими его книгами „Лето Господне“ и „Богомолье“ — в них наиболее полно выразилась его стихия»¹. Иван Сергеевич Шмелев родился 21 сентября (по старому стилю) 1873 года в Кадашевской слободе Замоскворечья, в доме № 13 на Калужской улице, который был построен его дедом Иваном. В родительском доме сохранялся патриархальный уклад, основанный на православной вере и церковных традициях. В конечном счете это сыграло существенную, если не решающую, роль в судьбе писателя. Однако первые жизненные и творческие шаги шли вразрез с основами уклада родительского дома. Окончив гимназию, Шмелев прошел курс обучения на юридическом факультете Московского университета, отслужил год в армии, а затем восемь лет проработал судебным чиновником в Московской и Владимирской губерниях (1898–1905 годы). Доскональное знание «дома», «двора», «улицы», Москвы, провинции, деревни — и их быта, богатства человеческих характеров, многообразия живой русской речи — стало основой для художественного творчества.

Первыми литературными опытами Шмелева были робкая зарисовка из народной жизни «У мельницы» (1895) и книга «На скалах Валаама» (1897), написанная юристом-«атеистом» под впечатлением свадебного путешествия. Выход книги в свет был задержан цензурой по распоряжению самого обер-прокурора Святейшего синода К. П. Победоносцева; в итоге она была напеча-

¹ Шмелев И. С. Избранное. М., 1989. С. 3.

тана со значительными цензурными изъятиями. Однако это не остановило Шмелева. В 1907 году он выходит в отставку и становится профессиональным литератором, сближается с писателями, группировавшимися вокруг горьковского «Знания»; в этом издательстве вышел первый том его рассказов (1910), впоследствии получивший общее заглавие «Распад».

В 1912–1917 годах вересаевское «Книгоиздательство писателей в Москве» выпускает в свет семитомное Собрание сочинений Шмелева; восьмой том — «Лик скрытый» — был издан в 1918 году. Когда в начале 1910-х годов появились первые сборники рассказов Шмелева, многие критики сразу отметили «свежий и привлекательный талант автора»¹. Молодой писатель упорно ищет свой неповторимый путь в литературе. По мнению Е. А. Колтоновской, «его влечет к себе весь широкий, большой мир, и он бросается из одной области в другую»². Не все произведения этого периода были одинаково удачными; при этом, как отмечает А. Г. Горнфельд, «лучше получаются мелкие народные рассказы из наблюдений за русскими низами. Непритязательно и в старой манере, но как сочно, как чувствуется острое зрение и напряженное чутье народного настроения. <...> Здесь он может видеть и обобщать, здесь он набирается сил, здесь меняется его язык, приобретаая звонкость и выразительность подлинной народной жизни»³. Молодой писатель создает картину жизни, которая окружала его, концентрируя свое внимание на проблемах души и внутреннего мира «маленького человека».

Литературное движение, к которому тяготело творчество И. С. Шмелева 1910-х годов, получило обозначения «возрождение реализма» (М. Калинин-Каринян⁴) и «неореализм» (Р. В. Иванов-Разумник⁵). Е. А. Колтоновская давала следующую характеристику этого направления: «Литератор нащупывает теперь возможность нового, одухотворенного реализма — того реализма, который, давая нам внешнюю правду вещей, не утаивал бы и ее внутренней сущности, раскрывал бы в отдельных явлениях общий смысл жизни»⁶. Проза Шмелева данного периода, как подчеркивалось критиками, близкими к «Знанию», была интересна своим социально-критическим началом. Как явствует из письма Горького, адресованного Шмелеву в январе 1910 года, автор заинтересовал его прежде всего «чувством недовольства жизнью»⁷.

В повестях и рассказах 1900-х годов («Распад», «Гражданин Уклеикин» и др.) преобладали мотивы «распада» семейных, бытовых, социальных устоев «обыкновенных» людей. В 1910-е годы, сохраняя верность описанию «быта», Шмелев усиливает настроения тревоги, ожидания катастрофических потрясений во всех

¹ Колтоновская Е. А. О рассказах И. Шмелева // Вестник Европы. 1912. № 5. С. 381.

² Колтоновская Е. А. Пути и грани молодой литературы // Там же. 1915. № 3. С. 382.

³ Горнфельд А. Г. И. Шмелев. Рассказы // Русское богатство. 1912. № 3. С. 120.

⁴ Калинин М. [Каринян А.] Возрождение реализма. Дооктябрьская «Правда» об искусстве и литературе. М., 1937.

⁵ Иванов-Разумник Р. В. Русская литература XX века (1890–1915 годы). Петроград, 1920.

⁶ Колтоновская Е. А. Критические этюды. СПб., 1912. С. 47.

⁷ Горький А. М. Письмо И. С. Шмелеву между 7 и 27 января (20 января — 9 февраля) 1910 // Горький А. М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1954. Т. 29. С. 107.

сферах жизни («Стена», 1913, «Волчий перекал», 1913, «Пугливая тишина», 1913, «Суровые дни», 1916, и др.).

Тяготение к христианской символике, к эзотерически значимой религиозной образности, зародившееся у Шмелева в прозе начала XX века (очевидно, в силу не только особенностей его личности, но и под воздействием общей атмосферы Серебряного века с его «ренессансом религии и идеализма»¹), станет устойчивой чертой поэтики писателя и в последующие годы («Росстани», 1913, «Забавное приключение», 1916, «Неупиваемая чаша», 1918, «Пути небесные», 1937, 1948, и др.).

Мировосприятие автора несомненно отразилось в размышлениях о «пространстве», которое покидает умирающий от горячки Уклеikin, причем это — не только бытовое, житейски узкое пространство, но и то, которое теперь уже «не существовало» для героя, «которое было еще далеко — ТАМ... Откуда вершила жизнь неведомая сила, откуда наплывали пути и петли. ТАМ, на земле, над землей или под землей, кругом. За далекими ли звездами или невидимо разлитое повсюду, близкое или далекое... Неизвестное — ТАМ...»²

Всеобщее признание читателей и критики получила написанная в 1911 году повесть «Человек из ресторана». В 1917 году на ее основе Яковом Протозановым был снят фильм с участием Михаила Чехова, блестяще сыгравшего роль официанта Скороходова. Распад социального мира, крушение семьи, потрясение нравственно-религиозного сознания показаны Шмелевым через призму сознания ресторанного «человека» (синоним слова «официант», т. е. «человек-лакей»). Способом создания и раскрытия образа «лакея по профессии» — в отличие от высокопоставленных «лакеев по призванию» — становится сказ. Использование формы сказа позволило Шмелеву соединить правду и иллюзию достоверности, превратить повествование о жизни «маленького человека» в исповедь.

Идейно-художественные достоинства повести были высоко оценены современниками писателя. «„Человек из ресторана“, — писал А. А. Измайлов, — это настоящая социальная повесть... Нигде ранее, как здесь, Шмелев не высказал с такой силой свой настоящий, крупный талант, свежий, колоритный, глубоко ввинчивающийся в жизнь»³. Сказовое мастерство Шмелева отметила Е. А. Колтоновская: «В трудную форму повествования от лица лакея автор сумел вложить общечеловеческое содержание»⁴. Эта повесть запомнилась как самое значительное произведение Шмелева и его собратьям по эмиграции. Г. П. Струве отмечал, что «Шмелев занял прочное место в литературе своей крупной вещью... „Человек из ресторана“, как реалист-бытовик»⁵.

Эта «укорененность в быте», по мнению значительной части критиков, стала важнейшей отличительной чертой творчества писателя: в то время как одни

¹ Раев М. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М., 1994. С. 117.

² Шмелев И. С. Избр. соч.: В 2 т. Т. 1: Повести и рассказы. М., 1999. С. 109.

³ Измайлов А. А. Темы и парадоксы: Иван Шмелев // Биржевые ведомости. 1915. 19 окт. С. 2.

⁴ Колтоновская Е. А. О рассказах И. Шмелева // Вестник Европы. 1912. № 5. С. 382.

⁵ Струве Г. П. Шмелев // Русская литература в изгнании: Опыт исторического обзора зарубежной литературы. Нью-Йорк, 1956. С. 96.

критики считали это свойство главным достоинством прозы Шмелева, по мнению других, подобный «бытовизм» являлся слабостью писателя. Именно в излишнем «бытописательстве» часто упрекали Шмелева в годы эмиграции. Так, Г. В. Адамович утверждал, что «устоявшийся быт... лиризма вряд ли заслуживает», а его «воспевание и прославление отдаёт мертвечиной»¹. Однако бытописание не было для Шмелева самоцелью, оно призвано было раскрыть «бытие через быт». Писатель стремится к поискам сущностного, экзистенциального в, казалось бы, заурядной жизни официанта роскошного ресторана. Его герой, «лакей по профессии», возвысился в страданиях, стал видеть пронзительнее и проникательнее других, освобождаться от духовного рабства. В нем рождаются личностная активность, внутреннее противодействие среде, укладу, миропорядку. Кредо Скороходова становится «жизнь без соринки»², а он сам в чем-то сближается с героями агиографии.

Одной из отличительных черт дореволюционной прозы Шмелева была влюбленность писателя в природу и в ее краски, в которые он «с такой жадностью всматривается и с такой расточительностью разбрасывает в своих произведениях»³. «Художником, влюбленным в жизнь» называл Шмелева В. Л. Львов-Рогачевский⁴. Появление таких произведений, как «Ростани» (1913), «Виноград», «Весенний шум» (оба — 1914), заставляют вспомнить об актуальной для искусства начала XX века идее «живой жизни». Сюжетообразующая роль картин природы, по мнению А. С. Сваровской, «позволяла осмыслить важную для многих реалистов 1910-х годов пантеистическую концепцию бытия, рассматривающую природу как одну из первооснов жизни, опору для человеческого духа»⁵.

Рассказ «Карусель» (1914) замыкает обозначенный выше ряд произведений писателя. Заглавие рассказа, как это часто бывает у Шмелева, имеет философский подтекст. Мир человеческой повседневной жизни на первый взгляд кажется калейдоскопичным и пестрым, в нем, как в беге карусели, трудно обнаружить глубинный смысл, целесообразность. Небрежно-импрессионистическими мазками набрасывает писатель обобщенную картину «суетливой пестроты человеческого кочевья» с его «гомоэливой беготней и стукотней». Но рядом с этим обыденным миром соседствует в рассказе и совсем другой — «иной мир», который изображен в палитре солнечного спектра: «Падает золотой вечер... Церковь теперь другая, розовая, легкая, теплая, треугольник в золотом блеске. Если подняться на папёрт, на третью ступень, — так много золотого света на закате... А вот уже и в красной заре небо над рекой. В красном огне небогатые кресты, в красном сиянии Всевидящее Око...»⁶

¹ Адамович Г. В. Шмелев // Одиночество и свобода. С. 71.

² Черников А. П. Проза И. С. Шмелева: концепция мира и человека. Калуга, 1995. С. 127.

³ Кранихфельд В. П. Литературные отклики // Современный мир. 1914. № 1. С. 269.

⁴ Львов-Рогачевский В. Л. Художник, влюбленный в жизнь // Ежемесячный журнал. 1915. № 6. С. 156.

⁵ Сваровская А. С. Особенности сюжетосложения малой прозы 1910-х годов // Художественное творчество и литературный процесс. Томск, 1988. Вып. 8. С. 40.

⁶ Шмелев И. С. Собр. соч.: В 5 т. М., 2000. Т. 1. С. 279 (далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

Такая колористически-броская яркость деталей служит выражению авторской убежденности в изначальной, телеологической красоте мира, долженствующей принести людям неведомое, «радостное несказанно, чего, ясно не создавая, все ждут» (I, 281). Одновременно в рассказе проявилась самобытность мироучастования Шмелева — мысль социальная, необходимая составляющая жизни человека.

Можно утверждать, что у Шмелева в 1907–1911 годы сложился не только собственный набор стилевых художественных приемов творчества (с тяготением, по мнению Л. А. Спиридоновой, к вещественной колоритной детали, сказовому повествованию, символу¹), но и многонаправленная система духовных ориентиров, таких как неприятие насилия в отношениях между людьми, сочувствие к чужой боли и страданию, и вместе с тем углубленный поиск этических и религиозных идей.

Знаменательной вехой в творчестве писателя Шмелева до эмиграции была повесть «Неупиваемая чаша» (1918). В предисловии к нью-йоркскому изданию Шмелев комментировал тональность своей «житийной» повести, намекая на обстоятельства, в которых ему пришлось писать: «„Неупиваемая чаша“ — тихая книга, очевидно потому, что кругом бродило, шумело и рушилось, а душа тосковала по тишине, нежности и чистоте среди шумной кровавой неразберихи»².

Герой повести — крепостной художник Илья Шаронов, судьба которого могла бы стать благополучной и даже счастливой, останься он в Италии, куда был послан на обучение. Однако под покровительством «глаза Божьего» герой покидает Италию и отправляется на поиски совершенной красоты и духовности на родине. Здесь Илья находит свой идеал красоты, земной и небесной. Он создает необычайной красоты портрет любимой женщины и запечатлевает ее истинную сущность, ее «лик», икону, открывающую высшее, вечное, святое содержание, сокрытое в земном обличии.

В основу повести положены реальные факты³, которые органично вплетаются в житийное повествование о судьбе крепостного иконописца. Историю явления святого образа писатель излагает подробнее, поэтичнее, возвышеннее, нежели это делают очевидцы, авторы акафиста. Из текста повести мы узнаем, что отставного служивого бомбардира звали Мартыном Кораблевым, что был он севастопольским героем, что нашел он икону в трапезной случайно. Здесь же мы встречаемся с вдохновенным описанием лика Богоматери. Сам архиерей не мог отвести взора от «неописуемо радостного лица»: «Сказал проникновенно: — Не по уставу писано; но выражение великого Смысла явлено»⁴.

¹ Спиридонова Л. А. Лики жизни и поэтика быта творчества И. Шмелева // Материалы докл. VI Крымской науч. конференции «Русская литература XX века в контексте мировой культуры». Алушта, 1997. С. 7.

² Цит. по: Сорокина О. Н. Москвитина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 1994. С. 133.

³ Сказание об иконе Божией Матери «Неупиваемая чаша» // Акафист Пресвятой Богородице, ради чудотворной Ея иконы, именуемой «Неупиваемая чаша». Минск, 1993. С. 6–10.

⁴ Шмелев И. С. Избр. соч. Т. I. С. 450.

Богоматерь в православной традиции — символ духовного начала на земле, Утешительница и Заступница перед Богом за грешное человечество, или, по словам В. В. Бычкова, «точка соприкосновения земли с небом»¹. Глубинное ее свойство — неизреченная красота, озаряющая весь мир, наполняющая сердца людей несказанной радостью. Человеческое стремление уловить и сохранить эту красоту нашло отражение в традиции иконописного изображения Богоматери.

В образе Анастасии Ляпуновой Шмелев предвосхитил «лик скрытый» героини романа «Пути небесные» Дариньки, ее свет, чистоту, красоту. Главный герой повести Илья Шаронов, подобно Андрею Рублеву, одержим поисками православной святости как единства веры, мудрости, человечности и красоты, единства, снимающего противоположность неба и земли, духа и плоти. Подлинной носительницей этой святости является Анастасия. Ее нежная красота, радостные глаза-звезды, кроткие черты девственного лица и сияние души передают окружающим красоту Господню. По наблюдению Л. А. Иезуитовой, «словесное описание Шмелева позволяет назвать его русским иконописцем, создателем уникального чудотворного лика православной Божией Матери»².

Параллели между святыми, изображенными на иконах, и реальными людьми в повести представляют целостную систему. Так, св. Арефия Печерского Илья пишет с ликом иконописца Арефия; св. мученика Терентия — с ликом своего отца, св. Марию Египетскую — с лицом Зойки-цыганки. В храмовой живописи, в росписи Страшного суда, узнаются «и маляр Терешка, и Спиридон-повар, и утонувший в выгребной яме Архипка-плотник, и крикливая Любка, и глупенькая Сафо — Сонька... многое множество»³. Икона для Ильи имеет сокровенный, «очистительный» смысл — собирания в иконописном образе лучших свойств души еще живых, грешных людей, стремящихся к очищению: отсюда, как видно, и упомянутые параллели. Оба начала — земное и небесное — равноправны по своему воздействию на человека. Земная реальность у писателя — неперемный фон для решения вопросов о предназначении России, о православии и русской душе, о свободе и необходимости, поисках правды и смысла жизни.

Две линии неореализма раннего творчества писателя — социально-бытовая и христианско-духовная — соединились в его произведениях эмигрантского периода. Февральскую революцию И. С. Шмелев встретил с надеждой, но Октябрьского переворота решительно не принял. В 1918 году писатель уехал в Крым, где собирался надолго обосноваться в Алуште. Но в послереволюционную смуту большевики расстреляли его сына — бывшего офицера добровольческой армии Сергея Шмелева. Отец, ничего не знавший о судьбе сына, в поисках сведений о нем спешно выезжает в Москву, но и там не узнает ничего определенного.

¹ Бычков В. В. Духовно-эстетические основы русской иконы. М., 1995. С. 285.

² Иезуитова Л. А. Семантика «чаши» в русской прозе начала XX века: Борис Зайцев. Иван Бунин. Леонид Андреев. Иван Шмелев // Библия и возрождение духовной культуры русского и других славянских народов. СПб., 1995. С. 62.

³ Шмелев И. С. Избр. соч. Т. 1. С. 429.

Измученный тщетными поисками и тревогой за сына, Шмелев, воспользовавшись тем, что ему была предоставлена возможность поездки за границу для лечения, 20 ноября 1922 года вместе с женой Ольгой Александровной выезжает в Берлин; два месяца спустя благодаря хлопотам И. А. Бунина они оказываются в Париже. Здесь в 1923 году Шмелевы узнают об обстоятельствах гибели сына и решают остаться за границей навсегда.

Произведение, с которым И. С. Шмелев вошел в эмигрантскую литературу, — книга «Солнце мертвых» (1923). Работу над ней Шмелев завершал под южным солнцем Грасса, где он с женой гостил у Буниных. В Провансе создавалось едва ли не самое страстное обвинение новым порядкам России. В книге, получившей авторское жанровое определение «эпопея», нашло воплощение острое восприятие личной и национальной трагедии в пору исторических переломов. Прототипами персонажей «Солнца мертвых» были реальные люди (профессор Иван Михайлович Белоусов, Николай Сергеевич Кашин, Прокопий Павлович Дрозд); в маленьком крымском городке легко угадывается Алушта. Рассказ о реальных событиях революции в трактовке Шмелева приобретает черты эпического повествования о гибели России и эсхатологических предсказаний конца всего живого («Апокалипсис»).

Основу сюжета обычно составляет некое движение, действие. В «Солнце мертвых» намеренно подчеркивается его отсутствие, статичность как в пространственном, так и во временном плане. Смена дней и времен года не изменяет мир, в котором царит атмосфера опустошения. О частных конфликтах, происходящих в жизни героев отдельных глав, читатель узнает только из их развязки, динамика их развития отсутствует.

Композиционной основой эпопеи является прием «рассказ в рассказе»: все это — рассказы о прошлом. Все герои — «бывшие люди»: чиновники, врачи, ученые. Любое событие воспринимается как давно прошедшее, осознаваемое в ряду других «исторических фактов». Путем противопоставления прошлого и настоящего передается ощущение случайности, хаоса, непостоянства, а вследствие этого — обреченности существования человека и окружающего мира в настоящем. Революция для автора эпопеи — нарушение естественного течения жизни, несущее смерть, которая не завершает жизнь, а грубо наступает на нее, губит и торжествует. Атмосфера безысходности создается посредством контраста между естественной природой и человеческим безумием. Герои эпопеи — люди, животные, птицы. Грань между зверем и человеком стирается, так как люди утратили Высшее начало, Веру и Надежду, а животные страдают наравне со своими хозяевами. Миру людей и их домашних спутников противостоит мир нелюдей («те, что убивать ходят»), у которых убита душа, — они способны только уничтожать жизнь.

В эпопее нередко звучат надрывные ноты. Композиция ее частей «рваная», сочетание мозаических фрагментов основано на алогизме. Язык эпопеи характеризуется наличием большого количества незаконченных фраз, предложений, цитатно отсылающих к «Запискам сумасшедшего» Н. В. Гоголя и «Красному смеху» Л. Андреева. Жестокое намеренно описывается в сдержанном, летописном тоне, что создает дополнительный эмоциональный эффект.

Символично уже само заглавие книги. С одной стороны, солнце, что «в мертвых глазах смеется» у убитых в Крыму. С другой стороны, оно содержит указание на Господа, живого в небесах, посылающего людям и жизнь, и смерть. В православной эсхатологии — мертвые воскреснут, их ждет «жизнь будущего века», а не холодное царство мертвых. Через все произведение проходит внутренний спор пустоты, бездушия со смыслом, с духом. «Праведники... Я знаю их. Их немного. Их совсем мало. Они не поклонились соблазну, не тронули чужой нитки, — и бьются в петле. Животворящий дух в них, и не поддаются они всеограждающему камню. Гибнет дух? Нет — жив. Гибнет, гибнет... Я же так ясно вижу!» (I, 547–548) — в этих словах особенно остро проявляется чувство, наполняющее собой все произведение, — чувство внутренней борьбы безысходного отчаяния и светлой надежды на воскрешение лучших человеческих качеств.

«Солнце мертвых» было воспринято современниками как открытое письмо о произошедшем в России; его высоко оценили Р. Роллан, Г. Гауптман, С. Лагерлёф, Р. Киплинг, К. Гамсун, Т. Манн. Двадцать седьмого января 1926 года Гауптман написал Шмелеву о своих впечатлениях от его эпопеи: «Исполненное жуткой, невыразимой боли, содержание Вашей книги позволяет проникнуть в суть зыбкого социального строения и человеческой натуры вообще. С такой болью и так прекрасно и проникновенно преобразуется эта тема через данный Вам художественный талант»¹. Томас Манн назвал книгу Шмелева «кошмарным, но окунутым в поэтический блеск документом»².

Русские критики-эмигранты Ю. И. Айхенвальд и И. С. Лукаш усматривали в эпопее послание миру о гибели России. Ю. Айхенвальд назвал ее «апокалипсисом русской истории»³. И. С. Шмелев благодарил Айхенвальда за понимание его замысла и подчеркивал: «Именно, в моей работе, первое и существенное — не политика, не „крик личный“, а „постижения совсем другого порядка“. Меня охватил страх... Как будто всегда, — для меня теперь это особенно ощутительно, — идет страшная борьба творящего и разрушающего начала, и отодвинутое усилиями культур давнее, изначальный хаос „демона земли“, тоскует в порабощении и нашел лазейку через спянные „единым чувством“, — если бы только ЧУВСТВА! — души людские, массовые»⁴.

«Вдохновенным заклинанием» считает «Солнце мертвых» племянница Ольги Александровны Шмелевой, душеприказчица писателя и хранитель его архива Ю. А. Кутырина, называя это произведение книгой, запечатлевшей ужасающий образ смерти, «дабы навсегда отвести его от земли, дабы утвердить на ней вечную жизнь и вечный свет»⁵. Мучительные раздумья о страшной катастрофе, которая произошла с Россией, и попытка дать им художественное воплощение ведут писателя к новым литературным замыслам и новой манере повествования,

¹ Цит. по: Сорокина О. Н. Москвитина: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. С. 167–168.

² Манн Т. О Шмелеве и Мережковском // Возрождение. 1926. № 436. 12 авг.

³ Каменецкий Б. [Айхенвальд Ю. И.] Литературные заметки // Руль. 1923. 8 июля.

⁴ Шмелев И. С. Письмо Ю. И. Айхенвальду от 13 июля 1923 года. РГАЛИ. Ф. 1175. Оп. 2. Ед. хр. 174.

⁵ Кутырина Ю. А. И. С. Шмелев. Париж, 1960. Вып. 2. С. 44.

отличной от прежнего «бытописательства». Шмелев все больше склоняется к теме «греха» и «искупления», задумывается о «чувстве Родины», о ее судьбе, ищет «русскую душу».

В начале 1930-х годов писатель включается в жизнь русской эмиграции, печатается в газетах и журналах, различных по своей политической направленности: конституционно-монархической «Русской газете», умеренно-консервативном «Возрождении», славянофильской газете «Россия и славянство» и др. Но ни к одной из политических партий или групп Шмелев не примыкал; он вообще считал политическую борьбу пагубной для эмиграции. Политические споры вызывают у него резкое неприятие: «Умирает мать, а дети спорят, в какой шляпе гулять ей пристало!»¹

В 1920–1930-е годы в творчестве Шмелева усиливаются религиозные мотивы. Православие видится писателю средством спасения и сохранения былой России — Святой Руси — в противовес нынешней, сатанинской: «Где нет Бога — там будет Зверь»². Силой художественного слова он старается воскресить то, что порушено и продолжает разрушаться: основы народной веры, православного мировосприятия.

К этому времени у Шмелева сложилась четкая позиция, изложенная в ряде публицистических статей³ и выраженная в художественных произведениях: он признавал только дореволюционную, «настоящую», Россию с ее православной верой и сложившимся патриархальным укладом и с болью писал о вине той части русской интеллигенции, которая в какой-либо форме «принимала» революцию. К большевистской России писатель относился непримиримо, не допуская ни малейшей возможности согласия с ней и возвращения в нее эмигрантов.

В России имя Шмелева помнили. Даже несмотря на явную нелюбовь большевистских руководителей к писателям-эмигрантам, в Советском Союзе выходят сборники его произведений «Забавное приключение» (М.; Л., 1927) и «Стена» (М.; Л., 1928). Несколько книг было издано во Франции: «Про одну старуху. Новые рассказы о России» (Париж, 1927); «Степное чудо. Сказки» (Париж, 1927); «Свет разума. Новые рассказы о России» (Париж, 1928) и др.

Поиск выхода из разверзшейся бездны — основная тема рассказов Шмелева 1920–1940-х годов. Главный вопрос, ответ на который ищет автор в рассказах: живо ли еще добро, возможно ли спасение при таком разгуле зла?⁴ Рассказы тематически подразделяются на две группы: о заграничной жизни и о послереволюционной России. В рассказах о зарубежье («Весенний плеск», «Въезд в Париж», «Песня», все — 1925, «Журавли», 1927) актуализируется тема соотечественников — «бывших людей», которые постепенно перестают жить прошлым, вынужденно приспособляются к новым для себя условиям и реалиям.

¹ Шмелев И. С. Письмо М. В. Вишняку от 14 октября 1925 года // Вишняк М. В. Современные записки. СПб.: Дюссельдорф, 1993. С. 132.

² Шмелев И. С. Душа Родины: Сб. статей. Париж, 1967. С. 17.

³ «Душа Родины» (1924), «Как нам быть?» (1927), «Вечный завет» (1928) и др.

⁴ Махновец Т. А. Концепция мира и человека в рассказах И. С. Шмелева о пореволюционной России // Концепция мира и человека в русской и зарубежной литературе. Йошкар-Ола, 1999. С. 119.

В цикле очерков «Сидя на берегу» (1925) художник воссоздает образ утраченной родины. Зарисовки океана порождают ассоциативные ряды, связанные с Россией: как мираж вырисовывается Москва, ее церкви, крестные ходы, великолепие богослужений. Цикл напоминает плач «На реках Вавилонских...», он автобиографичен, ощущается вся горечь переживания: на родину вернуться невозможно, поскольку все прошедшее исчезло. Эта мысль, облеченная в слово, наиболее пронзительно звучит в очерке «Москва в позоре» (1925), где изображается старый город после революции.

В рассказах о новой России («Каменный век» (1924); «Два Ивана» (1924); «Про одну старуху» (1924); «На пеньках» (1924); «В ударном порядке» (1925); «Туман» (1928)) продолжается развитие темы, обозначенной в «Солнце мертвых», — темы разрушения естественного жизненного уклада, свершившегося в результате революции. Художественное пространство эмигрантских произведений расширяется, действие в них охватывает не только Крым, но и всю Россию.

Писатель изображает негативное влияние революции на представителей самых разных социальных групп и сословий: интеллигенции, купцов, мещан, военных, крестьян. Своеобразный «русский апокалипсис» описывается с позиций различных персонажей, но всех их уравнивает состояние «пограничной ситуации» между жизнью и смертью.

Подчас люди перестают ощущать время и пространство. Состояние «придавленности видением тьмы в людях и жизни», порой не оставляющее рассказчика, зачастую определяет основную эмоциональную окраску всего произведения. В рассказе «На пеньках» («Рассказ бывшего человека») слово предоставлено герою — человеку, ощутившему себя «бывшим». Профессор Феогност Мельшаев — один из многих. Это человек европейской культуры, привыкший превыше всего ставить те ценности цивилизации, на которых она основана. И крушение не только всего строя жизни в России, но и прежних идеалов заставляет его страдать.

Рассказ построен сложнее других произведений этого периода. Внешне — это сбивчивый, взволнованный монолог с нарушениями временной последовательности вспоминаемых событий. Легко заметить, что говорящий не просто повествует о произошедшем, но, высказывая свои наболевшие мысли, настойчиво, ищет истину, напряженно вглядываясь во все, что его окружает.

Автор «знает» больше рассказчика. Именно он выстраивает мучительно тянущуюся, слепо кружащуюся вокруг главного цепь событий. Отступления, возвращающие в прошлое, и те чувства и мысли, которые оно рождало, одновременно дополняют пережитое более поздним осмыслением. Подобный же прием ретроспекции реализован Шмелевым позднее в программном романе «Пути небесные».

Герою рассказа «На пеньках» дано было увидеть, к чему приводит упрощенческая концепция «всеобщего прогресса во всем» с «победным шествием науки», открывающей «последние тайники», — «предрассудки брошены, небо раскрыто и протокол составлен, что, кроме звездной туманности, ничего подозритель-

ного не найдено» (II, 268). Не случайно И. А. Ильин в статье «Кризис безбожия» приводит именно эти строки, говоря о тех, кто свое безбожие основывает на «неверном акте познания»¹. Отрицая обманные пути, герой рассказа, наделенный автором именем Феогност (что значит «известный, угодный Богу»), знает, что есть иные пути и ведущая «Звезда». Слепой Фортуне нет места в концепции мира, спасаемого Промыслом Божиим. Наиболее полно данная концепция будет развита в романе «Пути небесные».

Жизнь в отрыве от родины стала тяжелым испытанием для Шмелева. «Устал от беспочвенности, бесцельности пребывания в европах, — писал он 28 июля 1933 года из Капбретона С. В. Потресову. — Страшнейшая казнь писателю быть *принудительно* вне родного. Работаешь ведь от давнего лишь толчка, полученного от всего родного — остатками родных вздыханий. А *надо*, чтобы эти „толчки“ давались непрестанно: надо всегда иметь заряд от родного, чтобы выстреливать... Там — каждая былинка *пела*, и душа слушала и внимала, и *жила* творчески. Здесь — искусственным дыханьем поддерживаешься. А я... без возгораний не могу. Призрачная жизнь не заражает; мукой по гибнущему родному нельзя творчески жить, можно лишь изживаться, источаться. <...> нет, страшное наше положение, без корней... вспоминанья, повторение пройденного?»²

Тоска по былой России неизбежно перерастала в поэтизацию прошлого, которое стало казаться «затонувшим Китежем». Шмелев будто сознательно «сужает» свой угол зрения, тщательно отбирая из огромной массы воспоминаний только те, которые соответствовали бы его представлениям об идеале, о гармоничном и радостном мире.

В конце 1920-х годов у Шмелева возникает замысел повести о дореволюционной России. Начинает формироваться основная линия эмигрантского творчества писателя: создание образов специфически русского, стремление запечатлеть пласты русского сознания и обозначить истоки национального характера. Важнейшим средством для «воскрешения» Святой Руси становится язык, речь. Шмелев охотно прибегает к жанру сказа, где народное мироощущение, вековая мудрость воплощаются в поэтически отточенных речевых формах. Бытовые черты, исторические реалии и мифопоэтические знаки создают художественный пантеон «русской духовности»³.

Роман «Лето Господне» (1927–1944) родился из устного рассказа о праздновании Рождества крестнику Иву, которого Шмелевы называли Ивушкой или Ивиком и к которому они очень привязались. Жизнь дореволюционной России, ее ежедневные труды, заботы, радости и скорби показываются в восприятии семилетнего мальчика Вани Шмелева. Роман состоит из трех частей: «Праздники» — «Радости» — «Скорби»⁴. В первой части развернут церковный годовой

¹ Ильин И. А. О тьме и просветлении. // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 339.

² Цит. по: Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву: Письма и стихотворения: 1926–1936 / Сост., вступ. ст., коммент. К. М. Азадовского, Г. М. Бонгард-Левина. М., 2005. С. 19.

³ Ильин И. А. О тьме и просветлении. С. 356.

⁴ Подробнее об истории создания романа см.: Суровова Л. Ю. Живая старина Ивана Шмелева. М., 2006.

цикл, начинающийся с Чистого понедельника и заканчивающийся Масленицей. Вторая часть посвящена сезонным работам: ледоколу, сплаву бревен и т. д.; название «Радости» подчеркивает одухотворенность этого нелегкого труда. В третьей части описывается болезнь отца; праздники и заботы не отменяются, но основное настроение другое.

Персонажи (в основном — обитатели «нашего двора») тоже организуются по трем кругам: семейный, где главная фигура — отец, двор — во главе с приказчиком Василь Василичем, и внешний — Москва. Жизнь выстраивается вокруг дома, церкви, Москвы. Циклическая организация пространства соответствует нелинейному, круговому движению времени.

«Лето Господне» — обозначение церковного года и в то же время знак проявления Божественной Благодати. Это символический «образ счастливого для искупленного человечества Царства Христова»¹. Мифологему «потерянный рай» в художественной структуре произведения рассматривал В. Н. Кондаков: «Первозданный облик мира, существующий в детском сознании, становится для взрослого прообразом грядущего Возрождения»². Кроме того, лето в бытовом понимании — самое счастливое время года, ясное, безоблачное, хотя оно и время напряженного крестьянского труда. А в раю — вечное лето!

В книге словно восстанавливаются те первоначальные райские отношения, которые существовали некогда между человеком и «тварью», когда было определено место каждому и каждому дано было знать благодать Божию. Вот Ваня смотрит, как бегают тараканы в банке: «С пузика они буренькие и в складочках, а сверху черные как сажа, и с блеском... Проснешься ночью и видно при лампадке — ползает чернослив какой-то» (IV, 46). Далеко не случайно и «черные тараканы» как бы освящены лампадкой (превращаясь при этом в чернослив) и таким образом приобщены к самому Лету Господню, занимая там хотя весьма скромное, но свое «лирическое» место. Следом появляются еще два живых существа: соловей и налим. Летящие соловьи, ползущие тараканы и плавающие рыбы в главе «Благовещенье» словно благословляются самим Господом. Оказывается, даже низшей твари доступно Божественное Предопределение: «Это правда... и тараканам дается знать» (V, 260).

Хотя, казалось бы, эта гармония навеки утеряна, писатель хранит надежду на воскрешение России, на нравственное возрождение человека через веру в Бога. И. А. Ильин, высоко оценивший этот роман Шмелева, писал: «Она (Русь) крепко и непоколебимо верила, что близость к Богу дает не только правоту... но и жизненную силу. <...> И как утрачено все это сразу, вместе — так вместе и восстановится. <...> Вот смысл ее (книги) появления; ее собственный философский и национальный замысел»³.

¹ Толковое Евангелие. М., 1871. Кн. 2. С. 300.

² Кондаков В. Н. Мифологема «потерянный рай» в художественной структуре повести И. С. Шмелева «Лето Господне» // Художественное мышление в литературе XIX–XX веков. Калининград, 1994. С. 72–77.

³ Ильин И. А. О тьме и просветлении. С. 384.

В художественной системе романа важную роль играет прием сказа как способ изображения национального характера. Шмелев искусно воспроизвел устную простонародную городскую речь в ее живом звучании. У всех персонажей, кроме Горкина и мальчика, речь, как правило, обиходная, изобилующая просторечиями и профессионализмами. Горкин говорит певучим языком, используя церковную лексику, употребляя много сдвоенных и уменьшительно-ласкательных слов: «везут-смеются», «слушал-подремывал», «глазастенький», «каракульки», «обновочка». Речь Вани, призванная высветить идею, или эйдос (Платон), вещей окружающего мира, создает впечатление лубка: «На крашеном полу и на лежанке лежат золотые окна, совсем косые и узкие, и черные на них крестики скосились. И до того прозрачны, что даже пузырьки-глазочки видны и пятнышки...» (IV, 31).

Шмелеву важно показать по-детски доверчивое, искреннее приятие всего явленного мира. «Детский» сказ передает впечатления ребенка от каждого нового мига бытия, воспринимаемого в звуке, цвете, запахах. Мир, окружающий героя, рисуется как воплощение гармонии, вместилище всей полноты и красоты земного бытия, ярких красок, чистых звуков, волнующих запахов. Праздничное настроение делает Ваню «зрячим»: окружающий мир каждый день открывает ему свои новые грани. Особое светлое настроение этого произведения В. В. Компанеец объясняет «эмоцией евангельской», которая везде сопровождает героев¹.

От эмоциональной оценки названия праздника через знакомство с его бытовой стороной юный герой приходит к постижению его сути. Например, в главе «Покров» в зачине наименование праздника вводится как новое, «чужое» слово («Скоро радостное придет — „покров“ какой-то»), затем открывается многозначность слова, сближающая понятия «покров» и «покроет» («землю снежком покроет»); с Покровом связывается представление о завершении хозяйственных дел. Наконец, в рассказе Горкина дается народная интерпретация праздника и вводится образ спасающего Покрова Богоматери. Этот образ развивается во внутренней речи мальчика и далее связывается с радостями, которые ожидают героя. В финале рассказа Покров — символ милости, прощения и заступничества — соотносится с мотивами сияния, высоты. Природное, бытовое и мирское его проявление сменяется утверждением вечного: «Вот и Покров пришел, праздник Владычицы Пречистой — во всю землю Ее Покров. И теперь ничего не страшно... над нами Владычица — там, высоко, за звездами» (VI, 184).

В романе нет пейзажных зарисовок, природа — весь окружающий мир. Совмещение прошлого и настоящего, микрокосма и макрокосма создает эффект читательского соприсутствия, непосредственной включенности в события. Рефлексии очень мало, главная цель, которую преследует автор «Лета Господня», — выявление Истины, Добра и Красоты в жизни простых людей.

Обретение утраченной России продолжается в повести «Богомолье». Произведение создавалось в 1930–1931 годах, и тогда же частями публиковалось в жур-

¹ Компанеец В. В. Эмоция радости в диалогии И. Шмелева «Богомолье» и «Лето Господне» // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре. Волгоград, 2001. С. 118–121.

нале «Россия и славянство». Автором движет воспоминание о покинутой родине, а также страстное желание рассказать потомкам (конкретным «представителем» которых стал маленький крестник Ивушка) о «настоящей России».

Шмелев строит современное литературное произведение о недавнем прошлом по жанровым законам древнерусских «хождений». Упоминание о старинной паломнической традиции звучит в самом названии — «Богомолье». Название особенно понравилось И. А. Ильину: «Богомолье! Оно выражает самое естество России — и пространственное, и духовное... Это ее способ быть, искать, обретать и совершенствоваться. Это ее путь к Богу. И в этом открывается ее святость»¹.

Следуя канонам «хождения», Шмелев выбирает особый предмет повествования — паломничество в Троице-Сергиеву лавру. В текст включен целый ряд отсылок непосредственно к реалиям Святой земли — классического объекта паломничества: в комнате Горкина, одного из центральных персонажей произведения, на полке рядом с иконами «стоят совсем уж серые от пыли просвирки из Иерусалима-Града и с Афона...» (IV, 394). Как паломничество в Святую землю воспринимают герои свое путешествие в Троице-Сергиеву лавру, где располагаются Вифанский и Гефсиманский скиты, названные в честь окрестностей Иерусалима.

Согласно жанровым особенностям «хождений», И. С. Шмелев использует строго канонизированную структуру пространственно-временного описания. В основе повести лежит хронотоп дороги, который «позволяет не только раскрыть глубину и многообразие жизни, но и движение сердца»², дает возможность увидеть красоту природы, узнать о жизни различных слоев населения России конца XIX — начала XX века и одновременно показать преображение душ паломников, утоляющих в процессе «хождения» свою «жажду праведности»³. Путешествие автора к своим истокам содержит неторопливый рассказ о трехдневном паломничестве по Святой Руси, очищении, преображении и вере в возможность воскресения России и ее народа.

В повести мастерски представлен хронотоп Святой Руси: пространство и время организованы особым каноническим образом. Несмотря на расширение временной перспективы в сознании маленького мальчика, от лица которого ведется повествование, она очень четко намечена: время в повести строго линейно. Богомольцы уходят от суеты Москвы через «темные боры» к светлой пасхальной свече — колокольне-Троице, царству святости и покоя. Пространство тоже в основном ограничивается святой дорогой и Троице-Сергиевой лаврой с ее скитами.

Жанр «хождений» определяет и особую композиционную организацию повествования. Оно открывается вступлением, где автор заверяет читателя в достоверности того, о чем пишет, объясняет обстоятельства и причины пу-

¹ Ильин И. А. О тьме и просветлении. С. 392.

² Черников А. П. Лики жизни: Калужские страницы творческой биографии Шмелева. Калуга, 2002. С. 161.

³ Ильин И. А. О тьме и просветлении. С. 390.

тешества. Повествователь говорит не только от себя, но и от лица всего «нашего двора», совершающего богомолье. В произведении исчезает «автор-посредник»¹ — благодаря этому читатель становится непосредственно участником всех событий, создается «эффект присутствия»².

После вступления — мотивации паломничества — согласно канону должно следовать повествование о движении странника к Святой земле, об обязательном преодолении тягот и искушений как необходимого условия для очищения души и тела. Дорога к Троице, к Преподобному занимает центральную часть «Богомолья» и воспринимается как нечто особенное, когда и все окружающее видится в новом свете: «Мы — на святой дороге, и теперь мы другие, богомольцы. И все кажется мне особенным. Небо — как на святых картинках, чудесного голубого цвета, такое радостное. Мягкая, пыльная дорога, с травкой по сторонам, не простая дорога, а святая...» (IV, 419).

Искушения начинаются сразу после выхода из Москвы. Праведный герой Горкин преодолевает раздражение и болезнь, не позволяющую продолжить путь; богомольцы встречают и наказывают «охальников»; пьянствующих и произносящих хулу на Бога; проходят через «темные боры».

В соответствии с избранным канонem, следующая часть повествования — описание монастыря. Монастырь с его бытом является духовной и композиционной доминантой книги, он предстает сакральным центром, опорой России, средоточием ее духовных устремлений. Здесь в повествовании происходит нарушение обычного течения времени, поскольку это — встреча с вечностью. Троице-Сергиева лавра возникает в сиянии, которое исходит золотой крест ее колокольной. Далее образ расширяется и конкретизируется: колокольная — большая пасхальная свеча, устремленная в небо, — является пространственной доминантой³. Она символизирует вечное горение, молитву самого Преподобного и всех паломников, приходящих поклониться его мощам.

Благодаря этой статичной доминанте, связывающей временное и вечное, вся земная суета отходит на второй план, а жизнь Посады сосредоточивается вокруг монастыря. Здесь мало конкретно-исторических, документальных реалий. Активизируется религиозно-символический аспект: лавра — русский Иерусалим, олицетворяющий царство Бога и его угодников, мир святости, гармонию природы и человека. В христианском понимании Святая земля (в данном случае монастырь) представляет собой единое соборное пространство, образуемое средоточием храмов. Поэтому внутренним центром монастыря являются собор и рака с мощами Преподобного, от которой исходит Божественная сила, творящая чудеса.

Убранство храма представляется в виде всплеск света: «Мерцает позолота и серебро, проглядывают святые лики, пылают пуки свечей. По высоким стол-

¹ См. об этом: Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб., 2003. С. 153.

² Там же.

³ См. об этом: Грек А. Г. Святая дорога к святому месту: Организация пространства в художественной структуре «Богомолья» И. С. Шмелева // Русская литература и российское зарубежье: параллели и пересечения. Алушта, 1996. С. 28.

бам, которые кажутся мне стенами, золотятся-мерцают венчики. В узенькие оконца верха падают светлые полосы, и в них клубится голубоватый ладан» (IV, 485). Этот свет передает символическое восприятие святости, особого духовного наполнения всего происходящего в глазах маленького героя.

Богослужение и соприкосновение со святыней — приобщение к Божественному, просветление души, увидевшей «свет святой», своеобразное исповедание веры. Следующий этап в духовном восхождении героя — встреча с «живым святым», старцем-прозорливцем Варнавой Гефсиманским («...Я не могу молиться — всё думаю, как пойду к святому человеку» (IV, 509)), который, согласно учению Дионисия Ареопагита, является земным воплощением Божественного света.

Конечно, как и любое посещение святого места, паломничество к Троице связано с чудесами, которые всегда вводились в текст подобного рода повествований для укрепления веры, наставления читающего. Первое «чудо» — встреча с игрушечником Аксеновым, который узнает пришедших по их расписной тележке, затем следуют покаяние и очищение от греха Горкина, исцеление расслабленного и молодки. Повесть заканчивается молитвой из утрени «Стопы моя направи по словеси Твоему, и да не обладает мною всякое беззаконие», что является своеобразным, несколько отклоняющимся от традиционного канона наставлением имплицитного автора, указывающего путь смирения и упования на волю Божию.

Канон жанра «хождений» предполагает также специфические функции пейзажа. Природа в повести представлена через призму сознания наивного ребенка и в то же время через мировоззрение верующего человека. Ее изображение напоминает иконопись и народную олеографию, они определяют «масленную» цветопись. Пейзажи изобилуют чистыми цветами: доминируют красный — розовый («розовая колокольня»), золотой («Мы стоим на лужку, у речки. Вся она в колком блеске из золота, и чудится мне на струйках — играют-сверкают крестики» (IV, 429)), синий — голубой («Я лежу на спине, на сене, гляжу в небо. Такое оно чистое, голубое, глубокое» (IV, 415)) и зеленый («А кругом все весело, ярко, зелено» (IV, 420)). Все эти цвета связаны с религиозной символикой: красный (розовый) — цвет пасхальной радости, воскресения, которое, однако, невозможно без предшествующих мучений; золотой — цвет сияния славы Божией, Божественного света; синий (голубой) — цвет небесной чистоты, непостижимой тайны, по канонам иконографии, он всегда сопровождал изображению Богородицы; зеленый — символ единения Бога и человека. Таким образом, реальный цвет в контексте целого сочетается с символическим значением цвета, который характеризует природное пространство и сакральную вертикаль, соответствующую устремленности человеческого духа к Богу.

Шмелев избегает длинных отвлеченных рассуждений, он изображает освященный быт. Религиозные темы вводят в текст церковнославянскую лексику и фразеологию, при этом речь изобилует разговорными оборотами. Автор добавляет в текст традиционные жанровые формулы, используя прием нанизывания.

Новые произведения Шмелева были встречены с интересом и нашли поддержку в эмигрантских кругах. И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, А. И. Куприн высоко оценили художественные поиски И. С. Шмелева. К. В. Мочульский восхищался простотой и точностью повествования писателя: «Автор помнит вещи, события и лица... во всей их живой реальности. <...> Любовь и тоска обострили его зоркость»¹.

В статье «Русские в Капбретоне» К. Бальмонт писал: «Более всего я люблю Ив[ана] Серг[еевича] Шмелева. Это — пламенное сердце и тончайший знаток русского языка. Утробного, земного, земельного и надземного языка, также и все разнообразия русской речи ему ведомы как волшебнику. Он истинно русский человек, и каждый раз, как с ним поговоришь, расстаешься с ним обогащенный — и вновь найдя самого себя, лучшее, что есть в душе. <...> А из зарубежных он один воистину горит неугасимым огнем жертвенности и воссоздания, в образах, истинной Руси»².

Ностальгическую направленность творчества Шмелева, его особый дар любовного воссоздания былой Руси отмечали и европейские литераторы.

Роман «Няня из Москвы» (1932–1933), опубликованный в 1934–1936 годах в журнале «Современные записки», продолжает линию, намеченную уже в ранней повести «Человек из ресторана». Главную ценность в этом романе представляет не столько занимательная фабула (любовные отношения юной воспитанницы и молодого соседа), сколько широкая панорама жизни дореволюционной России.

Прекрасное знание русской разговорной речи позволило Шмелеву создать запоминающийся речевой портрет героини. Ее речь богата пословицами, поговорками, прибаутками, яркими образными сравнениями. Использование «инородных», не близких сознанию няни «антилигентных» слов (прахтика, адрест, травур, антерес, професыр, Трухмальные ворота и др.), трансформированных в соответствии с ее речевым опытом, создает комический эффект, что, впрочем, лишь добавляет обаяния этому образу. Няня охотно передает чужую речь; в ее монологах разворачиваются целые бытовые картины с участием нескольких персонажей.

В речь няни органично включаются церковнославянские слова и обороты, религиозные постулаты. Здесь проявляется не только привычно-бытовая православная составляющая народной речи, но и глубокая внутренняя религиозность этой женщины. Мир она воспринимает в категориях добра и зла, правды и лжи, вины и воздаяния, искушения и преодоления соблазнов.

Внутренняя духовная стойкость, нравственная опора на православные ценности позволяют героине достойно пройти все испытания судьбы и сохранить живую душу. Ее воспитанница Катя называет Дарью «своей иконкой». Образ няни в трактовке Шмелева содержит определенные аллюзии на образ Богоматери — заступницы и просительницы за всех страждущих, какой предстает она, к примеру, в апокрифическом памятнике IX века «Хождение Богородицы по

¹ Мочульский К. В. И. С. Шмелев // Современные записки. 1933. № 52. С. 459.

² Цит. по: Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву. С. 22.

мукам»¹. Это дало основание И. А. Ильину усмотреть в этом «бытовом» образе широкий философский подтекст: «Не всерусская ли это Няня? <...> Не всемирная ли это Няня, смятенно созерцающая мировое смятение наших дней?..»².

В 1936 году, тяжело переживая смерть горячо любимой жены, Шмелев создает мифопоэтическую повесть «Старый Валаам». В 1935 году Б. К. Зайцев из поездки на Валаам, входивший в то время в состав Финляндии, привез Шмелеву экземпляр его первой книги «На скалах Валаама», написанной 40 лет назад. Писатель заново перерабатывает ее, соотнося свои юношеские впечатления с накопленным за долгие годы страданий и исканий духовным опытом. В повести появляются два автора: студент, совершающий поездку на Валаам и многого не понимающий в его укладе, и имплицитный автор, оценивающий происходящее с точки зрения зрелого, много испытавшего человека.

Жанр произведения выходит за рамки традиционного путевого очерка. В тексте появляются отсылки к образу райской обители: Валаам неоднократно сравнивается с раем. В самом начале повествования богомольцы плывут на пароходе и видят древний остров: «В раю вот так-то... — слышится чей-то возглас» (II, 350). Эти слова подкрепляются и сюжетной линией: перед тем как попасть на Валаам, герои переживают бурю, разыгравшуюся на беспокойной Ладоге, которая подобна бурному житейскому морю, а Валаам — тихой пристани — райской обители. Второй раз обитель называется «райской» во время монастырской трапезы, куда благословлен идти герой-студент. Возникает образ Эдемского сада. Необычно то, что этот великолепный сад процвел на севере, на голых скалах: «...на камне — людой называют на Валааме этот камень — взошли сады» (II, 374).

По сравнению с первой книгой о Валааме Шмелев существенно изменяет природные картины, создавая синтетичный образ одухотворенной природы. Валаам — это совершенно иной мир, отличный от повседневного, иные пространство и время. Пейзажи острова напоминают иконописное изображение природы: «Новый, чудесный мир, который встречал я в детстве, — на образах, — стелющийся у ног Угодников...» (II, 353). Валаам назван обителью «за гранью мира» (II, 400). Обитель располагается на скалах, что поднимает ее над грешной землей, кроме того, на первых шведских картах архипелага именуется «Высокой землей», а в тексте появляется название «царство Валаамское» (II, 414). Многие пейзажные картины глубоко лиричны: «Дремлет суровый Валаам на камне, водами от мира огражденный. Спят леса на святых горах, укрытые скиты — по островам и дебрям» (II, 356). Природа наполнена ощущением святости, царящей вокруг. В описаниях часто повторяются эпитеты «святой», «нездешний», «неземной»; реалии островной жизни сторонний наблюдатель воспринимает как нечто сказочное, зачарованное. На острове сохраняются «первозданные», «райские» отношения между человеком и животным миром: «Бывало, зайдешь в леса: какая первозданность! Белки тут не боятся человека, и птицы не боятся. Да что белки! Не боится и крупный зверь» (II, 385).

¹ Хождение Богородицы по мукам / Подг. текста, пер. и коммент. М. В. Рождественской // Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 166–183.

² Ильин И. А. О тьме и просветлении. С. 364.

Мотив камня-крепости воплощает незыблемость этого духовного пространства и основывается на библейской цитате: «И Аз же тебе глаголю, яко и ты еси Петр, и на сем камне созижду церковь мою, и врата ада не одолеют ей» (Мф. 16: 19). Святой остров стоит на камне, на луде: «Валаам из камня, много гранита, мрамора у него» (II, 381). Монахи живут как в крепости, каменной и духовной. Эта духовная крепость раскрывается в образах монахов — насельников монастыря: духовное совершенство достигается только через многие труды и скорби. В рамках лейтмотива «камень-крепость» возникает мотив званных и избранных, восходящий к евангельской притче о брачном пире.

Тема трудов «во Имя» передает безымянную, не требующую награды работу братии для служения Богу и восходит к библейской цитате: «Возьмите иго Мое на себе и научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем: и обрящете покой душам вашим. Иго бо Мое благо и бремя Мое легко есть» (Мф. 11: 29). Достижения и блага цивилизации (водопровод, различные механизмы, дороги, огромный колокол, который в ясную погоду слышен даже в Сортавале) создаются простыми монахами, часто даже не имеющими образования. Жители Валаама, приняв крест Господень, относятся к повседневной работе как к высокому служению, которое освещает жизнь и дает возможность приобщиться к небесному.

Образ света восходит к евангельским цитатам: «И Свет во тьме светися и тьма его не объят» (Ин. 1: 5) и «Бе Свет истинный, иже просвещает всякого человека, грядущего в мир» (Ин. 1: 9–10). Свет является одним из основных символов Бога. Кроме того, этот лейтмотив восходит к молитве, возносимой на вечерних богослужениях, «Свете тихий», которая является приветственным словом для подплывающих к Валааму: ее поют богомольцы и подхватывает хор братии.

Лейтмотив тишины и покоя (с точки зрения стороннего наблюдателя — снадрёмы) восходит к евангельской цитате: «Придите ко Мне вси труждающиеся и обремененные и Аз упокою вы» (Мф. 11: 28). Эта отсылка к словам Спасителя содержится в тексте произведения, когда отец Антипа приветствует приехавших богомольцев, размещает их в гостинице и, подавая самовар, говорит: «С далекой дорожки упокоить» (II, 353). Образ жизни здесь спокойный, неторопливый, размеренный, без суеты.

Тишина на Валааме тоже особенная — полнейшая. Весь остров покрыт мохом, так что и шаги не слышны. Кроме того, послушники и многие монахи дают обет молчания ради духовного смирения, умиротворения. Тишина и молчание — следствие полноты духовной жизни, когда все слова становятся чем-то лишним, нарушаются только пением и молитвой, которые и заменяют обыкновенную речь. Поют тоже размеренно, спокойно, особым древним валаамским распевом. На фоне полнейшей тишины это пение разносится по острову, эхом отражается в скалах и проливах как ангельский трубный глас. Он же звучит и в малиновом колокольном звоне, слышном на многие километры вокруг. Плывавшему по Ладоге неясно, откуда доносится такой звук, кажется, что с самого неба, из райской обители.

С помощью мотивов одухотворенной природы, камня-крепости, трудов «во Имя», Света, тишины и покоя образ Валаама предстает как райская обитель на земле. И в это благословенное место попадает герой повести — «шатнувшийся от Церкви» (II, 347) студент. Постепенно он включается в монастырскую жизнь, но пытается проверить всё увиденное с научной точки зрения. За трапезой, когда «все вкушают, а очередной чтец читает про „жития“» (II, 367), герой вспоминает свое детство, молитву; это становится началом пробуждения его души. После трапезы к нему вдруг приходит понимание того, что такое «хлеб насущный». Мотив хлеба как символа Тела Христова появится вновь в финале повествования.

Следующая ступень к просветлению и преображению героя — новый взгляд на монашеский труд. Сначала он пытается объяснить такую гармонию «монашеским социализмом», но потом вникает в глубинную духовную сущность безымянных трудов «во Имя». Затем приходит ощущение другого мира, который не поддается оценке с научной точки зрения, что порождает чувство умиления, благоговения. Становится возможным и единение с природой, признание ее неписаных законов, приобщение к Свету Валаама через приобретение «святостей». Таким образом, герой словно отрывается от своей прежней жизни, смиряется и возвращается в потерянную райскую обитель.

Кульминация примирения — вкушение Валаамского хлеба при отъезде со святого острова. В этом действии совершается евхаристия, вкушение Тела Христова, соединение с Ним: «Я беру с поклоном, развертываю и вижу — хлеб! <...> Тут же мы едим его, крестясь на золотые кресты и синие купола собора. И с этим Валаамским хлебом вкушаем в последний раз, впитываем в себя, в сердце кладем себе благодное, что видели и вяли, что осветило нас, первые шаги нашей жизни» (II, 418). Герой уподобляется ученикам Христа, общникам Его Тайной вечери, к чему способна только преображенная душа, очищенная и просветленная.

В конце повести остров растворяется в небесной лазури, словно соединяясь со своим первоисточником, указывая путь в небесную обитель. Несмотря на наличие жанровых признаков теологической утопии, автор изображает не фантастическую реальность, а саму сущность действительного. Концепты текста (сад, камень-крепость, Свет, тишина, покой), соотносимые друг с другом, образуют лексическое поле, обладающее выраженным ценностным смыслом: всё это было и сохранило свою бытийственность.

В середине 1930-х годов Шмелев продолжает поиск вечной красоты в обычной жизни. Он стремится создать новую форму романа — «духовный роман» «Пути небесные». Роман, над которым писатель работал свыше пятнадцати лет (1935–1950) (первый том был издан в 1937 году (Париж: Возрождение), второй — там же в 1948 году), можно с полным основанием считать произведением, подводящим итог духовным и художественным исканиям Шмелева, что подтверждается и оценками современников писателя.

Изначально «Пути небесные» были задуманы как несколько очерков для газеты «Православная Русь», выпускаемой монастырем — Братством преп. Иова Почаевского. Но в ходе работы группа очерков перерастает в роман. Новаторство

писателя связано с задачей создания нового жанра — «духовного романа» о путях спасения человека, воскресения и преображения его души. Автор не просто вводит житийную схему в ткань своего романа, а выводит ее из житейского плана — в житийный, из временного — во вневременной, вечный. Таким образом, произведение, в котором ряд критиков видели лишь бытописание или, напротив, почти молитвенный экстаз, оказывается значительно сложнее и многослойнее.

В соответствии с художественной задачей автор концентрирует свое внимание не только на главном герое — инженере Викторе Алексеевиче Вейденгаммере, который проходит путь от нигилизма к православию, но и на Дариньке, идущей к возрождению, воскресению. Постепенное преображение героя происходит именно через любовь к Дариньке, а через нее — к людям, что позволяет ему увидеть «пути небесные».

Разделение повествования на две сопряженные линии означает, что в произведении формируются два связанных между собой и параллельно развивающихся сюжета — житийный и романский. Основой житийного сюжета становятся нравственные искания героини. Даринька согрешила и должна пройти через покаяние, искупить грех. Этот сюжет ориентирован на ценности высшей, небесной жизни. В основе романного сюжета лежит противоречие между частной жизнью и предначертанной судьбой героя. Чудесным оказывается совпадение религиозно-нравственных состояний Вейденгаммера в финале второго тома романа с духовным знанием Дариньки, а через нее — с Абсолютом. Мысль об универсальности, всеобщности, неизменности божественной Истины отчетливо звучит в романе. Акт дарения Даринькой Евангелия Виктору Алексеевичу в финале второй части романа символизирует завершение пути героев к вере, приобретая характер сакрального «посвящения».

Шмелев намечает путь преодоления неразрешимости романного конфликта, развивающегося в сфере сюжета житийного. Романное противоречие судьбы и жизни преодолевает сам герой: Виктор Алексеевич смиряется с потерей Дариньки и удаляется в монастырь, отказывается от жизни в миру, а значит, становится выше своей личной мирской судьбы. Даринька стала для автора символом России, поруганной, но способной воскреснуть. Поэтому в разработке женского образа Шмелев обращается к предшествующей литературной традиции, ставя Дариньку в ряд с Татьяной Лариной, Лизой Калитиной, Анной Карениной и др., объясняя точки соприкосновения и отталкивания: «Дари называет неправдой „подвиг“ Лизы, святотатством! Лиза воспела „тьму“. Богу нужна ли ее „жертва“? Насилие над духом неугодно Богу. Ее „уход“ — надрыв. Кому построила она „счастье“ на своем страдании? Лиза разбила себя, любимого и... вручила его „пустышке“, грязи. Хорош „апофеоз“! Хитрый „диалектик“ все понимал, знал, как взять победу. Взял, обворожил. Устроил и Тане „апофеоз“. Знаешь, дружок, что Пушкин сам б[ыл] удивлен, что так закончил. Крикнул удивленно-загадочно, в салоне своего друга-женщины: „а ведь моя Таня отвергла Евгения!“ — „другому отдана и... т[ак] д[алее]“. А вот. Он уже готовился к женитьбе, был „весь очарован“. Страшась расплаты, „ловец чужих жен“, он дает поучительный пример „верности“, приковывает Таню к „нелю-

бимому“ — он чуял, кто он для буд[ущей] жены! — Дари сказала бы: „какое святотатство“! Таинство освящает великое из таинств — любовь. Таня сказала Христу ложь. Она не любила мужа. Она продолжала любить его. Но — „обещалась ли кому..?“ — буквой сказала правду, духом — ложь: она вся рвалась к нему, молила! И убила таинством — себя, его и „мужа“, — обманула в таинстве. И вот, на таком-то Дост[оевский] строит — для него заведомо шаткое — понятие о „русск[ом] счастье“! <...> Анна Кар[енина] тут святая, хоть и из „романа в конюшне“, как припечатал желчный Щедрин»¹. Вступая в полемику с предшественниками, Шмелев солидарен с Н. А. Бердяевым, который ставит «таинство любви — выше закона и вне закона...»². Тогда «грех любви» оказывается путем к религиозному искуплению и нравственному совершенствованию.

Толчком к разработке этой темы послужило заочное знакомство И. С. Шмелева с прототипом Дариньки второго тома — Ольгой Александровной Бредиус-Субботиной. В замысле романа, отразившемся в письмах к голландской корреспондентке, убедительнее, чем в окончательной редакции текста, показана трагедия Дариньки, борьба героини с живущей в ее душе страстью. Одним из возможных вариантов развития сюжетной линии было развитие любовных отношений Дариньки с ее «небесным супругом» Вагаевым — ее грехопадение, рождение сына, смерть Димы и ребенка.

Шмелев категорически не согласен с концепцией Владимира Соловьева в той ее части, которая отрицает репродуктивное назначение плотской любви. В романе «Пути небесные», в противовес предшествующей традиции, разделяющей идеально-возвышенное и чувственно-страстное начала женской натуры, воплощенные в образах разных, часто противопоставленных героинь, в образе Дариньки он пытается свести, слить воедино духовное и плотское, идеальное и земное. Вслед за Достоевским у Шмелева двусоставность и онтологическая направленность образа ведут к «просветлению» вечного первообраза. Не случайно Вагаев, а затем и Вейденгаммер видят в героине «великий отсвет того мира, о котором лермонтовский ангел пел в тихой песне, того небесного, предчувствуемого, о чем мечтает поэзия, что ищет философия, что знает одна религия...» (V, 257–258).

Описание лица Дариньки можно назвать «словесной иконой»: «Лицо ее показалось ему одухотворенным и бесконечно милым, чудесно-детским. Наивно-детски-полуоткрытый рот, устремленные ввысь глаза величали Угодника, славили восхищенно — „правило веры и образ кротости“. <...> В голубых клубках ладана, в свете паникадил, в пыланье сотен свечей-налепок, в сверкающем золоте окладов, светлые юные глаза сияли светом неземными, и утончившееся лицо казалось иконным ликом, ожившим, очеловечившимся в восторженном молении. Не девушка, не юница, а... иная, преображенная, новая» (V, 42).

В «Путих небесных» писатель в художественных образах и картинах воссоздает «сложный путь человека к духовному возрождению и спасению»³. Из-

¹ И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах: В 2 т. М., 2003. Т. 1. С. 157.

² Бердяев Н. А. Собр. соч. Т. 2. С. 248.

³ Черников А. П. Лики жизни. С. 114.

бранная манера повествования (соединение дневников, писем, воспоминаний) дает всестороннее представление о жизни героев. Роман полон реминисценций: в идее борьбы с искушениями в собственной душе ощутима перекличка с Ф. М. Достоевским, И. С. Тургеневым (образ Дариньки частично восходит к Лизе Калитиной), Л. Н. Толстым (увлечение Дариньки Вагаевым близко к семейной коллизии «Анны Карениной»). Кроме того, очевидны литературные аллюзии. Роман насыщен временными и пространственными реалиями, бесконечно многообразными и глубоко значимыми. Религиозно-философская тема и идея пути осмысливаются в нем на фоне событий, бытовых зарисовок Москвы («топоса») 1870-х годов («хроноса»). Обращение к 70-м годам XIX века имеет не только временную направленность, но и пространственную — слегка идеализированный, скорее, опозитизированный и мифологизированный писателем жизненный уклад навсегда отошел в прошлое. Не случайно к этому историческому периоду Шмелев обращается и в книгах «Лето Господне», «Богомолье». Однако художественное пространство «Путей небесных» шире, сложнее, чем в автобиографических произведениях. В соответствии с развитием фабулы действие романа переносится из Москвы в Петербург, в Уютово, в монастырскую обитель, в российские поля и леса.

Решающую роль в создании ценностной вертикали «Путей небесных» играет образ Праздника. Шмелев напоминает читателю о тех праздниках, которые раскрывают сущностные основы человеческого существования. Время действия обозначено двояким образом. События и некая архаизация языка, приметы быта отодвигают происходящее от дня сегодняшнего. Однако календарные даты — Сочельник, Петров день и другие — придают событиям статус современности в неизменной повторяемости годового круга. Заложенный в замысле двойной отсчет времени крайне важен для понимания всего произведения в целом. Праздничные события изменяют ситуации, дают толчок для раскрытия основ жизни, способствуют выявлению истинного духовного начала в одних (Даринька, Вейденгаммер, Вагаев, Карп) и раскрытию ложного обличья других (тетя Паня, барон, Ялли).

Эпицентром развития «дьяволического» мотива является маскарад. Мотив «кружения» соединяет образ маскарада с образом метели, выступающей метафорической заменой «смятения чувств» Дариньки. Разгул стихийных сил и вера соотнесены между собой и оказываются специфическими «измерениями» внутреннего мира героини. Традиция изображения сада как аналога первозданного рая, «вертограда», восходит к памятникам древнерусской литературы, где также присутствует уподобление книги саду — как своего рода микромира, хранящего воспоминание о божественной гармонии и порядке.

Современники писателя не учли сложности жанровой структуры итогового произведения Шмелева. Критика русского зарубежья оценила «Пути небесные» как «слабое произведение талантливого автора». Знаток и ценитель творчества писателя И. А. Ильин, отдавая дань великой идее романа («путь, ведущий человека из тьмы — через муку и скорбь к просветлению»¹), считал его несовер-

¹ Ильин И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1935–1946) / Сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М., 2000. С. 160.

шенным в художественном отношении. Философ решил, что «„рассудочный интеллигент“ преодолел художника в этом романе»¹.

Резче всех о романе отозвался Г. В. Адамович. По его мнению, автор «Путей небесных» хотел «воскрешения „Святой Руси“», притом вовсе «не углубленно-подспудного, таинственного, очищенного, обновленного, но громкого, торжественно-задорного, наглядного, осязаемо-реального!»² Критик считал образы героев надуманными, а реальность, воссоздаваемую в романе, иллюзорной. Признавая талант писателя в воспроизведении атмосферы произведений Ф. М. Достоевского, Адамович отказал Шмелеву в понимании им «метафизики» романов своего предшественника: «Сомнения Ивана Карамазова, домыслы Кириллова, безысходная тоска Ставрогина — все это полностью от него ускользнуло»³. «Неудачей большого таланта, обусловленной непосильностью замысла», считал «Пути небесные» профессор богословия А. В. Карташев⁴.

Неодобрение критиков вызывал не только «честолюбивый»⁵, по оценке Г. П. Струве, замысел последней книги И. С. Шмелева, но и особенности его художественного воплощения. А. В. Амфитеатров, рассматривавший «Пути небесные» как историю московского Фауста, подчеркивал, что роман — «почти сплошь религиозная проповедь, пред убедительным пламенем которой меркнут все возражения скептического реализма и почтительно сторонятся так называемые требования художественной правды»⁶.

Новаторство Шмелева в создании «духовного романа» как романа о путях спасения человека, воскресения и преображения его души связано с размышлениями о сущности и границах художественного творчества и свидетельствует о поразительной духовной интуиции писателя. В творческом сознании Шмелева искусство всегда было тесно связано с религией: «Религия — Искусство... это две дочери Господни, две сестры. Старшая — Религия»⁷. Ориентируясь на религиозную роль искусства, Шмелев настаивал на том, что всякое истинное произведение должно быть «гимном Господу, за все — „Твоя от Твоих“»⁸. В своем итоговом романе автор стремился «показать читателю русский мир Божий», «написать, закончить, отразить уже данное, таящееся там, от века»⁹.

Стремление к синтезу элементов распадающейся действительности приводит Шмелева к восприятию мира как единого, гармонизированного Богом универсума. Пафосом произведений эмигрантского периода является мысль писателя о существовании потенциальной возможности восстановления цель-

¹ Ильин И. А. Собр. соч.: Переписка двух Иванов (1935–1946) / Сост. и коммент. Ю. Т. Лисицы. М., 2000. С. 161.

² Адамович Г. В. Шмелев. С. 3.

³ Там же. С. 75.

⁴ Карташев А. В. Религиозный путь Шмелева // Памяти Ивана Сергеевича Шмелева. Мюнхен, 1956. С. 76.

⁵ Струве Г. П. Шмелев. С. 257.

⁶ Амфитеатров А. В. Святая простота // Возрождение. 1937. 20 марта. С. 8.

⁷ Письмо И. С. Шмелева О. А. Бредиус-Субботиной от 12 ноября 1941 года // И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах. Т. 1. С. 243.

⁸ Письмо И. С. Шмелева О. А. Бредиус-Субботиной от 22 сентября 1941 года // Там же. С. 61.

⁹ Там же.

ности бытия. События приобретают статус универсальных: воспроизводится миф о потерянном и возвращенном рае, атрибутами которого становятся одухотворенная природа, труды «Во Имя», Свет, тишина и покой. Они организуются в лейтмотивы, каждый из которых основывается на библейской цитате или реалии.

Шмелев обращается к системе жанров (житие, притча, «хождение») и средствам поэтики древнерусской литературы. В его произведениях мир еще раз творится словом, а тексты А. С. Пушкина и Ф. М. Достоевского выступают «магическими кристаллами», помогающими увидеть «воистину-искусство, т. е. освежение духа, новый мир, сотворенный художником, приподнятый над земным»¹. Основой «реализма в высшем смысле» Шмелева выступает онтологичность слова. Для подчеркивания его смысла, соотносимого с идеей произведения, писатель использует прием сказа и целую систему графических средств. Употребление дефиса и многоточия, кавычек и разрядки позволяет читателю видеть все, что нужно для восприятия интонации. Графические средства используются осознанно, о чем свидетельствует разъяснение, данное О. А. Бредиус-Субботиной в письме от 27 февраля 1942 года: «Кстати: мы в письмах часто, чтобы обратить внимание друг друга, ставим слова в кавычки... в рассказах лучше избегать этого, но я например, для оттенения, люблю писать иные слова „разрядкой“, т. е. вынимаю между буквами так называемые „шпоны“, связи букв. Это я принял сравнительно недавно, м. б. злоупотребляю... иногда, но почитаю важным. Когда надо взять внимание читателя, или показать, что это „слово“ имеет особый смысл, „внутренний“ что ли (или „переносный“). Такого много в „Путьх Небесных“. У тебя большой, огромнейший вкус, и ты сумеешь сама во всем разобраться. У нас — как у всех — слабо еще развита „пунктуация“ (очень мало „знаков препинания“), мало знаков для пауз, например, для передыхания — при чтении вслух, — ведь речь-то наша часто обрывается, н е кончается... В таких случаях я иногда ставлю не просто знак — ! или — ?, а — !.. или ..? Приходится самому создавать „дыхание живых слов“. У меня слабость... — вот ругались типографчики! — к многоточиям. Не понимали, что в речи нашей всегда „обрывчики“: у них не хватало точек-знаков! Идиоты говорили: „это он строчки гонит себе“. Истинно, эти идиоты не знали, как я выкидывал целыми столбцами уже написанное: я сжимал „строчки“!»² Прием сказа позволил Шмелеву запечатлеть национальную картину мира, отразившуюся в народном языке и поддерживавшую веру писателя в возрождение национальной самобытности России.

В годы эмиграции Шмелев пересмотрел свои взгляды на роль и значение российской интеллигенции. Вину интеллигенции в кровавых революционных расправах писатель подчеркивал и в эпопее «Солнце мертвых», и в крымских рассказах, и в публицистических статьях. Поэтому ему было очень важно привести к Богу сомневающегося интеллигента («Куликово поле», «Пути небесные»). Огромную роль в этом процессе играет мотив чуда.

¹ Письмо И. С. Шмелева О. А. Бредиус-Субботиной 2 января 1942 года // И. С. Шмелев и О. А. Бредиус-Субботина: Роман в письмах. Т. 1. С. 411.

² Там же. С. 542.

Чудо в поздних произведениях И. С. Шмелева придает завершающую полноту его концепции мира и человека, теряет мистический характер, чтобы приобрести определенный и ясный житейский смысл. Чудо онтологично¹, оно не является нарушением причинности, природной закономерности², но приподнимает человека над привычными условиями «мира сего», напоминая, что возможности его не ограничены рамками этого мира.

В жизни самого Шмелева не раз происходили события, которые трудно назвать иначе как «чудесными»: исцеление писателя по молитве святому Серафиму (рассказ «Милость преподобного Серафима»), спасение от смерти во время бомбежки Парижа и, наконец, заочное знакомство с Ольгой Александровной Бредиус-Субботиной, ставшее самым значительным событием на закате его жизненного и творческого пути. Даже смерть писателя имела некоторый мистический оттенок: 24 июня 1950 года, в день именин валаамского старца Варнавы, когда-то предсказавшего ему путь страданий и славы, Шмелев посещает монастырь Покрова Божией Матери в местечке Бюси-ан-От, и в тот же день прекращается его земной путь. Он был похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Чудесным можно считать и посмертное возвращение писателя на родину. В 2000 году прах писателя, согласно его воле, был перевезен в Россию и захоронен на кладбище Донского монастыря в Москве. Состоялось и творческое возвращение: благодаря усилиям Е. А. Осьминой вышло в свет собрание сочинений И. С. Шмелева в восьми томах, в котором собраны все основные (в том числе эмигрантские, не издававшиеся ранее в России) произведения.

Федор Августович Степун (1884–1965)

Литературный список трудов Федора Августовича Степуна невелик: два больших романа, рассказ и несколько стихотворений. Это скромное по объему наследие перекрывается солидным перечнем философско-эстетических штудий — книг, трактатов, статей, мемуаров и писем, часть которых до сих пор существует лишь на немецком языке, а часть — и вовсе в архивах. Степун — профессиональный философ, и, если мы хотим хоть что-то в нем понять, надо быть читателем весьма подготовленным не только в историко-литературном, но и в историко-философском и культурологическом смыслах. Степун философствует в своей художественной прозе; его философские литературно-критические сочинения глубоко эстетизованы и в этом смысле не являются строгой систематизированной философией. Как многие инициаторы культуры Серебряного

¹ Чернов А. В. Исследование маловера (онтология чуда в «Куликовом поле» И. Шмелева) // Материалы докладов II Крымской науч. конференции «И. С. Шмелев. Мир ушедший — мир грядущий». Алушта, 1993. С. 41–42.

² Булгаков С. Н. О чудесах Евангельских. М., 1994. С. 28–71.

века, он призывает своего читателя на перекресток философии, эстетики, критики и литературы, на котором сошлись магистральные пути мирочувствия и мирозерцания новой эпохи как в России, так и в эмигрантском рассеянии.

Федор (Теодор) Августович Степун (Степпун) родился 6 (19) февраля 1884 года в Москве. Отец его, выходец из Пруссии, управлял бумажными мануфактурами в местечке Кондово, а мать, литовка Мария, происходила из шведско-финской ветви Аргеландов, нашедших свое место в России еще при Петре Великом. Крещен в реформистской церкви. Биологически Степуну достался целый букет наследственности: в его жилах текла смесь французской, литовской, шведской, финской и немецкой крови, что не помешало ему возрасти в рамках подлинно православной духовности и стать ярчайшим выразителем «русского всечеловечества, прославленного Достоевским»¹. Впечатления усадебного детства, столь ярко описанные в первой главе его мемуаров², навсегда отложились в его душе и легли позднее (как в свое время у Н. Бердяева, Н. Арсеньева и Е. Кузьминой-Караваевой) в основу его философии ландшафта и природы русской души³.

Выполняя волю отца, желавшего видеть в сыне своего воспитанника, Степун отправляется в московское реальное училище им. св. Михаила (1900); окончив его, отбывает воинскую повинность (1901–1902), а затем, по совету в те годы читавшего курс истории политических учений в Московском университете Б. П. Вышеславцева, воспитанника марбургских неокантианцев П. Наторпа и Г. Когена, направляется на учебу на историко-филологический факультет Гейдельбергского университета. Здесь он, к счастью, миновал Куно Фишера (крупного историка философии), к которому был определен, и попал «к самому» В. Виндельбанду, главе баденской филиации неокантианства⁴.

Неокантианцы разрабатывали практически новые философские дисциплины — аксиологию, т. е. философию ценностей, философию культуры, философию истории и так называемую философию жизни. Если прибавить сюда кардинальное переосмысление собеседниками Степуна проблем филологии, эстетики и этики, психологии и социологии, теорий государства и права, то мы поймем, что русский мыслитель оказался в самой гуще процессов решительного обновления всего списка наук о человеке.

¹ Штаммлер А. Ф. А. Степун // Русская философско-религиозная мысль XX века / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1975. С. 323. См. также: Яковенко Б. Н. История русской философии / Пер. с чеш.; общ. ред. и послесл. Ю. Н. Солодухина. М., 2003 (по указ.); *Квон Ки Бэ*. Романы Степуна: философия, поэтика. Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003; *Елькин А. В.* Философия культуры Ф. А. Степуна и Г. П. Федотова. Дис. ... канд. филос. наук. М., 2005.

² *Степун Ф. А.* Бывшее и несбывшееся / Послесл. Ю. И. Архипова. СПб., 1994. С. 7–27. Далее в тексте в скобках это издание обозначается *Бин.* с указанием страницы в тексте.

³ *Степун Ф. А.* 1) К феноменологии ландшафта // Труды и дни. 1912. № 2. Март–апрель. С. 52–56; 2) Мысли о России. Национально-религиозные основы большевизма: пейзаж, крестьянство, философия, интеллигенция, 1927 // Степун А. Ф. Чаемая Россия. СПб.: РХГИ, 1999. С. 5–33. Ср.: *Бердяев Н.* О власти пространств над русской душой, 1915 // Бердяев Н. А. Судьба России. М., 1990. С. 65–70; *Кузьмина-Караваева Е.* Равнина русская // Современные записки. Париж, 1924. Кн. 19–20; *Арсеньев Н. С.* Воды, горы, лес и поля // Арсеньев Н. С. О красоте в мире. Мадрид, 1974. С. 118–138.

⁴ См.: *Виндельбанд В.* Избранное. Дух и история. М., 1995.

У Степуна, с его почти ренессансной жадой новых знаний и новых впечатлений, хватало времени не только на академические семинары и терпеливые занятия в библиотеках. Университетская молодежь и свободные мыслители Германии первого десятилетия XX века были охвачены лихорадкой политических споров. Степун втянулся в нескончаемые диалоги социалистов и демократов всех мастей, слушал горячие речи К. Цеткин, Л. Дейча, А. Гоца, Л. Франка.

Круг его чтения был также достаточно пестрым: славянофилы и Вл. Соловьев (о котором он написал, но не завершил докторскую диссертацию; она опубликована на немецком языке: Лейпциг, 1910); русские западники и П. Чаадаев; немецкие романтики от Ф. Шлегеля и Новалиса до Шеллинга и Рильке; неоплатоник III века Плотин и раннеренессансный мистик Мейстер Экхарт. Степуну, с его стремлением к синтезу веры, знания и жизни, почти удалось из этой мировоззренческой арабески, фрагменты которой озаглавлены перечисленными выше именами, из германского опыта чтения, общения и внутреннего самоопределения создать для себя цельную картину мира.

На немецкой почве проявился и его организаторский талант. Русские и немецкие соученики Степуна, стремясь внести и свой вклад в дело спасения европейской культуры от переживаемого ею кризиса, собрали и издали на немецком языке сборник философических эссе «О Мессии» (Лейпциг, 1909). Первый опыт окрылил их настолько, что родилась инициатива выпускать международный журнал «Логос». На квартире у Г. Риккерта во Фрейбурге летом 1909 года состоялся совет, на котором присутствовали оказавшиеся в городе З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковский; все сложилось как-то удивительно удачно (быстро нашлись и меценаты, и издатель), и с 1910 года журнал начал выходить в Германии и в России, а с 1914 года — и в Италии. По сути, «Логос» стал первым опытом испытания территории встречи философов Запада и Востока; только теперь его международное значение и роль в диалоге культур более или менее осознаны историками философии¹.

Вернувшийся под Новый год в Москву в 1910 году Степун не нашел искомого приюта в университете: ни Г. Шпет, ни Л. Лопатин не проявили к гейдельбергскому воспитаннику ни малейшего интереса. Федор Августович поступил достаточно мудро, организовав собственные домашние лекции на Пречистенке. В 1911 году Ю. Айхенвальд пристроил его в «Бюро провинциальных лекторов», и Степун получил возможность демонстрировать свое красноречие весьма широкой аудитории.

¹ Подробную историю журнала и роспись его содержания см.: *Безродный М. В.* Из истории русского неокантианства (журнал «Логос» и его редакторы) // Лица: Биографический альманах. М.; СПб.: Феникс; Atheneum, 1992. Вып. 1. С. 372–407. См. также: *Крампе Р.* Творить новую культуру. «Логос». 1910–1933 // Социологический журнал. 1995. № 1. С. 122–137; *Ермичев А. А.* 1) Трансцендентализм «Логоса» и его место в истории русского идеализма XX века // Вестник ЛГУ. 1988. Сер. 6. Вып. 3. С. 28–36; 2) О самоопределении философии в русском духовном ренессансе // Вестник СПбГУ. 1993. Сер. 6. Вып. 3; *Сапов Н. В.* Журнал «Логос» — прерванный на полуслове диалог // Вестник РАН. 1993. Т. 63. № 3. С. 267–140.

Круг постоянных собеседников Степуна стремительно расширился; в него вошло большинство мыслителей Серебряного века первого ряда; участие в философских обществах и в Вольфиле позволило Степуну сравнить многообразие русской духовной жизни с российской. Он писал, что «для русского мыслителя, как и для русского человека вообще, философствовать всегда значило по правде и по справедливости устраивать жизнь, нудиться Царствием Небесным, что и придавало всем философским прениям тот серьезный, существенный и духовно напряженный характер, которого мне часто не хватало в умственной жизни Западной Европы» (Бин., 205).

Степун печатает в журналах «Северные записки», «Русская мысль», «Труды и дни», «Студия», «Маски» литературно-философские статьи и рецензии, пишет о театре и кризисе символизма, о П. Чаадаеве и В. Одоевском, о немецком романтизме и русском славянофильстве, о постановке «Бесов» Достоевского на сцене и участвует в широко развернувшейся дискуссии вокруг запретительных писем Горького по поводу этих спектаклей. В те же годы в «Логосе» появляются принципиально важные для становления его эстетики работы, которые войдут позже в состав книги «Жизнь и творчество» (1923): «Трагедия творчества (Фридрих Шлегель)» (1910); «Трагедия мистического сознания» (1912), «Жизнь и творчество» (1913).

Мы еще вернемся к этой трилогии русского мыслителя, а теперь пора сказать, что Степун участвовал как офицер в Первой мировой войне; был травмирован зимой 1915 года, после чего почти год лечился; эта лихая година разбудила в Федоре Августовиче писателя. В «Северных записках» под псевдонимом Н. Лугин печатается его роман «Из писем прапорщика-артиллериста» (1916). Романом его трудно назвать; скорее, это эпистолярно-исповедальная проза современника «страшных лет России», военная хроника и образец философской рефлексии по поводу увиденного и пережитого.

Степун как бы «забывает», что пишет не подлинные письма реальному корреспонденту, а эпистолярный роман. Эта манера идет от Пушкина («Письмо Татьяны предо мною...»). Текст частенько утрачивает свойство быть не письмом, а образом письма, т. е. теряет черты эстетической условности. Когда герой «Писем...» адресует свое послание «С. Г-ну» и говорит: «...я всегда усматривал разительное сходство между немецким романтизмом и нашим славянофильством»¹, — нам без всякого специального комментария ясно, что «С. Г-н» — это, конечно, гейдельбергский соученик автора Сергей Гессен, которому давно известна ранняя статья Степуна «Немецкий романтизм и русское славянофильство» (1910).

Однако отметим и принципиальную разницу в трактовке отношений искусства и жизни в пору Золотого века и века Серебряного. У Пушкина реальность искусства и реальность жизни открыто и дружественно стремятся друг к другу, не сливаясь, но и не противопоставляясь враждебно. Это не «жизнь в искусстве», а деятельное искусство самой жизни, в рамках которого осуществляется само-

¹ Степун Ф. (Лугин Н.). Из писем прапорщика-артиллериста. Томск, 2000. С. 136. Далее в тексте это издание обозначается в скобках как ИП. с указанием страниц.

творение личных образов жизни. Так, Дельвиг создал для себя образ «поэта-ленивца», Батюшков — свою «маленькую философию» дружеского общения, а Гоголь попросту творил о себе целую «мифологию».

Для человека Серебряного века, ярчайшим выразителем которого являлся Степун, все обстояло намного сложнее и трагичнее. Отношения искусства и жизни осмыслены в его эстетике в категории взаимоотрицания: «В сфере искусства каждое художественное произведение самоутверждается в отрицании всех других, а сфера жизни жива положительным утверждением всего во всем»¹. Эту эстетическую автономность произведений искусства (а также научных концепций и символично-философских теорий) русский мыслитель на языке своей аксиологии относит к сфере «ценностей положения». Но, когда человек творит себя как личность и «становится художественною формою самого себя, а тем самым и творцом художественного произведения»², он диалогически открыт всем другим личностям в пространстве общей судьбы, что конкретизируется в любви, семье, обществе, нации, церкви. Это, говорит Степун, сфера «ценностей состояния». Эти термины, без которых невозможно связать в одно целое Степуна-мыслителя и Степуна-писателя; они пришли к нему от его учителей-неокантианцев.

Архитектоника его мыслительной активности, глубина и интенсивность переживаний напрямую связаны с непрерывным перемещением от ценностей положения к ценностям состояния. Соответственно ведет себя и словесная фактура текста: она то отражает поэтику чувственного восприятия, то знаменует дистанцию между усвоенным новым опытом и его внутренней самооценкой, то незаметно становится материалом для еще более дистанцированной от живой жизни умозрительной конструкции, — и тогда целые страницы художественной прозы превращаются во фрагменты философского трактата. Но центральная направленность текста все та же: стремление «забыть», что он всего лишь текст, и свершить немислимый прорыв из сферы условного (искусство) в сферу безусловного (жизнь). Эта циркуляция героя (и, соответственно, ритмика семантического «дыхания» текста) меж двумя полюсами особенно наглядно видна, когда Степун выстраивает в сознании героя свою «философию войны». Вот несколько примеров.

«В сознании Германии, — говорит герой, — ответственность за войну падает на Россию и Англию. В сознании России и Англии — на Германию. <...> А нация, как мирный народ, отрицает войну и жаждет мира. Все эти противоречия восстают на мир сплошным безумием, а умные люди услужливо оправдывают войну. <...> Я, как и все, *личной ответственности* за все происходящее не несу; формулы Достоевского, что „каждый за все и за всех виноват“, в сущности, душою не постигаю, не осиливаю...» (ИП., с. 46). Это письмо датировано концом января 1915 года.

Перед лицом повального безумия войны герой утверждает себя в презумпции столь же тотальной невинности. Такова его позиция на полюсе цен-

¹ Степун Ф. А. Соч. М., 2000. С. 119. Далее обозначается как *Соч.* с указанием страницы в тексте статьи.

² Там же.

ностей положения. Но когда он пытается эту умозрительно выработанную мысль (т. е. личную позицию невинности) сделать фактом живой жизни как общей нравственной реальности втянутых в мировую бойню людей, как эта нравственная реальность приливной волной возвращает ему подлинность и правоту речения Достоевского, которого он так любил, о котором писал и которому так много обязан своей поэтикой. Уже в апрельском письме того же года мы читаем: «...формула нравственной ответственности вполне точно дана Достоевским: „Каждый за все и за всех виноват“» (ИП., с. 77).

Приключения цитаты на этом не кончаются. Чтобы тезис о всеобщей вине получил не только теоретическую, но и эстетическую (т. е. художественно завершенную) достоверность, Степун расщепляет его на антиномичные позиции, причем делается это средствами поэтики самого Достоевского, а именно: эти «да» и «нет» персонифицируются. Степун показывает двух спорщиков-идеологов. Это окопные телефонисты: Шестаков и Готлиб Бехтер. Расщепляя идею на ее составляющие и распределяя полюса ценностных предпочтений между двумя героями, Степун, однако, не выдерживает открытого Достоевским художнического принципа авторской «вненаходимости» (термин М. Бахтина): автор «Писем...» стоит между или рядом со своими героями, оставляя себе право нейтрально-дидактического комментирования: «Русская и современно-немецкая точки зрения на жизнь вообще и на войну в частности утверждались здесь друг против друга с редко типичной отчетливостью. Бехтер — абсолютное утверждение машины, т. е. цивилизации, полное отрицание личной ответственности на почве погашенности личности властью коллективно-государственного начала и характерное ограничение своей мысли областью своего профессионального дела. Шестаков — отрицание цивилизации, острое чувство того, что „каждый за все и за всех виноват“, и занятость философской мыслью, не имеющую непосредственного отношения к его прямому делу» (ИП., с. 53).

Персонификация идеи всеобщей вины понадобилась Степуну для иллюстрации того сформулированного в книге «Жизнь и творчество» убеждения, что только в личности осуществляют себя ценности состояния, связующие каждое «я» в общечеловеческий организм, только на личности сбывается историческая правда актуального дня. Актуальность эта усилена прямыми и косвенными отсылками автора на широкомасштабную полемику вокруг вопросов войны и мира, национализма и имперских амбиций воюющих сторон, о религиозно-культурном смысле конфликта, о германизме и русофильстве.

Есть два знаменательных в этом отношении места в романе, где герой возмущен лицемерием журналистов, ведущих репортажи о «солдатиках»: «Хуже, однако, чем ложь фактописи, ложь нашей идеологии. „Отечественная война“, „Война за освобождение угнетенных народностей“, „Война за культуру и свободу“, „Война и св. София“, „От Канта к Круппу“ — все это отвратительно тем, что из всего этого смотрят на мир не живые, взволнованные чувством и мыслью пытливые человеческие глаза, а какие-то слепые бельма публицистической нечестности и философского доктринерства» (ИП., с. 75). Для нас особо значимо последнее выражение; оно повторено в ином месте: «Если в истории есть смысл и справедливость, то смысл этой войны должен для Германии вскрыться в воз-

вращении немецкого народа путем страдания и испытаний в лоно его подлинно духовной сущности, <...> в победе Канта над Круппом» (ИП., с. 135).

Это странно звучащее сочетание имени великого кенигсбергского мыслителя и фамилии целой династии немецких промышленников (концерн основан в 1811 году и существует по сию пору) на самом деле — заголовок доклада, а затем статьи рано умершего яркого философа Серебряного века В. Ф. Эрн (1882–1917) «От Канта к Круппу», опубликованной в декабрьской книжке «Русской мысли» за 1914 год вместе с материалами бурного обсуждения этого действительно скандального выступления на заседании в Политехническом музее Религиозно-философского общества памяти Вл. Соловьева 6 октября 1914 года, на третий месяц военных действий. Эрн (со своей явно немецкой фамилией!) подверг настоящему разному всю немецкую классическую традицию, а с нею — и ее теперешних наследников, обвинив их в отвлеченном теоретизировании, в небрежении личностью, в притязаниях на мировое господство и в беспросветном национализме. Эти качества немецкого духа привели к утрате нацией целостного мироощущения и подчинили его задачам государственно-милитаристского плана. В результате у Эрн получилось так, что есть нации исконно злые, а есть почвенно-добрые. Эта нравственно-историческая асимметрия (к которой склонны были и такие сочувственники Эрн, как о. Сергей Булгаков и кн. Е. Трубецкой) как-то вывела за скобки глубоко почитаемых в России Шиллера, Гёте и йенских романтиков, на что Эрну вполне корректно было указано С. Франком в статье «В поисках смысла войны» (1914). Запальчиво-патриотическую речь «Кризис современной Германии» произнес И. Ильин, где дело дошло до прямых оскорблений¹.

Авторское слово в романе живо откликается на зов жизни, вводит злободневность в контекст вечных проблем и тут же возвращает эти плоды диалогического обмена искусства и жизни в подлинность исторической реальности, дополняя и достраивая, обогащая ее опытами личного переживания и рефлексии. Степуна — созерцателю и визионеру — более импонирует работать в манере наблюдения и свидетельства; на этом пути у него формируется тот тип художественного историзма, который роднит его с автором «Былого и дум» (в мемуарах Степуна это проявилось с исключительной полнотой). Как раз Герцен был назван одним из мессий молодыми авторами сборника «О Мессии». Но Степун знает, что простая «фактопись» (по его словечку) мало что значит, если этот факт не осмыслен и не причтен к миру ценностей. Факт, уличенный в смысле, есть уже не просто факт, но событие, а точнее — со-бытие в его отрефлектированности, смысловой завершенности и эстетической оформленности. И тогда умозрительно добытый смысл события превращается в событие смысла, сам этот смысл события становится событием исторической жизни. Это все, что может сделать художник для понимания протекающей сквозь его сердце и ум истории, чтобы оправдать ее и, следовательно, спасти для будущего.

¹ Подборку материалов см. в кн.: В. Ф. Эрн: Pro et contra / Сост., вступ. ст., коммент. А. А. Ермичева. СПб., 2006. С. 415–520.

Эта акция по спасению смысла истории может художнически оформляться по-разному. Например, в поэтике хтонического мифа, когда мы встречаем в «Письмах...» вариации мифологемы «Мать-сыра-земля»: «я так ярко чувствую, как вся земля мыслит свою упорную кладбищенскую думу» (ИП., с. 5); «ночью больная земля, словно от приступа кашля, сотрясается от страшных минных разрывов» (ИП., с. 150). Или — в поэтике экфразиса (т. е. «описания картины»): вид, открывшийся после боя под Яблоницей польской, был «истинно монументальной картиной современного боя» (ИП., с. 87; ср. с. 32, 48); экфразис может осложняться поэтикой «ложной памяти»: «Перед глазами расстилалась как будто где-то уже виденная типично батальная картина в несколько романтическом стиле» (ИП., с. 29). Или — в поэтике конкретизации душевного состояния в облике живого существа: «пес постоянной тоски, минорный подголосок, который живет на дне души и стережет ее, начинает, подлый, понемногу ворчать и погромоывать своею тяжелой цепью» (ИП., с. 44). Метафоры, построенные на принципе одушевления абстракций, специально отмечал Степун в статье «Б. Л. Пастернак» (1959) — в «Охранной грамоте» (1930) вместе с героем в вагоне едет его собственное молчание.

Подобным образом Степун поступает и с предметным миром. Вещи в его романных мирах говорят о себе, настоятельно самоопределяясь в предметном мире и требуя внимания к себе, потому что «каждая вещь есть прежде всего обратная дорога души в душу покинутый мир» (ИП., с. 15). Со злой иронией Степун говорит о манере немцев писать на предметах быта имена предметов (чисто протестантская жажда адекватности имени и вещи, знака и предмета, призванности и профессии; М. Вебер¹, лекции которого слушал писатель в Гейдельберге, хорошо это понимал): «В вагоне на мыльнице написано, что она мыльница, на полотенце напечатано, что оно полотенце... все предметы хором кричат о себе. <...> Но совсем непереносимыми становятся надписи, когда они приобретают поэтический или высоко философский характер. Так, знаменитое: „Где поют, там смело можешь поселиться: злые люди песен не поют“, красующееся обыкновенно в кабаке, где за кружкой мартовского пива галдят подвыпившие извозчики. <...> Или вариант кантовского категорического императива: „Просим покидать убожную такой, в какую Вы хотели бы войти“» (ИП., с. 130; в оригинале две последние цитаты даны и на немецком). Степуну нестерпима эта мертвая симметрия слова и вещи: вместо того чтобы стать опознанной и принятой в круг людей под многими именами, дарующим предметам многоликую и яркую жизнь, вещи припечатаны и клеймены единственным именем; теперь это мертвые вещи неживого мира.

Роман «Из писем прапорщика-артиллериста», впервые вышедший отдельным изданием в 1918 году, читался с захватывающим интересом, как читается и теперь, даже и вне прямых мировоззренческих соотнесений с философско-эстетическими работами Степуна. Автор — не просто наблюдатель событий («я словно на наблюдательном посту всемирной войны» — ИП., с. 185), хотя даже некоторые словечки из жаргона артиллеристов мы знаем благодаря ему: «наблюлю»; «на-

¹ Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма (1905) // Вебер М. Избранные произведения / Пер. с нем.; Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова. Предисл. П. П. Гайденоко. М., 1990. С. 61–344.

блюдашка» — точка наблюдения за противником. Главная историческая правда романа основана не столько на свидетельстве (как ни «бесконечно много значит видеть» — ИП., с. 189), сколько на *участности* автора в том, о чем он пишет. Именно с категорией участности связано последнее завершение контекстов «вины за всех»: «Чувство войны есть прежде всего не *чувство смертной опасности*, но *чувство участия в процессе взаимного убийства*» (ИП., с. 144).

Русский писатель-мыслитель был не только внимательным читателем «Поэтики» Аристотеля, но и сам в 1919 году ставил в Первом государственном показательном театре революции «Царя Эдипа» Софокла (которого, кстати, читает герой романа «Из писем прапорщика-артиллериста»). Так что понятие трагической вины прекрасно известно не только герою, но и идущему по его пятам автору. Только в одном автор и его романские двойники не совпадают с концепцией великого грека: эта трагедия не приносит катарсиса — ни в жизни, ни в спектакле. По мысли автора, на войне алиби нет ни у кого, друзья и враги едины пред общей судьбой под этими безблагодатными небесами.

События Февраля вовлекли Степуна в вихрь революции. Менее всего он мечтал о политической карьере, но пластическая душа гейдельсбержца приняла на себя и ее очертания: избранный в Совет солдатских депутатов Юго-Западного фронта, он летом 1917 года оказывается в роли начальника Политического отделения в Военном министерстве, работает в редакции газеты «Русский инвалид» (напомним, что слово «инвалид» тогда означало еще «ветеран»), которую по инициативе Степуна переименовали в «Армию и флот свободной России». Здесь, в газетных публикациях, прорезались у Степуна несвойственные ему жесткие интонации: он отстаивает «войну до победного конца», требует от солдат и матросов строжайшей дисциплины и сохранения суровых мер наказания, вплоть до смертной казни. В июне 1917 года Степуна видят участником Первого Всероссийского съезда рабочих и солдатских депутатов. Сразу после Октября он спешно уезжает в Москву; в союзе с правыми эсерами курирует литотдел их газеты «Возрождение» (май–июнь 1917 года); по поручению ТЕО Наркомпроса ставит Софокла и Шекспира; издает альманах «Шиповник» (1922); входит в руководящее ядро Вольной академии духовной культуры¹.

¹ Благоразумно ни разу не упомянутый (видимо, в силу очевидной схожести концепций) Н. Н. Евреинов (1879–1953), драматург, режиссер, был одним из инициаторов и участников наиболее популярных зрелищных кабаре века: «Веселый театр для пожилых детей» (1909), «Кривое зеркало» (с 1910), «Бродячая собака» (1912), «Привал комедиантов» (1916), «Летучая мышь» Н. Ф. Балиева (Париж, 1923). Евреинов создал эстетику монодрамы, призванной реализовать «инстинкт театральности» в сценическом преображении «я» и жизни внутри самой жизни. См. такие труды Н. Евреинова, как «Введение в монодраму» (СПб., 1909), «Театр как таковой (обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни)» (СПб., 1912), «Pro scena sua. Режиссура. Лицедеи. Последние проблемы театра» (Пг., 1915), «Происхождение драмы. Первобытная трагедия и роль козла в истории ее возникновения. Фольклористический очерк» (Пг., 1921), «Первобытная драма германцев. Из истории театра германо-скандинавских народов» (Пг., 1922), «О новой маске (автобиореконструктивной)» (Пг., 1923), «Театр у животных (о смысле театральности с биологической точки зрения)» (Л.; М., 1924), «Азazel и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов» (Л., 1924), «История русского театра» (Нью-Йорк, 1953); «Демон театральности» (М.; СПб., 2002).

Весной 1919 года, спасаясь от голода, семья Степуна покинула Москву и уехала в Ивановку, чтобы «войти в трудовую коммуну» (Бин., 521). Здесь они вполне ощутили причастность общей судьбе: пришлось и крестьянствовать, и мешочничать, и торговать вещами на рынке. Но жизненная цепкость Степуна не подвела его и на этот раз. Чем более жизнь стискивала его кольцами невзгод, тем большей духовной концентрации достигал его внутренний мир, в котором зрел замысел следующего романа.

1922 год застает Степуна в эмиграции; здесь многообразие творческих интенций мыслителя развернулось во всем веере своих возможностей.

Характер и тип творческого поведения героя второго романа «Николай Переслегин», опубликованного с купюрами в журнале «Современные записки» в 1923–1924 годах и вышедшего отдельным изданием в 1929 году, созрел в зоне теоретико-эстетических исканий автора, а конкретно — в триптихе «Основные проблемы театра» (Берлин, 1923). Нам предстоит понять, что русского писателя здесь не слишком интересуют задачи профессионального актерского ремесла, хотя у него за плечами — постановочный опыт режиссера и руководителя Первого государственного показательного театра революции (1919–1920). Степун занят изучением того «человека-артиста» (словечко О. Уайльда и Ф. Ницше), который открывает пространство жизни как «сценическое» по преимуществу. Иначе говоря, он создает еще одну — трагическую по основному контексту — концепцию *игры*, которыми столь богатым оказался Серебряный век: от окрашенных влиянием Г. Спенсера и Ж. М. Гюйо «Основ позитивной эстетики» (1904) А. Луначарского до оригинальной и вполне декадентской теории «театра для себя» Н. Евреинова¹.

Открывается книга трактатом «Природа актерской души (о мещанстве, мистицизме и артистизме)». Человек, говорит Степун, находится в постоянном разладе с самим собой, поскольку ему приходится бороться с многоликостью («многодушием») своего «я» в стремлении сохранить целостность («единодушие») «я». При этом многодушие грозит распылением личности, а единодушие чревато мертвыми паузами в саморазвитии ее. Примирение этой внутренней антитезы душевной жизни мыслитель видит в трех формах. Во-первых — мещанство, что означает бескрылость, «невозможность заболеть мукой своего богатства», это атрофия сложности и мертвенность памяти; мещане — люди мундира и цивилизации, но не трагической духовности и культуры. Во-вторых — «путь священной пассивности и духовной нищеты», мистического единения с Богом, жертвенного отречения от «я» и в пределе — святости, враждебной творческому героическому самоутверждению. В этом последнем моменте Степун совпадает с тезисами статьи С. Булгакова «Героизм и подвижничество», вошедшей в знаменитый сборник «Вехи». Наконец, третью форму примирения опасной множественности внутренних ликов и необходимого самоограничения Степун видит в «высоком аристократизме» и «артистизме», ибо только этот душевный уклад исполнен живой любви к конкретной

¹ Мировоззренческая антитеза «культура / цивилизация» закрепились у Степуна в статье «Освальд Шпенглер и закат Европы» (1922).

человеческой душе» (Соч., с. 155–157). Трагедия артистической души заключается в избыточности тех жизненных ролей, в которых она актерствует. Это «мастерство оборотнической жизни... специфически артистический метод превращения своей жизни в двупланность действительности и мечты» (Соч., с. 168).

Зачем Степуну понадобилась эта эстетика игры? Чтобы оправдать своего будущего героя *в любом его поступке*, а точнее — себя самого, коль скоро второй роман, «Николай Переслегин», как и первый, по собственному признанию автора, насквозь автобиографичен. «Артистическая душа» ставится под знак тотального и не обсуждаемого далее оправдания: ведь это «душа грешная и святая, слепая и пророческая, страстно всему отдающаяся и холодно наблюдающая себя со стороны, в священном страхе строящая свою жизнь и с горькой иронией провоцирующая свое строительство» (Соч., с. 158).

Все это достаточно изящно и убедительно в теории, но, примененное к жизни как эстетическое руководство к действию, оборачивается далеко не шуточными трагедиями реальных людей, которых ведущий герой, Николай Федорович Переслегин, превращает для себя «в образ, в иероглиф, памятку... в служебное средство»¹.

В романе пересекаются два любовных треугольника: «Татьяна (жена Николая, утонувшая в попытках спасти брата своей подруги Марины) — Николай — сама Марина» и «Наталья (жена Алексея, брата Татьяны) — Николай — сам Алексей». В центре этой эротической пентаграммы — главный герой, письма которого к Наталье и составляют основной массив текста. Если квалифицировать их на языке популярных письмовников XVIII века, это так называемые письма соблазна².

Письма Переслегина демонстрируют подлинно магическую поэтику любовного внушения: в них методически, расчетливо, шаг за шагом осуществляется эротическая суггестия. Расставляются риторические ловушки с целью хищно-агрессивного вовлечения жертвы-адресата в целую сеть хитроумно выстроенного лабиринта. Письма романа преизобилуют чеканными, внешне неотразимыми афоризмами, они убеждают, настаивают, умоляют, иронизируют, они выстроены в поэтике артистически двоящегося слова, которое нарциссически оглядывается само на себя и свою семантическую тень, создавая общую атмосферу опасного красноречия, двусмыслицы и душевного излома. Это слово способно к самокомментарии лексической и синтаксической фактуры фразы: «Всюду, где существительное требует прилагательного, где ядро слова разлагается в атмосфере междусловия, начинается нравственная ложь». Или: «Строй нашей фразы — величайший обличитель нашей души. Легко жить чужими мыслями, говорить чужими словами, украшать свою речь чужими образами, но переменить строй и ритм своей речи почти так же невозможно, как одним уси-

¹ *Степун Ф. А.* Николай Переслегин. Томск: Водолей, 1997. С. 154. Далее при ссылках это издание обозначается в скобках как НП. и указывается страница.

² В поэтике «письма соблазна» создано, между прочим, послание Татьяны Лариной Онегину, воспитанной на эпистолярной традиции Просвещения. Ср.: *Елистратова А.* Эпистолярная проза романтиков // *Европейский романтизм*. М., 1973. С. 309–423.

лием воли заменить свой собственный пульс. Я думаю, синтаксис не что иное, как ум и дух нашей крови» (НП., 115, 145–146). Перед нами — не просто образец того стилистического приема, который В. Шкловский и Ю. Тынянов называли «остраннением» (от слова «странный»), и даже не то, что применительно к прозе Достоевского М. Бахтин назвал эту оглядку слова на свое противослово «озирающейся фразой».

Герой Степуна никогда до конца не уверен ни в правоте своего высказывания, ни в правде своего поступка: ни то ни другое не завершают героя в столь горячо взыскуемой им целостности. Не завершает его и любовь. Лучшее, что мог устами героя сказать о любви Степун, автор теоретически цельной философии Эроса, это: «...что же любовь, как не религиозная вершина величайшего искусства — жизни. Полюбить друг друга, разве это не значит избавить друг друга от всего случайного и бесформенного, пластически завершиться друг в друге, обрести строгий ритуал жизни, отчеканить и вознести диалог своих чувств, стать друг другу материалом и формой, лицом и судьбою, стать друг другу залогом бессмертия!» (НП., с. 87).

Степуну удалось интуитивно вывести формулу завершения «я» в Другом (Другой), к которой шла вся диалогическая философия личности на Западе (от М. Бубера и Ф. Розенцвейга до Ж.-П. Сартра и Э. Левинаса) и в России (от Н. Бердяева и С. Франка до М. Бахтина). Надо отдать должное эстетической пронизательности автора «Николая Переслегина» и высоте его теоретической мысли.

Но посмотрим, как «реально», т. е. в рамках художественной реальности романа, развивалась эта философия Эроса. Итоги, к которым она приходит (если можно говорить о каких-то итогах относительно фабульно незавершенного текста), отыскиваются, увы, не на путях жизни, а на путях смерти. С жутковатой последовательностью примирение «многодушия» и «единодушия», заданное герою как творческая задача, необратимо превращает его теорию пластического завершения и спасения в Эросе в практику Танатоса и в катастрофический некроз внутреннего мира героя.

В Марине, влюбленной в него, Николай видит апофеоз воли к смерти. Ее тяготение к сцене вызвано комплексом умирания, или, как резонерствует Переслегин: «Та наджизненная игра в жизнь, к которой тянется ее душа, гораздо легче осуществима в жизни, чем на сцене. Сцена ей ничего не даст, если она не отдаст ей всей своей жизни. Но жизни своей она отдать не может — ее жизнь отдана смерти. Ей ничего не остается кроме как, не живя, а умирая, играть в несуществующую жизнь. Что такая жизнь тоже сцена — ясно» (НП., с. 186).

Степун убежден, что артистический человек, всерьез живущий в искусстве, мертв для жизни; отданный жизни без остатка обыватель мертв для искусства. А поскольку любовь для него и есть «искусство жизни», то Эрос с трагической неизбежностью обращается в стихию мстительную и беспощадную: «Любовь живет только внутренним тяготением к смерти и сейчас же умирает, как только в ней возникает тоска по завещанию себя жизни» (НП., с. 141).

И Марина, и Наталья стоят на пороге смерти, к которой их приговорила любовь Николая Переслегина — эротофага. Более того, он не просто эротофаг,

но еще и танатофаг: в буквальном смысле Николай питается страданиями и даже смертью ближних, о чем с цинической откровенностью и в надежде на понимание пишет Наталья: «Мы пришли к нашей любви через Танину смерть и Алешино страдание. Безмерность нашей любви не только мера нашего счастья, но и мера страдания самых нам дорогих людей» (НП., с. 110). В этом кругу тотальной эротической жертвенности выживает один Переслегин, столь охотно рассуждающий о «греховной первооснове» своей души и о «нравственно обязательном грехе» (НП., с. 32, 83).

Позиция автора и героя сливается до неразличимости. Причина этому — *эстетизм*. Обычно под этим словом подразумевают три значения: 1) перенос явлений искусства на бытовую реальность (она становится символическим «текстом» и жизненным «театром»); 2) восприятие прошлого и исторически актуальной действительности как эстетического артефакта («эстетика истории»)¹; 3) самоорганизация биографии как художественного произведения². Термин «эстетизм» широко употребляется в негативном оценочном смысле, когда имеется в виду эстетизм ренессансного типа, чреватый ложной героизацией «я». Романтический эстетизм превращает жизнь в «роман», а реальных людей — в его «персонажей» (см. театрализованно-«литургический» культ «прекрасных дам», мифотворчество и житнетворчество в среде немецких романтиков³ и русских символистов⁴). Итог этой разновидности эстетизма — профанация Эроса. Таков и ницшеанский эстетизм⁵, в котором окончательно разведены этическое и эстетическое: первое обращено в циническое самоосмеяние-увеличение, а второе — в неведущую собственной альтернативы самодовлеющую «красоту» (т. е. в красоту силы и витальной цепкости). Эстетизм оказывается суррогатом веры и лжерелигией. Генетически эстетизм связан с явлением дендизма⁶.

Жизнь эстета чревата распылением «я» в форме нарциссизма. Герой Степуна прямо говорит: «...как много дал бы я, чтобы перестать быть одновременно

¹ См.: Гулыга А. В. 1) Эстетика истории. М., 1974; 2) Искусство истории. М., 1980; Вахрушев В. С. Об истории с эстетической точки зрения // Российский исторический журнал. 1990. № 1. С. 11–16; Маймин Е. А. Проблема «история — искусство» в творческих исканиях Л. Толстого // Вопросы литературы. 1978. № 4. С. 161–181; Исупов К. Г. Русская эстетика истории. СПб., 1992.

² С почти исчерпывающей полнотой этот тип эстетизма анализируется в статье: Кантор В. К. Артистическая эпоха и ее последствия (по страницам Федора Степуна) // Вопросы литературы. 1997. № 2. С. 124–165.

³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.

⁴ Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137–170.

⁵ Кутлунин А. Г., Малышев М. А. Эстетизм как способ понимания жизни в философии Ницше // Философские науки. 1990. № 9. С. 67–76.

⁶ См.: Гроссман Л. П. Пушкин и дендизм // Гроссман Л. П. Собр. соч.: В 4 т. М., 1928. Т. 1. С. 14–45; Лотман Ю. М. Русский дендизм // Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре (быт и традиции русского дворянства 18 — нач. 19 века). СПб., 1994. С. 123–135; Вайнштейн О. Денди. Мода — литература — стиль жизни. М., 2006; Чернышева М. «Г-н Г. рисует денди...» Шарль Бодлер о дендизме повседневной жизни // Преломления: труды по теории и истории литературы, поэтике, герменевтике и сравнительному литературоведению. СПб., 2004. Вып. 3. С. 181–186.

и анатомом, и костюмером своей собственной души. Скелет в позе Нарцисса, что может быть гнуснее этого образа и что может точнее определить сущность моей души» (НП., с. 33). Вариантами эстетского нарциссизма в сфере бытового поведения можно счесть кокетство, салонное «жизнетворчество», намеренное шутовство и юродство, самолюбование отчаянием, «самосочиненность» (словечко Достоевского), творческий самообман. Однако подлинные социальные мотивации могут иметь и вполне трагический характер. Они принуждают насильственно овнешненное «я» к спасительному театру личин. Глубоко личностный смысл триады «лик / лицо / личина (маска)» активно обсуждается в научной и художественной прозе Степуна, в культуре Серебряного века¹. Я, — говорит герой, — «во втором ирреальном плане» утверждаю мой жизненный маскарад, «где в условной атмосфере эстетического иллюзионизма моя певучая и острая тоска по вечности так странно преломляется в пленительных соблазнах многоликости» (НП., с. 37).

Человеку, говорит Степун в программной статье «Жизнь и творчество», которая обсуждается в «Николае Переслегине» как написанная героем (НП., с. 135), даны три способа определиться в этом мире: в рамках научного мироотношения (сциентизм), религиозно (догмат) и художественно (эстетизм). Симпатии мыслителя и его героя отданы, конечно, третьему — и так кристаллизуется ясная формула не просто эстетической, но эстетской жизненной программы, под которой мог бы подписаться весь Серебряный век и в первую очередь — символисты: «В форме личности каждый человек становится художественною формою самого себя, а тем самым и творцом художественного произведения» (Соч., с. 119). Более того, в «Письмах...» эстетизм обосновывается как национальная черта русского жизнеотношения (на фоне немецкого): если «громадный художественный гений германского народа совершенно чужд всякого артистизма и эстетизма» (ИП., с. 134) и в целом немцы — «дилетанты жизни», то русские постигли «искусство жизни» как профессию (ИП., с. 132). «Человек-артист» Ницше, образы которого переполнили литературу модерна, стал у Степуна заглавной фигурой эпохи: «Говоря об артистическом творчестве, об артисте-творце, я имею в виду не строителей художественной культуры, но строителей собственной жизни, зодчих собственной души». Это зиждители „какого-то второго плана, всегда страстно творимой артистической мечтой, но никогда нереализуемо жизнью“. Душа человека-артиста, раздвоена между действительностью и мечтой, тем не менее она «исполнена величайшего внутреннего единства. Ее единство — *эстетическое единство трагедии*» (Соч., с. 164).

¹ См.: *Ауслендер С.* Записки Ганимеда // *Весы*. 1906. № 9. С. 15–29; *Волошин М. В.* Лица и маски. М., 1910 (Лики творчества), 1914; *Гурмон Р., де.* Книга масок / Пер. В. Брюсова. СПб., 1903; *Иванов Вяч. И.* Лицо или маска? // *Новый путь*. 1904. № 9; *Скалдин А.* Затемненный лик // *Труды и дни*. Тетрадь 1 и 2. СПб., 1913. С. 89–110; *Сологуб Ф.* Елисавета. М., 1905; *Флоренский П. А.* Лицо и личность Сократа // *Вопросы философии*. 2002. № 4; *Шмелев И.* Лик скрытый. М., 1916; *Шаятин Ф. И.* Маска и душа. Мои сорок лет в театре. Париж, 1932 (М., 1991). См. также: *Груздев И. А.* О маске как литературном приеме (Гоголь и Достоевский) // *Жизнь искусства*. Пг., 1921. 4 окт.; 15 нояб.; *Сямина О. В.* Категории лик / лицо / личина («маска») в культурологии П. А. Флоренского. Дис. ... канд. культурологии. СПб., 2006; *Уварова И.* Серебряный век. Маска // *Декоративное искусство*. 1993. № 3.

Герой Степуна — в состоянии вечного бенефиса на сцене жизни. Про окопного доктора «прапорщик-артиллерист» способен сказать, что он не просто доктор, «он предмет чеховской кисти», он «жанровая черточка... пейзажа, он драгоценная бутафория одного из актов нашей многоактной пьесы, и я люблю его. Как актер любит костюм, грим, иссохший венок своего бенефисного спектакля» (ИП., с. 77).

В характеристике поведения Переслегина то и дело мелькают старинные метафоры «жизнь = игра», «жизнь = театр», обыгрываются темы двойника и тени (ИП., с. 70–71), вся действительность ему — всего лишь «шахматная доска жизни» (ИП., с. 41). «Трагическое представление, которое именуется жизнью» в силу собственной игровой природы и как бы заранее (в глазах автора) снимает с героя вину за то богомодно-беспринципное отношение к окружающим и к миру в целом, в котором Переслегин усматривает «источки современной театральности» (ИП., с. 185). Самооправдание героя дополняется своего рода самокритикой: «Сентиментальность, эгоизм и поза, вот основные элементы современного человека, завершенным типом которого является модный эстет» (ИП., с. 22).

В 1923 году во второй части триптиха «Основные проблемы театра» («Основные типы актерского творчества») Степун выстроил персонологическую классификацию, в которой стратегии сценической игры и ролевое поведение в быту обнаруживают общие свойства. Степун прекрасно знает, что театр — это «все-го лишь» сгущение жизненной театральности и что игра в театре — это усиление и интеграция игровых элементов повседневного поведения. Он пишет в этой связи: «Материал актера — актер-человек, человек — как психофизический организм, как состав ощущений, настроений, самочувствий и постоянно вновь вливающих в душу впечатлений, не поддающихся никакой стабилизации» (Соч., с. 173).

Классификация типов актерского творчества строится то ли на врожденных качествах артиста, то ли по уровням достигнутого мастерства, но в любой характеристике Степун исходит из свойств души актера-интроверта, когда он как профессионал представляет себя на сцене в одном из четырех амплуа («имитатор», «изобразитель», «воплотитель», «импровизатор»). На эту тетраду накладывается триада трех природ актерской души («мещанство — мистицизм — артистизм»), раскрытая в первой части триптиха. «Актер-имитатор» и есть мещанин, он лишен творческой фантазии, его удел — играть статические эпизодические роли, внешнего человека, чувства-позы и чувства-жесты.

«Актер-изобразитель» наделен даром воображения, он враг натурализма, это актер-художник, хотя и низшего типа, поскольку «тайной последнего перевоплощения» он не владеет (Соч., с. 178). Человек этого типа и в жизни живет в раздвоении между собой и образом себя; таков герой купринского «Поединка» (1905) поручик Ромашов: «Как бы сильно он ни страдал, он постоянно видел себя в ситуации своего vis-à-vis, постоянно, как говорят, актерствовал, ощущал себя так, как ощущает себя актер-изобразитель» (Соч., с. 179). Это актер-самосозерцатель.

«Актер-воплотитель» способен к полному самозабвению, он не стоит «перед зеркалом самосознания» и, играя Гамлета, «себя-Гамлета взращивает в себе не

как объективно предстоящий его глазам образ, но как безобразную глубину своей души. <...> Образ рождается из ритмов внутренней жизни. Он ждет не видения Гамлета. Но преображает себя в Гамлета. Когда в нем осуществит себя Гамлет, его самого уже больше не будет». Внутреннего диалога «я» и роли уже нет, есть «„диалог между актером и зрителем на тему исполняемого образа“». Совершенный актер — актер-артист, актер-воплотитель» (Соч., с. 180–182).

Четвертый тип, которого Степун не видит на современной сцене, но предполагает в театре будущего, не слишком удачно определен как «актер-импровизатор». Степун обосновывает специфику этого типа через своего рода естественную мистику: «Существуют актеры, которые должны быть названы мистиками не только по *методу* своей игры, не только на основании присущего им дара самозабвенного отождествления с исполняемыми образами, но по всей своей артистической *субстанции*, по присущему им дару пророчества...» В игре этого типа «чувствуется самопреодоление театра у порога паперти», в такой игре «звучит тоска... по какому-то пророческому театральному „служению“» (Соч., с. 183–184)¹. В пример «пифической импровизации» Степун приводил игру В. Ф. Комиссаржевской, которая «совершенной актрисой» для него все же не стала, и вот почему: «Ее гениальная игра, волнующая и захватывающая, никогда не успокаивалась, ибо эстетически никак и ни во что не разрешалась. Ей был непосилен „катарсис“» (Соч., с. 184). Игра этого рода избыточна, она подымается над всякой «игрой» и выходит за рамки не только искусства как творимой иллюзии, но и за рамки жизни — в глубину ее мистической бездны и несказанной безобразности.

Сформулированная Степуном теория сценической игры и внехудожественной (но не внеэстетической!) жизненной театральности в нашем театроведении и психологии игры до сих пор не получила адекватной оценки. Надо со всей ответственностью сказать, что на фоне таких построений, как «система Станиславского», «биомеханика» В. Мейерхольда, теории Таирова, Б. Брехта, Э. Ионеско и А. Арто, философия театра русского мыслителя отмечена как концептуальной целостностью, так и эстетической выразительностью².

Если в книге о театре типы актерского творчества определяются в репертуаре внутренних душевных укладов, то в цикле из десяти очерков «Мысли о России», опубликованных в парижских «Современных записках» (1923–1927), где Степун фактически редактировал беллетристический отдел, классификация «персонажей» современности строится в зоне внешних воздействий, по уровням приспособления бытовых «я» к требованиям общественно-политической ситуации.

Революционная эпоха произвела не только творческий взрыв во всех сферах искусства, она сформировала и новые антропологические типы приспособлен-

¹ Упрощая теоретические построения Степуна-театроведа и вместе с тем — Степуна-артиста (в его личном творчестве и житнетворчестве), можно передать его мысль и так, что подлинный артист — тот, кто вообще не «играет», как, например, В. Шукшин или И. Смоктуновский.

² Более того, Степун предвосхитил весьма сложные концептуальные построения в области персонологии, см., напр.: *Пятигорский А. М., Успенский Б. А.* Персонологическая классификация как семиотическая система // Труды по знаковым системам. Тарту, 1967. Т. 3. С. 7–29.

цев, авантюристов новой окраски и «великих комбинаторов» всех мастей. Эти бытовые типы предстали глазам Степуна облеченными в плохо скрываемые личины. Человеческое совлечено с лиц этих людей, из личностей они превратились в типажи, в маски дурного жизненного театра. Выбор бытовой поведенческой «маски» диктуется им инстинктом самосохранения, стремлением к адекватной ответственности на тот тип поведения, какой от него ожидают окружающие, и чувством страха разоблачения. «Роль, куражение, какая-то инсценировка своего собственного „Я“, какое-то внутреннее самопровоцирование, вечно мелькающее оборотничество, бесспорно, играли в большевистский период революции совершенно исключительную роль» (Соч., с. 255).

В «Мыслях о России» Степун переводит свою эстетику игры и театральности на язык социальной философии и антропологии, оставляя за привычной для него эстетической терминологией роль языка описания. Эта новая, т. е. социальная, транскрипция игры может быть названа опытом негативной антропологии, коль скоро ее объектами становятся явления больной действительности и порождения патологии культуры эпохи ее исторического кризиса и катастрофической утраты традиционных ценностей.

В пореволюционной социальной реальности Степун выделяет три колоритные фигуры; это именно «фигуры» без персональных очертаний, схемы, но ведь «только извне живая схема — схема; *изнутри же она не схема, а образ*, но, конечно, образ типический» (Соч., с. 245). Литературно-эстетической классификации человеческих типов Степун учился у Гоголя и Щедрина.

Среди «врагов демократии» Степун числит три «персонажа» (под словом «персонаж» надо понимать не фольклорное обобщение характера, в отличие от «героя» литературы, а типаж реального быта): «Предельный обыватель — черносотенный персонаж; предельный ренегат — оборотень; предельный покаяльник — идеолог» (Соч., с. 242).

Характеристики «типажей» строятся на перекрестке личных бытовых наблюдений и литературного ряда, что придает социологии Степуна эстетически убедительную пластику изображения. Как Гоголь красочно-живописным слогом подавал грандиозных в своей пошлости и негативном титанизме героев «Мертвых душ», которые были для него как автора почвенно-родными и, значит, любимыми, так и Степун, не исключая «возможность какого-то почти лирического пристрастия к представителям черносотенного персонажа», предлагает читателю картинку в поэтике классической словесной живописи. Вот этот типаж: «Запотевший графин водки, угарная баня в крапиве, арапник над блошиным диваном, весенняя навозная жижа, чавкающая меж пальцами высоко подоткнутой дворовой девки, крепкий настой сногшибательной ругани, зуботычина мужику и десятилетиями не проветривавшиеся залежи верноподданнических чувств в подвалах неумных утроб, — все это гоголевское письмо русской жизни не может не представлять<ся> для многих из нас в том своеобразном порядке души, что определяется пословицей „не по хорошу мил, а по милу хорош“» (Соч., с. 243). Рудименты черносотенства Степун обнаруживает и теперь — «на пыльных чердаках интеллигентского сознания» (Соч., с. 246).

А вот «ренегат» и «оборотень»: ренегатство — это «явление мимикрии», он «любитель почтенного и чистого социального места», его тянет не в ГПУ, а в газету и на кафедру, веры в ложь и подлость у него нет; «ренегат живет под знаком смены одной души другою, а оборотень-provokator — под знаком совмещения своих многих душ». В философско-религиозном плане «ренегат — предельно павший человек», а «оборотень в своем пределе всегда provokator, падший ангел, т. е. дьявол» (Соч., с. 247–248). Русский мыслитель наблюдает, как «стихия „оборотнических“ настроений февраля сводится почти всецело к таким пустякам, как искусственная педализация революционных ощущений в кругах, внутренне чуждых революции, как спешная инсценировка „революционности“ со стороны некоторых монархически настроенных чинов высшего командования, как театральное ощущение пьедестала у целого ряда революционных деятелей». Однако то были социально невинные формы оборотничества как самопровоцирования; подлинный «дьяволов водевиль», говоря карамазовским словечком, наступил в октябре, когда «большевики сами врываются в историю как подпольные, таинственные, страшные заговорщики. Вместе с ними в жизнь входит двуличное сердце, мертвая маска и заспанный кинжал» (Соч., с. 249). Недаром тема тотальной двусмысленности и социальной лжи переполняет эмигрантскую публицистику¹.

Не нужно слишком напрягать память, чтобы почувствовать, что за этими образами театрализованного оборотничества стоит фигура знаменитого Евно Азефа, агента царской охраны и руководителя террористической Боевой организации эсеров, разоблаченного В. Бурцевым (убийцей П. А. Столыпина)².

Правдой, однако, остается и то, что и сам Степун, неисправимый эстет, не считал нужным отметить элементы явного фарса: политического — в поведении А. Керенского и трагического — в манерах Б. Савинкова, к которым одно время он был близок и биографическим, и служебным образом. В этом смысле куда пронизательнее оказался М. Зощенко — автор исторической повести «Керенский» (1937). Бытовая клоунада бывшего главы Временного правительства — это политический вариант тех же типов артистического поведения, в каких с подлинно творческим энтузиазмом реализовали себя на эстраде — А. Вертинский, И. Северянин и молодой В. Маяковский; на кафедре и в литературно-философских диспутах — А. Белый; в салонах — Вяч. Иванов, а просто в быту — «обаятельный негодяй» (по реплике А. Ахматовой в Ташкенте) А. Толстой.

Цену и природу этого рода эстетизма Степун прекрасно знает и исчерпывающе определяет в формуле: «Циническая сущность эстетизма заключается в... ничем не оправданной отмене этической (оценки. — К. И.) в пользу эстетической» (Соч., с. 243). Разве не на том же тезисе о разведении этического

¹ Бердяев Н. А. 1) Правда и ложь в общественной жизни (1917) // Бердяев Н. А. Соч. Париж, 1990. Т. 4. С. 83–91; 2) Правда и ложь коммунизма (к пониманию религии коммунизма) // Путь. Париж, 1931. № 3. С. 3–34; 3) Парадокс лжи // Современные записки. Париж, 1939. Т. 69. С. 272–279; *Landay Г. А.* Культура слова как культура лжи // Числа. 1932. Кн. 6.

² См.: Бурцев В. В погоне за provokatorами. М., 1989; Николаевский Б. Н. История одного предательства. Террористы и политическая полиция. М., 1991.

и эстетического в рамках цинического эстетизма говорит письмо Переслегину Алексея, мужа Натальи, когда он пишет любовнику своей жены: «в Тебе есть какой-то совершенно невероятный цинизм, вот уж „цинизм, доходящий до грации“». Алексей разоблачает декадентски изломанную душу Николая, обвиняя его в фальшивой сентиментальности и самоуверенной барственности, в отсутствии трагического чувства жизни, в «бескровной риторике черствого сердца»; Николай для него — самозванец и поддельная псевдоличность (НП., с. 167–168).

Собственно, Степун оправдывает не большевиков, а время, лицедействующее во всех срезах социальной реальности. «Философия жизни», «искусство жизни» и спасительное двуличие сплелись столь тесно в полуреальном быте эпохи, что и теперь нелегко понять, где кончались утопии Вяч. Иванова о России, покрытой по всему пространству античными «орхестрами», и начинались грандиозные постановочные мистерии в Петрограде вроде «Гимна освобожденному труду» (1 мая 1920 года) или «Взятие Зимнего дворца» (25 октября 1920 года)¹. Стиралась грань контрастных ареалов жизни: тех, где рождалось чувство, когда «душа... окончательно срастила в себе ощущение бытия и безумия в одно неразрывное целое» (а сам Степун «как писатель и бывший фронтовик, ничего не понимающий в административно-хозяйственных делах, любезно переуступлен Троцким Луначарскому на предмет производства пролетарской культуры» — Соч., с. 202), и тех, где эстетика новой социальности выражала себя то в роскошных постановках бездарных пьес того же А. Луначарского («Фауст и город», 1918; «Оливер Кромвель», 1920), то в экранном изображении бесовской опричнины Иоанна Грозного С. Эйзенштейном (уже в 1940-е годы).

Досталось от Степуна и молодой советской литературе, за развитием которой внимательнейшим образом следила эмиграция «первой волны». Он фиксирует «метод сдвигов» (синхронное повествование в нескольких планах), переходящее «к романтической хаотичности и иронии» в «Ледоходе» Б. Пильняка; незвклидовы миры Е. Замятина; подражания А. Белому и избыточный орнаментализм прозы; увлечение поэтикой синема у Б. Шкловского и И. Эренбурга; склонность «к сказу, этнографии, областничеству (Серапионы), спертый дух вокруг коммунистических идей (и не только у переродившихся Серафимовичей, Слезкиных и Соболей, но и у вновь народившейся Сейфуллиной)»; хвалит Л. Леонова за причастность традициям Достоевского; отмечает «всеми признанный провал пролеткультизины»; спорит с А. Лежневым и А. Воронским (Соч., с. 291–293).

Основные позднейшие литературно-критические статьи Степуна собраны им в сборнике «Встречи» (Мюнхен, 1962). Как и в вещах, созданных в других жанрах, русский мыслитель не покидает почвы философско-эстетической рефлексии, оставаясь в русле того рода творчества, который Н. Бердяев окрестил «философской критикой»². Список «героев» критической прозы Степуна весь

¹ См. главу о Н. Евреинове: *Анненков Ю. П.* Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991. Т. 2. С. 90–120.

² «Появился тип критики философской и даже религиозно-философской, наряду с критикой эстетической и импрессионистской» (*Бердяев Н.* Собр. соч. Paris, 1989. Т. 3: Типы религиозной мысли в России. С. 689).

ма широк — от Пушкина до Пастернака. Оценка критического наследия русского мыслителя связана с двумя существенными обстоятельствами. Первое — Степуно интересны те писатели, у которых он находит нечто близкое своей собственной стилистике и/или опыту становления своего мирозерцания. Второе — герои его художественной прозы — неустанные читатели старой и новой мировой литературы; их оценочные реплики весьма органично вписываются в корпус литературной критики Степуна и иногда напоминают автоцитацию. В его литературной критике и эстетике наиболее продуктивно взаимодействуют голоса мыслителя и художника, демонстрируя синтез мысли и слова в единстве высказывания.

В двух работах о Пушкине Степун ставит нелегкий вопрос о природе религиозности русского классика. Он полагает, что «нельзя сомневаться в православной сущности его эстетического канона»¹. В речи, произнесенной на торжественном заседании Восточноевропейского института в Штутгарте «Духовный облик Пушкина», формула вероисповедности Пушкина заостряется: в нем «крепко было единство немудрствующей, ничего не проповедующей веры и божественного света, солнечного разума. Этим единством Пушкин своеобразно связывается и с духовным строем Древней Греции, и с трезвенностью русской религиозности» (П., с. 14–15).

Степуна более привлекали писатели «дионисийского» строя души, а не «аполлонического»; это роднит его с Н. Бердяевым — единственным из русских эмигрантов, кто в Париже не пришел на Пушкинский праздник в 1937 году. В этом смысле понятен его интерес к Чаадаеву, который «ждал великого слова России, ее откровения от ее собственных православных глубин» (П., с. 20), к В. Одоевскому, — мирозерцание автора «Русских ночей» определено в избретенном Степуном термине «этический символизм» (творчество как нравственное совершенствование).

Как своих великих предшественников и учителей воспринимал автор «Встреч» Ф. Достоевского, Л. Толстого и Вл. Соловьева. В Соловьеве его подкупает концепция истории как богочеловеческого процесса и учение о вселенской Церкви. У Достоевского Степун учился поэтике изображения героя-идеолога и искусству диалогического слова. У Толстого — рельефности описания и пластике словесной живописи. В большом эссе «Религиозная трагедия Льва Толстого» (1961) ставятся нелегкие (и до сих пор не проясненные) вопросы об отношении писателя к христианству, Христу-Богочеловеку, церковной обрядности и догматике, Писанию и Преданию. Дело не только в Толстом: для Степуна его собственное отношение к вере и знанию, религиозной интуиции и теологической формуле не переставало быть проблемой, хотя эта личная проблемность и не получила развернутой самохарактеристики.

Степун как бы «вытесняет» свои вероисповедные проблемы на территорию чужого, но эстетически близкого опыта, что некоторым образом освобождает его от самооценок, но обязывает к критической корректности по отношению

¹ *Степун Ф. А.* Портреты. СПб., 1999. С. 6. Далее в тексте это издание обозначается в скобках как П. и указывается страница.

к наследию предшественников. Так и в статье о Толстом: сквозь ее словесную фактуру, как в палимпсесте, «чужое слово проступает» (по выражению А. Ахматовой), и в комментарии «религии Толстого» вольно или невольно встает образ «христианства Степуна». Это тоже своего рода эстетский стилистический прием: спрятаться за чужую спину, чтобы натолкнуться на свою собственную.

У простого народа, говорит Степун, в отношении к Церкви и литургии больше обрядоверия, чем чувства мистического приобщения таинствам, для него «не столько важен процесс богослужения, сколько пребывание в храме» (П., с. 82). Толстой искал смысл жизни — и вот тут-то и разошелся со своим народом: «народное знание смысла жизни было порождением веры. Он же искал веры для того, чтобы обрести смысл жизни» (П., с. 83). Две вещи помешали Толстому принять в душу Богочеловека Христа: отсутствие в его религиозном опыте мистической глубины и вполне реальные «тяжкие грехи исторической Церкви и христианских государств против справедливости и человечности» (П., с. 87). Работа над текстами Писания не избавила Толстого от законнического, чисто моралистического понимания Евангелия. Христианство Толстого безрадостно, безблагодатно и нормативно-ригористично. Можно согласиться с Н. Бердяевым, писавшим о том, что религиозное мироощущение Толстого ближе к Ветхому Завету, чем к Новому¹; тезис Степуна: «Гений художественного воплощения, Толстой-теоретик был злым духом развоплощения» (П., с. 95) — не может не напомнить «веховской» статьи Бердяева «Духи русской революции», в которой Гоголь, Толстой и Достоевский объявлены предчувственниками и предшественниками социально-духовных катастроф XX века. Выводы Степуна не совсем отчетливы. Решительно утверждая антихристианство Толстого, он оговорился: «Христианство все же было ближе Толстому, чем бескомпромиссный самоуверенный морализм толстовцев» (П., с. 102).

Одно из важнейших убеждений Степуна, полемически обращенное к эмигрантским публицистам — ревнителям монархии, таково: «Всем, тревожащим сейчас память прошлых дней, надлежало бы неустанно помнить об этой „оптике“ воспоминанья, дабы неизбежно совершающаяся в памяти *идеализация отошедшей монархии* не превращалась бы в ее утверждение *как идеальной формы будущей России*» (Соч., с. 268). Этот предупреждение и теперь звучит актуально при полном свете сегодняшнего исторического дня, как и мысль писателя-мыслителя о том, что у отечественной интеллигенции нет того подлинного зроста патриотизма, примеры которого подает нам творчество Гоголя и Блока (Соч., с. 269).

Со своим программным лозунгом: «Самая важная стоящая перед Россией задача — сращение воедино ее национально-религиозных и демократических сил» (Соч., с. 270) — Степун входит в круг инициаторов и авторов журнала «Новый Град». Здесь с 1931 по 1938 год русский мыслитель опубликовал одиннадцать статей по весьма широкому кругу вопросов, в центре которых

¹ Бердяев Н. А. Ветхий и Новый Завет в религиозном сознании Толстого // Сборник второй. О религии Льва Толстого. М., 1912. С. 172–195.

предстал идеологический проект «человека Нового града», противостоявший экспериментальной античеловеческой евгенике «нового человека» советской выделки.

Ищут «нового человека» и русские за рубежом. З. Гиппиус еще до эмиграции создает сборник рассказов «Новые люди» (1896); в эмигрантской прессе появляются тексты с тем же названием¹. Степун призвал разрозненные силы эмиграции объединиться перед тем фактом, что перед ними встала теперь «великая задача интуитивно разгадать и творчески закрепить рождающийся в России образ нового человека» (Соч., с. 432). Проблема развертывалась в зоне того движения, которое уже тогда получило название христианского социализма. Среди сотрудников журнала наиболее ярким публицистом, писавшим на эти темы, был Г. П. Федотов². В намерения Степуна входило освобождение понятия демократии от западных контекстов «рационализма» и «мещанства» и усиление в нем религиозного начала. От имени редакции он говорил в статье «Еще о „человеке Нового града“» (1932): «Вся особенность и относительная новизна новгородского сознания... в том только и заключается, что оно отстаивает религиозное начало как силовую станцию по оборудованию здешней жизни, что оно утверждает: главная причина всех политических и экономических трудностей, которые ныне переживает мир, заключается в отсутствии общего языка и что общий язык может быть найден лишь людьми религиозного духа» (Соч., с. 455).

В 1935 году Степун покинул «Новый град», читал публичные лекции по Дрезденскому экономическому департаменту с 1936 года, пока нацисты не запретили ему эту деятельность и не уволили в 1937 году; попутно была изъята из обращения его книга «Театр и кино» (1932). Лихолетье мировой войны Степун провел за написанием мемуаров в городишке Роттах на берегу озера Тегензее в имении своих друзей. Ковровая бомбардировка Дрездена в феврале 1945 года оставила его семью без крова и средств к существованию. Специально для Степуна в Мюнхенском университете Людвиг Максимилиана была создана кафедра истории русской культуры (1946), на которой он читал курс социологии русской революции, по истории России, о символистах; одним из итогов этой лекторской практики стала книга, изданная на немецком языке, — «Мистическое мировоззрение. Пять авторов русского символизма» (1964).

В «Мыслях о России» и в примыкающих к ним статьях «Религиозный смысл революции» (1929) и «Христианство и политика» (1933) в новгородском цикле закладывались основы социологии массы и власти. Эти идеи Степун развивал потом в 1952–1958 годах. На склоне лет он пишет работы, посвященные методологии социологии, а в 1959 году издает на немецком языке книгу «Большевизм

¹ *Мирский Б.* Новые люди // Последние новости. Париж, 1922. № 791; *Изгоев А. С.* Старина и новизна // Руль. 1923. № 867; *Потапенко Н. И.* Новый человек. Берлин, 1922; *Тутковский П. П.* Орден новых людей. Роман. Харбин, 1936. Одну из последних своих книг И. А. Ильин открыл предисловием «О новом человеке» («На путях к очевидности»; опублик. в 1957).

² См. нашу републикацию его трактата «Социальное значение христианства» (1933) и сопутствующие ей материалы: *Философские науки*. 1991. № 3. С. 65–98.

и христианская экзистенция» (большинство текстов есть теперь и на русском. С. 557–640)¹. В 1962 году вышли «Встречи» — сборник эссе о старых и новых русских писателях. 20 февраля 1964 года в Мюнхене Баварская академия изящных искусств устроила в честь 80-летнего Степуна торжественный вечер; много говорили о его заслугах перед делом русской эмиграции и германской культурой.

Скончался Федор Августович 23 февраля 1965 года у подъезда своего мюнхенского дома. Похоронен он в Мюнхене на Северном кладбище. Восторженно вспоминает о лекциях Степуна в Мюнхенском университете одна из его слушательниц: «Свободно прохаживаясь, он священнодействовал. Здесь не было ничего от книги, от ссылок, от холодных умствований. Он горел. Мощный голос заполнял всю аудиторию без всяких усилителей, широкие жесты дополняли слово, сливались с ним. Зал жил с оратором. <...> Не для него была выдумана Гуттенбергом печать. Он был человеком догуттенберговских времен. Сказитель, мудрец, прорицатель, псаломпевец, актер трагического и комического действия, и более всего — режиссер-вдохновитель»².

Коллега и друг Степуна, немецкий историк литературы Г. Э. Хольтаузен запомнил его человеком Святой Руси: «Он был похож на русского крестьянского Бога. Громадная голова. Лучше сказать, глава, с развевающимися белыми волосами. Среднего роста, полный, даже тучный. Шумный, многоречивый, размахивающий руками, бесконечно обаятельный. *Homme de fortune*, человек удачи. И умер он счастливой смертью»³.

Степун хотел невозможного: вопреки собственной концепции всегда оставаться в жизни, в ее непосредственной повседневности, не покидая сферы творческой и эстетической. Этот писатель и мыслитель жадно любил жизнь и стремился понять ее как целостный многоликий организм, не всегда здоровый, но всегда интересный. Он умел видеть в жизни возможности ее обновления на всех путях — от геополитического до эстетического. Задача творческой личности — инициировать эти процессы обновления личным созидательным энтузиазмом, а творческого энтузиазма у Степуна было в избытке, причем в том романтическом понимании избытка, способном из начала творческого обратиться в разрушительное: эроса — в гибель, искусства — в мимирию жизни, философии — в оправдание личного поступка, Другого (Другой) — в жертву и в игрушку страстей.

При всем своем эстетизме (и снобизме романых героев) Степун остался в памяти знавших его людей в яркой многоликости душевных движений. Он

¹ См. еще главу из нее: *Степун Ф. А.* Социологическая объективность и христианская экзистенция // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 102–114. См. также: *Гергель Р. Е.* 1) Социология массы Федора Степуна // Журнал социологии и социальной антропологии. 1998. Т. I. Вып. 3; 2) Ценностно-ориентированная социология Ф. А. Степуна // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 101–102; *Ермичев А. А.* Степун-философ // Ступени. Л., 1991. № 2. С. 65–73.

² *Жиглевич Е.* На путях эмигрантских. Безмолвные встречи со Степуном // Степун Ф. А. Встречи и размышления. Избр. статьи / Под ред. Е. Жиглевич, вступ. ст. Б. Филиппова и Е. Жиглевич. London, 1992. С. 22.

³ Цит. по: *Ермичев А. А.* Ф. А. Степун. Очерк жизни // Степун Ф. А. Портреты. СПб., 1999. С. 409.

был человек-артист и, по названию статьи о нем Н. П. Полторацкого (1951), — «философ-артист». Для истории русской личности, для истории отечественной мысли и для истории литературы он знаменует сложно устроенное единство внутреннего «я» и стилистическую неповторимость энергичного словесного жеста.

Судьба сатириконцев

После закрытия советскими властями в августе 1918 года знаменитого юмористического журнала «Сатирикон» (с 1913 года он назывался «Новым Сатириконом») большинство его сотрудников покинуло Россию. Среди них — такие известные русскому читателю имена, как А. Аверченко, С. Черный, Н. Тэффи, Дон-Аминадо, А. Бухов, А. Амфитеатров, В. Горянский, С. Горный, П. Потемкин и др.

Как целостный феномен русская сатирическая литература продолжала существовать и в эмиграции¹, претерпев в сравнении с дооктябрьским периодом существования значительные изменения. В первые послереволюционные годы резко возрастает ее публицистичность, на смену чистому юмору приходит острая, злободневная политическая сатира, направленная против большевистского режима. «Сатирики и юмористы, взяв остро отточенные перья публицистов, бросились в политику... — отмечает Л. Спиридонова. — Для всех произведений, печатавшихся на страницах газет и журналов, был характерен быстрый отклик на события политической, общественной и литературной жизни, злободневность и, зачастую, невысокий уровень художественности»². Постепенно эта публицистическая направленность эмигрантской сатиры зарубежья отступает на второй план, писатели предпринимают попытку воскресить прежний добрый и беззлобный юмор. Все чаще произведения бывших сатириконцев начинают объединять ностальгические мотивы, чувство глубокой тоски по оставленной России (книги Н. Агнивцева «Блистательный Санкт-Петербург» (Берлин, 1923), С. Горного «Санкт-Петербург» (Мюнхен, 1925), П. Потемкина «Отцветшая герань. То, чего не будет» (Берлин, 1923) и др.). Комическое начинает сливаться с лирическим. «Мысль о собственной ненужности, неизбежном забвении убивала чистый и звонкий смех, все чаще превращая сатиру русского зарубежья в ностальгическую лирику»³, — замечает современная исследовательница.

Несмотря на весьма серьезную долю сатиры и юмора в литературе русского зарубежья, собственно сатирических изданий в эмиграции было создано

¹ Подробнее о развитии сатирической литературы русского зарубежья см.: *Спиридонова Л.* Бесмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999.

² Там же. С. 13, 14–15.

³ Там же. С. 47.

немного. Наиболее заметными явлениями в юмористической периодике стали «вестник критической мысли и сатиры» «Веретеныш» (выходил в Берлине в 1922 году), сатирический журнал «Ухват» (Париж, 1926) и, конечно, парижский «Сатирикон», призванный продолжить традицию своих знаменитых русских предшественников («Сатирикона» и «Нового Сатирикона»)¹. Издателем его стал М. Корнфельд, стоявший у истоков первого «Сатирикона», а главным редактором — Дон-Аминадо. В журнале печатались В. Азов, В. Горянский, С. Горный, Lolo (Л. Г. Мунштейн), А. Ремизов, В. Ходасевич, Саша Черный, художественный отдел составляли Ю. Анненков, А. Бенуа, М. Добужинский и др. Под обложкой возрожденного «Сатирикона» уместились все наиболее характерные темы сатиры русского зарубежья. Ведущей стала антисоветская тематика, высмеивание абсурда «совдеповской» действительности. Не могли сатириконицы обойтись и без ностальгических мотивов, воспоминаний о прошлом. Нашло отражение в журнале и современное эмигрантское бытие, нарисованное зачастую иронически. Это оригинальное издание не просуществовало и года, прервавшись на 31-м номере. Дон-Аминадо вспоминал: «...бился в этом „Сатириконе“ живой пульс, и отличное у него было кровообращение, и мог бы он жить и жить, а вот что-то около года просуществовал и потом взял и помер. Друзья говорили — денег не хватило, враги говорили — юмор был, а юмористов как кот наплакал. Плакал он, очевидно, недолго, и сдается мне, что на этот раз враги были правы»².

Без творчества Аркадия Тимофеевича Аверченко (1881–1925), признанного «короля смеха», трудно представить русскую юмористику начала XX столетия. После закрытия летом 1918 года возглавляемого писателем журнала «Новый Сатирикон» Аверченко, спасаясь от ареста, через Москву перебирается в Киев, затем начинает странствовать по южнорусским городам — посещает Харьков, Ростов, Екатеринодар, Новороссийск, Мелитополь — и приблизительно в конце марта — начале апреля 1919 года поселяется на своей родине в Севастополе³. Деятельность писателя в это время весьма насыщена. Он сотрудничает в газетах «Юг» и сменившей ее «Юг России», из номера в номер публикуя злободневные фельетоны⁴, устраивает вечера юмора в городах Крыма, активно работает для театра. В севастопольский период Аверченко создает целый ряд драматических миниатюр — «Лекарство от глупости», «Сердцеед», «Стакан чаю» и др. Однако особенный успех выпал на долю многоактной пьесы «Игра со смертью», поставленной в январе 1920 года на сцене театра «Ренессанс». В сен-

¹ Об истории парижского «Сатирикона» подробнее см.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха... С. 56–75.

² *Дон-Аминадо.* Поезд на третьем пути // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. М., 1994. С. 703.

³ Биографические сведения взяты из кн.: *Левитский Д. А.* Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М., 1999; *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха...; см. также: *Николаев Д. Д.* Аверченко (1881–1925) // Литература русского зарубежья: 1920–1940. Вып. 2. М., 1999. С. 117–157; *Богословский Н.* Эскизы к биографии // Аверченко А. Шутка Мецената. М., 1990. С. 5–13.

⁴ См. об этом подробнее: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха... С. 84–91.

тябре 1919 года Аверченко вместе с А. Каменским открыл театр-кабаре «Дом артиста», а весной следующего года основал знаменитый театр «Гнездо перелетных птиц», на сцене которого выступал и как конферансье, и исполнял роли в собственных пьесах¹.

Лучшие рассказы и фельетоны, созданные в севастопольский период, Аверченко объединил в сборниках «Нечистая сила» (издан в Севастополе в 1920 году) и «Дюжина ножей в спину революции» (Париж, 1921). Последний был отмечен Лениным в статье «Талантливая книжка»: «Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки»². Несмотря на весьма понятную пристрастность, с которой Ленин отнесся к творчеству «озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца»³, в целом его оценка достаточно справедлива: в обеих книгах есть и бесспорно сильные, и столь же очевидно слабые стороны. Если Аверченко дореволюционного, сатириконовского периода — прежде всего блестящий юморист, научивший, по словам Тэффи, Россию смеяться⁴, то теперь книги писателя приобретают острую сатирическую направленность, весь свой недюжинный талант он направляет на борьбу с большевистским режимом. «В эмиграции, вне окружения старого многоцветного и сочного русского быта, добродушный юмор Аверченко резко надломился. С непоколебимым упорством вгрызался он в безрадостную и бездарную тему: „большевизм“. Сатира сменила юмор»⁵, — отмечал Саша Черный.

В основе обоих сборников лежит структурная оппозиция «прошлое» / «настоящее»; общая их тема — идеализация старого дореволюционного быта и демонизация новых порядков. Большевизм и предстает как «нечистая сила, разыгравшаяся на Руси»⁶. Возникают мотивы дьявольского наваждения, бесовского действия. Особое место Аверченко уделяет изображению вождей большевистского движения, рисуя яркие сатирические портреты Ленина, Троцкого, Петерса, Луначарского (рассказы «Добрые друзья за рамсом», «Международный ревизор», «Короли у себя дома») (чуть позднее, в 1923 году, в издательстве «Internationale Commerciale Revue» выйдет целая серия «Двенадцать портретов (в формате „будуар“», представляющая собой, по ироническому замечанию автора, «нечто среднее между портретной галереей предков и альбомом карточек антропометрического бюро при сыском отделении»⁷). Писатель заглядывает и в будущее России, которое, при сохранении нынешнего строя, представляется ему безрадостным; появляются антиутопические мотивы. В рассказе

¹ О деятельности Аверченко в театре см.: Николаев Д. Д. Аверченко (1881–1925). С. 124–126.

² Ленин Н. Талантливая книжка // Правда. 1921. № 263. 22 нояб. С. 2.

³ Там же.

⁴ См.: Тэффи Н. А. Аркадий Аверченко // Тэффи. Моя летопись. М., 2004. С. 290.

⁵ Черный Саша. Аркадий Аверченко // Черный Саша. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 3. С. 386.

⁶ Аверченко А. Т. Собр. соч.: В 6 т. М., 1999–2000. Т. 5. М., 2000. С. 316. Далее в рамках раздела «Аверченко» ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

⁷ Аверченко А. Двенадцать портретов (в формате «будуар») (двенадцать портретов знаменитых людей в России). Париж; Берлин; Прага, 1923. С. 6.

«Отрывок будущего романа» Россия, которой правит «неограниченный правитель Совдепии Миша I» (V, 332) (воображаемое имя сына Троцкого), к лету 1950 года оказывается в изоляции от всего мира и погружается в настоящий каменный век, а в «Эволюции русской книги» Аверченко мрачно предрекает, какое чтение будет уготовано интеллигентному человеку: «...за городом был, прогуливался. На виселицы любовался, поставлены у заставы... одна виселица на букву „Г“ похожа, другая — на „И“ — почитал и пошел. Все-таки чтение — пища для ума» (V, 404).

Между тем старая, ушедшая Россия предстает как «богатая, изобильная роскошная страна» (V, 397), она уподобляется большой помещичьей усадьбе («Усадьба и городская квартира»), существующей по законам идиллического хронотопа; время здесь течет неспешно, жизнь неизменна в своей гармоничности: «Все стояло на своем месте, и во всем был так необходимый простому русскому сердцу уют» (V, 399)¹. Пожалуй, стоит согласиться с оценкой рецензента «Юга России», писавшего о «Нечистой силе»: «Аверченко с такой всепроникающей тоской тянется к прошлому — каково бы оно ни было. Он идеализирует старую Россию безоговорочно. И даже то, что он еще не так давно бичевал и поносил, — сейчас кажется ему таким манящим и прекрасным»². Автор мечтает о том, чтобы открутить время назад, как в пущенной обратно кинематографической ленте («Фокус великого кино»), и в то же время надеется на скорое избавление Руси от новых бесов: «Чует, чует наше общее огромное русское сердце, что совсем уж скоро побегут красные разбойники, что падет скоро Москва и сдастся Петроград» («Возвращение» — V, 369). В целом весьма заметна авторская привязанность к устойчивости, традиционности жизненных форм³. На этом фоне выглядит явным диссонансом, нарушающим общую тональность двух книг, «Предисловие» к сборнику «Дюжина ножей в спину революции», где писатель характеризует себя, вслед за Бальмонтом, как сторонника настоящей революции и коренного переустройства всей жизни: «Революция — сверкающая прекрасная молния, революция — божественно красивое лицо, озаренное гневом Рока, революция — ослепительно яркая ракета, взлетающая радугой среди сырого мрака!..» (V, 373).

Еще один характерный мотив обоих сборников — изображение детей, растущих в революционную эпоху («Миша Троцкий», «Античные раскопки», «Трава, примятая сапогом»). Их душа грубеет, их еще детские желания сосед-

¹ Ср. также: «...ведь прежняя жизнь складывалась столетиями, и не скоро ее забудешь! Каждый день вставало омытое росой солнышко, из труб одноэтажных домиков валил приветливый дымок, с рынка тащились хозяйки, тяжело нагруженные говядиной, рыбой, яйцами, хлебом, овощами и фруктами...» («Наваждение» — V, 316).

² М. Б. Аркадий Аверченко — «Нечистая сила» // Юг России. 1920. 26 авг. (6 сент.). № 123 (316). С. 2. Утверждение Д. Д. Николаева о том, что «герой Аверченко живет настоящим, нельзя вернуться в прежнее время...» (Николаев Д. Д. Аверченко (1881–1925). С. 138), кажется несколько спорным. Мир повествователя в «Нечистой силе», скорее, именно сливается с миром прошлого, а не противопоставлен ему.

³ Ср., напр.: «Все детство держится на традициях, на уютном, как ритмичный шелест волны, быте» («Миша Троцкий» — V, 356).

ствуют со взрослой логикой, это фактически молодые старички. Так, восьмилетняя героиня рассказа «Трава, примятая сапогом», беспокоящаяся о здоровье куклы, в то же время с видом знатока рассуждает о типах снарядов: «Какая же это шрапнель? Обыкновенную трехдюймовку со шрапнелью спутал. Ты знаешь, между прочим, шрапнель, когда летит, так как-то особенно шуршит. А бризантный снаряд вое, как собака. Очень комичный» (V, 385). Конечно, перед нами художественное преувеличение, гипербола. Но с помощью нее писатель заставляет задуматься о детях, лишенных детства.

Детская тема всегда приковывала внимание Аркадия Аверченко, детей он искренне любил. «Надо мне признаться, что из всех цветов я люблю больше всего гвоздику, а из всех человеков милей всего моему сердцу дети» (V, 429), — напишет он в одном из рассказов книги «Дети», вышедшей в 1922 году в Константинополе. В том же году в константинопольском издательстве «Культура» был издан сборник «Кипящий котел», подводящий черту под севастопольским периодом жизни писателя. Воссоздавая атмосферу «кипящего котла», «этой горячей ямы, дно которой жгло пятки» (V, 455), какой и предстает Крым эпохи «врангелевского сидения», автор стремится запечатлеть «все чудесное, курьезное, все героическое» (V, 456), что происходило в то время.

В октябре 1920 года вместе с отступающими врангелевскими войсками писатель эмигрирует в Константинополь. Здесь Аверченко продолжает сотрудничать в периодических изданиях (журнал «Зарницы», газета «Пресс де Суар»), продолжает работу в «Гнезде перелетных птиц». Константинопольский период жизни короля смеха отразился в книге «Записки Простодушного», первая часть которой вышла еще в 1921 году (целиком опубликована в Берлине в 1923 году). Повествователь, надевая маску простака, типичного русского «дурака-мудреца» (впрочем, за этой маской порой весьма отчетливо вырисовываются черты личности самого автора), рассказывает о нелегкой жизни русских беженцев в Константинополе. В этом мире, уподобленном «зверинцу», все оказывается перевернуто с ног на голову: графини становятся официантками («Русские женщины в Константинополе»), известная в прошлом петербургская актриса осваивает роль кухарки, а генерал, командовавший третьей армией, вынужден устроиться швейцаром («Русское искусство»). Положение русских эмигрантов выражено емкой формулой: «Какая честь, когда нечего есть» («Русские в Византии» — VI, 106). В этом сборнике больше истинно комического, чем в книгах о русской революции, — много откровенно фарсовых сцен, анекдотических рассказов, — но это смех сквозь слезы. «Жестокий это боксер — Константинополь! Каменеет лицо от его ударов» («Аргонавты и золотое руно» — VI, 111), — свидетельствует писатель. В финале автор, усвоивший тяжелый жизненный опыт, расстается с образом Простодушного: «Во всяком случае — умер Простодушный... Доконал Константинополь русского Простодушного. <...> Выковали из нас — благодушных, мягких, ласковых дураков — прочное железное изделие» («Заключение» — VI, 133).

В Турции Аверченко проводит около полутора лет. Затем, следуя через Болгарию и Югославию, в июне 1922 года прибывает в Прагу на постоянное жительство. В столице Чехии русский «король смеха» чувствовал себя достаточно

комфортно: он продолжает участвовать в многочисленных вечерах юмора, на чешском языке выходит собрание его сочинений. В 1922–1924 годах писатель совершает целый ряд гастрольных поездок, посещая Германию, Прибалтику, Польшу, Югославию, Румынию.

Находясь в эмиграции, Аверченко продолжает писать и о Советской России. В 1923 году в Берлине выходит его сборник «Смешное в страшном», имеющий подзаголовок «Очерки нового быта» и рисующий картину российской жизни «на шестом году» (VI, 5) советской власти. В качестве источника о жизни в Советской России писатель «пользовался прессой и рассказами приезжих из России»¹. Осознавая весь трагизм и абсурд происходящего на Родине, он в то же время призывает читателя не унывать: «...смеяться можно. Больше того, смеяться должно. Потому что у нас один выбор: или пойти с тоски повеситься на крючке от украденной иконы, или — весело, рассыпчато рассмеяться» (VI, 3). Но в итоге, как и в «Записках Простодушного», смех Аверченко достаточно горек. Скорее, у читателя возникает ощущение страшного, трагического в смешном и нелепом, нежели наоборот: в Советской России расцветает бюрократия («Мурка»), творчество писателя оказывается под тотальным контролем («Контроль над производством»), а обучение в школах не отличается от описанного в рассказах «Урок литературы» или «Новая русская хрестоматия». «Хороши у Трошки сережки. Вырывай сережки с мясом — будешь есть окрошку с квасом. За сокрытые излишки вынули у Тришки кишки. За морем телушка полушка, а у нас крысенок — миллион стоит. Я буду есть пирог с грибами, а ты держи язык за зубами» (VI, 28) — такие диктанты пишут советские дети. Как и в предыдущих книгах, важное место занимает антиутопическая тематика. «Опыт» — ироничная притча о невозможности построения коммунизма в «отдельно взятой стране», а рассказ «Стенли», где Россия нарисована как гигантская «центроглушь» (VI, 35), сближается своими мотивами с «Отрывком будущего романа» (сборник «Нечистая сила»): «Стоит Кремлевский двор; на дворе кол; на колу радиотелеграф. А больше ничего и нет — даже мочалу Внешторг вывез за границу. Огромную площадь занимает Россия: одну шестую часть земной суши. И пусто все. Только в середине кол с радиотелеграфом, а возле сидит в пещере весь Совнарком и из-под земли декретирует. Удивительная страна!» (VI, 33).

Эмигрантское творчество Аверченко претерпело видимую эволюцию. Начав с обличения большевистского режима и рассказа о тягостной судьбе эмигрантов, писатель все же постепенно уходит от «негодующей ненависти» (выражение Л. Спиридоновой), «смеха сквозь проклятие»², стремясь и в нелепом, зачастую трагическом найти по-настоящему смешное, высечь искру жизнеутверждающего юмора. Ряд сборников и текстов последних лет напоминают, скорее, ранние произведения писателя. Хотя в предисловии к «Отдыху на крапиве» (Варшава, 1924) Аверченко, объясняя смысл заглавия цикла, и называет свою книгу «едкой» и «колючей», утверждает воздействующую функцию литературы («литература должна звать куда-то, будить, тревожить, вызывать разные вопросы и

¹ Никоненко С. Комментарии (VI, 448).

² М. Б. Аркадий Аверченко — «Нечистая сила». С. 2.

запросы» — VI, 192), все же в целом сборник лишен сатирической остроты, общественно-политическая тематика здесь почти отсутствует, комизм за редким исключением имеет вневременной характер. Перед нами ряд анекдотических историй, пародий, возникают весьма традиционные для юмористической литературы образы и мотивы.

В подобном духе выдержана и книга «Пантеон советов молодым людям...» (Берлин, 1924), где писатель выступает в роли учителя и наставника молодого поколения: «Я проник во все: и в психологию хорошенькой женщины, и в психологию жениха, и даже в психологию тетки с материнской стороны. Я могу заботливо сопровождать вас по скользкому житейскому пути, чтобы вы не шлепнулись носом о мать-сыру землю» (VI, 151). Комизм здесь приобретает фарсовый оттенок; порой автор откровенно дурачит читателя, его признания в умении «быть серьезным» оказываются на поверку лишь очередной маской. За маску «ни во что не верящего, во всем сомневающегося Циника»¹ Аверченко прячется и в сборнике «Рассказы циника» (Прага, 1925).

В 1923 году Аркадий Аверченко, мастер короткого юмористического рассказа, создает свое второе после повести «Подходцев и другие» (1917) крупное эпическое произведение — роман «Шутка Мецената». Исследователи не раз отмечали автобиографичность романа, указывали на конкретные прототипы романских героев². Правда, писатель, вероятно, ставил своей задачей не столько изобразить конкретных людей, сколько воссоздать саму атмосферу литературного Петербурга дореволюционных лет, образ жизни столичной богемы. Но даже и эта связь с конкретными реалиями эпохи в романе весьма относительна. Тот же образ Мецената, хотя и напоминает во многом самого писателя, строится на использовании весьма известных и традиционных в классической литературе мотивов. Так, о герое говорится, что он «с ранней юности был заедаем скукой» (VI, 359), «много путешествовал, но без толку» (VI, 359). В поэте Шелковникове (Куколке), над которым решило пошутить окружение Мецената, с одной стороны, безусловно, «угадываются какие-то черты И. Северянина, С. Есенина и других поэтов, быстро завоевавших шумную славу»³, с другой же — перед нами вечное комическое амплуа Простодушного. Роман наполнен множеством литературных аллюзий, Аверченко играет с различными стилями, возможностями комического повествования. Это прежде всего роман-игра, роман-шутка, в котором автор, по-видимому, не ставил серьезных внелитературных задач.

«Шутка Мецената» была опубликована уже после смерти писателя. Аверченко скончался в Праге 12 марта 1925 года и был похоронен на Ольшанском кладбище. Осознание заслуг писателя перед русской литературой пришло, как часто бывает, уже после его смерти. «Место его в русской литературе свое собственное, я бы сказала — единственного русского юмориста. Место, оставленное им, наверное, долгие годы будет пустым»⁴, — писала Н. Тэффи.

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 114.

² См., напр.: Никоненко С. Комментарии (VI, 462).

³ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 111.

⁴ Тэффи Н. А. Аркадий Аверченко // Новое русское слово. 1949. № 13407. 9 янв.

Саша Черный (1880–1932) — псевдоним Александра Михайловича Гликберга. Знаменитый автор «Сатир», выдержавших к 1917 году пять изданий, события Октября встретил во Пскове, где был заместителем комиссара Совета солдатских депутатов Северного фронта. Не поддержав большевиков, он осенью 1918 года вместе со своей женой М. И. Гликберг отправляется в Литву, а в марте 1920 года эмигрирует в Берлин¹. Здесь поэт работает редактором в издательстве «Грани», возглавляет редакцию журнала «Жар-птица», где печатались А. Толстой, А. Ремизов, Н. Тэффи, В. Ходасевич и др., принимает участие в издании детского журнала «Зеленая палочка», сотрудничает в газетах «Руль», «Сегодня», журналах «Сполохи», «Воля России».

В 1923 году Саша Черный выпускает сборник «Жажда», состоящий из четырех частей. В первой части, «Война», собраны произведения, как написанные в пору Первой мировой, во время пребывания поэта на фронте, так и созданные уже в эмиграции. В изображении войны Саша Черный следует традициям русской литературы (Толстому, Гаршину, Куприну), рисуя войну как «дом сумасшедших»² («В штабе ночью», 1923), как странное (не случайно поэт часто прибегает к приему «остранения»), абсурдное, противоестественное человеческой природе занятие. То и дело возникают страшные, поражающие натуралистическими подробностями картины:

На полу безобразно алеет
Свежим отрезом бедра.
Полное крови и гноя ведро...
«В операционной», 1923 (II, 34)

Люди не верят в присутствие Христа в этом мире, не узнают его («Легенда», 1920). Целый ряд стихотворений («Привал», 1923; «Чужая квартира», 1915; 1923; «Под лазаретом», 1914; 1923; «Будни», 1923, и др.) представляет собой тонкие зарисовки армейского быта. Здесь поэт прибегает к ролевой лирике, говорит от имени «простого человека», уставшего от войны, но никогда не теряющего оптимизма («Один из них», 1923; «На поправке», 1916). Привлекательный образ русского солдата, в любых условиях сохраняющего бодрость духа, характерные интонации живой народной речи, часто используемый размер четырехстопного хорея с чередованием женской и мужской рифмы — все это, возможно, позаимствует у Саши Черного А. Твардовский, создавая своего знаменитого «Василия Теркина»³.

¹ Подробнее о событиях жизни Саши Черного в эмиграции см.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха... С. 167–208.

² *Черный Саша.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. С. 35. Далее в рамках раздела «Саша Черный» ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

³ Известно, что Твардовский, будучи редактором «Нового мира», не пропустил в печать «Солдатские сказки» Саши Черного, воскликнув при этом: «Солдат не тот!» (см.: *Спиридонова Л.* Бессмертие смеха... С. 4). Возможно, сам создатель «Теркина» подсознательно чувствовал, чьим наследником является.

Следующий небольшой раздел сборника, «На Литве», отражает впечатления поэта от жизни в Прибалтике. Картина мира здесь складывается из соотнесения идиллического хронотопа с суровой реальностью. Литовские деревушки с их размеренной, спокойной жизнью действительно напоминают «сады эдемские», оазисы («Оазис», 1920) посреди пылающего в огне войн и революций мира. Хотя и этот гармоничный мир не может заменить поэту оставленную Россию («На миг забыть — и вновь ты дома...», 1922). Но все же, пожалуй, преобладающая интонация здесь — это любование природным миром, радостный гимн всему живому («Яблоки», 1919; 1921; «Утром», 1922; «Аисты», 1922; «Табак», 1922). В этом мире все однопорядково: человек, животные, даже святые:

Мадонна в звездном венчике сияла со стены.
Кот жался у спины.
У сада жеребенок звенел средь тишины.
«Подарок», 1922 (II, 65)

Пожалуй, по мировосприятию автор здесь приближается к Борису Зайцеву, «поэту космической жизни». В целом ряде стихотворений 1920-х — начала 1930-х годов Саша Черный развивает типично руссоистские идеи, последовательно проводит мысль о том, что природное лучше цивилизованного:

Пусть там в безумных городах
Друг другу головы срывают
И горы лжи нагромождают —
Здесь мир в полях, в лесах, в садах...
«Лесов тенистые покровы...», 1923 (II, 89)

Если в дореволюционном творчестве поэт часто подходил к подобным руссоизмам со значительной долей иронии, прятался за маску, как, например, в известном стихотворении «Все в штанах, скроенных одинаково...» (1907), то теперь голоса героя и автора почти сливаются в добром юморе. В одном из поздних стихотворений лирический герой с подкупающей искренностью обращается к Богу:

Зачем не могу я качаться на ветке,
Питаться листьями, светом, росой,
И должен, потев в квартирной клетке,
Насущный хлеб жевать с колбасой?
«Семь чудес», 1931 (II, 246)

Лейтмотив «Жажды» — это горькая жизнь на чужбине и тоска по оставленной поэтом России. Название третьего раздела сборника — «Чужое солнце» — весьма символично. Солнце своей животворной силой все вокруг преобразует:

На шапках мальчишек
Зыбь пламенных вспышек,
Вдоль зеркала луж —
Оранжевый уж...
И даже навоз,
Как клумба из роз.
«Солнце», 1923 (II, 73)

Но оно освещает чужой для поэта мир. Антитеза «свое» / «чужое» и организует этот цикл. Сквозными в нем оказываются мотивы печали, скорби, тоски, усталости, пустоты, одиночества:

Бог, услышь! — В ответ смеется эхо.
Даль зияет вечной пустотой.
«Глушь», 1923 (II, 80)

Даже великолепные картины природы не вызывают у поэта восторга, солнце превращается в «мутно-желтый и заспанный диск» («В Саксонской Швейцарии», 1922). Рисуя картины неторопливой немецкой жизни, образы уютных и благополучных немецких городков, автор постоянно думает о России, о «сумасшедшей горестной Москве» («В старом Ганновере», 1922).

Воспоминаниям о «далекой, несчастной земле» («Над всем», 1923) Черный посвящает четвертую часть сборника под не менее многозначительным заглавием «Русская Помпея». Поэт стремится воскресить в памяти столь милые ему черты былого:

И встает былое светлым раем,
Словно детство в солнечной пыли...
«Прокуроров было слишком много...», 1923 (II, 97)

Возникает яркий, многоликий образ русского мира: Саша Черный воссоздает облик русских городов («Невский», 1922; «Псков», 1917; «С моста над Псковой», 1918); восхищается гармоничной сельской жизнью («Затон», 1923; «На току», 1912; «Пруд», 1921), любит детали прежнего быта («Бал в женской гимназии», 1922; «Пожарный», 1921; «Репетитор», 1922). Завершают цикл и весь сборник стихотворения, посвященные русским писателям и поэтам, — «Памяти Л. Н. Андреева» (1920), «Ах, зачем нет Чехова на свете!..» (1922), «Пушкин» (1920). Последнее сближается своими мотивами со знаменитым блоковским стихотворением «Пушкинскому Дому», написанным годом позже. Называя великого русского поэта «старшим братом», «бальзамом от русского бича» (II, 120), Саша Черный надеется на то, что память о Пушкине даст внутренние силы покинувшему Родину и «плаха» эмигрантской жизни «станет небылицей» (II, 120). И какой бы печальной ни была общая тональность «Жажды», ощущения полной обреченности у читателя не возникает. Поэт всегда стремится противопоставить безрадостно-

му эмигрантскому бытию что-то иное: природную красоту («На берлинском балконе...», 1923; «Весна в Шарлоттенбурге», 1921; «У Эльбы», 1923), силу подлинного искусства («Оазис», 1919; «Искусство», 1921; «Здравствуй, Муза! Хочешь Финик?..», 1923; «Мандола», 1923), позволяющего понять, что «есть мир иной на этой злой земле» (II, 89), или же светлый мир ребенка («С приятелем», 1920; «Мираж», 1923; «Курортное», 1921; «О чем поет самовар», 1920; «Змей», 1923).

Вообще поэзию Саши Черного отличает редкостное умение проникнуть в детскую психологию, передать детское восприятие мира. Стихи для детей поэт писал еще до 1917 года, а в 1919 году, находясь в Литве, он создает знаменитую книгу «Детский остров» (опубликована в 1921 году в Берлине). Уже во Франции выходят повести для детей «Дневник фокса Микки» (1927), «Кошачья санатория» (1928), «Чудесное лето» (1929) и др. Детская тема «стала не просто частью души Саши Черного, всегда ощущавшего свое родство с незрелым миром. После революции она превратилась в „робинзонаду“, с помощью которой можно было забыться в мире игры, грез и фантазий»¹.

Своеобразие «Жажды» на фоне двух предыдущих книг поэта чувствуется весьма отчетливо: в сборнике за редким исключением отсутствуют сатирические нотки. Но отсутствие их, конечно, связано не с упадком таланта поэта², а с изменением в его миропонимании. Вдали от Родины, в эмигрантском ковчеге, обличение обывательского быта не просто потеряло прежний смысл — произошла переоценка ценностей, понимание того, что желчная сатира не отражает в полной мере мировосприятия автора. «В мироощущении поэта-сатириконеца преобладало не отрицание, как это принято думать, а приятие мира, восхищение его дивной красотой, желание сказать ему в первую очередь „да“»³, — справедливо замечает А. Иванов. И хотя ностальгия будет мучить поэта до самых последних дней (столь дорогой художнику оставленной России посвящена и поэма «Дом над Великой» (1924), воскрешающая псковский период жизни писателя, и стихотворения, составившие в собрании сочинений Саши Черного раздел «Русские миражи»), нельзя не заметить, что в стихотворениях последних

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 174.

² Даже в работах современных исследователей, не говоря уже о современниках поэта (ср., напр., мнение Р. Гуля о послереволюционном творчестве Черного: «Большевизм и творчески и душевно раздавил бывшего сатирика. Он переиздал в Берлине три тома своих сатир. Но все то, что писал внове, было — не то» (Гуль Р. Я унес Россию. Апология эмиграции. 1981–1989. Т. 1. Нью-Йорк, 1981. С. 46)), бытует мнение о некотором упадке таланта Саши Черного в эмиграции. См., напр.: Спиридонова Л. А. «Смех — волшебный алкоголь...» (Саша Черный) // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 2. Литература русского зарубежья (1918–1940). С. 88, 90. Реже встречаются другие взгляды: «Двенадцать лет заграничной жизни стали для Саши Черного, как это ни парадоксально звучит, временем творческого подъема» (Баранов С. В. Саша Черный // Литература русского зарубежья (1920–1990): Учеб. пособие / Под общ. ред. А. И. Смирновой. М., 2006. С. 221).

³ Иванов А. С. Русский ковчег: Муза Саши Черного в эмиграции (II, 5). Ср. суждение о Черном А. Куприна: «...милый поэт, совсем своеобразный, полный доброго восхищения жизнью, людьми, травами и животными, тот ласковый и скромный рыцарь, в шите которого, заменяя герольда, смеется юмор и сверкает капелька слезы» (Возрождение. 1932. 9 авг.).

лет все чаще и чаще появляются жизнеутверждающие мотивы («Жизнь», 1921; «Предвесеннее», 1926; «Зеленое воскресенье», 1928; «Пикник», 1928; «Провансальская тетрадь» 1927–1932 годов; цикл «Летний дневник», 1932 и др.). Комическое и здесь не уходит из творчества Саши Черного, но это уже, как правило, не острая сатира, а мягкий, добрый юмор. Поэт стремится понять и принять окружающий мир — как европейские нравы, так и собственно «эмигрантский уезд» — несмотря на все его нелепости и несуразности:

Оставьте, Муза, старую повадку.
Умерьте сатирическую рысь.
В воскресный день кому из нас не сладко
Лежать под деревом, задравши пятки ввысь?
«Зеленое воскресенье», 1928 (II, 318)

Если А. Аверченко прошел «чистилище» сатирой, чтобы вернуться к искрометному юмору, то Саша Черный от сатиры переходит к юмору и лирике. В целом подобные тенденции оказались характерны для многих участников «Сатирикона». «В эмиграции сатириконицы поначалу увлекались политической сатирой, а в середине 1920-х годов все больше стали тяготеть к чистой лирике. Лиро-сатира постепенно исчезала как жанр, заменяясь, с одной стороны, бытовой юмореской, с другой — лирической прозой или поэзией», — замечает Л. Спиридонова¹.

В то же время нельзя, конечно, утверждать, что писатель в 1920-е годы полностью ушел от сатирических тем. Как и Аверченко, Сашу Черного не покидала «огненная ненависть к большевизму». «Такая была разве что у Бунина времен „Окаянных дней“». Да даже и у Бунина она не была так огненна»,² — отмечал Р. Гуль. Подобно автору «Дюжины ножей в спину революции» и «Смешного в страшном», Саша Черный в своих фельетонах, эпиграммах, сатирических зарисовках рисует абсурд советской действительности («Показательная санатория в Евпатории», «Советские частушки», «Соловей», все — 1925; «Новейший комсправочник», 1926; «Наблюдения туриста», 1931), едко иронизирует над большевиками и их сторонниками («Графская небрежность», 1924; «Краснодемон», 1925; «Сказка про красного бычка», 1931).

Особенно остро отточено перо бывшего сатириконицы в эпиграммах цикла «Из зеленой тетради» (1922–1925), представляющих собой ряд кинжальных выпадов в адрес современных советских поэтов и писателей — Горького, Маяковского, Есенина, А. Толстого, Эренбурга, Андрея Белого. Стоит, пожалуй, признать, что чувство меры в ряде случаев изменяет поэту, его удары бьют мимо цели. Вот, например, как характеризует себя устами Саши Черного Сергей Есенин:

«Я советский наглый „рыжий“,
С красной пробкой в голове.

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 37.

² Гуль Р. Я унес Россию. Т. 1. С. 46.

Пил в Берлине, пил в Париже,
А теперь бую в Москве».

«Автобиография т. Есенина», 1924 (II, 205)

В 1925 году Саша Черный под обложкой газеты «Иллюстрированная Россия» создает «независимый двухнедельник сатиры и юмора» «Бумеранг». Вероятно, большая часть его материалов (а они весьма разнообразны — это и вымышленные письма и телеграммы из СССР, и советы эмигрантам, и «Афоризмы профессора Ф. С. Смяткина», воображаемого редактора журнала, и, наконец, такие традиционные для периодики рубрики, как «Происшествия», «Объявления», «Почтовый ящик») принадлежала перу самого Черного. Темы и образы «Бумеранга» снова чем-то напоминают сатирическую прозу Аверченко, но, пожалуй, здесь мягкий юмор все же преобладает над злой сатирой.

Покинув Берлин весной 1923 года, Гликберги отправляются в Рим, а год спустя получают визу во Францию. С 1924 года Саша Черный, подписывающийся теперь просто «А. Черный», живет в Париже, центре русской эмиграции. Он сотрудничает в газете «Последние новости», «Русской газете», печатается в журналах «Иллюстрированная Россия», «Перезвоны», «Ухват», активно участвует в издании возрожденного «Сатирикона». В парижский период тема «трудов и дней» эмиграции становится у Саши Черного первостепенной.

Свое итоговое воплощение она нашла в поэме «Кому в эмиграции жить хорошо» (1931–1932) — переложении знаменитой некрасовской эпопеи «на новый лад». Следование Некрасову прослеживается и в метрике, и в стилистике, и в композиции. Перед нами своеобразная энциклопедия эмигрантской жизни, чаяний и разочарований тех, кто оказался отрезан от России. Так же, как и некрасовским мужикам, русским журналистам Козлову, Попову и Львову не удастся найти в эмигрантской Франции счастливых соотечественников — за исключением младенца Мишки, не ощутившего еще вкуса «полыни беженской» (II, 417). Кажущийся несколько немотивированным финал выражает, скорее, мечту поэта, его надежду на лучшее будущее.

С середины 1920-х годов все большую роль в творчестве поэта начинает играть проза. В 1928 году в Париже выходит сборник «Несерьезные рассказы». Подлинной вершиной творчества А. Черного-прозаика стали, безусловно, его «Солдатские сказки» (полностью были изданы в Париже в 1933 году). Жанровая природа солдатских «побрехушек» Черного не так проста, как может показаться. Безусловно, можно разделить преобладающее мнение об этом цикле как о попытке писателя нарисовать «жизненно правдивый, реалистически точный, даже в деталях, образ русского солдата»¹, воссоздать вслед за Лесковым «народный образ мыслей и речь простолюдина»². Но все же, пожалуй, Сашей Черным здесь двигало даже не столько стремление воскресить, находясь вдали

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 201.

² Спиридонова Л. А. «Смех — волшебный алкоголь...» (Саша Черный). С. 95. Ср. также: Вербицкая В. Чистая сила «Солдатских сказок» Саши Черного о «нечисти». Фольклорные источники // Сибирские огни. 2004. № 7. С. 182–190.

от Родины, русское простонародное сознание, максимально точно воспроизвести хорошо знакомую речь солдатской казармы, сколько именно желание рассмешить своего читателя, «поднять дух — шуткой, комичным случаем, озорным и потешным словом»¹.

Писательский сказ и выступает прежде всего средством создания комического эффекта, часто основанного на противоречии между традиционной моделью и ее сюжетным и языковым воплощением. Как правило, перед нами текст с двойным дном, очевидна игровая, автоироничная природа писательского стиля: «В ту пору одинокий кавказский черт по-за тучею пролетал, по сторонам поглядывал. Скука его взяла, прямо к сердцу так и подкатывается. Экая, думает, ведьме под хвост, жисть! Грешников этих, как собак нерезаных, никто сопротивления не оказывает, хоть на проволоку их сотнями нижи» («Кавказский черт» — III, 216–217) — так, к примеру, звучит комическая парафраза лермонтовского «Демона».

С 1926 года Гликберги регулярно проводили лето в местечке Ла Фавьер в Провансе, где образовалась небольшая русская колония. Там 5 августа 1932 года поэт скончался после сердечного приступа². Саша Черный не оставил прямых наследников в поэзии русской эмиграции, но в Советской России, что удивительно, намеченная им линия оказалась гораздо более востребованной. К ней генетически восходит и творчество обэриутов, и поэзия «всех современных иронистов: Александра Еременко, Игоря Иртеньева, Тимура Кибирова, Бахыта Кенжеева»³.

Надежда Александровна Лохвицкая (1872—1952) (в замужестве Бучинская), обретшая необычайную популярность у русского читателя⁴ под псевдонимом *Тэффи*, покинула Петербург в сентябре 1918 года, отправившись вместе с А. Аверченко на гастроль в Киев. Как и «королю смеха», Тэффи предстояли долгие скитания по югу России, «по огромной зеленой карте, на которой наискось было напечатано „Российская империя“»,⁵ — она посетила Одессу, Екатеринодар, Ростов-на-Дону, Кисловодск, Новороссийск. Отплывая осенью 1919 года от новороссийской пристани на пароходе «Великий князь Александр Михайлович», писательница надеялась, что уже весной следующего года вернется на родину: «Чудесное слово — весна. Чудесное слово — родина... Весна — воскресение жизни. Весной вернусь»⁶. Однако, пробыв некоторое время в Константинополе,

¹ Иванов А. С. «Ах, зачем нет Чехова на свете!» Проза Саши Черного (IV, 12).

² Об обстоятельствах смерти Саши Черного см.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 205–206.

³ Кедров К. Рыцарь смеха // Новые известия. 2002. № 135 (1141). 6 авг.

⁴ Ср., напр., свидетельство И. Одоевцевой: «Слава Тэффи в дореволюционной России была огромная. Ее читали, ею восхищались буквально все — начиная от почтово-телеграфных чиновников и аптекарских учеников, как известно, самой низшей ступени читателей тех лет, — до... императора Николая II» (Одоевцева И. На берегах Сены. СПб., 2007. С. 101).

⁵ Тэффи. Воспоминания // Тэффи. Ностальгия: Рассказы. Воспоминания. Л., 1989. С. 446.

⁶ Там же. Мнения об осознанности или же, скорее, случайности бегства Тэффи из Советской России расходятся. Л. Спиридонова, говоря о сознательном выборе писательницы, неоднократно ссылается на фельетон «На скале Гергесинской» (см.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 122, 131, 133). Однако нельзя не заметить, что мотив бегства здесь лишен однозначности, наполняясь порой противо-

Тэффи в начале 1920 года (точная дата не известна) оказалась в Париже. Весной этого же года в маленьком гостиничном номере она организовала литературный салон. Как свидетельствует Дон-Аминадо в книге воспоминаний «Поезд на третьем пути» (1954), именно здесь Тэффи услышала от А. А. Койранского историю, положенную в основу знаменитого рассказа «Ке-фер» (1920)¹: «*Рассказывали мне* (курсив мой. — Н. К.): вышел русский генерал-беженец на Плас де ла Конкорд, посмотрел по сторонам, глянул на небо, на площадь, на дома, на пеструю, говорливую толпу, почесал переносицу и сказал с чувством:

— Все это, конечно, хорошо, господа! Очень даже все хорошо. А вот... ке фер? Фер-то ке?»²

Рассказ, отображающий растерянность тех, кто вынужден был покинуть Россию, скоро вошел «в поговорку, в постоянный рефрен эмигрантской жизни»³.

Слава Тэффи за рубежом, пожалуй, еще более возросла. «С 1920 по 1940 год никакой другой писатель, наверное, не имел такой популярности в эмигрантской среде, как Тэффи. <...> Она была любимицей в Париже, Берлине, Варшаве, Шанхае, Харбине»⁴, — отмечала Э. Нитраур. Рассказы и фельетоны Тэффи печатались в «Последних новостях», «Звене», «Слове», «Общем деле», «Возрождении», «Иллюстрированной России», «Современных записках», «Грядущей России» (все — Париж), «Руле» (Берлин), «Сегодня», «Перезвонах» (Рига), «Огнях» (Прага) и др. Выступления писательницы с большим успехом проходили не только во Франции, но и в Англии, Бельгии, Польше, ее пьесы ставились

положными смыслами: «И есть нежные, которые могут с тою же радостью и тем же вдохновением отдать жизнь за прекрасное и единое, но только без трам-та-ра-рам. Молитвенно, а не барабанно. От криков и крови весь душевный пигмент их обесцвечивается, гаснет энергия и теряются возможности. Увиденная утром струйка крови у ворот комиссариата, медленно ползущая струйка поперек тротуара перерезывает дорогу жизни навсегда. Перешагнуть через нее нельзя. Идти дальше нельзя. Можно повернуться и бежать. И они бегут. Этой стружкой крови они отрезаны навсегда, и возврата им не будет» (Тэффи. На скале Гергесинской // Грядущий день. 1919. № 1. С. 34).

¹ См.: Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. С. 650–651. Другую версию, при этом также со ссылкой на слова самой Тэффи, выдвинула И. Одоевцева: по ее мнению, прототипом генерала-беженца является старший брат писательницы Н. А. Лохвицкий, командующий Экспедиционным корпусом во Франции во время Первой мировой войны (см.: Одоевцева И. На берегах Сены. С. 115. Ср.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 131).

² Que faire — что делать (фр.). Тэффи Н. Избранные произведения [Собр. соч.]. Т. 1–7. М., 1998–2005. Т. 3. М., 1999. С. 126. Далее в рамках раздела «Тэффи» ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

³ Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. С. 651. Более того, рассказ, напечатанный в большевистской «Правде», стал популярен и в Советской России: «...с того летнего дня двадцатого года пошло гулять по Москве советской вот это генеральское недоумение: „Ке фер? Фер-то ке?“ <...> И кто-то шутил, что товарищи разделяются на „кеферов“ и „фертоков“ — одни кеферят, другие фертокают», — вспоминала сотрудница «Правды» Софья Виноградская (Виноградская С. «Если подойдет...» // Огонек. 1962. № 18. С. 8). Кстати, рассказы Тэффи публиковались на родине и позднее. Только в 1926 году в СССР были «пиратским» способом изданы сборники ее рассказов «Жизнь и воротник», «На чужбине», «Парижские рассказы» и др. (См.: Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 138).

⁴ Нитраур Э. «Жизнь смеется и плачет...»: О судьбе и творчестве Тэффи // Тэффи. Ностальгия: Рассказы. Воспоминания. С. 10.

по всей Европе. Тэффи была одной из виднейших фигур эмигрантского Парижа. Она организовала сбор средств в фонд памяти Ф. Шаляпина, при ее участии была создана библиотека имени А. И. Герцена в Ницце, проведены многочисленные вечера помощи эмигрантам¹.

Тэффи была на редкость плодовита: в течение 1920–1940-х годов было выпущено около двух десятков сборников ее рассказов, при этом далеко не все книги, задуманные писательницей, были изданы. Ведущее место среди эмигрантских сборников Тэффи занимают книги «Рысь» (Берлин, 1923), «Вечерний день» (Прага, 1924), «Городок: новые рассказы» (Париж, 1927), «Книга Июнь» (Белград, 1931), «Ведьма» (Берлин, 1936), «О нежности» (Париж, 1938), «Зигзаг» (Париж, 1939), «Все о любви» (Париж, 1946), «Земная радуга» (Нью-Йорк, 1952). Поначалу сборники составлялись в основном из уже печатавшихся ранее рассказов («Тихая заводь» (Париж, 1921), «Сокровище земли» (Берлин, 1921), «Черный ирис» (Стокгольм, 1921), «Так жили» (Стокгольм, 1922)). Первой книгой, написанной целиком в эмиграции, стал сборник «Рысь» (1923) (большая часть вошедших в него рассказов была напечатана в 1920 году в газете «Последние новости»). Определяющими в нем становятся мотивы ностальгии, тоски по покинутой России, той «Великой Печали», которая «ведет душу в ее родную страну» («Сырье», 1920 — III, 57). Эмиграция уподобляется загробной жизни, а сами эмигранты — «мертвым лягушкам, через которых пропускают гальванический ток» (III, 57). «Тускнеют глаза, опускаются вялые руки и вянет душа — душа, обращенная на восток. Ни во что не верим, ничего не ждем, ничего не хотим. Умерли. Боялись смерти большевистской, — и умерли смертью здесь» (III, 37), — с горечью констатирует писательница в рассказе «Ностальгия» (1920)². Как и Аверченко, Тэффи часто строит свои рассказы на противопоставлении прошлого и настоящего («Ностальгия», «Вспоминаем», «Дачный сезон», «Сырье» и др.). При этом российский «корявый, уродливый, „смертный“» (III, 44) быт в самом деле оказывается привлекательнее эмигрантской безбытности. Порой писательница почти в аверченковском стиле зло иронизирует над советской действительностью, перед которой ничто «человеческое воображение» (III, 144) («Тонкие письма», «Наш май», «Счастье», «Карандаш», «Без предрассудков»). Но, в отличие от творчества «короля смеха», у Тэффи мы не видим необоснованной идеализации прошлого. В стихотворении «Тоска» (1920) она иронически заметит:

Пишут, что им нужен прежний быт,
Когда каждый был одет и сыт.
(Милые! Уж будто в самом деле
Все на Руси сколько хотели,
Столько и ели?) (III, 98)

¹ Нитраур Э. «Жизнь смеется и плачет...». С. 11.

² Вряд ли можно согласиться с Д. Д. Николаевым, утверждающим, что «в „Ностальгии“ 1920 года нет отчаяния, нет тоски» (Николаев Д. Д. История одного городка (III, 10)).

«Тэффи не рвет с прошлым, но она и не стремится уйти в прошлое от настоящего»¹, — замечает Д. Николаев. Внешнее противопоставление времен оборачивается их глубинным внутренним сопоставлением.

В «Рыси» немало рассказов и сугубо комического плана («Дачный сезон», «Как мы праздновали», «Птичий день», «Наука и жизнь», «Контр», «В мировом пространстве» и др.). Однако более характерна для писательницы не чистая юмористика, а сложный синтез комического и трагического или драматического — черта, наметившаяся еще в последних сборниках дореволюционных лет и усилившаяся в эмиграции². «Наши радости так похожи на наши печали, что порою и отличить их трудно» (III, 54), — замечает Тэффи в рассказе «Воскресенье» (1920). Она выявляет «смешное в печальном» (так называется одноименный рассказ 1920 года), стремясь, подобно Аверченко и Саше Черному, улыбкой скрасить тяжесть эмигрантского бытия³, и, наоборот, за внешне смешным и нелепым способна увидеть серьезное, глубокое содержание. Сама Тэффи признавалась: «Я родилась в Петербурге, а как известно, наша петербургская весна весьма переменчива: то сияет солнце, то идет дождь. Поэтому и у меня, как на фронте древнего греческого театра, два лица: смеющееся и плачущее»⁴.

Если сборник «Рысь» отражал настроения только что расставшихся с Россией, то книга «Городок» (1927) стала «настоящей летописью»⁵ уже вполне устоявшегося эмигрантского бытия. В открывающей сборник одноименной «хронике» возникает емкое сатирическое описание русского городка на берегах Сены, напоминающее и о знаменитом щедринском городе, и о городке Окурове Горького: «Это был небольшой городок — жителей в нем было тысяч сорок, одна церковь и непомерное количество трактиров. Через городок протекала речка. В стародавние времена звали речку Секваной, потом Сеной, а когда основался на ней городишка, жители стали называть ее „ихняя Невка“. Но старое название все-таки помнили, на что указывает существовавшая поговорка: „Живем, как собаки на Сене — худо!“» (III, 146). Перед читателем проходят многочисленные образы эмигрантов, пытающихся найти свое место в новой непростой жизни, как-то приспособиться к ней, иногда в буквальном смысле выжить («Майский жук», 1924). В отличие от Аверченко и Саши Черного, Тэффи не только демонстрирует, насколько «крепок еще русский человек» (Аверченко), способный освоить любое дело и извлечь для себя выгоду («Доктор Коробка», 1927; «Разговор», 1927), но и показывает, как люди, вживаясь в новый быт, часто прячутся за маску, примеривают на себя чужие роли («Маркита», 1925; «Гедда

¹ Николаев Д. Д. История одного городка. С. 11. Ср. один из эпиграфов к первому изданию «Рыси»: «Не говори: „отчего это прежние дни были лучше теперешних?“», потому что не от мудрости ты спрашиваешь об этом (Екклесиаст. 7: 10)» (III, 361).

² «Развивая традиции Чехова и Достоевского, Тэффи находит свой собственный сплав комического с трагическим, и этот сплав — очень высокой пробы», — отмечает Л. Спиридонова (Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 136–137).

³ Ср. весьма известные строки поэта Лоло (Л. Г. Мунштейна): «А вот и Тэффи! Зал хохочет, / На миг тоску забыть он хочет» (Лоло. Устная газета // Сегодня. 1929. 20 янв.).

⁴ Верещагин В. Тэффи // Русская мысль. 1968. № 2713. 21 нояб. С. 8.

⁵ Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. С. 672.

Габлер», 1927; «Житие Петра Ивановича», 1924). Даже в коротких сатирических миниатюрах, казалось бы не преследующих серьезных задач, писательница глубоко проникает в психологию персонажей, продолжая, вслед за русской литературой XIX — начала XX века, исследовать глубины национального характера, постигать тайну русской души («L'ame slave», 1924; «Крылья», 1924; «Григорий Петрович», 1927). Эта тема будет волновать писательницу и позднее (рассказы «Русское», 1935; «Наши разновидности», 1939; «Летопись», 1939). Стремлением к постижению национального характера, возможно, объясняется и использование Тэффи сказовой формы («Сладкие воспоминания», 1927; «Анна Степановна», 1926).

На рубеже 1920–1930-х годов творчество писательницы претерпевает эволюцию, насыщаясь все большим лиризмом и психологизмом, приобретая философскую глубину. В сборниках «Книга Июнь» (1931) и «О нежности» (1938) Тэффи почти расстается с бытописанием и сатирой, обращаясь к «вечным темам» литературы — любви, смысле человеческой жизни. «Благословенна любовь» (V, 59) — в этой формуле выражена главная идея двух книг. Писательница поет гимн жертвенной любви, ничего не просящей взамен («Лавиза Чен», 1928; «Мара Демиа», 1928; «Кука», 1928; «Жена», 1929); преданной любви материнской — «огромной, могучей, прекрасной, прозвучавшей в нашем тусклом мире божественно звездной, не услышанной нами симфонией» («Мать», 1929 – V, 52).

Поэтика Тэффи окрашивается в экзистенциальные тона: писательницу занимают темы одиночества, старости, смерти («Гермина Краузе», 1924; «Сердце Валькирии», 1928; «Лунный свет», 1928) или же, наоборот, взросления юной души («Жанин», 1927; «Книга Июнь», 1930; «Весна весны», 1930), появляются мистические мотивы («Ветер», 1928; «Дикий вечер», 1930; «Оборотень», 1931).

При этом юмор не уходит полностью из произведений Тэффи, но за смехом над нелепым человеческим существованием скрывается теплое, по-настоящему нежное отношение писательницы к своим героям¹. В рецензии на «Книгу Июнь» известный критик русского зарубежья Р. Днепров отмечал: «...Тэффи не обличает, не зовет, не судит, не требует. Она с людьми, она не отделяет себя от них ни в чем... Печаль — вот основная нота ее голоса, надломленного, умного. Печаль и неосуждение, горький ветер вечности, экклезиастова вещая простота — вот что ближе ей всего...»²

Как и другие сатириконицы, Тэффи всегда с особой любовью изображает детей и животных: «На одном стержне они. На одной золотой нити. Единым связаны» («Два», 1927 — III, 189). Любовь «братьев наших меньших» порой оказывается сильнее недолговечных и часто поддельных человеческих чувств («Шарль и Лизетта», 1927; «О душах больших и малых», 1927; «О вечной люб-

¹ Ср. рецензию М. Цетлина на сборник «О нежности»: «Юмор, как слишком резкий свет, должен в художественном произведении быть насыщенным печалью, преломиться в ней, как луч в влажном воздухе. У настоящего художника никогда не встречаешь смеха без — в той или иной форме — „слез“» (Цетлин М. Н. А. Тэффи. О нежности // Современные записки. 1939. Кн. 68. С. 471–472).

² Днепров Р. «Книга Июнь» // Возрождение. 1931. 2 апр.

ви», 1932; «Чудеса», 1935; «Знамение времени», 1937). «Звери Тэффи, — замечает Е. Трубилова, — совсем живые, не лишённые чувства юмора, хитроватые, каждый со своим характером, но объединённые необыкновенной преданностью человеку»¹.

Другая любимая тема — детская — решается писательницей в неоромантическом ключе: «Тэффи свободно и естественно говорит на языке ребенка, передает наивные детские переживания, простодушную веру в чудеса, трогательную попытку приподняться на цыпочки, стать вровень со взрослыми, с их миром»². Детям посвящены многие рассказы «Городка», «Книги Июнь», а также целый цикл, входящий в сборник «О нежности».

Название сборника, вышедшего в Париже уже после окончания Второй мировой войны, в 1946 году (большинство рассказов было написано еще в 1930-е годы), — «Всё о любви» — казалось бы, тематически продолжает книгу «О нежности». Однако концепция этого цикла несколько иного рода³: здесь Тэффи пишет большей частью не столько о подлинной любви во всей ее силе и красоте, сколько о неспособности «человекообразных» (таков подзаголовок второго тома «Юмористических рассказов», вышедших в 1910–1911 годах) к такой любви, неумении ценить настоящее чувство («О вечной любви», 1932; «Джентльмен», 1932; «Жених», 1933; «Блаженны ушедшие», 1933; «Мудрый человек», 1933; «Пасхальный рассказ», 1934; «Флирт», 1946, и др.). Поэтому снова возрастает роль комического.

Но, в отличие от «Рыси» и «Городка», эмигрантские реалии уже перестают играть значимую роль и детерминировать поведение героев. Г. Адамович в рецензии на сборник отмечал: «В сущности, ее (Тэффи. — Н. К.) последняя книга — это какой-то Бедэкер по нашему повседневному существованию... за мнимой обыкновенностью смехотворного повествования угадывается все та же легкая ирония, смешанная с недоумением: есть ли предел человеческому убожеству?»⁴

Одна из ведущих тем книги, характерная и для всего творчества Тэффи, — это соотношение кажущегося и реального, несовпадение желаемого и подлинного («Страховка», 1932; «Рассказ продавщицы», 1933; «Пасхальный рассказ»,

¹ Трубилова Е. М. В поисках скрытой нежности (IV, С. 10).

² Трубилова Е. М. Тэффи (1872–1952) // Литература русского зарубежья: 1920–1940. М., 1993. Вып. 1. С. 252. Любопытно, что эмигрантские критики неоднократно подмечали детскость самой писательницы: «Она была ребенком. Прежде всего. Вся красота ее была нежностью ребенка. В ее золотом голосе была непередаваемая прелесть. Ее улыбка — светлая улыбка Божьего ребенка. Во всем, во всем, во всем была нежность...», — отмечал С. Яблоновский в некрологе (Яблоновский С. Офелии // Русская мысль. 1952. 10 окт.).

³ Ср. замечание Д. Николаева: «Тэффи рассматривает каждую книгу как определенную внутреннюю целостность, где все произведения внутренне связаны. <...> Подготовка новой книги связана не с накоплением материала, а с появлением новой идеи — она не просто продолжение, а обязательно развитие (Николаев Д. Д. Концепция «книги» в творчестве Н. А. Тэффи // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М., 1999. С. 25–26).

⁴ Адамович Г. Литературные заметки. Н. А. Тэффи. «Все о любви» // Русские новости. 1947. № 96. 4 апр. С. 4.

1934; «Атмосфера любви», 1936; «Время», 1938; «Кошка господина Фуртенау», 1938, и др.). Возникает проблема ошибочной оценки человека, несвойственных людям ролей, которые они сами же для себя и придумывают («Два дневника», 1933; «Точки зрения», 1934; «Дон-Кихот и тургеневская девушка», 1937). Однако и здесь авторская ирония смешивается с сочувствием и теплотой, нелепая выдумка героев под пером писательницы способна превратиться в подлинную Мечту. «Волшебство таланта Тэффи заключается в том, что она, подобно сказочной фее, умеет преображать своих героев-„золушек“ (обоего рода), давая им вторую жизнь — такую, какой бы они для себя желали»¹, — справедливо отмечает Е. Трубилова. В одном из рассказов Тэффи заметит: «Человеческая душа может иногда найти целые залежи драгоценностей там, где остальное человечество видит только гладкое место. Человеческая душа, как магическая палочка в руке кладоискателя, вдруг задрожит на самом неожиданном, самом простом и прозаическом месте, задрожит и укажет: здесь счастье» («Магическая палочка», 1935 — VI, 131). Подобным даром как раз и была в полной мере наделена писательница. «Тэффи не склонна людям льстить, она никого не обманывает и не боится правды. Но с настойчивой вкрадчивостью, будто между строк, внушает, что как ни ужасно или, вернее, неприглядно сложилось человеческое существование, жизнь все-таки прекрасна, если в ней свет, небо, дети, природа, наконец — любовь»², — писал Г. Адамович.

Тэффи прославилась прежде всего как мастер короткого рассказа. Ее поэтику отличают «лаконизм, выпадающий кристаллами афоризма; жесткая и вместе изящная драматургия сюжета и внимание к каждому слову, к каждому знаку препинания»³. Практически единственной попыткой создания крупной эпической формы стал «Авантюрный роман» (1932) — весьма оригинальное произведение, построенное на переплетении различных жанровых традиций, обрамляющее «историю о любви, одиночестве, призрачности существования человека в современном мире»⁴ в детективно-авантюрную фабулу.

Как и многие другие современники-эмигранты, Тэффи обращалась и к мемуарному жанру. В 1931–1932 годах в Париже публикуются ее «Воспоминания» — «простой и правдивый рассказ о невольном путешествии автора через всю Россию»⁵, закончившемся расставанием с Родиной. Повествуя, казалось бы, о своей личной судьбе, писательница создает широкую эпическую картину русской жизни первых послеоктябрьских лет. Тэффи проявляет себя и как мастер литературного портрета — ею написаны очерки о Г. Распутине, В. Ленине, А. Керенском, А. Аверченко, Ф. Сологубе, К. Бальмонте, И. Бунине, А. Куприне и др. Как подмечает Л. Спиридонова, у Тэффи «принцип создания образа напоминает манеру импрессионистской критики начала XX века, наиболее ярко

¹ Трубилова Е. М. В поисках скрытой нежности. (IV, С. 8).

² Адамович Г. Тэффи // Одиночество и свобода. СПб., 2006. С. 227.

³ Нитраур Э. «Жизнь смеется и плачет...». С. 12.

⁴ Фетисенко О. Л. «Авантюрный роман» Тэффи как роман-миф // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. С. 69.

⁵ Тэффи. Воспоминания. С. 268.

проявившуюся в дореволюционном творчестве К. Чуковского»¹. Уже в конце жизни Тэффи составила из очерков новую книгу воспоминаний «Моя летопись», однако опубликовать ее не удалось².

Особую привязанность на протяжении всей жизни Тэффи испытывала к театру. Покинув Россию, писательница оказалась лишена возможности полноценно общаться со зрителем: «Из всего, чего лишила меня судьба, когда лишила Родины, моя самая большая потеря — Театр»³, — говорила она. Тем не менее и в эмиграции драмы Тэффи пользовались большой популярностью, выдерживая зачастую по несколько представлений. Особый успех выпал на долю пьес «Момент судьбы» (1937), шедшей на сценах Парижа, Ниццы, Марселя, Лондона, Берлина, Риги, Варшавы, Праги, Белграда, Софии, Шанхая, и «Ничего подобного» (1939), поставленной Н. Евреиновым.

Обращалась Тэффи и к лирике, хотя поэзия, за исключением ряда сатирических стихотворений, представляет собой, пожалуй, наименее оригинальную часть ее творчества⁴. Если большинство сатириконцев тяготели к реализму в поэзии, то Тэффи развивалась под ощутимым влиянием русского символизма — лирики З. Гиппиус, Сологуба, Бальмонта, Ахматовой, — которое отчетливо прослеживается и в эмигрантских сборниках — «Passiflora» (Берлин, 1923) и «Шамрам: Песни Востока» (Берлин, 1923). И звуковая организация вошедших туда текстов, и стилистика, и мотивы характерны, скорее, для декадентства рубежа веков; перед нами в самом деле «ряд общих мест модернизма»⁵, как свидетельствовал еще В. Брюсов, рецензируя первый стихотворный сборник Тэффи «Семь огней» (1910):

Тоска, моя тоска! О будь благословенна!
В болотной темноте тоскующих темни,
Осмеянная мной, ты грезишь вдохновенно
О крыльях пламенных солнцeroжденных птиц!⁶
«Тоска моя, тоска! Я вижу день дождливый...», 1915

Вторую мировую войну Тэффи встретила в Париже (уехать не позволило здоровье, писательница страдала воспалением нервов кожи), затем отправилась

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 150.

² С. Никоненко собрал очерки воедино, реализовав, таким образом, авторский замысел. См.: Тэффи. Моя летопись.

³ Цит. по: Нитраур Э. «Жизнь смеется и плачет...». С. 17.

⁴ Ср., напр.: «Вообще для Тэффи как автора лирических стихотворений характерны несамостоятельность поэтического мышления, использование давно известных, привычных поэтических формул...» (Нитраур Э., Князев С. Предисловие // Тэффи. Проза. Стихи. Пьесы. Воспоминания. Статьи. СПб., 1999. С. 8).

⁵ Брюсов В. Женщины-поэты // Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973—1975. Т. 6. М., 1975. С. 320. Ср. противоположные мнения о лирике Тэффи: «Стихи Тэффи хороши, музыкальны, своеобразны» (М. А[лданов]. Н. А. Тэффи. «Passiflora» // Современные записки. 1923. Кн. 17. С. 486); «Стихи Тэффи — подлинная поэзия, облеченная в непринужденную музыкальную форму, выраженная с мастерским лаконизмом и строгостью, с современной и вместе „не модной“, простотой» (Костенич К. Н. А. Тэффи // Наше время. 1936. № 68 (1697). 22 марта. С. 3).

⁶ Тэффи. Проза. Стихи. Пьесы. Воспоминания. Статьи. С. 262.

в Биарриц. «Она провела годы войны в тяжелых материальных условиях. Но всегда старалась сохранять бодрость и веселье, лишь изредка позволяя себе падать духом»¹, — писала И. Одоевцева. В последние годы Тэффи звали в СССР, даже распространился слух о том, что писательница приняла советское гражданство². В 1952 году в Нью-Йорке вышел сборник рассказов «Земная радуга», подытоживший творческий путь писательницы. Скончалась она 6 октября 1952 года, похоронена была на русском кладбище Сент-Женевьев-де-Буа.

Место Тэффи в русской литературе уникально. Г. Иванов писал о ее таланте: «Тэффи-юмористка — культурный, умный, хороший писатель. Серьезная Тэффи — неповторимое явление русской литературы, которому через сто лет будут удивляться»³.

Дон-Аминадо (1888–1957; псевдоним Аминодава Пейсаховича Шполянско-го) был одним из самых популярных сатириков русского зарубежья. «Без преувеличения можно сказать: в те времена не было в эмиграции ни одного поэта, который был бы столь известен, — вспоминал близко знавший Дон-Аминадо Леонид Зуров. — Он сотрудничал в либеральной газете, но в числе его поклонников были все русские шоферы, входившие во всевозможные полковые объединения и воинский союз. Его стихи вырезали из газет, знали наизусть. Повторяли его крылатые словечки. И многие... начинали газету читать с злободневных стихов Дон-Аминадо»⁴.

Не приняв большевистского режима, писатель, как и многие другие его соотечественники, уезжает в Киев, а затем перебирается в Одессу. В этот период многочисленные фельетоны Дон-Аминадо публикуются в газетах «Утро», «Вечер», «Киевская мысль», «Южное слово», «Современное слово», «Приазовский край». Двадцатого января 1920 года вместе с группой литераторов и ученых Дон-Аминадо навсегда покинул Россию, отправившись на борту полусгоревшего французского корабля «Дюмон Д'Эрвиль» в Константинополь. Через Марсель писатель весной 1920 года приезжает в Париж. Здесь в 1921 году выходит стихотворный сборник с символичным названием «Дым без отечества», восходящим к известному грибоедовскому афоризму «И дым Отечества нам сладок и приятен». Прежняя дорогая поэту Россия — теперь лишь

Только тени восхождений,
Только отблеск сновидений,
Смутный дым и легкий дым⁵.
«Семнадцатое сентября», 1921

¹ Одоевцева И. На берегах Сены. С. 110.

² Он нашел отражение в предисловии О. Михайлова к сборнику рассказов Тэффи. См.: Михайлов О. О Тэффи // Тэффи. Рассказы. М., 1971. С. 15. Ср.: Михайлов О. Н. Нежный талант // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. С. 7–9.

³ РГАЛИ. Ф. 1174. Оп. 2. № 20.

⁴ Зуров Л. Дон-Аминадо // Новый журнал. 1969. Кн. 90. С. 116.

⁵ Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. С. 85. Далее в рамках раздела «Дон-Аминадо» ссылки на это издание даются в тексте в скобках с указанием страницы.

Но преобладающая атмосфера сборника — пожалуй, все же не сладкий дым воспоминаний о прошлом, которое, подобно Тэффи, Дон-Аминадо не склонен в какой бы то ни было мере идеализировать, а едкий дым беспредельного скепсиса и иронии. Поэту присущ трезвый, беспристрастный, лишенный любых иллюзий взгляд и на события российской истории («У врат царства», 1920; «Свершители», 1920; «Вселенские хлопоты», 1920; «После всего», 1920–1921), и на мировую историю в целом («Константинополь», «Писаная торба», «Республиканские восторги», все — 1920). Она предстает как дурное, поистине дьявольское круговращение, все новое повторение уже многократно пройденного:

Ибо все на земле, дорогая моя,
Происходит, как сказано в песне:
Возвращается ветер на круги своя,
Возвращается, дьявол! Хоть тресни.
«Возвращается ветер...», 1920 (с. 70).

Это горькое знание позволяет поэту предвидеть будущее: появляются, как и у Аверченко, антиутопические мотивы, многочисленные пророчества о судьбе России («Честность с собой», 1920; «Любители бескровной и святой», 1920; «Застигнутые ночью», 1921), многим из которых непостижимым образом суждено было сбыться:

Но чую, вновь от беловежских пуш
Пойдет начало с прежним продолженьем.
И вокруг оси опишет новый круг
История, бездарная, как бублик.
И вновь на линии Вапнярка — Кременчуг
Возникнет до семнадцати республик.
«Про белого бычка», 1920 (с. 69).

Возможно, беспредельный, разъедающий скепсис Дон-Аминадо излишне субъективирован и целиком обусловлен трагичностью конкретного исторического момента, переживаемого Россией, растерянностью «застигнутых ночью», но в этой обнаженной субъективности и исповедальности как раз и состоит безусловная ценность его лирики. При этом поэт раскрывает не только свою личную трагедию; рисует не только драматизм положения «маленьких людей», попавших под жернова истории, этой «мельницы богов» (с. 75), но и смотрит на мир беспристрастными глазами философа, пытающегося осмыслить закономерности самого исторического процесса, тем самым лирика поэта достигает в этом сборнике подлинной эпичности¹.

¹ Л. А. Спиридонова, на наш взгляд, неоправданно отделяет лирического героя сборника, выступающего в роли «маленького человека», от самого автора (ср., напр.: «Желчная интонация, звучащая во многих стихах, свидетельствует, что маленький мир *его героев* (здесь и далее курсив мой. — Н. К.) хрустнул и раскололся, как орех, породив чувство мировой вселенской скорби. Сама история кажется

В следующей книге стихов «Накинув плащ» (Париж, 1928) автор почти уходит от политических тем и острой публицистичности, интонация становится более интимной, лиричной. Поэт, прячась за маской романтического бродяги, кутаясь в «чудесный плащ любовника, героя, веселого хозяина пиров» («Накинув плащ», 1928 — с. 86), призывает современников-эмигрантов отбросить уныние, «выпрямить надломленную грудь» (с. 87), «спешить жить и в дни изгнания» («Пока не поздно!», 1928 — с. 113). Его лирический герой жаждет единения с природой, стремится воспринимать жизнь всеми органами чувств («Без заглавия», 1926; «Гроза», 1928). «...Дон-Аминадо убеждает своих читателей, что жизнь сама по себе прекрасна и самоценна, — пишет В. Коровин. — Постепенно в его лирике усиливаются бодрые интонации, а сатира уступает место незлобивому юмору»¹. Как и Саша Черный, Дон-Аминадо поэтизирует быт, с теплым юмором воспекает самое простое и повседневное («Старая Англия», «Простые слова», «У моря», все — 1927; «Весенний пролог», 1928, и др.). В то же время возрастает роль ностальгических мотивов, воспоминаний о прежней дорогой жизни («Арбатские голуби», 1926; «Города и годы», 1927; «Сентиментальная записка», 1927; «Уездная весна», 1927; «Серебряные коньки», 1927; «Сентябрьские розы», 1928; и др.). Перелистывая «знакомую повесть главу за главой» (с. 95), поэт понимает, что прошлого не вернуть:

Утро. Пастушья жалейка.
Поздний и горький волчец.
Эх, если б узкоколейка
Шла из Парижа в Елец...
«Бабье лето», 1926 (с. 111)

В Париже Дон-Аминадо весьма быстро стал одной из ведущих фигур эмигрантской литературной и общественной жизни русского зарубежья. Д. Святополк-Мирский писал о нем: «...самый любимый, истинный властитель дум зарубежной Руси — Дон-Аминадо. Благодаря Дон-Аминадо мы можем сказать про Париж: „Здесь русский дух, здесь Русью пахнет“»². Он редактирует журнал «Зеленая палочка», сотрудничает в газетах «Свободные мысли», «Еврейская трибуна», «Иллюстрированная Россия», альманахе «Сполохи». Начинается его многолетнее плодотворное сотрудничество с «Последними новостями» П. Н. Милокова, на страницах которых публикуется большинство произведений писателя. При этом Дон-Аминадо не примкнул ни к одной из общественно-

им „бездарной, как бублик“, поэтому лирический герой Дон-Аминадо постоянно занимается самобичеванием» (Стиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 256)), сужая, таким образом, авторское задание.

¹ Коровин В. И. «Наиболее даровитый поэт» эмиграции. С. 32. В то же время юмор Дон-Аминадо несколько отличается от добродушного смеха Саши Черного и мудрого юмора Тэффи. «Юмор Дон-Аминадо, — писал М. Алданов, — юмор умного, даровитого человека, не слишком любящего жизнь» (цит. по: Дон-Аминадо. Афоризмы / Предисл. А. Иванова // Новый журнал = The New Review. 1999. № 215. С. 299).

² Святополк-Мирский Д. Заметки об эмигрантской литературе // Евразия. 1929. 5 янв. № 7. С. 6.

политических группировок, ведущих ожесточенные споры о судьбе России и роли эмиграции. Рассказы и фельетоны 1926–1927 годов сатирик собрал в книгу «Наша маленькая жизнь» (Париж, 1927), в которой «чрезвычайно метко высмеивает расстановку сил на парижской арене борьбы, где враждовало между собой множество партий, течений, групп и направлений с крайне противоречивыми программами»¹. «Запись ораторов приняла угрожающие размеры, — иронически замечает писатель в фельетоне „№ 4.711“». — Собранию предстояло выслушать: представителей партии пассивных анархистов, разъединенных казаков, социалистов, монархистов, легитимистов, сторонников зарубежного съезда, сторонников зарубежного разъезда, представителей пошехоновской старины, возвращенцев, непримиримых, примиренцев, либеральных консерваторов, консервативных либералов, евразийцев среднего толка, евразийцев ниже среднего толка, евразийцев просто (так наз. бестолковых), и все это не считая семнадцати союзов пожилых молодежи, русских бойскаутов, фашистов, кобылистов, подбонапартистов и подписчиков Марины Цветаевой плюс» (с. 349–350). Дон-Аминадо, в отличие от многих своих соотечественников, был полностью лишен иллюзий по поводу роли эмиграции, какой-то ее особой «спасительной» миссии, он «открывал эмиграции глаза на ее действительное положение и разоблачал ложь, которой ее морочили и которой она тешила сама себя»².

Как и другие бывшие сатириконцы, Дон-Аминадо выступил бытописателем эмигрантской жизни. Рассказ о «трудах и днях» русской эмиграции становится основной темой поэтического сборника «Нескучный сад» (Париж, 1935). Беззлобный юмор здесь соседствует с убийственной иронией, поэт рисует безысходность, пошлость, редкостное однообразие эмигрантского бытия («Наша маленькая жизнь», 1927–1934; «Труды и дни», 1933; «Вечеринка», 1933; «Городок», 1933; «Из Генриха Гейне», 1934; «Жизнь графини де Петрушки», 1934, и др.). Зачастую героем Дон-Аминадо становится «средний русский интеллигент», «по воле истории» превратившийся в «маленького человека»³ («Крик души», 1930; 1931; «Манящая даль», 1933; «От ворот поворот», 1935; «Познай себя», 1935). Это неврастеник, кающийся в своем былом либерализме и свободомыслии, пытающийся хоть как-то оправдать свое теперешнее горькое существование. Известны строки, адресованные Дон-Аминадо Мариной Цветаевой: «...Вы каждой своей строкой взрываете эмиграцию! <...> Вы ее самый жестокий (ибо бескорыстный — и добродушный) судья. Вся Ваша поэзия — самосуд эмиграции над самой собой»⁴.

Быт русского эмигранта изображен и в сборнике «Наша маленькая жизнь» («Нечаянные таланты», «Акажу и прочее», «Открытое письмо доктору Нансену», «Анкета», «Жажда общения», «Летом» и др.). Возникают темы и сюжетные ситуации, уже знакомые по фельетонам Саши Черного и рассказам Н. Тэффи⁵.

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 261.

² Коровин В. И. «Наиболее даровитый поэт» эмиграции. С. 27–28.

³ Там же. С. 22.

⁴ Письма Марины Цветаевой // Новый мир. 1969. № 4. С. 212–213 (письмо от 31 мая 1938 года).

⁵ Ср., напр., «Уроки русской истории» Дон-Аминадо и хронику Тэффи «Городок» (1927), «О чисто-

(«Самовнушение», «Рассказ простого человека», «Отрывки из дневника разочарованного»). Герои пытаются приспособиться к новой жизни, осознавая свое скромное место в ней: «Поступил в общество спасения на водах в качестве ответственного манекена... Теперь мальчики учатся на мне, как приводить в чувство утопленников. <...> Подумать только... бывший чиновник для особых поручений, и вдруг — мертвое тело за пятьсот франков в месяц!..» («Отрывки из дневника разочарованного» — с. 386). Порой писатель прибегает к откровенному комизму, пытаясь шуткой поднять настроение приунывших соотечественников («Всеобщая перепись», «Зарубежный письмовник», «Наука стихосложения», «Письма обиженных людей», «Переписка с начинающими»). Здесь особенно ярко проявляются характерные черты сатирической манеры Дон-Аминадо: «лаконизм, афористичность, любовь к каламбуру, комическое сопоставление несовместимых понятий, всеобъемлющая ирония»¹.

Самобытный талант Дон-Аминадо ярко раскрылся в таком жанре, как афоризм. Свои афоризмы и пословицы писатель регулярно печатал в «Последних новостях» (они собраны под заглавиями «Новый Козьма Прутков», «Из Махатма Ганди», «Из записной книжки», «Тьмы низких истин», «О детях» и др.), включал в состав поэтических сборников «Нескучный сад» и «В те баснословные года». В 1939 году в Париже была выпущена книга на французском языке «Pointes de feu». В образе автора острот, современного Козьмы Пруtkова, проступают черты все того же «маленького человека», за маской которого скрывается сам писатель. Их тематика разнообразна — это и политика, и повседневный быт, и вечные человеческие чувства и пороки. Многие из этих выражений стали действительно крылатыми: «На свете очень много хороших людей, но все они страшно заняты...» (с. 470), «Ничто так не мешает видеть, как точка зрения» (с. 472), «Лучше быть богатым и здоровым, чем больным и бедным»².

О событиях жизни Дон-Аминадо в ее последние десятилетия известно немного. Годы Второй мировой войны писатель провел во Франции, после ее окончания жил в уединении в местечке Иер под Парижем, называя себя «иеромонахом». Как свидетельствует А. Седых, печататься в периодических изданиях Дон-Аминадо перестал и «еженедельный свой фельетон заменял письмами друзьям в Америку»³. В 1951 году в Париже вышел его последний сборник «В те баснословные года», пафос которого двунаправлен — это «раздумья о родине и ее исторических судьбах и апофеоз веселого смеха, спасающего от ужаса жизни»⁴. Итогом творчества Дон-Аминадо стала книга воспоминаний «Поезд

те языка» и «Разговор» (1927) (Тэффи), «Летом» и «Мертвый сезон» (1920) (Тэффи), «Жажда общения» и «Жильцы белого света» (Тэффи), «Рассказ простого человека» и «Наука и жизнь» (1920) (Тэффи), фельетоны «Всеобщая перепись», «Зарубежный письмовник», «Письма обиженных людей», «Переписка с начинающими» и материалы «Бумеранга» Саши Черного и др.

¹ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 266.

² Этот афоризм, приписывавшийся Даниилу Хармсу, был впервые опубл. Дон-Аминадо в газете «Шанхайская заря» (1931, 12 нояб.).

³ Седых А. Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1979. С. 78.

⁴ Спиридонова Л. Бессмертие смеха... С. 281.

на третьем пути» (Нью-Йорк, 1954) — не столько автобиография самого писателя, сколько своеобразная «история одного поколения» (с. 494), «повествование об утраченном мире, об ушедшей невозвратно эпохе, которая воспринималась уже как „позапрошлая“. <...> Называя реалии, ушедшие в небытие, Дон-Аминадо пытается их запечатлеть, закрепить, оживить»¹.

Скончался писатель 14 ноября 1957 года в Париже. Оценивая дарование Дон-Аминадо, Марина Цветаева называла его «совершенно замечательным поэтом»², а Иван Бунин писал: «Дон-Аминадо гораздо больше своей популярности (особенно в стихах), и давно пора дать подобающее место его большому таланту — художественному, а не только газетному, злободневному»³.

Михаил Андреевич Осоргин (1878–1942)

Михаил Андреевич Ильин, будущий писатель Осоргин, родился 7(19) октября 1878 года в Перми, «в середине великого пути, который проложен через всю Россию в Восточную Сибирь»⁴. В жизни ребенка из интеллигентной провинциальной семьи было все, что положено для счастливого детства: ощущение домашнего тепла и уюта («Я не помню ни одной ссоры между родителями, ни одного не только грубого слова, но даже слова упрека или недовольства, и я не знал в детстве, что бывает и иначе» — с. 493). Кама, природа вообще («Я был и остался сыном матери-реки и отца-леса, и отречься от них уже никогда не могу и не хочу» — с. 489). «Необходимое зло гимназии» уравнивалось общением с друзьями и чтением («Дважды, а летом и трижды в неделю мы читаем вслух русских классиков. <...> В гимназии мы слышем начетчиками, и учитель словесности сильно нас побаивается» — с. 522–523).

В кругу интересов начетчика-гимназиста — Пушкин («„Капитанскую дочку“ я часто перечитывал — и она мне казалась... выше всего, написанного Пушкиным» — с. 524), Тургенев («В Асю я был влюблен по-настоящему, и ее именем была названа моя лодка» — с. 524), Достоевский («Несколько месяцев подряд мы читали двадцать четыре тома Достоевского, от „Бедных людей“ до „Дневника писателя“, — тяжелые месяцы моей юношеской жизни, полные первых нечистых мыслей, на какие ни один другой писатель не наводил...» — с. 524), «любимец» Гончаров, «спокойный и чистый, уверенный рассказчик» (с. 525), неистовый Виссарион и другие критические властители дум, многие зарубежные писатели. Но выше и в стороне от всех — Толстой: «Толстой не приходил к нам, как другие; он царил где-то над нами, в величавых простран-

¹ Петровская К. Дон-Аминадо, трагический шут // Егупец. 2001. № 9.

² Письма Марины Цветаевой. С. 211.

³ Бунин И. Дон-Аминадо. «Наша маленькая жизнь» [Рец.] // Современные записки. 1927. Кн. 33. С. 523.

⁴ Осоргин М. А. Времена: романы и автобиографическое повествование. Екатеринбург, 1992. С. 549. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

ствах, громадный, босой, всеподавляющий. <...> Лев Толстой был и остался российским чудом, весь целиком: великий, несчастный, несуразный, каменная глыба, мужик и барин, поэт и корявый проповедник, брюзга и неустанный искатель истины» (с. 526).

Уже в 1896 году восемнадцатилетний гимназист публикует в петербургском «Журнале для всех» первый рассказ. А еще раньше — в провинциальной печати: «Пока в одной большой приволжской газете была напечатана моя статья об оперном сезоне, а в местной нашей газете — трогательный некролог. Началось!» (с. 523)

Потом — первая дальняя дорога в Москву. «Студенческая фуражка была куплена еще весной, и голубой околыш успел слегка выцвести. Граница юности и молодости, но еще искусственная: уезжает мальчик, которому очень хочется казаться взрослым. За обедом в пароходной рубке я велел подать большую рюмку водки... Едет в столицу бывалый студент» (с. 538–539).

Московская жизнь Осоргина течет на двух уровнях. Он заканчивает юридический факультет университета, начинает адвокатскую карьеру. И одновременно усваивает характерный для большинства русской интеллигенции опыт несогласия с существующим: «Своей профессии мы считали общественным служением и не хотели замыкаться в технической узости, были непременно романтиками и, конечно, революционерами» (с. 544).

Молодой адвокат водил компанию с самыми крайними эсерами-террористами, но мирно уживался и с другими конфликтующими между собой партиями и движениями. По позднейшим воспоминаниям, его работа чаще всего ограничивалась писанием и редактированием разных воззваний. В эмигрантской статье, посвященной четвертьвековому юбилею этого события, Осоргин с юмором скажет: «Сам я никогда не был „комитетчиком“ по полной неспособности к руководящим ролям; больше, чем я сам, деятельное участие в революции пятого года принимала моя квартира, — и по части типографской, и по части явочной, и как место собраний и докладов, и как „ночлежка“, и как временное пристанище оружия (к чему я был равнодушен) и конфетных коробочек с бомбами (что было неприятно и жутко)»¹. В этой квартире стоял и «исторический» диван, доставшийся Осоргину от старого народника, потом толстовца А. Маликова. Когда-то на нем спали Г. Лопатин и Короленко — теперь новые, часто неизвестные хозяину, бомбометатели и участники «экссов».

Он был «маленькой спицей» в колеснице партии и в то же время — свидетелем, соглядатаем. Многие реальные люди потом станут героями его прозы, без знания этого быта, этой психологии она была бы невозможна.

Но пока, после баррикадных схваток в Москве, молодой юрист и революционер на полгода оказывается запертым в Таганской тюрьме. «Только тот знает, что такое свобода, кто знает также, что такое тюрьмы, что такое полметра кирпичной стены, отделяющей от вольного воздуха. Хлопанье тяжелой, обитой железом дубовой двери и поворот ключа. Равнодушие видавшего виды тюремного сторожа. Ломкость ногтей, царапающих стену. Бессилие ненависти — а ведь

¹ Осоргин Мих. Девятьсот пятый год (к юбилею) // Современные записки. 1930. Кн. 44. С. 268.

мы проповедовали любовь всех ко всем! Керосиновая лампа в клетке под потолком, сестра-узница. Мука бездействия. Прислушиваясь, — слышишь тишину, кажущуюся стоном» (с. 548).

В обычной российской неразберихе, уже приговоренный к ссылке в Сибирь («Русские учреждения по подавлению личности были сложны и работали не всегда дружно; вероятно, сейчас эта часть поставлена более образцово», — иронизировал он впоследствии), он освобождается под залог, два дня скрывается на даче у знакомых, едет в Петербург, потом на пароходе, притворяясь немым, — в Финляндию, несколько месяцев спустя, опасаясь нового ареста, через всю Европу (мелькнули за окном Дания, Германия, Швейцария!) — в Италию. «Выехали нас из Гельсингфорса человек тридцать; сюда доехало пятеро, — остальные разбрелись по Европе. <...> Ехали мы и рассуждали: „Месяц-два пробудем здесь, а там можно будет вернуться в обновленную Россию“. И как верили, и как ждали»¹.

Но на самом деле кинолента его жизни здесь останавливается надолго, на целое десятилетие. В своей второй жизни Михаил Ильин превращается в Мих. Осоргина (псевдоним постепенно вытеснил настоящую фамилию). Осоргин становится постоянным сотрудником газеты «Русские ведомости», работает в других изданиях, публикует сотни статей об итальянской жизни, политике, литературе, культуре, отчасти собранных в «Очерках современной Италии» (1913). Книга открывается элегическим вздохом: «Книга эта — плод незаконной любви к стране одного из ее загостившихся поклонников. Любви незаконной, так как она не была любовью сыновней, — слишком славянин душой, он не мог и не может забыть о другой, родной по крови матери, не такой прекрасной и не такой — ох! — далеко не такой ласковой и приветливой»². «Там, где был счастлив» — назовет он сборник рассказов, вышедший в 1928 году. Таких мест на земле окажется всего два: Пермь его детства и Италия его молодости. И уже завершая жизненный путь, он с благодарностью вспомнит: «Я очень любил Италию и прилежно ее изучал, не музейную, а современную мне, живую Италию, в труде, в песне, в нуждах и надеждах. <...> Города Италии были моими комнатами: Рим — рабочим кабинетом, Флоренция — библиотекой, Венеция — гостиной, Неаполь — террасой, с которой открывался прекрасный вид» (с. 555).

В Италии бурный темперамент Осоргина переключается в другое русло. Он принимает, опекает, возит по стране прибывающие из России группы народных учителей. «Это были мои дети, их проехало через Рим и другие города Италии три тысячи; мои помощники читали им лекции и показывали музеи, на мне лежала работа организаторская, трудная и отрадная» (с. 557).

«Был тогда там за Тибром, в высоком новом доме изящный Осоргин, тоже италофил, ерошивший себе на голове волосы, смеявшийся, припадавший на одно колено иногда пред дамами, написавший потом книгу итальянских очерков

¹ *Осоргин Мих.* Неизвестный по прозвищу Вернер // На чужой стороне: Историко-литературный сб. Берлин; Прага, 1924. Т. 4. С. 192.

² *Осоргин М. А.* Очерки современной Италии. М., 1913. С. 5.

„Там, где был счастлив“ — добрый товарищ и милейший человек»¹, — таким запомнил Осоргина в его втором воплощении Борис Зайцев.

Эта идиллия рухнула в августе 1914 года. Начинаясь «не календарный — Настоящий Двадцатый Век» (А. Ахматова). Осоргин решает снова отправиться в дорогу, через охваченную войной Европу, чтобы явиться в Россию к призыву своего возраста. «Во мне нет никакой воинственности, но десяти лет достаточно, чтобы соскучиться по родным местам и решиться на авантюру. Бросить налаженную оседлость, добрые связи, независимое положение, привычную обстановку, уже немалую собранную библиотеку — и с цветущего юга поехать на север, через еще незнакомые страны, затем на восток, в свою страну, на полную неизвестность, на арест, на ссылку куда-нибудь за Байкал, из Вечного города прямо в вечные мерзлоты, — разве это не блестящая авантюра!» (с. 557–558).

И вот Европа разворачивается перед ним в обратном порядке. Париж — Лондон — норвежский Берген — Осло — Стокгольм — граница. Двадцать второго июня 1916 года, в день летнего солнцестояния, Осоргин появляется в Петербурге.

Его ссылка за давностью лет отменяется. Вместо Сибири он живет в обеих столицах, ездит корреспондентом на фронт, бумаги о выселении его из местностей, находящихся на военном положении, не успевают за его перемещениями. Обе революции он переживает в Москве: «Горят усадьбы, вырубаются леса; революция торопится обеспечить свои победы, — и гордые победители красуются на боевых колесницах, кони которых вырвались и умчались далеко вперед. Сколько слов, сколько прекрасных слов; какое безбрежное море лучших слов русской речи, какая бездонная пропасть делового бессилия! <...> Очаровательное время распада государственной машины, безвластия, самопорядка, срывающегося в сумбур. Совершенно ясно, что это — конец революции, что кто-то придет и скрутит пуще прежнего, — но не в том дело, эти дни все-таки следовало пережить, эти лучшие дни огромной нашей страны. Лучших и даже таких же она не знала и никогда не узнает. <...> Потом Октябрь, слухи о Петербурге, первые пули вдоль московского Тверского бульвара, снаряды над крышами, раненый купол Бориса и Глеба на Арбате. <...> Революция проиграна — да здравствует революция! В истории появляется новая великая дата» (с. 569–571).

Люди поколения и опыта Осоргина оказались на этом переломе в самой сложной ситуации. Они, правда с разной степенью активности, тоже раскручивали «красное колесо» и потому с большим правом, чем поэт, могли называть революцию «своей». Но в то же время они были достаточно трезвы и проницательны, чтобы быстро разглядеть за новыми словами и одеждами давно знакомые черты государственной машины, которая знает единственный способ борьбы с несогласными и сомневающимися — подавление.

Мысль Осоргина не раз возвращалась к этому времени. Последний безрадостный анализ дан во «Временах». «Мы начинаем чистой и прочной верой, но до конца проносим только обрывки знамен, которыми дорожим по любовной

¹ Зайцев Б. К. Далекое // Зайцев Б. К. Соч.: В 3 т. М., 1993. Т. 3. С. 451.

памяти и потому, что менять их было бы поздно да, пожалуй, и не на что. Так, например, я определяю свое отношение к русской революции, которой был участником. Я знаю, что нелепо дробить ее на части, одну признавая, другую отрицая или подвергая сомнению: революция последовательна и едина, и Февраль немыслим без Октября. Был неизбежен и был нужен полный социальный переворот, и совершиться он мог только в жестоких и кровавых формах. Я это знаю, и я принимаю это фатально, как принимают судьбу. Но чувство не могло никогда оправдать возврата к организованному насилию, к полному отказу от того, что смягчало в наших глазах жестокость первых минут переворота, — отказу от установления гражданской свободы, осуществления основ наших мечтаний. Менять рабство на новое рабство — этому не стоило отдавать свою жизнь. И неизбежность не может служить нравственным оправданием» (с. 568).

Мысль блуждает в лабиринте противоречий, но духовная позиция уже определилась: противостояние и этому новому рабству. В 1907 году Осоргин опубликовал очерк «Картины тюремной жизни», кончавшийся первомайской дневниковой записью: «Да здравствует 1 мая! Запасемся терпением, товарищи! Еще поживем, еще поспорим. Еще много раз посидим в тюрьме...»¹. Через двенадцать лет задиристо-оптимистическое предположение оправдалось. В 1919 году Осоргин оказывается в знаменитом Корабле смерти, подвале московской ЧК на Лубянке. За что? «Нужды нет, что вы не чувствуете за собой никакой вины, кроме несогласия мыслить по чужой указке, — новая власть косит направо и налево, не слишком разбираясь. Днем случайный звонок, комиссар с солдатами, и часом позже, в полуподвальной камере Московской Чека я знакомлюсь с другими заключенными» (с. 575). Пять дней спустя его освобождает один из советских вождей. «Маленькое недоразумение, — поясняет Каменев, — но для вас, как писателя, это материал». Нарком угадал. Через несколько лет лубянский подвал появится в романе «Сивцев Вражек».

Но и за стенами тюрьмы текла фантазмагорическая жизнь — с голодом и холодом, бесконечными очередями, «великой хозяйственной изворотливостью», постоянным чувством опасности и интенсивной духовной жизнью. Потом Осоргин объяснит причины «психологической пропасти» между теми, кто провел первые послереволюционные годы в России, и ранними эмигрантами. «Они отреклись от России, — мы оставались тесно с нею связанными; они видели в России только кучку властителей, одинаково и им и нам ненавистных; мы видели и знали новых людей, силящихся поставить на ноги раненого колосса, видели народ, пробудившийся к сознательной жизни, огромные возможности расцвета этой новой жизни, только бы не убил до конца этих возможностей возврат политического деспотизма. Нам казалось, что вопреки всему революция явилась для России благом, что в длительном процессе жизни это скажется. И во имя борьбы за это мы хотели жить в России. Я говорю „мы“ о тех интеллигентах, которые и прежде вели борьбу с властью и для которых настоящее положение было только этапом все той же борьбы» (с. 573).

¹ Осоргин М. А. Картины тюремной жизни (из дневника. 1906 год) // Русское богатство. 1907. № 12. С. 57.

Общественный темперамент Осоргина в эти годы проявляется в полной мере. Его избирают председателем Всероссийского Союза журналистов и заместителем председателя московского отделения Союза писателей. Но больше всего он работает в созданной в 1918 году кооперативной книжной лавке писателей, помогавшей многим литераторам и ученым пережить трудные времена.

«Материально существовать я мог только благодаря участию в лавке писателей. Главным лицом в лавке был М. Осоргин. Эта лавка превратилась в литературный центр, где все встречались, в что-то вроде клуба»¹, — вспоминал Н. Бердяев. Пайщиками лавки в разное время были П. Муратов, Б. Грифцов, Б. Зайцев, А. Джигелегов, В. Ходасевич... Писатели разыскивали и спасали книги из брошенных библиотек, стояли за прилавком, упаковывали, беседовали с покупателями, помогали библиофилам в поисках редких изданий (лавка, как и лубянский подвал, будет изображена в романе «Сивцев Вражек»: туда принесет сдавать книги старый профессор и там же прочтет иностранную статью с почтительной ссылкой на свои работы).

Чудовищная разруха, национализация многих издательств практически обворовали нормальную литературную деятельность. «По подсчетам Всероссийского Союза писателей, в одной Москве у членов Союза лежит около 1500 печатных листов готовых для издания и переиздания произведений. Рукописи лежат безнадежно, и едва ли не более 200 печатных листов из этого гигантского запаса увидели свет за последние два года»², — отчитывался в 1921 году Осоргин перед коллегами.

Отрезанные от публики писатели начали «преодолевать Гуттенберга», вспоминать почтенное ремесло Акакия Акакиевича Башмачкина. Главным образом на базе лавки возникает феномен рукописной книги. Переписанная и оформленная самим автором книжка-брошюрка стоила от трех до двадцати пяти тысяч рублей и могла прокормить бедствующего писателя один-два дня.

Осоргин составил каталог рукописных книг³. Среди них — стихи А. Белого, Ф. Сологуба, В. Ходасевича, М. Цветаевой, рассказы и очерки Б. Грифцова, В. Лидина, П. Муратова. Сам Осоргин сделал больше тридцати таких книжек: эссе «Мостик жизни», детский рассказ «Петька-карапуз», шуточное стихотворение «Молитва социал-демократа». Но наибольший успех, видимо, имели неоднократно «переизданные» сборники полезных советов, посвященные «науке выживания»: «Копчение академической селедки в самоварной трубе (Осоргинокопчение)» (на обложке указывалось, что книжка стоит «на выбор — 1 фунт сливочного масла или 1 фунт сахару»), «Легчайший способ уехать за границу», «Как добыть дрова», «Как получить паек», «Как прожить на советское жалование, ни в чем не нуждаясь и не нарушая декретов. Краткие практические рецепты домашнего обихода, как то: отдача внаймы кошки, помощь правосудию,

¹ Бердяев Н. А. Самопознание. Л., 1991. С. 230.

² Цит по: Богомолов Н. А., Шумихин С. А. Книжная лавка писателей и автографические издания 1919–1922 годов // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 84.

³ Там же. С. 106–130. Осоргинский каталог опубликован с дополнениями указанных авторов.

воспитание мнимого поросенка, разведение бобовых и многое прочее»¹ (вероятно, вершина «практического» жанра).

Для многих лавка была способом не только физического выживания, но и духовного противостояния. «С любовным чувством вспоминаю нашу личную крепость. <...> Нужно было чем-то жить, помогать жить другим, и было приятно окружить себя книгами, частью нашей сущности. <...> Она (лавка. — *И. С.*) заполняла нашу жизнь. Она стала центром московской интеллектуальной жизни. <...> Голод, бедность, постоянное ожидание налета бдительной власти, недовольной независимостью наших позиций и нескрываемых взглядов, — все это забывалось среди книг» (с. 573–574).

Но они вышли из крепости, когда увидели, что могут помочь родине. «Мы голодали, но это был шуточный голод: от него худели, хворали, но умирали не так часто. Настоящий голод был в приволжских губерниях, пораженных неурожаем, и описать его нельзя, хотя и пытались многие. Там начисто вымирали деревни и села, и дороги между ними зарастали травой» (с. 581).

Новая официальная власть мало что могла сделать: все, что можно было реквизировать, уже отобрали, а за границей ей не доверяли. Тогда благосклонно была принята идея сотрудничества со старой, еще не погибшей и не эмигрировавшей интеллигенцией и возник, в июле 1921 года, Всероссийский комитет помощи голодающим (Помгол). Его почетным председателем стал В. Короленко, в него вошли крупнейшие деятели русской науки и культуры и немногие представители новой власти.

«Если кто-нибудь успел записать краткую историю этого комитета, то он рассказал, как нескольких дней оказалось достаточно, чтобы в голодные губернии отправились поезда картофеля, тонны ржи, возы овощей из Центра и Сибири, как в кассу общественного комитета потекли отовсюду деньги, которых не хотели давать комитету официально. Огромная работа была произведена разбитыми, но еще не вполне уничтоженными кооперативами, и общественный комитет, никакой властью не облеченный, опиравшийся лишь на нравственный авторитет образовавших его лиц, посылал всюду распоряжения, которые исполнялись с готовностью и радостно всеми силами страны» (с. 583).

Однако «„медовый месяц“ сотрудничества советской власти и русской общечеловечности» (М. Геллер) быстро закончился. Опасаясь усиления общественного мнения, укрепления авторитета старой интеллигенции, правительство не только ликвидировало Помгол, но и начало преследование его участников.

Осоргин вместе с другими активными участниками комитета в очередной раз оказывается на Лубянке: «Меня камера выбрала старостой за бывалость и веселый характер (когда другим скучно, я всегда веселый)»². Он ожидает смертного приговора (спасает заступничество Ф. Нансена), едет в ссылку в Казань (где успевает тоже устроить книжный магазин), весной 1922 года возвра-

¹ Богомолов Н. А., Шумихин С. А. Книжная лавка писателей и автографические издания 1919–1922 годов. С. 119–122.

² Осоргин Мих. «Чтобы лучше ощущать свободу» (из «Воспоминаний») // На чужой стороне. Т. 8. Берлин; Прага. 1924. С. 111.

щается в Москву для лечения, лето проводит за городом, в «маленьком домике», осенью возвращается в город — и узнает, что его разыскивает недавно возникшее на месте ЧК ГПУ.

Явившись к следователю по собственной инициативе, он должен сразу подписать несколько бумажек: постановление об аресте; постановление об освобождении с обязательством покинуть пределы страны в течение недели («Любят новые чиновники бумажное производство»); предупреждение о высшей мере наказания в случае невыполнения предыдущего постановления или бегства в пути; анкета, начинающаяся вопросом: «Как вы относитесь к Советской власти?» («Вопрос ехидный — как могу я относиться к власти, находясь в тюрьме и готовясь быть высланным? И я пишу: „С удивлением“»). «Значит — вот чем стала революция. Буря выродилась в привычный полицейский быт. Ну что же, тем легче будет уехать из России. Вчера это казалось мне огромным несчастьем, сегодня не нахожу в душе ни протеста, ни особого сожаления» (с. 596).

Последние дела в Москве — прощание с писательским союзом. Осоргин покинул Россию на пароходе, который позднее назовут «философским». 30 сентября 1922 года «Обер-бургомистр Хален» доставил из Петрограда в Штеттин более тридцати человек (а с семьями — около семидесяти). Тут были философы Н. Бердяев, С. Франк, С. Трубецкой, университетские профессора, журналисты. «Поездка на пароходе по Балтийскому морю была довольно поэтическая. Погода была чудесная, были лунные ночи. Качки почти не было. Мы, изгнанники с неведомым будущим, чувствовали себя на свободе. Начиналась новая эпоха жизни»¹.

Это была не первая ссылка Осоргина и не первая эмиграция. Но — последняя. «Я уехал молодым, с чувством уверенности, что не вернусь; эта уверенность с годами укрепилась» (с. 598), — напишет он в последней своей книге в последний свой год. Изгнание из страны цвета российской интеллигенции казалось чудовищной несправедливостью, каким-то иррациональным жестом новой власти (к нему приложили руку все вожди — Ленин, Троцкий, Зиновьев). Потом обнаружился его глубинный символический смысл. Время диалога прошло, власть избавлялась от оппонентов, заменяя силу аргументов аргументом силы.

Он симпатизировал идее перевоплощения. Афоризмы Будды звучат в конце романа «Свидетель истории». В 1924 году, проезжая мимо мест, где когда-то жил, он обмолвился: «И вот она при дороге, милая „Вилла Мария“: только мелькнула! Как мелькнула и жизнь на ней, спокойной полянкой среди бурелома пережитого. Два года жизни. Я живу в четвертом, — то было лишь во втором воплощении»².

А свою биографическую книгу «Времена» он построил по-толстовски, обозначив «эпохи развития», возрастные ступени, через которые неизбежно проходит каждый человек: «Детство», «Юность», «Молодость».

Можно сказать, что, когда упал железный занавес («Железным занавесом отрезана Россия, земля родная, страна отцов»), за спиной изгнанника остались

¹ Бердяев Н. А. Самопознание. С. 241.

² Осоргин Мих. Неизвестный по прозвищу Вернер. С. 192.

три жизни, три воплощения, три эпохи развития. В 1922 году сорокачетырех-летнему Михаилу Андреевичу Осоргину приходится начинать новую жизнь — в четвертом воплощении.

Сегодня с далекого расстояния «русская литература в изгнании» (название известной книги Г. Струве) представляется разнообразной, но единой, сохранившей высокие нравственные и эстетические ценности, унесшей с собой часть подлинной России. Так оно, в сущности, и было. С нынешней, исторической точки зрения.

Но это единство складывалось из множества противоречий, разломов, борьбы между разными политическими и литературными позициями, между поколениями. Слишком горячими были недавние схватки, слишком разные люди оказались в драматическом хронотопе эмиграции, слишком узким было литературное пространство, на котором теснились правые и левые, старые и молодые, реалисты и модернисты. И лакмусовой бумажкой в союзах и разрывах, естественно, становилось отношение к новой России.

«Большая часть эмиграции встретила группу высланных подозрительно и недоброжелательно, — вспоминал Н. Бердяев. — Были даже такие, которые позволяли себе говорить, что это не высланные, а подосланные для разложения эмиграции. <...> Встреча у меня на квартире с белой эмиграцией кончилась разгромом. Я был в ярости и так кричал, что хозяйка квартиры заявила, что вызовет полицию»¹.

Дело, однако, было не только в политических разногласиях, но и в эстетической «групповщине», характерной не только для советских писателей. В 1934 году живший в Праге В. Федоров опубликовал «мысли об эмигрантской литературе» под заглавием «Бесшумный расстрел». «Прежде всего, нужно признать, что у нас в эмиграции *нет свободной литературы*, точно так же, как *нет ее и в Советской России*. Мы закрепощены так же, как там, с одной стороны зависимостью от того или иного эмигрантского издания (здесь политика переплетается с протекционизмом), с другой стороны — мы связаны „социальным заказом“ доминирующей в эмиграции критики. <...> А если он, Боже храни, идет своим особым путем, независимым от всех этих очередных „установок“, то его попросту подвергают остракизму, замалчивают или же вовсе не пропускают в печать»².

Независимость от установок всегда была позицией Осоргина. Верность ей — демонстративную — он сохраняет и в своей четвертой жизни.

Понимая, что пути назад, вероятнее всего, нет, что «железный занавес» опущен навсегда, он до 1937 года живет по советскому паспорту, а отказавшись от него после обвинения советского посольства во Франции в нелояльности, — и вовсе без всякого паспорта. Даже в свой последний год, накануне мировой войны он с грустью скажет: «Чужих мыслей угадывать не хочу, а сам скажу, что Россия мне кажется сейчас единственной страной, где стоило бы жить.

¹ Бердяев Н. А. Самопознание. С. 242.

² Федоров В. Г. Канаречное счастье. М., 1990. С. 454–455.

Самой интересной и самой, конечно, незнакомой» («Тоска по России», 20.03.41 года)¹.

Мемуаристы и критики дружно отмечают в его характере и творчестве одну и ту же черту. «У каждого писателя можно найти черту, наиболее для него характерную. Если бы попытаться в одном слове охарактеризовать Осоргина, то надо было бы сказать: задорный писатель... Задор, ироническое несогласие с общим мнением, каково бы оно ни было, постоянное стремление „плыть против течения“ и отсюда анархизм — чувствуется у Осоргина всегда» (Г. Адамович)².

«Этот изящный, светловолосый и темноглазый человек отравлен был не только никотином, коего поглощал невероятное количество, но еще и какой-то удивительной помесью неповиновения, раскольниковства, особого мнения и безначалия. И не только потому, что он мыслил по-своему, а потому, чтобы, не дай Бог, не мыслить так, как мыслят другие. В этом была раз навсегда усвоенная поза, ставшая второй натурой», — писал Дон-Аминадо со сложным чувством иронии и восхищения³.

«Трудно было бы себе представить менее „партийного“ человека. Удивляюсь, как он мог быть в партии, хотя бы в ранней молодости и очень недолго. <...> Писал он (в эмиграции. — И. С.) только в „левых“ периодических изданиях. Они тоже не соответствовали его взглядам, но больше соответствовали, чем другие. Если бы М. А. хотел сотрудничать лишь в изданиях, его взгляды разделявших, то ему писать было бы негде» (М. Алданов)⁴.

Главной в многообразной журнальной работе Осоргина (из Берлина он перебирается в Париж и сотрудничает главным образом в тамошних изданиях) становится идея связи, общего культурного дела советской и эмигрантской литературы, которая в двадцатые-тридцатые встречает более чем прохладное отношение по обе стороны границы. В письме Горькому он с юмором передает свой разговор с непримиримым автором «Окаянных дней»: «Какое вы имеете право писать о талантливости Маяковского? — Но раз я считаю его талантом и большим. — Все равно нельзя говорить, потому что он мерзавец»⁵. Он отдавал должное и противнику Маяковского, поэту совсем иной культуры и ориентации: «Восторгался стихами Есенина упорствующий Осоргин, и где только мог, повторял, закрывая глаза, есенинскую строчку: „Отговорила роща золотая“...» (Дон-Аминадо)⁶.

«Алданов, Булгаков, Бунин, Горький, Замятин, Куприн, Леонов, Ремизов, Федин — все они наши...»⁷ — немногие истории литературы и сегодня ре-

¹ Осоргин М. А. Письма о незначительном (1940–1942). Нью-Йорк, 1952. С. 85.

² Адамович Г. Мих. Осоргин. Свидетель истории // Современные записки. 1932. Кн. 50. С. 460.

³ Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь. М., 1994. С. 671.

⁴ Алданов М. Предисловие // Осоргин М. А. Письма о незначительном. С. XVI.

⁵ Письмо М. Горькому от 6 марта 1935 года. Цит по: Авдеева О. Ю. «Ласточки непременно прилетят...» // Осоргин Мих. Сивцев Вражек. М., 1990. С. 27.

⁶ Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути. С. 680.

⁷ Осоргин Мих. Советская литература // Последние новости. 1930. № 3319. 24 апр.

шатся признать такой ряд, который Осоргин выстраивает в 1930 году. Но журнальная работа в последней эмиграции Осоргина воспринимается уже как помеха, каторга, средство пропитания, обуза, мешающая «раскопать в себе художника».

Процесс «раскопок» начался еще в России. В 1917 году, на волне послефевральской эйфории, Осоргин выпускает пропагандистские брошюры «Охранное отделение и его секреты» и «Про нынешнюю войну и современный мир» (здесь в стилизованном «народном» стиле говорится о войне с Германией до победного конца — «мы купим нашей победой царство правды, вечный мир и братство народов»). Почти одновременно выходят книга из трех повестей «Призраки» (1917) и детский сборник «Сказки и несказки» (1918).

В повестях (кроме заглавной, в сборник входили «Эмигрант» и «Моя дочь»), объединенных повествованием от первого лица, писатель пробует экспрессивно-лирическую тургеневскую манеру (не случайно и «тургеневское» название одной из повестей). Но она выглядит уже достаточно архаично, старомодно. Потом Осоргин с юмором расскажет, как во время его последней тюремной отсидки в камеру сунули две книги — «Интегралы» и дифференциалы» и «Призраки» со строгим указанием «не выкуривать листов». «Этo автору-то не обидно ли! Перелистал я книжку, вижу, и впрямь кто-то уж выкурил странички три. Ну что же, я порадовался, что и мои писания пригодились узнику. Читать самого себя скучно; другие читали и вежливо говорили: очень приятно написано»¹.

Первой собственно осоргинской была книга «Из маленького домика (Москва, 1917–1919)», вышедшая в Риге в 1921 году, незадолго до вынужденного путешествия на «философском пароходе». Она состоит из десяти коротких новелл, скорее даже эссе, объединенных интимной интонацией повествователя. Но лиризм, поэтичность становятся здесь не попыткой к бегству в некий условный мир, где красиво страдают одинокие непонятые души, а способом «отстранения» от жестокой реальности, ее про-живания и пере-живания. «Автор понял, что уйти из мира нетрудно, но и в себе самом никак не занавесишь окошечка, в которое смотрит мир. Как ни рвешься к небу — земля держит крепко... Земля! Пусти меня! Ведь все равно последний покой — в твоих недрах! А хотелось бы улететь...»². Взгляд из маленького домика трезв и жесток: Осоргин афористично и иронично разоблачает новейшую социальную мифологию. «При мысли о величии переживаемых дней я ловлю себя на злом отношении к подчеркнутому слову»³. «Витрина колбасной многих сделала революционерами. Неприятный осадок сахара на языке родит контрреволюцию»⁴. «Этo ненасытное стремление из оков человеческой оболочки к орлиному полету мысли сбито и сломлено хлещущей, как попало, плетью, которой завладела гогочущая, отвратительная, близкоглазая, тупая и жестокая обезьяна. У нее нет имени. У нее есть только острые зубы, оскалаемая улыбка и оголенные ягодицы. Ее ученое, придуманное

¹ Осоргин Мих. Чтобы лучше ощущать свободу. С. 117.

² Осоргин М. А. Из маленького домика. Рига, 1921. С. 3–4.

³ Там же. С. 73.

⁴ Там же. С. 72.

имя — борьба классов. И треххвостой ременной плетью она загоняет нас в мрачные закоулки средневековья»¹.

Публицистический слой книги, казалось бы, дает основание прочесть ее в одном ряду с «Несвоевременными мыслями», письмами Короленко к Луначарскому или статьями Бердяева — как неслышанное и неучтенное предупреждение с позиций «старого» гуманизма. На самом деле структура книги сложнее.

В одной из новелл лирический герой вступает в диалог об особенностях национального характера с оппонентом-европейцем. «Вы поразительные идеалисты! — утверждает собеседник. — Мы, например, рассуждаем так. Раз народное сознание развилось достаточно для восприятия новых форм гражданской жизни, — значит, пришло время ломать ее прежний уклад. У вас же все наоборот: сначала ломка, а затем подготовительная работа». С кем же беседует герой, кому принадлежат пронизательные и язвительные параллели? Герой сидит в маленьком домике в круге настольной лампы, вспоминает о детстве, об Италии (уже здесь появляются два осоргинских хронотопа счастья), слушает сверчка — и этот-то появившийся то ли в грезах, то ли в сновидении, то ли как часть его собственной натуры итальянский сверчок учит его уму-разуму, разрешает на свой лад «русский вопрос». «Я не скажу, чтобы он смутил меня. Но... все же в его рассуждениях слышался европеец. Европеец, но сверчок. Сверчок, но европеец. И вообще во всем этом не так легко разобраться»², — комментирует повествователь.

Так публицистика «Маленького домика» становится частью более сложной — художественной — системы. Обращение к Луначарскому принципиально отличается от общения со сверчком. Причем этот сверчок не аллегория, некий «кукиш в кармане», который автор не решается предъявить открыто. Это образ, который всегда больше говорит о мире, чем «прямое слово» публициста, потому что включает мысль в более сложное целое, наряду с эмоциями, подробностями бытия, не поддающимися однозначному рациональному просвечиванию. В книге «Из маленького домика» уже достаточно отчетливо проявляется своеобразный художник, беллетрист. Она появилась, когда писатель уже работал над своим первым романом.

Осоргин вспоминал, что его замысел возник «в дни после октябрьского переворота», на музыкальном вечере в нетопленной и темной квартире знакомой, когда «расстрелянная Москва спала, нервно вздрагивая при стуках в дверь». Он возвращался домой с композитором, простился с ним и больше никогда его не встречал. Музыка, воспоминания, драматическая реальность превратились в некий аккорд, в рожденную из хаоса стройность. «Я тоже нес домой сокровище, полную чашу, которую не хотел расплескать, — идею романа, в котором какая-то роль будет отведена и моему спутнику. Но только спустя три года, в казанской ссылке, были написаны его первые строки. В чужом городе я окрестил свой первый большой роман именем одной из замечательных улиц города родного: „Сивцев Вражек“» (с. 567).

¹ Осоргин М. А. Из маленького домика. С. 104

² Там же. С. 13–14.

Книга была опубликована в «Современных записках», а затем дважды (1928, 1929) вышла в Париже отдельным изданием. Осоргин начинал карьеру романиста в пятьдесят лет. «Сивцев Вражек» принес автору популярность, был переведен в нескольких странах. С тех пор имя писателя прочно связывается с этой книгой. О ней написали впоследствии как о «главном произведении» (Б. Зайцев), «большом этапе большого литературного успеха» (Дон-Аминадо). Но формула этого успеха определялась с трудом.

Борис Зайцев, один из первых рецензентов романа, увидел в нем неорганичное сочетание модернистской традиции «симфоний» Андрея Белого и «духа русского толстовского романа», который в конечном счете торжествует: «Осоргин нисколько Толстому не подражает, он просто идет в его формальном русле»¹. Глеб Струве, ссылаясь на Зайцева, рассуждает в сходном направлении: «Некоторая старомодность соединялась в нем с выдававшей новейшие влияния кинематографичностью построения»².

Опорные элементы осоргинской поэтики отмечены здесь точно, но иерархическое их противопоставление вряд ли оправдано. Поэтика «Сивцева Вражка» — не взвесь, а *смесь*, *синтез* традиции русского семейного романа XIX века и соответствующим образом трансформированной стилистики новейшей прозы (в данной связи можно вспомнить не только о Белом, но и о Замятине, Тынянове). «Маленький домик» лирического героя предыдущей книги превращается в романе в старый Дом на тихой московской улице, в котором живут старичок профессор со смешной профессией «орнитолог» (бесполезнее в глазах обывателя, наверное, только энтомолог и филолог) и его внука Танюша. За семь лет (действие романа охватывает 1914–1920 годы) через дом проходят многие люди и перекатываются волны истории — мировая война, революция, голод, разруха.

Многие персонажи Осоргина имеют легкоопознаваемую литературную родословную. «Тургеневская девушка», ждущая своего избранника («Танюша и ее поклонник» — назывался датский перевод романа). Безответно влюбленный в нее музыкант, робкий, некрасивый, но очень талантливый (вроде Лемма из «Дворянского гнезда»). Инженер, сын профессора, «простой, недалекий, невзрачный, но деятель», потомок гончаровского Штольца, который во время войны вдруг становится «первым, нужнейшим человеком». Обаятельный и простодушный Васенька Болтовский, ученик профессора, миляга и хлопотун, добрый ангел непрактичного семейства, выручающий его в самые трудные минуты (таких героев очень любила проза шестидесятых–восемидесятых годов — от Шеллера-Михайлова до Потапенко).

Но на дворе уже не тургеневско-толстовско-гончаровские времена. Тихий шум времени превратился в рев. И Осоргин пишет ряд других портретов — изломанных, «подпольных», трагических персонажей, которых в более спокойные эпохи предчувствовал, наверное, лишь Достоевский. Уходит воевать за отечество тоже влюбленный в Танюшу офицер Стольников, «стройный, загорелый, умница, неплохой танцор», и вскоре, после случайного взрыва, возвращается Обруб-

¹ Зайцев Б. М. Осоргин. «Сивцев Вражек» // Современные записки. 1928. Кн. 36. С. 532–533.

² Струве Г. П. Русская литература в изгнании. 2-е изд., испр. и доп. Париж, 1984. С. 273.

ком, безногим и безруким, который может существовать лишь благодаря бескорыстной помощи верного ординарца. Его возят на коляске как наглядный символ войны, он ведет долгие, выматывающие душу беседы с ослепшим однополчанином, он видит страшные, чудовищные сны. Но свидания с любимой девушкой, ее поцелуя «со смешанным чувством ужаса и бесконечной жалости» он не выдерживает — падение из окна становится последним усилием его воли.

Солдат-дезертир Андрей Колчагин в послереволюционной неразберихе делает быструю карьеру — распоряжается, реквизирует, карает и милует своих бывших хозяев. Новая власть рождается из смеси самозванства и нахальства. Потом коменданта Хамовнического совдепа, уже под другими лозунгами, снова бросают на фронт, и он складывает там буйную голову.

Центральной во второй части романа становится совсем Достоевская притча о мыслителе, идеологе, который оказывается жертвой своих идей, о «свойствах палача, находящихся в каждом современном человеке» (так сказано в «Записках из Мертвого дома»).

Философ, приват-доцент Астафьев, потерявший прежнюю работу, получающий презрительную кличку «интеллигента и буржуя», зарабатывающий на скудное пропитание гаерством в рабочих клубах, — ведет мучительную «русскую беседу» с соседом Завалишиным, человеком робким и забитым, пришедшим к нему за советом и помощью. «Астафьев подумал: „Вот она, ихняя, рабочая слякоть — под стать нашей интеллигенции“» (с. 107). Его напутствие выглядит провокацией, демонстрирует глубокое разочарование в «смысле философии всей»: «Хотите по совести скажу вам? Вот я — ученый человек. Книг перечитал столько, что вам и одних заглавий не прочесть и не понять. Толку от них никакого, т. е. для жизни, для понимания; все равно и без них было бы. <...> Хотите себе дорогу пробить? Тогда будьте сволочью и не разводите нюни. Время сейчас подлое, честью ничего не добьешься» (с. 107).

Жилец оказывается устойчивым, находит в себе силы стать «сволочью». Он бросает работу на фабрике, находит сытое и теплое место лубянского расстрельщика, палача, исполнителя скороспелых чекистских приговоров («Одним словом — служба, настоящее дело. Работа самонужнейшая, в интересах республики»). Вскоре и сам разочарованный философ оказывается в лубянском подвале. Пути соседей сходятся в последний раз. Астафьев получает пулю в лицо, вскоре гибнет от запущенной болезни (беспощадная подножка судьбы!) и Завалишин.

В «Сивцевом Вражке» много смертей: каждый поворот исторического колеса сопровождается чьей-то гибелью. И множество точно увиденных примет времени — трава, вырастающая на опустевших московских улицах, вымерзающие дома, заполненные мешочниками поезда, книжная лавка, та самая, в которой работал сам Осоргин...

В основе романной конструкции — толстовский подход к истории. «Жизнь между тем, настоящая жизнь людей с своими существенными интересами здоровья, болезни, труда, отдыха, с своими интересами мысли, науки, поэзии, музыки, любви, дружбы, ненависти, страстей шла, как и всегда, независимо и

вне политической близости или вражды с Наполеоном Бонапарте, и вне всех возможных преобразований» («Война и мир»). И в «Сивцевом Вражке» где-то гремит война, совершаются революции, мелькает на периферии повествования человек в желтых гетрах (вероятно, Борис Савинков), доносятся слухи о покушении на Ленина, но на первом плане — жизнь простых, «неисторических» обитателей Дома, лишь страдательно связанная с большой историей, но текущая по своим особым законам «мысли, науки, поэзии, музыки, любви и дружбы». Однако рассказано об этой жизни в манере, далекой от привычной, обычной в XIX веке хроники (законам которой в значительной степени следует и Л. Н. Толстой).

Осоргин наконец находит свой стиль, который уже не изменится и который генетически связан с прозой начала века (не случайно Б. Зайцев вспоминал Белого). Короткие, динамичные главы с увлекательными, интригующими заголовками, похожими на титры немого кино. Стремительная смена ракурсов. Тоже короткая, лишенная излишней детализации фраза.

Проза легкого дыхания и описательной свободы, самым ритмом преодолевающая тяжесть жизненного материала.

Но определение «кинематографичность» не следует понимать слишком буквально. Главный герой, организующий центр романа, все время остается за кадром. Это — повествователь. Именно ему принадлежит суммарный психологический анализ, именно он разворачивает фабулу, «сшивает» отдельные эпизоды. Именно он комментирует и размышляет — он лирик и «метафизик». Благодаря повествователю, его голосу персонажи, относительно автономные в потоке истории, непосредственно подключены к природной мистерии, к стихийному потоку бытия. Единство повествовательного тона делает «Сивцев Вражек» своеобразным лирическим романом, «большим стихотворением» (так Пушкин однажды сказал об «Онегине»).

Уже начало книги, ее первые фразы задают особую, вовсе не прямолинейно-бытовую логику. «В беспредельности вселенной, в солнечной системе, на Земле, в России, в Москве, в угловом доме Сивцева Вражка, в своем кабинете сидел в кресле ученый орнитолог Иван Александрович. Свет лампы, ограниченный абажуром, падал на книгу, задевая уголок чернильницы, календарь и стопку бумаги. Ученый же видел только ту часть страницы, где изображена была в красках голова кукушки» (с. 3).

На протяжении одного абзаца, в трех предложениях повествовательный ракурс сменился девять раз — от беспредельности вселенной до части книжной страницы с изображением птицы. В других случаях пространство столь же стремительно расширяется: «Бронзовый шарик мал и ничтожен. Но вокруг него образовались круги, и первый круг захватил бытие Обрубка, печальное и нечеловеческое бытие. И дальше шли круги, все шире. В одном вмещалась Москва, в другом Россия, в третьем земля, а дальше — бесконечность. В пределах вечности ничтожно было бытие Обрубка, незаметное, несуществующее, как математическая точка; но оно было центром, блестящим, слепящим глаз; от него исходили лучи и освещали весь мир страшным смыслом и значением» (с. 97).

А в самом конце романа появится варьирующий книгу Экклезиаста, напоминающий о последнем стихотворении Державина, ключевой, пожалуй, для «Сивцева Вражка» образ: «Вставало солнце, бесстрастно подымалось до зенита и опускалось к западу. <...> Уходили на вечный отдых те, кому пришло время, зарождались новые жизни; открывались новые раны, ныли, рубцевались; затихали вздохи и сменялись первой радостью; новые страхи вставали в сумеречный час; в потоке жизни барахтались люди, смытые с наскоро сколоченных плотов. Текла с привычным шумом река Времени...» (с. 211).

Две нравственные максимы позволяют пловцам в реке Времени если не подчинить ее себе, то хотя бы удержаться на плоту, пройти свой путь, не потеряв лица. Первую самостоятельно открывает главная героиня, «на заре прекрасной юности», мучительно пытаясь ответить на вопросы «зачем жизнь?» и «как жить?». «Однажды уже додумалась, что цель жизни — в процессе жизни; и потом мучилась: верно ли? Не оскорбила ли цели? Не унизила ли смысла существования?» (с. 12) (Во «Временах» Осоргин расскажет, что это было открытие его собственной юности.)

Вторую находит в мудрой книге уставший от жизни Астафьев накануне гибели. «Если страдание невыносимо — оно убивает. Если оно длится — значит, переносимо. Собери свои душевные силы — и будь спокоен» (с. 206). (И эту мысль Марка Аврелия Осоргин от своего лица вспомнил во «Временах».)

Открытия юности и старости, начала и конца в чем-то сходны: главное — достойно прожить это мгновение бытия, все остальное — вне человеческой власти.

В финале романа Осоргин словно отступает в XIX век, к Толстому («Все хорошо, что хорошо кончается» — было промежуточным заглавием его эпопеи), Диккенсу, семейным повествованиям с благополучными концами. Собираются в день рождения старого профессора в старом особнячке те, кто выжил, находит свое счастье «прекрасная Татьяна, живущая на Сивцевом Вражке», утешается с другой женщиной Васенька Болтовский. И лишь сыгранный чудачком-композитором «Опус 37» звучит напоминанием о пережитых катастрофах.

Но в будущее герои смотрят с надеждой. «Вот скажите мне, Петр Павлович, как будет вам, молодежи, жить дальше? Лучше, чем мы жили, или так же, или труднее?» — «Думаю, профессор, что нам будет сложнее жить. Уж, конечно, в одном доме целой жизни не прожить, теперь это невозможно». <...> «Люди придут, новые люди, начнут все стараться по-новому делать, по-своему. Потом, поглядев, побившись, догадаются, что новое без фундамента не выживет, развалится, что прежней культуры не обойдешь, не отбросишь ее. И опять возьмутся за старую книжку, изучать, что до них изучено, старый опыт искать. Это уж обязательно» (с. 220–221).

Трудно сказать, была ли это (в конце двадцатых годов) искренняя вера Осоргина в восстановление связи времен или срабатывала логика привычного «святочного» финала. Но в следующих романах, «Свидетель истории» и «Книга о концах», он не рассказывает об этих «новых людях», а, напротив, отступает в прошлое, чтобы вернуться к той же исторической точке, но уже в иной художественной перспективе.

Большинство героев диалогии тридцатых годов бесприютны. Вместо Дома тут — большая дорога, вместо претерпевающих историю — на первом плане люди, делающие ее (или думающие, что они ее делают).

«Свидетель истории» в сокращенном виде печатался в журнале «Современные записки» (т. 47, 48), а в 1932 году вышел в Париже отдельным изданием. В 1935 году в Берлине появилась «Книга о концах». В предисловии к ней Осоргин утверждал, что роман «при самостоятельном сюжете связан общностью эпохи и некоторыми именами с романом „Свидетель истории“... и может считаться его продолжением». Замечание, которому иные критики верят на слово (Г. Струве называет вторую книгу «независимой по фабуле»), имело, вероятно, невинно мистифицирующий характер: издатели не любят иметь дело с «концами» без начал. Фабула «Книги...» начинается с той самой точки, где завершился «Свидетель...», в ней сохранились и практически все главные герои, досказаны их истории. Роман, несомненно, задумывался и писался как единое целое. В журнальной публикации глав «Свидетеля...» («Современные записки». 1932. Т. 48) Осоргин прямо говорит о нем как «первой книге романа».

В предисловии к этой первой книге писатель обозначает принципы своей новой работы: «вымысел в рамках исторических фактов»; «только одно действующее лицо может считаться портретом; все остальные лица, как и события, писаны смешанными красками» (с. 222). Но и за смешанными красками вымысла просматривается четкий исторический контур.

Основное действие «Свидетеля истории» начинается в 1905 году. Первая часть романа связана с известным в анналах революционной истории покушением боевой организации эсеров на П. А. Столыпина. Взрыв его дачи 12 августа 1906 года привел к многочисленным жертвам, но сам министр на этот раз уцелел, чтобы через пять лет погибнуть в Киеве после нового покушения. В основе второй части — побег тринадцати каторжанок из Московской женской тюрьмы, осуществленный 1 июля 1909 года. Историческим фоном второй книги становится быт русской эмигрантской колонии в Италии (на «Вилле Мария» два года жил и сам Осоргин), парижские мытарства, окопы мировой войны. А далее, на последних страницах, уже знакомые по «Сивцеву Вражку» картины послереволюционного насилия и экзотического быта.

Среди исторических персонажей романа не только уже упомянутый Столыпин, но и Лев Толстой (глава «Не могу молчать!»), Николай II, Ленин. В этом романе они — фигуры периферийные и вводятся сходным образом: имя не упоминается в тексте, но для его расшифровки не требуется практически никаких усилий. Писатель предлагает читателю кроссворд с легко угадываемым ответом: кто же еще мог написать «Не могу молчать!»?

Кого же в романе Осоргин предлагал считать портретом? М. Цетлин в рецензии на «Книгу о концах» подсказал ответ: «Калымова списана с натуры с большой точностью, так что знающим революционное прошлое нетрудно назвать оригинал (автором сохранены даже имя и отчество ее, а в фамилии из-

менены две буквы)»¹. Действительно, прототипом Наташи Калымовой стала Наталья Сергеевна Климова, принадлежавшая к партии эсеров-максималистов, участница покушения на Столыпина, приговоренная к смертной казни, замененной бессрочной каторгой, бежавшая вместе с другими из тюрьмы, жившая за границей и умершая от испанки вскоре после революции².

Уже Г. Адамович в рецензии на «Свидетеля...» отметил, что о боевиках-эсерах Осоргин, вразрез с распространенными в эмиграции настроениями, пишет с «неподдельным воодушевлением», в духе революционного «жития»³. Действительно, писатель акцентирует в героях романа самопожертвование, обрученность с идеей, беспредельную самоотдачу, вечную у российских интеллигентов «высокую болезнь» совести. «В дни России, отодвинутые в историю великой войной и величайшей революцией, никто не спрашивал, почему простая и здоровая русская девушка, воспитанная не хуже других и не менее отзывчивая на доброе, бросала родной дом и учение и уходила в ряды тех, кого одни называли преступниками, другие — святыми. Это было так же просто и естественно и так же мало, как подать копейку нищему или броситься в воду спасти утопающего. Даже не было подвигом: только проявлением душевной чуткости и сознанием невозможности поступить иначе» (с. 235).

Но ведь, по существу, эти чистые юноши и девушки занимаются страшным делом, разрабатывая технологию политических убийств, «все это были просто убийцы» (такие голоса звучали в эмиграции). У Осоргина — не так. Его герои, не раздумывая, кладут на алтарь и собственные жизни. Их покушения — некий рыцарский поединок одиноких «Давидов, идущих с пращой против вооруженного до зубов Голиафа, идущих на верную смерть» (этот образ Осоргин не раз использовал в мемуарных статьях двадцатых годов).

В рассказе о приговоре двенадцати каторжницам Осоргин пишет об этом Голиафе-государстве с сарказмом, напоминающим комедию суда в «Воскресении» (близость писателя к поздней манере Толстого заметил М. Алданов). «Двенадцать молодых женщин безмерно опасны для государства, в котором сто семьдесят миллионов жителей. Все они не только мечтали об изменении в этом государстве политического строя, но и пытались добиться этого личным участием в перевороте. Если некоторых из них продержат в каторжной тюрьме до старости, а других — всю жизнь, то государство может спастись и его политический строй остаться неизменным. <...> Так, например, девушка Надя Протасьева, которая неудачно стреляла в полковника, удачно расстрелявшего сотню бунтовавших крестьян, может быть обезврежена и исправлена в десять лет. <...> На исправление двадцатилетней Наташи Калымовой (теперь ей уже двадцать три), участницы взрыва министерского особняка, нет никаких надежд;

¹ Цетлин М. Мих. Осоргин: Книга о концах // Современные записки. 1935. Т. 58. С. 475.

² Роман Осоргина своеобразно продолжился в жизни. Дочь революционерки Климовой Наталья Ивановна Столярова вернулась в Советский Союз в 1934 году, прошла ГУЛАГ, а в шестидесятые годы помогла А. И. Солженицыну переправить рукопись «Архипелага...» на Запад. Ей посвящена одна из глав книги «Бодался теленок с дубом».

³ Адамович Г. Мих. Осоргин. Свидетель истории. С. 460.

если она проживет еще полвека и семидесятилетней старухой появится на воле, государство может в тот же миг взлететь на воздух; поэтому ее заключение бессрочно».

Но и люди с другой стороны, прежде всего — Столыпин, даны в романе не карикатурно, не фельетонно. Столыпин тоже хочет блага отечеству и, при «царедурачке и банде чиновной сволочи», с одной стороны, и «постоянной угрозе взлететь на воздух вместе со своими проектами и мудрыми реформами», — с другой, тащит Россию в лучшее будущее к своему идеалу «крепких хуторян в синих кафтанах». «Хуторок спасет Россию!»

Снова, как и в «Сивцевом Вражке», схлестнулись в романе две России, за каждой из которых своя правда.

Но в *той* стране еще было место и для третьего пути. «В кабинет вошел отец Яков Кампинский, свидетель истории» (с. 273). Столь же легко и просто общается отец Яков и с нелегалами, проникает и на пресненские баррикады, и на думское собрание в Выборге — в любой уголок необъятной страны. «Отец Яков Кампинский был и хотел быть неложным свидетелем истории; но быть ее участником не входило в его жизненные планы. Со стороны всегда виднее, и суждение человека стороннего всегда спокойнее и справедливее» (с. 346). «Любопыт-но» — вот формула, которую исповедует этот осоргинский персонаж.

Заглавие не случайно выдвигает его в центр многофигурной романной композиции. Он воплощает одну из самых существенных черт национального характера, национальной ментальности. «Русский человек с большой легкостью духа преодолевает всякую буржуазность, уходит от всякого быта, от всякой нормированной жизни, — писал в «Душе России» Н. Бердяев. — Тип странника так характерен для России и так прекрасен. Странник — самый свободный человек на земле. <...> Странник свободен от „мира“, и вся тяжесть земли и земной жизни свелась для него к небольшой котомке на плечах. Величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в типе странника»¹.

Вот и ходит с котомкой и тетрадкой по Руси осоргинский «очарованный странник». И чем глубже погружается в нее, тем меньше заметны там столичные проблемы и страсти: «Царство наше сонное, в меру работающее, молится лениво, равно Богу и лешему, и нет ему дела до „выборгских воззваний“ и никаких оно не знает имен, и шум столиц в глубь его доносится досадным комариным гудом» (с. 264–265). Та «вековая тишина», о которой когда-то сокрушался Некрасов, предстает в романе Осоргина потерянными раем, пусть убогим, с поправкой на северный климат, но — эдемом.

И эти бесконечные пространства излечивают Наташу Калымову. Скрываясь после побега, пересекая Сибирь, отправляясь с профессором Беловым (еще один обаятельный образ профессионального странника) в глубь Монголии, «страны созерцания», она незаметно избавляется от идеологии революционного активизма. Реальный путь героини перерастает в духовное странствие, «путешествие в страну востока». Она переходит Рубикон, заново открывает красо-

¹ Бердяев Н. А. Судьба России. М., 1990. С. 19.

ту мира, погружается в глубины буддийской мудрости. Бывший винтик революционной машины теперь ощущает себя песчинкой во вселенной. «„Это не умирание и не рождение. Это существует без основы, без названия, без опоры: это конец страдания.

Где нет ничего, где не существует никакой привязанности, — там это единственное прибежище. — Нирваной называю я его. И кто достиг его — тот не знает никаких страданий!“

Так говорил Совершенный» (с. 369).

Так кончается «Свидетель истории».

Но выпадение из истории — выход индивидуального человека, не отменяющий самой истории, шествующей предначертанным путем. Оказывается, Рубикон можно перейти и в обратном направлении. Попытка к бегству не удалась. В «Книге о концах» будто бы раскрутившаяся, ослабленная спираль закручивается в обратную сторону. Наташа Калымова оказывается в Париже. И снова перед нами фигуры боевиков, эмигрантские дразги, поиск провокаторов среди своих и надежды на то, что все проблемы решают бомба и револьвер: «Всех этих разных людей связывала одна уверенность: если революция еще возможна, то путь к ней один — террор. Можно бросить все и уйти в личную жизнь, как сделали уже многие. Но если остаться верными себе и своему отречению от личного — иного пути нет» (с. 398).

Во второй книге взгляд Осоргина на своих героев становится более жестким. Романтика безрассудной борьбы, юношеского порыва сменяется механическим упорством в достижении цели, мнимостью которой сознают самые проницательные. «— Но что вы будете делать с властью, когда ее захватите? — спрашивает профессор Белов террориста Бодрясина. — Лично я не собираюсь властвовать, орг-ганически неспособен. Но думаю, что мы эту власть немедленно упустим. — И тогда? — А тогда придется работать снова, но только, вероятно, уже не нам. — С тем же результатом? — В-вероятно» (с. 425–426). Мировая война начинает эту страшную цепочку концов, знаменует «обвал культуры». А последней соломинкой, ломающей хребет российской истории, становится plombированный вагон, в котором возвращается в страну скуластый симбирский дворянин.

Ленинская глава романа, пожалуй, единственная, написанная без полутонов, с однозначной, холодной злостью. И это может показаться странным. Ведь другие герои книги охотились на Столыпина, присматривались к императору, изо всех сил работали на революцию. Они вроде бы непосредственные предшественники Ленина и его партии. Такая историческая версия бытовала в советскую эпоху. Но Осоргин, глядя с *той* стороны, уже в двадцатые-тридцатые годы фиксировал иную линию разлома и преемственности идей и дела.

«Память о многом, что другие успели почему-то легко позабыть, всегда спасала меня от преувеличений при сравнении двух деспотических режимов, нами пережитых: царского и большевицкого. Количественно, белый (а не „красный“! Ибо правительственный) террор большевицкой власти превзошел все известное истории культурных стран; качественно — я не вижу разницы между ним и бе-

лым террором царским. Ни в казнях, ни в пытках»¹. И в другом мемуарном очерке: «Не в деяниях террористов, а в действиях против них ищите аналогию большевицкого террора»².

После «Вагона» роман стремительно катится к финалу. «Под шум морского прибоя спешно дописывается книга о концах; прежде чем начнется новое — старое должно завершиться, уйти и очистить место для разбега. Героическое вянет и становится смешным; романтизм умер от истощения» (с. 472), — врывается в повествование взволнованный авторский голос. И шахматная доска истории освобождается для новых партий. Умирают Бодрясин, Наташа, старый революционер Данилов, так и не нашедший в архиве своих откровенных показаний. Расстреливают в своем кабинете профессора Белова («Революция вваливается в серых шинелях и громоздких сапогах, с винтовками и наганями»). Выводят в расход Калымова-старшего, ненадолго пережившего дочь.

Художественное чутье писателя проявилось и в том, что конец «свидетеля истории» так же необычен, как и вся его судьба. Бредущий по голодной истерзанной стране «из-под Киева на Чердынь», он выходит и из чекистских подвалов и умирает на влажной лесной земле — словно сливается с породившей его стихией. «Ни в какую Чердынь не нужно было идти отцу Якову; его родиной была вся Россия, от Урала к западу и востоку. А смерть в пути была единственно достойной любопытствующего землепроходца.

Так, в книге о концах, на последних страницах, записан конец отца Иакова Кампинского, свидетеля истории» (с. 486).

Так закончился путь любимого осоргинского героя. Но путь писателя Осоргина продолжался.

Начало двадцатых годов оказалось рубежом осоргинской прозы о России. До последних дней он будет внимательно следить за тем, что происходит на родине, размышлять об этом как критик и публицист. Но в качестве художника он, как и многие писатели его поколения, будет писать только о той России, которую видел и знал. Его воображение может опираться только на воскрешающую память.

Но зато он путешествует по истории, общей и своей собственной. Автобиографические и исторические рассказы пишутся и публикуются параллельно с работой над романами. Один за другим выходят сборники «Там, где был счастлив» (1928), «Вещи человека» (1929), «Повесть о сестре», «Чудо на озере» (оба — 1931), «Повесть о некой девице. Старинные рассказы» (1938). Появляется повесть «Вольный каменщик» (1937), герой которой, Егор Егорович Тетехин, «человек со смешной фамилией и прекрасным сердцем», беглец-эмигрант из Казани, изображенный с добродушной иронией, служит чиновником в некой парижской конторе, участвует в масонской ложе и с любовью и старанием возится на маленьком клочке земли под Парижем, припадая «ненасытными устами ко груди матери-природы».

¹ *Осоргин Мих.* Венки памяти малых // На чужой стороне. С. 116

² *Осоргин Мих.* Неизвестный по прозвищу Вернер. С. 202.

Возвращение к природе — одна из любимых осоргинских идей. Его эссе на эту тему собраны в книге «Происшествия зеленого мира» (1938). «Огородные записи» и «Письма обитателя» (две части сборника) рассказывают о вещах наипростейших: о зеленом луке и огородном пугале, о грибах, колючках, чертополохе... Осоргин пишет об этой дачно-природной идиллии с глубокой любовью, юмором и не менее глубокой меланхолией, с отчетливым пониманием, что эти милые приметы нормальной, естественной, природной жизни в одно мгновение могут быть сметены новой волной истории. «Хожу — смотрю, куда попряталось теплое... Куда попряталось тепло человеческой жизни? В слова? В поэзию? В ничтожный уют маленьких личных и кружковых отношений? В итоге работы двух веков, обильных философскими системами, века проповеди единения и века обожествления личности — новый ледниковый период, в который сохранившимся словам придается иной смысл, и из спрессованных личностей создается новая безвольная общественность... Невозможное делается вероятным, лед надвигается, тепло уходит, и мы завидуем дикарям, на языке которых не было нашего хвастливого слова „человечность“ и которые, стало быть, не могут оплакивать утраты».

Новый «ледниковый период» не заставил себя ждать. После вступления в Париж фашистов Осоргин в очередной раз бросает дом свой и трогается в путь. Он поселяется в маленьком городке Шабри, на самом краю свободной зоны Франции. Там писатель ведет своеобразный публицистический дневник, с риском для жизни посылая статьи в американские газеты. Впоследствии они были собраны в книгах «В тихом местечке Франции» (Париж, 1948) и «Письма о незначительном» (Нью-Йорк, 1952).

Представляя читателям вторую книгу, М. Алданов заметил: «М. А. Осоргин где-то шутиливо говорит, что на оптимизм надо бы ввести продовольственные карточки: „На каждого придется мало, но зато придется на каждого“. Сам он в такой карточке нуждался меньше, чем очень многие из нас: М. А. прожил сравнительным оптимистом *почти* всю жизнь: верил если не в светлое, то в не очень мрачное будущее и мира, и России. <...> Но в последние месяцы перед кончиной его „продовольственная карточка“ стала истощаться»¹.

Пожалуй, запас осоргинского оптимизма начал истощаться даже несколько ранее. Уже в июне 1940 года, под воздействием совершающегося, он совсем по-толстовски порицает художественную выдумку, предпочитая ей неподкупное слово «свидетеля истории» (теперь эта формула применяется к себе): «Как было прекрасно время, когда для создания книги требовался искусный художественный вымысел, благородная и благодарная работа мозга и игра воображения! Но то, что случилось, убило надолго деятельность писателя. Всякий опыт художественной выдумки убит действительностью и стал кощунством. Мы можем быть только летописцами и подготавливать материал для будущих писательских поколений. <...> Мы, свидетели истории (определение любимого героя возвращается к автору. — И. С.), этого творческого счастья лишены»².

¹ Алданов М. Предисловие. С. XXV.

² Осоргин Мих. В тихом местечке Франции (июнь — декабрь 1940). Париж, 1946. С. 7.

Чуть позже Осоргин вспомнит знаменитые, обычно с пафосом декламируемые тютчевские строки «Счастлив, кто посетил сей мир в его минуты роковые...» и прокомментирует их: «Какой вздор! Такой человек глубоко несчастен! Да будут прокляты роковые минуты (если бы минуты — года!) мира! Да будут благословенны дни, ничем в истории не отмеченные!»¹

Количество роковых лет для одной человеческой жизни оказалось слишком большим. Дней, ничем не отмеченных в истории, писатель уже не дождался. Он умер 27 ноября 1942 года, до конца оставаясь защитником «последней крепости»: «Человеческой личности объявлена война; нужно защищать свою крепость. Предпочесть смерть духовной несвободе» («Последняя крепость», 18.08.41 года)².

Последняя законченная Осоргиным книга — «Времена» (издана в 1954 году). Это прекрасная, светлая автобиографическая проза, в которой уроки Аксакова и Толстого сочетаются с опытом, вероятно, внимательно прочитанного Пруста. В поисках утраченного времени, в конце своей последней жизни, Осоргин обращался памятью и словом к жизни первой. «При иных закатах солнце, опускаясь, красит прощальным светом облака на западе, и этот свет бежит до крайних границ востока, а там на одну минуту распускается роза. Это — наше воспоминание о детских годах, и нужно им дорожить, оно мимолетно. Оно дается в утешение уже не имеющим будущего. Далекое прошлое — всегда сказочная страна» (с. 488).

Одна из статей о писателе (М. Геллера) называется «Осоргин — писатель на все времена»³. Определение это звучит слишком громко, форсированно. Во «Временах» Осоргин со скромной гордостью утверждал, что во всех скитаниях он оставался «простым, срединным, провинциальным русским человеком, не извращенным ни сословным, ни расовым сознанием; сыном земли и братом любого двуногого» (с. 490). Это немало, особенно для «гениальничавших, небывалых» эпох, когда норма стремительно исчезает из жизни, превращаясь в недостижимый идеал.

Сочинительство, творчество — дело загадочное и темное. Простота и прозрачность художественных импульсов и творческого поведения особенно редки в XX веке. Нормой становятся изломанность, экстремальность: слишком часто история испытывает писателя на разрыв, вламывается даже в его последнюю крепость.

Другой случай — когда они совпадают. Гармония ведь не имеет степени сравнения. Михаил Андреевич Осоргин при самых невероятных поворотах судьбы сохранял «ценностей незыблемую скалу»: простую, естественную, не боящуюся сентиментальности, не подорванную иронией ноту человечности — случай не такой уж частый в XX веке.

¹ Осоргин Мих. В тихом местечке Франции. С. 32.

² Осоргин М. А. Письма о незначительном. С. 245.

³ См.: Геллер М. Михаил Осоргин — писатель на все времена // Новый журнал. 1988. № 171. С. 127–143.

Марк Александрович Алданов (1886–1957)

Марк Александрович Алданов (настоящая фамилия — Ландау)¹ родился 7 ноября 1886 года в Киеве в семье богатого промышленника, владельца нескольких сахарных заводов. Получил отличное образование: закончив классическую гимназию, свободно говорил на английском, немецком и французском языках, прекрасно знал латынь и древнегреческий. Затем обучался в Киевском университете, где закончил два факультета: правовой и физико-математический (по отделению химии). В год окончания университета он дебютировал в печати со статьей «Законы распределения вещества между двумя растворителями» (1912), затем его научные работы публиковались в «Журнале Русского физико-химического общества». Занятий химией Алданов не оставлял на протяжении всей жизни, придавая им весьма серьезный смысл. Уже в эмиграции он опубликовал книги «Актинохимия» («Actinochimie»)² (1936) и «К возможности новых концепций в химии» («De la possibilité de nouvelles découvertes en chimie») (1950), химики стали героями многих его романов. «В его лице „не состоялся“, по-видимому, очень большой и проникновенный ученый с широчайшим горизонтом, — отмечал Л. Л. Сабанеев, — и эта несостоявшаяся часть его жизни даже наложила отпечаток и на его литературную работу: из всех русских писателей он является наиболее научномыслящим и наименее фантазером»³. В книге диалогов «Ульмская ночь: философия случая» (1953) Алданов заметит: «По-моему, людям науки и искусства надо было бы раза два или три в жизни менять специальность. Это было бы весьма полезно и им самим, и тем, для кого они работают»⁴.

Продолжив обучение в Париже, где он позднее, в 1923 году, закончил Школу общественных наук (Ecole des Sciences Sociales), Алданов в начале Первой мировой войны вернулся в Петроград, принимал участие в разработке способов защиты населения от химического оружия. 1915 год стал для него началом творческой деятельности — вышел первый том трактата «Толстой и Роллан» (впоследствии переизданный в 1923 году в Берлине под заглавием «Загадка Толстого»⁵). Книга должна была строиться как сравнение философских взглядов двух великих писателей, но вторая часть, посвященная Роллану, была утеряна во время революционных событий. Отдавая дань гению Толстого, «его несравненному уму, с одинаковой легкостью вникающему в сложные вопросы науки, в дебри отвлеченной метафизики, в глубины сердца человека, в мельчайшие

¹ Псевдоним «Алданов» представляет собой ее анаграмму.

² Эту книгу в письме Бунину от 3 марта 1936 года писатель назвал лучшим своим произведением (см.: Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов: жизнь и творчество // Русская литература в эмиграции / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 96).

³ Сабанеев Л. Л. М. А. Алданов. К 75-летию со дня рождения // Новое русское слово. 1961. 1 окт.

⁴ Алданов М. Соч.: В 6 кн. М., 1994–1996. Кн. 6. М., 1996. С. 326. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера книги (Кн.) и страницы.

⁵ Возможно, именно эту книгу Р. Гуль ошибочно переименовал в «Ошибку Толстого». См.: Гуль Р. Я унес Россию. Апология эмиграции. М., 2001. Т. 3. С. 185.

подробности социальных отношений»¹, Алданов проводит мысль об «органической двойственности» великого писателя, противопоставляет Толстого художника и Толстого-моралиста: «Этот избранник судьбы мог видеть все — и напрягал свои силы к тому, чтобы свести до минимума горизонт своего зрения. Ни один другой мыслитель не был так глубоко, как Толстой, убежден, что в огромном здании жизни под мысль отведена лишь одна небольшая комната, что жизнь не укладывается целиком ни в какие логические и моральные догмы. <...> И вместе с тем никто другой в современной философии не приложил столько усилий, чтобы подчинить жизнь логике, чтобы заслонить внелогичное от себя и от других, чтобы втиснуть бытие человека в рамки простейших прописных начал»². «Толстой и Роллан» — это, по замечанию американского исследователя Ч. Николаса Ли, своеобразный «путеводитель по всему беллетристическому творчеству Алданова»³. Начавшийся здесь спор с русским писателем Алданов будет последовательно продолжать в своих романах и книге «Ульмская ночь».

Не приняв Октябрьского переворота, Алданов в 1918 году на правах рукописи опубликовал философско-публицистическую книгу «Армагеддон» (1918), которая практически сразу же была изъята из продажи большевиками. Значение этой ранней работы в том, что уже в ее рамках нашли отражение основные историко-философские идеи, которые писатель разовьет в своей позднейшей публицистике и художественном творчестве. Здесь Алданов сформулирует и свой политический идеал, которому останется верен всю жизнь: «Демократия все же лучший выход, придуманный человеческой мыслью за три тысячи лет истории»⁴.

В первой части «Армагеддона», «Драконе», Алданов впервые обращается к столь характерной впоследствии для него форме диалога. Два персонажа, Писатель и Химик, воплощающие собой разные грани авторского сознания, ведут разговор на военно-политические темы. Названием второй части послужил символический образ «колесницы Джагернатха», восходящий к индуистской мифологии: «В грозные дни празднеств Кришну роковой поступью катафалка проходит по полям Пури тяжелая колесница Джагернатха. Кто может, идет за ней вслед. Кто хочет, бросается под колеса. Осторожные бегут прочь без оглядки»⁵. Такой же роковой, неодолимой силой видится писателю и русская революция. Рисуя происходящее как современный Апокалипсис, разоблачая примитивность большевистской идеологии, Алданов в то же время остается строгим аналитиком. Он стремится разобраться в природе революции, исследует ее причины (важнейшая из них — мировая война, «чудовищная, бессмысленная, иррацио-

¹ Алданов М. Загадка Толстого // Алданов М. Картины Октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого. СПб., 1999. С. 337.

² Там же. С. 382.

³ Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов... С. 97.

⁴ Алданов М. А. Армагеддон. Записные книжки. Воспоминания. Портреты современников. М., 2006. С. 85.

⁵ Там же. С. 48.

нальная историческая катастрофа»¹), пытается предугадать ее будущее. Здесь автор и впервые прибегает к своему любимому приему — использованию исторических аналогий, проводя таким способом мысль о круговороте исторического движения: «„Народные комиссары“, „революционный трибунал“, „декларация прав трудящихся“... Почти все революции 19-го и 20-го столетий имитировали образцы 1789–1799 годов, и ни один из мексиканских переворотов, происходящих регулярно два раза в год на улицах Вера-Круца, не обошелся без своего Робеспьера и без своего Бабефа. Любопытно, что образцы, в свою очередь, не блистали особой оригинальностью, и тот же Бабеф, которому судьба послала прозаическое имя Франсуа-Ноэля, окрестил себя сперва Камиллом, а затем Гракхом»². Алдановская философия истории уже в «Армагеддоне» проникнута глубоким скепсисом³, наследуя в своих истоках знаменитой гегелевской формуле: «История учит тому, что она ничему не учит». Вместе с тем скептицизм писателя соседствует со сдержанным оптимизмом, верой в то, что в скором будущем люди истоскуются «по поэзии мирной будничной жизни»⁴ и революционный вихрь утихнет.

Покинув Петербург осенью 1918 года, Алданов отправился на юг России, в Одессу. В декабре он совершил поездку по европейским столицам в качестве секретаря делегации Союза возрождения России с целью получить помощь для борьбы с большевизмом⁵. Окончательное расставание писателя с Россией произошло в марте 1919 года: следуя традиционным маршрутом русских эмигрантов через Константинополь и Марсель, Марк Алданов прибыл в Париж. В 1920 году он стал редактором просуществовавшего лишь два месяца журнала «Грядущая Россия». В первом его номере под заглавием «Огонь и дым» (1920) были опубликованы очерки, развивающие проблематику «Армагеддона»: «В них были прямые комментарии на злободневные вопросы, а также иронические сопоставления сходных политических ситуаций прошлого и настоящего, то от лица автора, то в форме стилизованных разговоров», — отмечает Ч. Н. Ли⁶. В 1921 году появилась книга „Deux révolutions: la révolution française et la révolution russe“ («Две революции: революция французская и революция русская»), также построенная как сопоставление двух значительных событий русской и европейской истории.

Политико-философские очерки Алданов публиковал на протяжении всей жизни. Излюбленным для писателя стал жанр исторического портрета. «Алданов был прежде всего мастером исторического портрета — русская литера-

¹ Алданов М. А. Армагеддон. С. 102.

² Там же. С. 84.

³ О своем скептицизме, ставшем своеобразной «визитной карточкой» писателя, Алданов позднее скажет так: «Вполне возможно, что дикость, варварство и хамство в мире восторжествуют. Эта мысль сквозит в разных моих книгах, и, вероятно, оттого меня часто называли скептиком. Но слово это ничего не значит» ([Алданов М. А. Ответ на анкету] // Числа. 1931. № 5. С. 286–287).

⁴ Алданов М. А. Армагеддон. С. 105.

⁵ См. об этом: Алданов М. А. Из воспоминаний секретаря одной делегации // Там же. С. 323–356.

⁶ Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов... С. 97.

тура не знала до него подобного историка-эссеиста»¹, — писал А. Седых. Первой пробой пера в этом жанре стала книга «Ленин» („Lénine“), вышедшая еще в 1919 году на французском языке. Свои портретные очерки писатель объединил в сборниках «Современники» (Берлин, 1928), «Портреты» (Берлин, 1931), «Земли, люди» (Берлин, 1932), «Юность Павла Строганова и другие характеристики» (Белград, 1934), «Новые портреты» (Париж, 1936)². Их персонажи — деятели разных эпох и разного масштаба: Ленин и Сталин, Гитлер и Муссолини, Черчилль и батька Махно, Жозефина Богарне и Адам Чарторыйский, основатель Одессы герцог Ришелье и русский дипломат начала XIX века Павел Строганов. В публицистике Алданова (как, кстати, и в романах) прежде всего поражает обилие исторических сведений, фактов, привлекаемых писателем³. К каждому из них он относился бережно, стремясь ни в чем не нарушить исторической достоверности. В то же время, как справедливо замечает Б. Аверин, «складывающееся у читателей впечатление исторической точности картин и портретов, созданных Алдановым, возникает не из-за большого количества привлекаемых фактов, а благодаря критерию, который позволяет автору отобрать нужные факты. Сам же критерий не может быть назван научным, так как лежит он совсем в другой области. <...> Алданов пишет свои „портреты современников“ не для того, чтобы установить историческую истину, так как никто не знает, что это такое, — им движет потребность нравственного суда»⁴.

К фактологической точности и достоверности Алданов всегда стремился и в своих исторических романах, принеся ему подлинную известность и успех. Крупные эпические произведения писателя (а это шестнадцать романов и повестей) охватывают временной промежуток почти в двести лет, они посвящены событиям как русской, так и европейской истории. Для удобства восприятия расположим их в порядке внутренней хронологии, ориентируясь на таблицу, составленную Ч. Н. Ли⁵:

¹ Седых А. Далекие, близкие. Нью-Йорк, 1979. С. 42.

² Очерки, не вошедшие в названные книги, писатель надеялся выпустить в конце 1940-х годов под заглавием «Давнее», но издание осуществить не удалось.

³ Громадную эрудицию Алданова отмечали практически все его современники. «Жизнь Алданова была заполнена непрерывным и тщательным трудом, — я не знаю другого русского писателя в эмиграции, который так трудился бы над своими книгами, столько прочел и так был осведомлен в самых разнообразных областях...» — свидетельствовал А. Седых (Седых А. Далекие, близкие. С. 41). Ср. ироническое замечание Дон-Аминадо о том, что «М. А. Алданов дышит полной грудью только в спертom воздухе библиотек, среди пыльных фолиантов и монографий» (Дон-Аминадо. Поезд на третьем пути // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. М., 1994. С. 678).

⁴ Аверин Б. М. Алданов — мемуарист, историк, литературовед // Алданов М. Картины Октябрьской революции... С. 9–10.

⁵ См.: Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов... С. 98. Подобная таблица использована также А. В. Млечко (См.: Млечко А. В. М. А. Алданов // Литература русского зарубежья (1920–1990): Учеб. пособие / Под общ. ред. А. И. Смирновой. М., 2006. С. 236).

Заглавие	Годы, охваченные действием	Год отдельного издания
«Пуншевая водка»	1762	1940
«Девятое Термидора»	1792–1794	1923
«Чертов мост»	1796–1799	1925
«Заговор»	1800–1801	1927
«Десятая симфония»	1815–1854	1931
«Святая Елена, маленький остров»	1821	1923
«Могила воина»	1822–1824	1940
«Повесть о смерти»	1847–1850	1969
«Истоки»	1874–1881	1950
«Самоубийство»	1903–1924	1958
«Ключ»	1916–1917	1930
«Бегство»	1918	1932
«Пещера»	1919–1920	1934–1936
«Начало конца»	1937	1938 (1 часть)
«Живи как хочешь»	1947–1948	1952
«Бред»	1953	—

Несмотря на то что каждое произведение представляет собой самостоятельное художественное целое, их сближает единство авторского мироощущения и проблематики, «все они, вместе взятые, связаны между собой сложной цепью повторяющихся тем. Чаще всего мотивы эти воплощены в персонажах, которые или появляются в нескольких романах подряд, или упоминаются из романа в роман — то друзьями, то родственниками, то потомками»¹. Показательно, что персонажи, принадлежащие разным эпохам и культурам, зачастую говорят об одном и том же, выступая проводниками авторских идей. Таким образом, основные крупные эпические произведения Алданова правомерно рассматривать как единый метароман об истории и современности².

Первым опытом Алданова в историческом жанре стала повесть «Святая Елена, маленький остров», написанная в 1921 году и опубликованная два года спустя в Берлине. Эта «элегия в прозе» (Ч. Н. Ли), сразу отмеченная эмигрантской критикой³, рассказывает о последних днях императора Наполеона. Уже здесь писатель четко обозначает основы своей историософской концепции, которую он будет планомерно развивать во всех последующих произведениях.

¹ Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов... С. 99.

² См., напр.: *Макрушина И. В.* Историософский метароман М. А. Алданова // Проблемы изучения и преподавания филологических наук: Сб. материалов Всеросс. науч.-практич. конф. Ч. 3. Стерлитамак, 1999. С. 104–108; *Метелищенков А. А.* Концепция русской истории и формы ее воплощения в тетралогии Алданова «Мыслитель». Дис. ... канд. филол. наук. М., 2000. С. 4.

³ См., напр., отзыв Ю. Айхенвальда: «Блеск и эффектность присущи и „Святой Елене“. <...> Читая эти страницы, искусные, но от искусства все-таки отдаленные, слишком виртуозные, чтобы быть просто душно-поэтическими, вы чувствуете, как г. Алданов претворяет в образы и сцены свою начитанность, свои исторические познания, свою утонченную культурность вообще» (Руль. 1923. 9 дек.).

«...Сам он слишком ясно, — говорится о Наполеоне, — видел роль случая во всех предпринятых им делах, в несбывшихся надеждах и в неожиданных удачах»¹. «Я узнал на опыте, — свидетельствует чуть дальше низвергнутый император, — насколько величайшие в мире события зависят от его величества — случая» (II, 369).

Алдановскую философию истории называют «философией случая». Ее принципы писатель подробно разъясняет в книге философских диалогов «Ульмская ночь: философия случая» (1953)². Алданов отвергает существование каких-либо закономерностей в историческом процессе и соответственно утверждает невозможность установления «законов истории». Причинность сама по себе не отрицается писателем³, но «в истории действуют биллионы биллионов отдельных цепей причинности. Поэтому ее „законы“ совершенно недостоверны. Она истинное царство случая» (Кн. 6, 206). Согласно трактовке А., главного субъекта философской мысли в книге⁴, «случай есть все, что происходит в мире, его возникновение, создание планеты Земля, появление человечества на этой планете, его возможное в будущем исчезновение, рождение человека, его смерть, бесконечная совокупность больших, средних, малых явлений, все, что „по законам природы“ происходит во Вселенной...» (Кн. 6, 178). Все войны и революции тоже суть «истинное торжество случая» (Кн. 6, 210). Посвящая один из разделов «Ульмской ночи» Отечественной войне 1812 года, Алданов полемизирует с толстовской концепцией детерминизма в истории, сформулированной в «Войне и мире». Если для Толстого история подчинена закономерностям, «любой человеческий поступок рассматривается им как неотвратимая реализация изначального предопределения, исключающего свободный выбор и случайность»⁵, то в концепции Алданова «исторический процесс есть процесс случайный»⁶

¹ Алданов М. А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1991. Т. 2. С. 356. В дальнейшем ссылки на это издание дают в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

² Заглавие книги отсылает к одному из эпизодов биографии Рене Декарта. Вероятно, ночью в Ульме «ему тогда впервые представилась вся созданная им позднее философская система» (Кн. 6, 6). В декартовской философии, по словам Алданова, «намечены мелодии философского и научного мышления трех столетий» (Кн. 6, 149). Писатель, в целом не следуя конкретным идеям Декарта, проникается самим духом его философии, который он обозначает как «картезианское состояние ума».

³ «...Историософия Алданова представляет собой синтез детерминизма и случайности, хотя, отталкиваясь от господствующей концепции исторического детерминизма предшествующего столетия, акцент делается писателем именно на роли Случая, — справедливо отмечает Е. Трубецкова (Трубецкова Е. Г. Философия случая в романах М. А. Алданова: синергетический аспект // Изв. вузов. Прикладная нелинейная динамика. 1998. № 2. С. 100).

⁴ А. Чернышев подметил, что наименования двух собеседников (А. и Л.) отсылают к первым буквам как псевдонима писателя (Алданов), так и его настоящей фамилии (Ландау) (Чернышев А. Гуманист, не веривший в прогресс (I, 14).

⁵ Макрушина И. В. Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов: Учеб. пособие. Стерлитамак, 2007. С. 47.

⁶ И. Макрушина полагает, что, несмотря на внешнее глубокое различие между идеями Алданова и Толстого, «они совпадают на „выходе“», т. е. при выявлении характера их влияния на существование человека, который беззащитен перед внешними неведомыми ему силами. <...> Историософия М. Алданова основывается на том же фатализме, только вместо идеи Провидения — теория случая...» (Макрушина И. В. Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 49).

(V, 21). Восхищаясь «Войной и миром», А. все же находит в ней отдельные «художественные кляксы», обусловленные стремлением великого романиста подогнать факты под свою теорию: «Толстому требовалось, чтобы победа Наполеона при Бородине была и „в теории“ совершенно невозможна» (Кн. 6, 217), поскольку «Наполеон совершенно не вязался с его философией истории»¹ (Кн. 6, 222), «Наполеон *должен был* потерпеть поражение, чтобы не нарушить этиологии Толстого, принятого им учения о причинности» (Кн. 6, 224). Толстой, как известно, отрицал роль личного элемента в историческом процессе. Алданов же в своих взглядах на роль личности в истории выступает последователем субъективной школы и учения персонализма², «в традиции которых отрицание объективных законов общественного развития при абсолютизации активной роли волевого субъекта в истории»³. Противоречие между слепым Случаем и личной волей может быть снято, если признать, что выдающаяся личность обладает умением использовать счастливый случай против несчастного⁴. Причина Октябрьского переворота, по мысли писателя, в том, что «личная цепь причинности очень сильного волевого человека столкнулась с гигантской совокупностью цепей причинности русской революции» (Кн. 6, 278). Без Ленина революция, скорее всего, не состоялась бы. В романе «Самоубийство» писатель декларирует эту идею в полемике со своим героем. Он рисует эпизод, когда Ленин неосторожно отозвался на стук в дверь, находясь на конспиративной квартире Фофановой:

«— <...> Да как же вы смеетесь, Ильич! Ведь из-за этой случайности могла сорваться вся революция!

— Не могла, никак не могла, Маргарита Васильевна, — говорил он, продолжая хохотать заразительным смехом. — Нет случайностей, есть только законы истории» (VI, 368).

Однако Случай не всесилен, с ним можно и должно бороться. Всю «историю человечества, с разными отступлениями и падениями, можно представить себе как сознательную или бессознательную, героическую или повседневную, борьбу со случаем» (Кн. 6, 178), — утверждает Алданов. Следуя античной традиции, он различает два вида судьбы — судьбу неотвратимую («мойру») и отвратимую («тиухе»), ту, которой можно противостоять, используя счастливый случай: «Наше право и наш долг всячески увеличивать вторую за счет первой в направлении, которое нам представляется желательным, т. е. отвечающим принципам „добра-красоты“»⁵ (Кн. 6, 328). Здесь писатель, вслед за Декартом, утверждает идеи

¹ Я. С. Лурье, в свою очередь, находит изъяны и противоречия в историософских взглядах самого Алданова (см.: *Лурье Я. С. После Льва Толстого. Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века.* СПб., 1993. С. 105–109).

² См. об этом: *Сечкарев В.* Резонеры-философы в ранних романах М. Алданова // *Новый журнал.* 1995. Кн. 200. С. 155.

³ *Макрушина И. В.* Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 53.

⁴ См., напр.: *Чернышев А.* Гуманист, не веривший в прогресс... (I, 15).

⁵ Ср. со словами героя романа «Живи как хочешь» (1952) философа и политического деятеля Николая Дюммлера: «Именно в связи со всемогуществом Случая каждый человек находит свой путь к счастью, свой путь к освобождению. Я свой путь нашел в древнегреческом учении о *Kaloskagatos*,

«выборной аксиоматики»: «человек может и обязан произвести выбор: он сам устанавливает для себя аксиомы» (Кн. 6, 317). Одной из таких важнейших нравственных аксиом Алданову представляется понятие «Красоты-Добра», или «калокагатии», зародившееся в античной философии, но являющееся вечным по сути. Писатель, вновь следуя Декарту, приводит цитату из его письма к принцессе Елизавете: «Общие законы общества ставят себе целью, чтобы люди помогали друг другу или, по крайней мере, не делали друг другу зла. Эти законы, как мне кажется, настолько прочно установлены, что тот, кто им следует без притворства и ухищрений, живет гораздо счастливее и спокойнее, чем люди, идущие другими путями» (Кн. 6, 170). Как и в «Армагеддоне», трезвый скептический алдановский взгляд на человека и историю совмещается с верой в непреходящие человеческие ценности. Одной из таких важнейших ценностей предстает свобода: «...свобода выше всего, эту ценность нельзя принести в жертву ничему другому; никакое народное волеизъявление, никакой плебисцит, никакое голосование в парламенте ее отменить не в праве: есть вещи, которых „народ“ у „человека“ отнять не может» (Кн. 6, 406). Возможно, именно стремлением «делать в жизни свое дело, делать его возможно лучше... если в него можно вложить хоть какой-нибудь, хоть маленький разумный смысл... способствовать осуществлению в мире простейших, бесспорнейших положений добра»¹ (Кн. 4, 207–208) было обусловлено вступление Алданова в масонскую ложу². В последней главе трактата писатель выдвигает идею создания международного «треста мозгов», который должен выработать единые для всех нравственные принципы и защищать интересы всего человечества: «На его рассмотрение будут ставиться лишь вопросы, от которых зависит участь каждого из нас, как вопросы войны или мира» (Кн. 6, 413).

«Ульмскую ночь» можно рассматривать как своеобразный философский автокомментарий к художественным текстам Алданова. Она словно обобщает, переводя в философский план все то, что большей частью уже было сказано на страницах романов и повестей писателя. Исторические романы Марка Алданова представляют важную веху в развитии этого жанра в истории русской литературы XIX–XX веков³. С одной стороны, в них сохраняются некоторые устойчивые признаки жанра, сформировавшиеся еще в первой половине XIX века,

в котором греки объединили понятия добра и красоты. <...> Древние различали судьбу неотвратимую, они называли ее *moira*, и судьбу, с которой можно бороться, или *tyche*. И сущность... заключается в том, чтобы увеличивать „твое“ за счет „мойра“. Противопоставляя второй вид судьбы первому, человек *освобождается*». (Кн. 5, 308).

¹ Это парадоксальное на первый взгляд совмещение в одной личности развешивающего скепсиса и неверия в человека со стремлением к добру и выполнению своего человеческого долга Г. Газданов назвал «загадкой Алданова» (проводя тем самым аналогию с «Загадкой Толстого») (См.: *Газданов Г. И. Масонские доклады // Новое литературное обозрение. 1999. № 39. С. 184*).

² См. об этом: *Сабанеев Л. Л. Об Алданове: к двухлетию со дня кончины // Новое русское слово. 1959. 1 марта*.

³ См., напр.: *Щедрина Н. М. Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья* (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын). Уфа, 1993; *Юдин В. А. Исторический роман русского зарубежья: Учеб. пособие. Тверь, 1995*.

в эпоху романтизма. Традиционный исторический роман, родоначальником которого был В. Скотт, сочетал в себе увлекательность повествования с достоверным изображением эпохи. Еще Г. Адамович отметил в качестве достоинства алдановских текстов «необычайную „занимательность“ чуть ли не каждой страницы»¹, вкладывая, правда, в это понятие несколько особый смысл. Исторические события, которые писатель стремился воссоздать с наибольшей степенью достоверности, всегда показываются Алдановым через судьбы отдельных людей, оказавшихся их участниками, что тоже в целом можно расценивать как характерную особенность жанра². Искусство исторического романиста, по словам писателя, как раз и «сводится (в первом приближении) к „освещению внутренностей“ действующих лиц и к надлежащему пространственному их размещению — к такому размещению, при котором они объясняли бы эпоху и эпоха объясняла бы их»³. Интерес Алданова к изображению сознания и психологии героев позволил Г. Струве назвать романы писателя «историко-психологическими», где «постепенно история даже вытесняется... психологией»⁴.

В то же время история у Алданова не просто выступает предметом повествования, но и становится объектом пристального анализа, серьезного философского осмысления со стороны автора и персонажей. За подобного рода романом, «включающим философско-историческую составляющую», «раздвигающим границы исторического повествования в метаисторическом направлении»⁵ закрепилось в отечественном литературоведении название историософского⁶. Как отмечает Т. И. Дронова, «структура романного целого в его (Алданова. — Н. К.) творчестве определяется не биографиями персонажей и не логикой реальных событий, а авторской историософской концепцией»⁷. Композиция алдановских романов строится как чередование фабульных и внефабульных элементов, собственно событийные эпизоды в них перемежаются с портретными характеристиками исторических деятелей, обширными размышлениями повествователя,

¹ Адамович Г. Алданов // Адамович Г. Одиночество и свобода. СПб., 2006. С. 128.

² Ср. замечание Г. Лукача: «Главное в историческом романе — не пересказ великих исторических событий, но поэтическое изображение людей, участвовавших в этих событиях...» (*Lukačs G. The Historical Novel. Harmondsworth, 1969. P. 44–45*).

³ Алданов М. А. [Рец.:] П. Муратов. «Эгерия» // Современные записки. 1923. Кн. 15. С. 404.

⁴ Струве Г. Русская литература в изгнании. М., 1996. С. 89.

⁵ Дронова Т. И. Историософский роман XX века: проблема жанровой идентичности // Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века: Материалы Междунар. науч. конф. Вып. 3. Ч. 1. М., 2006. С. 44, 46.

⁶ Как правило, родоначальником этого жанра в русской литературе считают Д. С. Мережковского с его трилогиями «Христос и Антихрист» (1895–1904) и «Царство Зверя» (1908–1918), хотя очевидно, что историософские проблемы ставились уже писателями XIX столетия — и Пушкиным, и Львом Толстым. Сам термин «историософский роман» был впервые употреблен в начале 1970-х годов Никитой Струве, который трактует его несколько специфично (см.: Струве Н. Православие и культура. М., 1992. С. 284). Яркая черта историософского романа Алданова в том, что в нем «впервые в русской литературе политика рассматривается систематически и беспристрастно с точки зрения философии» (Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов... С. 101).

⁷ Дронова Т. И. Историософский роман М. Алданова: «энергия жанра» // Русское зарубежье — духовный и культурный феномен: Материалы Междунар. науч. конф. Ч. 1. М., 2003. С. 141.

монологами и диалогами героев, в которых и происходит «философизация» истории. В подобном построении уже самые первые критики усмотрели ориентацию Алданова на традицию философских повестей Вольтера и произведений Анатоля Франса¹. Как правило, рассуждения о путях истории писатель доверяет особому рода героям, которые не столько непосредственно участвуют в событиях, сколько комментируют их. Это герои рефлекслирующие, они выступают в традиционном амплуа резонеров. «Резонеры, *настоящие* люди романов, обыкновенно совсем одиноки, уже не молоды, испытаны богатым жизненным опытом и равнодушны ко всем „обманам“, соблазняющим большинство людей»², — отмечает Ч. Н. Ли. В произведении может быть один герой-резонер или несколько, но в любом случае они являются авторскими представителями в тексте, выразителями писательской позиции³.

Каковы основные положения алдановской историософии, помимо утверждения роли Случая? В своем понимании исторического движения, в осмыслении развития человечества писатель следует традициям скептического философствования, начиная с древних времен и заканчивая мыслителями XX века (при этом наибольшее влияние на Алданова оказала философия Паскаля, Декарта, Шопенгауэра, размышления позднего Герцена, эсхатология К. Леонтьева⁴): прогресса в истории не существует, ибо люди не меняются к лучшему, не способны к совершенствованию. Наоборот, история человечества в оценке писателя и его героев предстает как «история зверства, тупости и хамства»⁵ (III, 416). Все попыт-

¹ Ср., напр., суждение А. Амфитеатрова: «Алданов ... весь от корня вольтерианской школы, от Эрнеста Ренана, Анатоля Франса» (цит. по: *Макрушина И. В.* Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 61). См. также: *Слоним М.* Романы Алданова // Воля России. 1925. № 6. С. 160. Ср. мнение Г. Адамовича: «...при всем своем прирожденном западничестве, при всем своем европеизме Алданов в глубине творчества ведет и продолжает линию скорей традиционно русскую, чем анатоль-франсовскую» (*Адамович Г.* Алданов. С. 134).

² Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов... С. 103.

³ Ксения Костенич и вовсе увидела в персонажах-резонерах некий идеал писателя: «Главный и любимый герой Алданова — один очень умный, все переживший человек, стоящий неизмеримо выше толпы, и одинаково презирающий как человеческие ошибки, глупость, пороки, так и патриотизм, и веру, и честь, и любовь, и долг. Он — вне человеческих законов, вне этики, морали, вне принципов — все это не существует для него. Его закон — в беззаконии, принцип — в беспринципности, да в том, что цель оправдывает особые средства» (*Костенич К. М.* Алданов (этюды характеристики творчества) // Наше Время. 1935. № 157 (1480). 7 июля. = Русское Слово. № 157 (1049). С. 4).

⁴ См. об этом: *Макрушина И. В.* Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 78–92.

⁵ Ср. в «Армагеддоне»: «По-видимому, тупость, одно из самых мощных проявлений человеческой энергии, следует великому термодинамическому закону; общее количество ее в мире постоянно, она только меняет свою форму» (*Алданов М. А.* Армагеддон. С. 50). Исследователи нередко говорят об эсхатологическом мышлении Алданова, рисующем «начало конца» цивилизованного общества (см., напр.: *Макрушина И. В.* Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 88–90). Впрочем, несмотря на ощущение кризисности эпохи, эсхатологические и апокалиптические мотивы в романах Алданова — скорее дань культурной традиции, чем свидетельство религиозного осмысления писателем истории. Как справедливо заметила Т. И. Дронова, «история у Алданова не имеет метафизической глубины, равно как и человек не ощущает своей бессмертной сущности» (*Дронова Т. И.* Историософский роман М. Алданова... С. 146). Зато вполне очевидна экзистенциальная проблематика алдановского творчества и сосредоточенность писателя на теме смерти (ср. заглавия романов и повестей: «Начало конца»,

ки людей коренным образом переустроить жизнь, изменить ее в лучшую сторону приводят к обратным результатам: «Мир лежал и лежит во зле, попытка же коренной его починки почти неизбежно влечет за собой зло, в тысячу раз худшее» (IV, 399), — говорит химик Александр Браун. В оценке Алданова и его «настоящих» персонажей история совершается по кругу, что, «с одной стороны, рождает ощущение абсолютной неиссякаемости политической круговерти, ничем не прерываемого процесса смены одними формами других, с другой — сознание призрачного, преходящего характера явлений, подверженных изменению во времени»¹. Этот дурной круговорот форм исторической жизни заставляет вспомнить печальные рассуждения Екклесиаста о «суете сует»: «И возненавидел я жизнь: потому что противны мне стали дела, которые делаются под солнцем... все — суета и томление духа!» (Ек. 2: 17). Не раз замечалось, что мышление писателя по своей сути глубоко иронично. «Основной стихией человеческого существования, — писал историк А. А. Кизеветтер в рецензии на роман „Чертов мост“, — Алданов считает то, что может быть названо иронией судьбы. Алданов на пространстве каждого своего романа несколько раз переходит от ничтожных происшествий к громким историческим событиям и обратно. Все эти переходы, при самом ярком различии жизненных красок, бьют все в одну точку: и маленькие люди... и носители крупных исторических имен... оказываются на поверку в одинаковой мере жертвами этой самой иронии судьбы...»². В изображении иронии истории Алданов следует гоголевской формуле: «...по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события, и, наоборот, великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями»³. Намерения исторических деятелей, как демонстрирует писатель, обычно не достигают результатов. «Двадцать лет бороться с целым миром — и кончить борьбой с сэрмом Гудсоном Лоу!...» (II, 353) — восклицает уже тяжело больной Наполеон.

Первое крупное художественное произведение Марка Алданова — тетралогия «Мыслитель», созданная в 1921–1927 годах. Она включает в себя романы «Девятое Термидора» (1923), «Чертов мост» (1925), «Заговор» (1927) и повесть «Святая Елена, маленький остров» (1921, опубл. в 1923). В цикле последовательно разворачиваются события европейской и русской истории конца XVIII — первых двух десятилетий XIX века: Великая французская революция, переход Суворова через Альпы, убийство Павла I, дни изгнания Наполеона. При этом Алданов сознательно выпускает рассказ о европейских кампаниях Наполеона

«Самоубийство», «Повесть о смерти» (1953)). См. об этом: *Макрушина И. В.* Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 71–78, 92–98.

¹ *Макрушина И. В.* Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 73.

² *Кизеветтер А.* Алданов. Чертов мост // *Современные записки*. 1926. Кн. 28. С. 477. Ср.: «Сущность человеческих стремлений как характерная черта любых эпох, роковая ирония судьбы как постоянная спутница исторических событий — лейтмотив алдановской философии. В сознании самого писателя ирония служит художественным принципом в осмыслении материала. Она присутствует в непреходящих законах истории как ирония истины над временной правдой» (*Щедрин Н. М.* Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья. С. 55).

³ *Гоголь Н. В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1976. Т. 2. С. 20.

1805–1812 годов, по-видимому понимая невозможность соперничества с Толстым, уже блистательно описавшим эту эпоху¹. Название тетралогии отсылает к скульптуре мыслящего дьявола («Le Diable Penseur»), находящейся на вершине собора Парижской Богоматери. О ней размышляет умирающий Наполеон, ее видит один из главных героев тетралогии Юлий Штааль: «Опустив голову на худые руки, наклонив низкую шею, покрытую черной тенью крыльев, раздувая ноздри горбатого носа, высунув язык над прямой звериной губою, бездушными, глубоко засевшими глазами в пропасть, где копошились люди, темный, рогатый и страшный, смотрел *Мыслитель*» (I, 316). «Этот образ становится в творчестве писателя всеобъемлющим *символом*, символом людского бессилия перед *хаосом истории*, не имеющей ни цели, ни прочных оснований»², — замечает А. В. Млечко.

В центре первых трех романов (в четвертой части он упоминается мимоходом) — образ молодого человека Юлия Штааля, который оказывается участником всех описываемых событий, они показаны его глазами. Алданов рисует постепенную духовную деградацию героя, который, начав свой путь с поиска смысла бытия и исторических событий («Нужно сначала увидеть мир и людей, испытать все, пройти через *все*, — а потом *смысл* придет сам собою» — I, 59), превращается в заурядную личность, становится «мелким бесом повседневности»³. «Сюжетные перипетии, — справедливо считает Е. Бобко, — не являются этапами поступательного развития личности героя, его путь не к обретению смысла, на котором держится личностное и историческое бытие, не к формированию определенных нравственно-философских воззрений, а к их утрате»⁴. Другим сквозным персонажем цикла оказывается Пьер Ламор — первый в ряду алдановских героев-резонеров, «канонический образ философствующего скептика»⁵. Ламор чужд каких бы то ни было иллюзий относительно людского рода. «В душе человека, — говорит он Штаалю, — дремлют тяжелые страсти: зависть, жестокость, тщеславие, жажда разрушения, да просто жажда зла во всех его формах» (I, 188). Звериные инстинкты человека находят выход в форме войн и революций. Революция не может улучшить жизни людей, ибо «по самой природе своей ужасна и другой быть не может» (I, 188), она «суживает душу» и «извращает разум» (I, 396). Ламор — образ символический, не случайно его имя в переводе с французского означает «смерть» („la mort“). В герое выделяется дьявольское начало, возникает ряд реминисценций из «Фауста» Гёте⁶.

¹ Несколько иначе объясняет этот пробел А. Чернышев: «Читателю подсказывалась возможность вставить великое историческое полотно Толстого в его, Алданова, серию. Конечно же, в таком ходе мыслей была гордыня, но плох солдат, не мечтающий стать генералом» (Чернышев А. Гуманист, не веривший в прогресс... (I, 19).

² Млечко А. В. М. А. Алданов. С. 238.

³ Осоргин М. [Рец.] // Современные записки. 1927. Кн. 33. С. 524. Ср. суждение А. Чернышева о том, что в изображении Штааля Алданов «избегал ярких красок, и „непроявленность“ героя входила в его замысел» (Чернышев А. Гуманист, не веривший в прогресс... (I, 20).

⁴ Бобко Е. И. Художественное прочтение философской мысли в творчестве М. А. Алданова // Русское зарубежье — духовный и культурный феномен. С. 153.

⁵ Макрушина И. В. Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 81.

⁶ См. об этом: 1) Там же. С. 81–84; 2) Макрушина И. В. Гётевские реминисценции в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера» Марка Алданова // Учен. зап. Стерлитамакского гос. пед. ин-та и Стерлитамакской АН Республики Башкортостан. Вып. 1. 2002. С. 145–151.

Несмотря на то что тетралогия удостоилась в целом положительных отзывов¹, многие критики не могли понять, что же побудило писателя обратиться к столь далекой эпохе. Однако для Алданова, утверждавшего кругообразный характер исторического процесса, все времена и эпохи тесно связаны между собой. Таким образом, рассказывая о французской революции и событиях русской истории рубежа XVIII–XIX веков, писатель подспудно раскрывал и природу недавно случившихся в России потрясений.

Непосредственно событиям русской революции посвящена трилогия «Ключ. Бегство. Пещера» (1923–1935). Над ней Алданов работал с перерывами более десяти лет: замысел «Ключа», по-видимому, относится к началу 1920-х годов, а работу над «Пещерой» писатель завершил в начале 1935 года. Отдельное издание «Ключа» появилось в 1930 году, «Бегства» — в 1932-м, две части «Пещеры» вышли соответственно в 1934 и 1936 годах. На первый взгляд по своим жанровым особенностям «Ключ. Бегство. Пещера» несколько отличается от тетралогии. Писатель рассказывает о событиях двух предшествующих десятилетий, что вроде бы ставит под сомнение возможность определения трилогии как исторической². Подлинные исторические лица здесь если и упоминаются (в их числе Ленин, Клемансо, Вильсон, Ллойд Джордж; во вставной новелле Александра Брауна «Деверу» действуют Валленштейн, Галилей, Декарт), то фактически не принимают участия в развитии романного действия (за исключением явно второстепенного образа Шалыпина), их роль заключается в создании исторического фона. Сами события, определившие ход российской истории, тоже показаны весьма выборочно. Так, в трилогию не попадает рассказ о кульминационном моменте — Октябрьском перевороте 1917 года. Автор снова сосредоточивает внимание на психологии действующих лиц, замечая в предисловии к «Бегству», что его «меньше интересовали события, чем люди и символы»³ (III, 256). Однако и изображение реальных исторических лиц, и показ всех важнейших событий, и даже большая удаленность их во времени вовсе не являются определяющими чертами жанра исторического романа⁴. Даже если и отказывать трилогии в праве называться исторической, она, несомненно, не выходит за рамки жанра, намеченные в «Мыслителе». Алданов продолжает здесь традиции историософского повествования, показывая современность «как движущуюся историю, рассматривая события в исторической перспективе»⁵.

¹ Б. Зайцев, к примеру, вспоминал, что когда он получил в дар от писателя роман «Девятое Термидора», то они с женой от нетерпения разорвали книгу надвое и каждый читал свою половину.

² См.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 183. Ср.: *Щедрина Н. М.* Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья... С. 13. К. Костенич, в свою очередь, называет трилогию «полуисторической» (см.: *Костенич К. М.* Алданов (этюды характеристики творчества). С. 4).

³ Ср. с авторским предисловием к «Заговору»: «Как романиста, меня в первую очередь занимали не исторические события, не политические явления, а живые люди» (II, 7).

⁴ Само понимание конструктивных признаков и границ жанра исторического романа на сегодняшний день полностью не устоялось. См., напр.: *Малкина В. Я.* Поэтика исторического романа: проблема инварианта и типология жанра. Тверь, 2002. С. 11–12.

⁵ *Чернышев А.* Непогасшая искорка Марка Алданова // Алданов М. Ключ: Роман. Кн. 1 трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера». М., 1991. С. 9.

Замысел «Ключа. Бегства. Пещеры» возник у писателя в прямой полемике с А. Н. Толстым и его трилогией «Хождение по мукам», которая показывала вхождение русской интеллигенции в революцию. Алданов же демонстрирует, как вихрь революции уничтожает саму интеллигенцию, одних заставляя бежать в поисках пещеры-убежища на Западе, других бросая под колеса революционной машины. «Изображение жизни многочисленных персонажей в ситуации стремительного крушения прежних условий существования... дается без внешних эффектов, однако сдержанная манера повествования еще более усиливает предчувствие неизбежного драматического излома их судеб под жестким давлением неумолимо набирающей силу новой власти»¹, — замечает Т. Я. Орлова.

Поэтика трилогии синтетична по своей природе. Так, роман «Ключ» строится поначалу по типичной детективной модели: идет следствие по делу смерти банкира Карла Фишера, возникают две линии расследования, связанные с Сергеем Васильевичем Федосьевым и Николаем Петровичем Яценко. Также вполне в духе традиционного детектива подозреваемый в убийстве Загряцкий, оказавшийся агентом царской охранки, не виноват. Но и вина подозреваемого Федосьевым химика Александра Брауна, несмотря на прозрачный авторский намек (Браун выбрасывает ключ от квартиры Фишера), к концу первой книги не доказана, что запутывает детективную ситуацию. Однако сквозь узкие рамки криминального романа постепенно начинают прорастать черты принципиально иного жанра — повествования о предреволюционной эпохе и судьбе русской интеллигенции. К финалу «Ключа» детективная коллизия и вовсе дезавуируется: из-за начала Февральской революции следствие не может быть продолжено, да и фактически теряет смысл. Таким образом, уже первая часть трилогии позволяет сделать вывод, что автор не ограничивал себя определенными жанровыми рамками. Создавая свои романы в эпоху кризиса романного жанра, писатель сознательно стремился выйти за пределы любых ограничений. «Роман, — замечал Алданов, — самая свободная форма искусства, частично включающая в себя и поэзию, и драму (диалог), и публицистику, и философию»². Все эти элементы легко вычлениваются в трилогии «Ключ. Бегство. Пещера»: здесь есть и глубоко художественные страницы, и элементы публицистики, и философские

¹ Орлова Т. Я. Некоторые аспекты проблематики трилогии М. Алданова «Ключ. Бегство. Пещера» // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9: Филология. 2002. № 2. С. 124.

² Алданов М. А. О романе // Современные записки. 1933. Кн. 52. С. 435. Практически идентичное суждение Алданов вкладывает в уста писателя Виктора Яценко, героя романа «Живи как хочешь»: «Роман, самый свободный из всех видов искусства, должен был бы включать в себя все политические, философские, метафизические рассуждения, мог бы менять форму, переходить из одного периода времени в другой (Кн. 5, 321). В целом подобная концепция укладывается в бахтинское определение романа как неканонического жанра (см.: Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 452). Ср. с суждениями Л. А. Колобаевой об историософском романе Мережковского: «Роман, словно лирическое стихотворение, ощутившее свою малость, стремится выйти из своих границ, превзойти самого себя, стать чем-то большим, чем ему быть пристало, расширить подвластное ему время и пространство» (Колобаева Л. А. Тотальное единство художественного мира (Мережковский-романист) // Д. С. Мережковский: Мысль и слово. М., 1999. С. 6).

размышления; повествование от лица всезнающего автора перемежается с многочисленными диалогами персонажей, зачастую вообще не сопровождаемыми авторскими ремарками. Принцип творческой свободы дает Алданову возможность сочетать в рамках произведения различные жанровые и повествовательные стратегии.

Алданова обычно рассматривают как писателя, продолжающего в XX веке реалистическую линию русской литературы¹, наследующего опыт русского классического романа. При этом особо важную роль в алдановских текстах играют традиции Толстого и Достоевского. Толстой для Алданова — не только величайший мыслитель земли русской, но и превосходный романист. В рецензии на роман П. Муратова «Эгерия» он писал: «...художественные приемы Толстого представляют собой вечное достижение искусства, которое должен усвоить каждый исторический романист, как каждый русский поэт должен усвоить музыку пушкинского стиха, а каждый композитор — оркестр Вагнера»². В «Ключе. Бегстве. Пещере» обнаруживаются переклички с целым рядом толстовских произведений — прежде всего с «Войной и миром». В обеих эпопеях Россия и мир рисуются на историческом переломе, герои попадают в бурный водоворот драматических, часто катастрофических событий. Обрисовка петербургской интеллигенции в «Ключе» чем-то напоминает изображение светского общества в романе Толстого. Другой толстовский текст, преломляющийся в трилогии Алданова, — повесть «Смерть Ивана Ильича» (1886), которую читает следователь Николай Петрович Яценко (толстовский Иван Ильич — член судебной палаты). Яценко и восхищается Толстым, и в то же время ведет с ним внутреннюю полемику. После допроса в тюрьме Трубецкого бастиона Яценко сам оказывается в ситуации Ивана Ильича, в ожидании близкой смерти. Как и толстовский герой, он понимает, что жил не своей жизнью: «Так и я прожил всю жизнь, — только в последний год и жил своим умом... Да, все прогадал, все просмотрел!...» (III, 512). В самом изображении психологии персонажей Алданов следует скорее именно Толстому, его «диалектике души»³. Правда, как справедливо отметил Ч. Н. Ли, алдановский психологизм имеет весьма ограниченные пределы: «Его персонажи лишены духовного искательства героев Достоевского и Толстого: преимущество культуры волнует их больше, чем бессмертие души»⁴.

¹ Еще Л. Сабанеев назвал писателя «литературным старообрядцем» (*Сабанеев Л. Л. Мои встречи с Алдановым: I* // Новое русское слово. 1957. 1 мая). Ср. мнение А. Чернышева: «Литературные вкусы Алданова... ставили его особняком в эмигрантской среде. Он принадлежал к поколению, которое выдвинуло младших символистов, акмеистов, футуристов, однако опыт их творческих исканий оказался ему совершенно чужд. Хотя к XIX столетию Алданов может быть приписан лишь формально, по рождению, тем не менее по литературным пристрастиям он оставался человеком эпохи Тургенева и Толстого» (*Чернышев А. Гуманист, не веривший в прогресс...* С. 10).

² Алданов М. А. [Рец.:] П. Муратов. «Эгерия». С. 404.

³ См., напр.: *Бобко Е. И.* Художественное осмысление традиций Толстого-психолога М. А. Алдановым (на материале романа «Война и мир» и тетралогии «Мыслитель») // Современные проблемы языка и литературы. Межвуз. сб. науч. тр. Саратов, 1996.

⁴ Ли Ч. Н. Марк Александрович Алданов... С. 102.

Другой автор, след которого замечен в творчестве Алданова, — это Достоевский, «черный бриллиант русской литературы»¹. По словам Г. Адамовича, «при внутреннем безразличии Алданова к Достоевскому, он кое в чем ближе к нему, чем к Толстому, которого считает своим учителем. Как у Достоевского, у него отсутствует природа. Как у Достоевского, его герои часто беседуют на отвлеченные темы и даже могут быть поделены на тех, которые больше говорят, и тех, которые больше действуют»². Влияние Достоевского заметно и в романе «Истоки», и в «Ключе. Бегстве. Пещере». В частности, между героями и сюжетными ситуациями трилогии можно обнаружить соответствия с персонажами и мотивами «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых», «Бесов», «Подростка». Как справедливо замечает С. Митюрёв, «уже сам принцип сюжетостроения — завязка чисто криминального типа, не перерастающая, однако, в сугубо детективное повествование, а служащая лишь отправной точкой для исследования более глубоких процессов, характеризующих духовное состояние общества, — восходит к романам Достоевского»³. Принципы идейно-композиционной организации романов Алданова тоже напоминают поэтику Достоевского. Это романы идеологические, в которых, как и у русского писателя XIX века, мы видим противоборство идей, «взаимодействие сознаний в сфере идей»⁴. Яркой особенностью алдановских текстов, как художественных, так и критических и философско-публицистических, является их диалогизм⁵. Правда, эта диалогичность представляется в чем-то неполной, ограниченной в своих правах. Если в романах Достоевского полноценное слово героя «звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев»⁶, то у Алданова голос автора сливается с позицией героев-резонеров, точки же зрения других героев заведомо менее авторитетны. В трилогии перед глазами читателя проходит целая вереница весьма ординарных персонажей — это и адвокат Кременецкий с его помощниками Никоновым и Фоминым, и богатый Нещеретов, и журналист Дон Педро, и артист Березин. Отчасти они напоминают традиционные для русской литературы образы пошляков, но отношение к ним автора, скорее, добродушно-ироничное, нежели осуждающее, писатель чужд какого-либо морализаторства. «...На всех них замечена творческая печать

¹ Алданов М. А. Армагеддон. С. 97.

² Адамович Г. Алданов. С. 141. О влиянии Достоевского на Алданова см., напр.: Митюрёв С. «Будет, будет великое упрощение!...» (Марк Алданов и Достоевский) // Блоковский сб. Вып. XIII. Русская культура XX века: Метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 185–196; Старосельская Н. «Волнующая связь времен». Ответ Достоевского в двух романах Марка Алданова // Литературное обозрение. 1992. № 7–9. С. 29–34; Туниманов В. А. Ф. М. Достоевский в художественных произведениях и публицистике М. А. Алданова // Русская литература. 1996. № 3. С. 78–105.

³ Митюрёв С. «Будет, будет великое упрощение!...» (Марк Алданов и Достоевский). С. 187.

⁴ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 55.

⁵ См. об этом, напр.: Дронова Т. И. М. А. Алданов (1886–1957) // История русской литературы XX века: В 4 кн. Кн. 2: 1910–1930 годы. Русское зарубежье: Учеб. пособие. М., 2005. С. 57.

⁶ Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. С. 9.

легкой карикатурности, — писал В. Набоков в рецензии на „Пещеру“. — Я употребляю это неловкое слово в совершенно положительном смысле: усмешка создателя образует душу создания»¹.

В целом поэтику Алданова можно охарактеризовать как полифоническую: «Стиль повествования и диалога меняется соответственно жанровым требованиям многоплановых алдановских романов. Отсюда в них получается полифония интонации. Одна тональность постоянно сменяется другой»². Так, в трилогии писатель обращается не только к философским, но и к сугубо бытовым диалогам, порой с неограниченным количеством говорящих. Стремясь показать разные типы мышления, автор постоянно переключается с сознания одного персонажа на другое. Иногда такие переключения могут показаться не совсем мотивированными. К примеру, воспоминания Муси Кременецкой о встрече с Брауном неумовимо претворяются в точку зрения самого Брауна: «Потом она плакала. Он сидел в кресле с безжизненным лицом, ничего не говорил и не слушал ее. Думал, что если она сейчас перейдет на „ты“ и скажет: „Любишь ли ты меня?“, — то ее надо бы тут же убить»³ (IV, 353). Зачастую автор показывает одно событие с различных точек зрения, глазами разных героев. Так, описание похорон Кременецкого в «Пещере» сначала дается в восприятии пришедшей публики, затем читатель знакомится с мыслями депутата Серизье во время похорон, наконец, все происходящее показано с точки зрения Муси. Подобный прием приводит к тому, что романное время замедляется, происходит ретардация. Вообще действие в трилогии развивается весьма медленно, его динамика достаточно слаба, особенно в заключительной части. В этом тоже можно усмотреть определенное сходство с организацией хронотопа у Достоевского. Бахтин отмечает как яркую черту Достоевского «упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени»⁴. В большой степени подобное мышление было свойственно и Алданову.

В основном Алданов, безусловно, следует реалистической манере письма, она ему ближе. Однако не раз звучавшие утверждения о том, что писатель остался совершенно глух к достижениям модернизма, кажутся несколько опрометчивыми. Целый ряд особенностей романной поэтики Алданова позволяет

¹ *Сирин В.* [Рец.] М. А. Алданов. Пещера // Современные записки. 1936. Кн. 61. С. 470. Ср. определение Кременецкого у Г. Струве как «добродушного и симпатичного пошляка» (*Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 184). В. Вейдле, в свою очередь, обратил внимание на однотипность второстепенных алдановских персонажей: «Люди привлекают его (Алданова. — *Н. К.*) не поскольку они неповторимы, а поскольку они повторяются... все мы знали Яценков, Фоминых, бывали в гостях у Кременецких, смеялись над Сонечкой, занимали Мусю, слушали остроты Никонova. <...>» (*Вейдле В.* [Рец.] Бегство // Современные записки. 1932. Кн. 48. С. 473). Подобные принципы типизации сближают Алданова, по мысли критика, скорее, с традицией современной западноевропейской литературы.

² *Ли Ч. Н.* Марк Александрович Алданов... С. 104. См. также: *Бахрах А.* По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж, 1980. С. 91.

³ На частую «невывержанность „точки зрения“» как на один из недостатков Алданова обратил внимание Г. Струве (см.: *Струве Г.* Русская литература в изгнании. С. 184).

⁴ *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 48.

связать его творчество с литературой первой половины XX века. Одной из таких ярко выраженных особенностей является интертекстуальность, повышенная цитатность алдановских текстов¹. «“Вобравший“ в себя лучшие достижения мировой художественной культуры предшествующих столетий, М. Алданов по праву может считаться одним из самых „литературных авторов“»², — отмечает И. В. Макрушина. В трилогии «Ключ. Бегство. Пещера» отчетливо выделяются многочисленные отсылки к русской классике — уже упомянутым Толстому и Достоевскому, пушкинскому роману «Евгений Онегин». Так, Муся Кременецкая, прошедшая путь от романтически настроенной барышни до дамы высшего общества, соотносит себя с Татьяной Лариной. Рассказ о заключении и предстоящей казни Николая Яценко воспроизводит типичные «тюремные» мотивы классической литературы, вызывая в сознании и читателя, и самого героя множество литературных ассоциаций и параллелей: «Да, конечно, боюсь... Но все же не так страшно, как думают, как описано... Где это описано?... У Гюго?... Или у Достоевского?... Да, у Достоевского... — Ему тотчас показалось диким, что на краю могилы он вспоминает о каких-то романах. — Да, это очень странно... Даже, пожалуй, смешно... Книжная натура... Русский интеллигент...» (III, 511–512).

В то же время произведения Алданова образуют сложную систему интратекстуальных связей, формируя метароманное единство. Связаны между собой не только события, но и персонажи, относящиеся к разным эпохам. К примеру, убийство Фишера («Ключ») происходит в доме масона Баратаева, одного из героев романов «Чертов мост» и «Заговор». Помощник адвоката Кременецкого Фомин («Ключ. Бегство. Пещера») оказывается потомком секретаря графа Безбородко Иванчука, действовавшего на страницах тетралогии³.

Повествовательная структура произведений Алданова также во многом учитывает модернистский опыт. Сам писатель в послесловии к «Ключу. Бегству. Пещере» признавался, что описал похоронную процессию Робеспьера в «Девятом Термидора» фразами равной длины, а приближение кавалерийского отряда генерала Бонапарта в «Чертовом мосте» — предложениями с равномерно нарастающим числом слов⁴, хотя впоследствии отказался от подобных стили-

¹ См., напр.: *Горянская Н. В.* 1) Темы и мотивы романа В. Гюго «Собор Парижской Богоматери» в тетралогии М. Алданова «Мыслитель» // *Культура и текст.* Барнаул, 2005. Т. 3. С. 42–48; 2) Карамзинские мотивы в тетралогии «Мыслитель» М. Алданова // *Художественный текст: варианты интерпретации.* Бийск, 2006. Ч. 1. С. 135–140; *Долгих Т. Д.* Цитаты и реминисценции в повестях М. Алданова // *Русская литература 1920-х годов. Художественный текст и историко-литературный контекст.* Пермь, 2002. С. 140–157; *Макрушина И. В.* Гётевские реминисценции в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера» Марка Алданова. С. 145–151.

² *Макрушина И. В.* Гётевские реминисценции в тетралогии «Мыслитель» и трилогии «Ключ» — «Бегство» — «Пещера» Марка Алданова. С. 145.

³ Об этих и других автоаллюзиях см. подробнее: *Трубецкова Е. Г.* Философия случая в романах М. А. Алданова... С. 109.

⁴ Вот этот фрагмент: «Со стороны траттории загрели барабаны. Настенька вскочила с легким криком испуга. Штааль прикрыл глаза от косых лучей солнца. Перед большой дорогой быстро строился взвод французских солдат. Люди взяли ружья на руку и повернули головы направо. Офицер,

стических приемов. С другой стороны, характерное для алдановской манеры стремление к синтезу различных жанровых и повествовательных форм оказывается совершенно в русле исканий писателей XX столетия. «М. Алданов, подобно авторам модернистских романов, включает в структуру текста рефлексии по поводу возможностей постижения действительности. Раздумья о границах, путях и формах исторического познания — необходимый этап в работе художника, создающего романное повествование на материале далекого прошлого»¹, — отмечает Т. И. Дронова. В этом плане особенно интересен оказывается роман «Живи как хочешь» (1952), почти не отмеченный критиками, но являющийся своеобразным итогом метароманной серии². Алданов включает в его текст две пьесы, созданные писателем Виктором Яценко (повзрослевшим героем трилогии): историческую драму «Рыцари свободы» и современную комедию «The Lie Detector». Их герои имеют прототипы среди персонажей основного текста произведения. По мысли Е. Г. Трубецкой, перед нами экспериментальный роман, «роман авторефлексии», позволяющий «проследить различные траектории развития одних и тех же образов после... перекодировки их с языка реальности на язык художественного творчества — в рамках одного произведения»³.

Зачастую Алданов использует монтажную композицию, строя повествование не в строгой причинно-следственной связи, а как сцепление отдельных эпизодов⁴. К чертам, сближающим писателя с современной ему литературой, стоит отнести и активное использование символики⁵, лейтмотивной техники, и принципы параллельного движения и скрещивания различных тем. Так, в «Ключе. Бегстве. Пещере» история взаимоотношений Брауна и Муси Кременецкой последовательно сопровождается музыкальными мотивами, с одной стороны, и темой смерти — с другой. Самоубийство Брауна в финале выглядит в этом плане закономерным итогом композиционного развития⁶. Принцип контрапункта, ис-

сверкнув шпагой, поспешным радостным взором оглянулся на окаменевший взвод. По Миланской дороге, дымя пылью, кавалерийский отряд неся карьером к траттории. С радостным биеньем сердца Штааль узнал пышную, красивую форму польских телохранителей главнокомандующего. Впереди на кровном коне скакал, приложив руку к треуголке, генерал в синем мундире. На худом каменном лице страшные глаза смотрели вперед, будто ничего по сторонам не замечая. Тяжелые люди пронеслись вдаль, не замедлив хода, и как зачарованный, Штааль смотрел вослед генералу Бонапарту» (I, 430).

¹ Дронова Т. И. Историософский роман М. Алданова... С. 146.

² См. об этом: Чернышев А. Гуманист, не веривший в прогресс... (I, 29–30).

³ Трубецкая Е. Г. Философия случая в романах М. А. Алданова... С. 108.

⁴ Г. Адамович, отмечая необычайный «композиционный дар» писателя, особо выделяя «сложную стройность частей», «законченность и четкость архитектоники» алдановских произведений, сравнивает Алданова с Набоковым: «...Набоков — большой мастер завязок, развязок и вообще ведения действия. Но у него почти всегда — одна тема, один фабульный замысел, который он и развивает искусно и остроумно. У Алданова совсем не то: его композиционный рисунок, менее драматический и острый, чем набоковский, гораздо шире» (Адамович Г. Алданов. С. 130–131).

⁵ См., напр.: Щедрина Н. М. Функции символики в исторических произведениях М. Алданова, В. Максимова // Русское зарубежье — духовный и культурный феномен. С. 159–164.

⁶ Подробнее см. об этом нашу статью «Некоторые особенности поэтики трилогии М. Алданова „Ключ“. „Бегство“. „Пещера“» в кн.: Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из

пользуемый здесь Алдановым, нередко определял развитие действия в русской и зарубежной литературе XX столетия¹.

С 1922 по 1924 год Алданов жил в Берлине, где редактировал воскресное литературное приложение к ежедневнику «Дни». Там же он женился на своей двоюродной сестре Татьяне Марковне Зайцевой, с которой прожил до конца жизни. Весной 1924 года писатель вернулся в Париж. Свои романы он публиковал в журнале «Современные записки», сотрудничал в парижских газетах «Дни» и «Сегодня», печатался в журналах «Числа», «Иллюстрированная Россия», «Русские записки». Не осуществив своего намерения уйти из литературы после окончания работы над трилогией, писатель обратился к новым замыслам. Именно в 1930-е годы у него рождается идея создания большой серии исторических романов и повестей. Он снова обращается к событиям и известным деятелям XVIII и XIX веков, создавая ряд философских повестей-сказок. «Пуншевая водка» (1938), «сказка о всех пяти земных счастьях», рассказывает о воцарении Екатерины II; в ней действуют Ломоносов, Алексей Орлов, Миних. «Десятая симфония» (1931), философская притча о творце и «величии человеческого духа»², знакомит с судьбой Бетховена. В «Могилах воина» (1939) действуют Байрон и Александр I. Алданов обращается и к драматургии, его пьеса «Линия Брунгильды» (1930) была поставлена на сцене парижского Русского театра в 1937 году.

Во второй половине 1930-х годов писатель начинает работать над романом из жизни современной Европы с символическим названием «Начало конца». Первая часть романа была опубликована в 1938 году, вторая частично утеряна писателем. Полностью роман вышел в США на английском языке под заглавием «The Fifth Seal» («Пятая печать») в 1943 году и был удостоен выбора национального клуба «Книга месяца» («The Book of the Month»)³. В символическом названии романа отразилось представление писателя о глубоком кризисе современного мира — как политическом, так и духовном. В интервью журналу «Числа» Алданов замечал: «Я думаю, что так называемая цивилизация, с ее огромными частными достижениями, с ее относительными частными достоинствами, в сущности висит на волоске»⁴. Носителем авторских идей в романе становится очередной герой-резонер, писатель Вермандуа⁵: «И ему (Вермандуа. — Н. К.) снова показалось, что к концу идет вся цивилизация. Будет, ве-

XXI века: Материалы Междунар. науч.-практич. конф. 4–6 октября 2007 года / Под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко. СПб., 2008. С. 187–189.

¹ См., напр.: *Гаспаров Б.* Временной контрапункт как формообразующий принцип романа Пастернака «Доктор Живаго» // *Гаспаров Б.* Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 241–273; *Букс Н.* Роман-вальс // *Букс Н.* Эшафот в хрустальном дворце. М., 1998. С. 40–56. Еще В. Вейдле указал на связь Алданова с О. Хаксли и его романом «Контрапункт» (см.: *Вейдле В.* [Рец.] Бегство. С. 473).

² *Чернышев А.* Гуманист, не веривший в прогресс... (I, 21).

³ О творческой истории романа см. подробнее: «Приблизиться к русскому идеалу искусства...»: из литературной переписки М. А. Алданова / Вступ. ст., публ. и примеч. А. А. Чернышева // Октябрь. 1998. № 6. С. 142–164.

⁴ [Алданов М. А. Ответ на анкету]. С. 286.

⁵ А. Бахрах настаивал на автобиографичности этого образа (*Бахрах А.* По памяти, по записям // *Новый журнал.* 1977. № 126. С. 146–170). Ср.: *Адамович Г.* Алданов. С. 135.

роятно, новая, но дрянная, еще неизмеримо более скверная, чем нынешняя» (Кн. 4, 143). Еще один важный образ романа — коммунист Вислиценус, явившийся «художественным открытием Алданова, с него берет начало в литературе галерея портретов разочаровавшихся коммунистов»¹. Вислиценус начинает понимать, что советская политическая система с самого начала была основана на насилии и ненависти: «Что же мы сделали? Для чего опоганили жизнь и себя? Для чего отправили на тот свет миллионы людей? Для чего научили весь мир никогда не виданному по беззастенчивости злу?» (Кн. 4, 311). Герой проводит аналогии между коммунизмом и фашизмом, утверждая общность двух идеологий: «Да, да, в чем разница? У них конюшня с арийскими рысакими, у нас коммунистический зверинец или тоже конюшня <...>» (Кн. 4, 215). Присутствует в «Начале конца» и «линия Достоевского». «Писатель сознательно прибегает к „полемике эпох“, перенося ситуацию „Преступления и наказания“ в XX век»². Если Раскольников в финале приходит к духовному возрождению, то для алдановского Альверá никаких нравственных норм в принципе не существует.

В июне 1940 года, после оккупации Франции, Алданов, следуя через Ниццу, уехал в Нью-Йорк. Там в 1942 году вместе с М. О. Цетлиным и М. М. Карповичем он основал «Новый журнал», своеобразный аналог «Современных записок», крупнейший и по сей день орган русской зарубежной печати. Цетлин редактировал первые номера журнала при ближайшем участии писателя; правда, в качестве штатного сотрудника редакции Алданов проработал недолго. После смерти имя его как одного из основателей стало обозначаться на первой странице каждого номера. Именно в «Новом журнале» был опубликован роман «Истоки» (1950) — «самое законченное и совершенное произведение Алданова»³. Название, как и всегда у Алданова, вновь приобретает символический характер: писатель ищет истоки национальной трагедии первых десятилетий XX столетия в событиях века XIX, а именно в деятельности народовольцев. Сами лидеры «Народной воли» нарисованы неоднозначно. «Думаю, что редко в истории столько героизма и самоотверженья было истрачено на столь вредное дело... — говорит Николай Мамонтов. — Трагедия именно в том, что обе стороны выдвинули самых лучших своих людей, а это бывает не часто. Александр Второй был лучшим из всех русских царей, Лорис-Меликов лучшим из русских министров, а Желябов, Перовская, Кибальчич лучшими из русских революционеров» (V, 521–522). И все же на вопрос о насилии ради блага автором и его «представителем» в тексте, профессором Муравьевым, ответ дан вполне однозначный: «Революция — это самое последнее средство, которое можно пускать в ход лишь тогда, когда слепая или преступная власть сама толкает людей на этот страшный риск, на эти потоки крови. Так ли обстоит дело сейчас у нас? По совести думаю:

¹ Чернышев А. Алданов в 1930-е годы (Кн. 4, С. 9).

² Макрушина И. В. Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 100.

³ Адамович Г. Алданов. С. 142. Пожалуй, единственную отрицательную оценку роману дал Г. Иванов, обвинивший Алданова в симпатии к революционерам и снижении облика Александра II. (См.: «Приблизиться к русскому идеалу искусства...»: Из литературной переписки М. А. Алданова. С. 155.)

не так, пока не так. Там, где еще есть хоть какая-нибудь, хоть слабая, возможность вести культурную работу за осуществление своих идей, там призыв к революции есть либо величайшее легкомыслие, либо сознательное преступление» (V, 290). В своих рассуждениях Мамонтов называет революционеров «людьми тройного сальто-мортале» (V, 422 и др.), сближая их тем самым с акробатом Карло, мечтающим выполнить этот смертельный трюк. Политики в алдановском понимании — те же трюкачи, азартные игроки, «манипулирующие подчас сотнями тысяч человеческих жизней»¹. Вся же мировая история уподобляется в романах писателя театральному действу, в котором «события прошлой и современной действительности разыгрываются на грандиозной сценической площадке»².

Театр истории раскрывается перед читателем и в последнем романе Алданова «Самоубийство» (1957)³, образующем вместе с «Истоками» своеобразную диологию. В романе действует множество исторических лиц — Савва Морозов, Эйнштейн, Муссолини, Сталин, но в центр повествования писатель выдвигает образ вождя большевистской партии. «В художественной прозе русского зарубежья в середине 1950-х годов писатель первым взялся за тему Ленина в революции, разрушив господствовавший в советской литературе стереотип благоговейного изображения вождя»⁴. «Одна из его особенностей, — говорится о Ленине, — заключалась в сочетании презрительного равнодушия к людям с умением их очаровывать в тех случаях, когда они были нужны ему или партии» (VI, 11). Алданов не пытается намеренно снизить Ленина, отдает должное его целеустремленности, сильной воле, организаторским способностям, но ленинские «энергия и ум направлены лишь на достижение собственных целей» — создание «партии окольных» «под его единоличной и неограниченной властью» (VI, 19). «Верно, половина человечества „оплакала“ его смерть. Надо было бы оплакать рождение» (VI, 446), — заключает писатель.

В 1947 году Алданов снова переселился в Ниццу, время от времени посещая США. Андрей Седых свидетельствовал о последних годах жизни писателя: «...платили издатели плохо, и заработков с трудом хватало на очень скромную жизнь. Поэтому-то, главным образом, и прожил он последние десять лет в Ницце. Там было тихо, меньше друзей и знакомых и, следовательно, больше времени для работы, но, что было особенно существенно, можно было прожить на скромные заработки»⁵. В ноябре 1956 года Алданов отметил семидесятилетие. В интервью, данном по случаю юбилея русской службе «Голоса Америки», писатель завещал своим потомкам: «...желаю прежде всего освобождения

¹ Макрушина И. В. Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 109.

² Там же. С. 75. Подробнее о мотивах игры и театральности у Алданова см.: Макрушина И. В. Функция концепта игры в романах М. Алданова // Третьи междунар. Измайловские чтения, посв. 170-летию приезда в Оренбург А. С. Пушкина. Оренбург, 2003. Ч. 1. С. 174–183.

³ Снова заглавие имеет, по крайней мере, двойной смысл: кончают с собой супруги Ласточкины и Савва Морозов, но подлинным самоубийством для России стала революция.

⁴ Макрушина И. В. Из прозы русской эмиграции: Марк Алданов. С. 32.

⁵ Седых А. Далекие, близкие. С. 47.

России. Человеку свойственно и естественно желать свободы — бытовой, духовной, политической Свободы веры и мысли и уверенности в том, что его не могут в любой день ни за что ни про что посадить в тюрьму или расстрелять.<...> Я не очень люблю политику, еще меньше люблю политические термины, но глупое, случайно создавшееся в мозгу Муссолини слово „фашизм“ кратко обозначает то, что я ненавижу. Каким бы другим словом это ни называлось и под каким бы соусом ни подавалось. Желая человеку человеческой жизни»¹. Умер Алданов скоропостижно, 25 февраля 1957 года.

«Имя Алданова, бесспорно, самое прославленное из имен русских писателей»², — признавал Г. Иванов в рецензии на роман «Истоки». Однако практически все современники отмечали не только творческий дар, но и человеческие качества писателя. Бунин называл Алданова «последним джентльменом русской эмиграции». В духе этой оценки выдержаны и другие мнения: «...останется навсегда в памяти его моральный облик изумительной чистоты и благородства (в этом отношении очень немногие, и великие в том числе, писатели могут с ним соперничать)»³, — писал Л. Л. Сабанеев. А. М. Ремизов предвидел счастливую писательскую судьбу Алданова: «В русской литературе имя Алданова займет почетное место. Исторический роман: Загоскин, Лажечников, Полевой, Мордовцев, Данилевский, Салиас, Соловьев, Алданов. Книги Алданова будут читать»⁴.

¹ Алданов М. А. Армагеддон. С. 489–490.

² Иванов Г. Алданов. «Истоки» // Возрождение. 1950. № 10. С. 179–182.

³ Сабанеев Л. Л. М. А. Алданов. К 75-летию со дня рождения. Явным диссонансом звучит характеристика, данная Алданову Василием Яновским: «Он считался образцом любезности и доброжелательства: никому отказа не было. Но и пользы большой от его предательства не обнаруживалось. Меня отталкивала его всегдашняя, подчеркнутая готовность услужить» (Яновский В. Поля Елисейские. Книга памяти. СПб., 1993. С. 143).

⁴ Цит. по: Ларин С. «Книги Алданова будут читать...» // Новый мир. 1989. № 4. С. 256.

Раздел III

СИМВОЛИЗМ

Дмитрий Сергеевич Мережковский (1865–1941)

Дмитрий Сергеевич Мережковский дебютировал как писатель в начале 1880-х годов; первая его книга «Стихотворения. 1883–1887» (1888) была выдержана в тематической и стилиевой тональности творчества поэтов-восемидесятников, с характерными для той эпохи народническими и надсоновскими мотивами. Однако именно Мережковский стал одним из первых и наиболее ярких провозвестников символизма в России. Его поэтические сборники «Символы. Песни и поэмы» (1892) и «Новые стихотворения. 1891–1895» (1896) обозначили решительный поворот от утилитарно-позитивистского мирозерцания к религиозному, отразили стремление автора к постижению мистической тайны бытия.

Как манифест нового литературного движения, самоопределившегося под именем символизма, была воспринята книга Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы» (1893), в которой провозглашалась наступающая эра «художественного идеализма» и выделялись три определяющих элемента нового искусства — мистическое содержание, символы и расширение «художественной впечатлительности».

Центральным произведением дореволюционного периода творчества Мережковского стала трилогия «Христос и Антихрист», включающая исторические романы «Смерть богов. Юлиан Отступник» (1896), «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1901) и «Антихрист. Петр и Алексей» (1905). Произведения, составляющие трилогию, построены по единому композиционно-смысловому плану, в каждом из них изображается переходная историческая эпоха, в каждом фигурируют носитель идеи будущего века — века религиозного синтеза, «ищущий» герой, мечущийся между двумя истинами и осознающий неполноту каждой, а также группы персонажей — носителей односторонних истин. Главные герои трилогии уподобляются друг другу как титанические носители полуистины — убежденные язычники-индивидуалисты, бессознательно близкие грядущему христианству. В структуре повествования романов трилогии у Мережковского универсалистские и мифопоэтические концепции органично соединяются с конкретно-историческими описаниями, а также «книжным», «цитатным» материалом; рождается особая метафизическая реальность, подчиняющая себе реальность эмпирическую и пророчествующая о реальности высшей.

Литературно-критическое и философское исследование Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (1900–1902) включает глубокий философский

и эстетический анализ жизни и творчества двух великих писателей, являющих собой, согласно интерпретации автора, два грандиозных образа-символа русской культуры, воплощающие с совершенной полнотой одну из двух метафизических «бездн» — бездну плоти (Толстой) и бездну духа (Достоевский). Соединение «правд» Толстого и Достоевского видится Мережковскому как начало нового религиозного действия, ведущего к исповеданию Третьего Завета, или религии Св. Духа, соединяющей религию Отца и религию Сына в новом окончательном единстве — Христе грядущем.

Неохристианство Мережковского и его религиозно-философские идеи при обращении к живой современности обретают черты «религиозной общественности»: задачи социально-политической революции и революции религиозной представляются писателю едиными. В 1900–1910-е годы идейные установки Мережковского последовательно радикализируются, нарастает его неприятие самодержавия и консервативной государственной системы старой России. С проповедью своих воззрений писатель выступает в многочисленных критико-публицистических и историософских статьях, составивших несколько авторских сборников. Идеями «религиозной общественности» пронизана и его вторая историческая трилогия, включающая драму «Павел I» (1908) и романы «Александр Первый» (1911–1912) и «14 декабря» (1918). Февральскую революцию Мережковский встретил с большим воодушевлением, по своим политическим установкам он тогда во многом солидаризовался с А. Ф. Керенским в первые месяцы его государственной деятельности.

Из всех русских писателей, ставших политическими эмигрантами вследствие большевистского переворота, Мережковский, безусловно, обладал наиболее громкой мировой славой. В дореволюционной России его хорошо знали, но не слишком почитали, а зачастую резко критиковали, подвергая сомнению идейную и художественную значимость его творчества. За пределами России из числа новейших русских писателей с ним мог соперничать по популярности только М. Горький. Романы Мережковского и его книга «Л. Толстой и Достоевский» были переведены на основные европейские языки; наиболее прославленный из его романов, «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи», был многократно переиздан в различных переводах. «Из наших современных писателей, — писал о Мережковском Г. И. Чулков, — он единственный, пожалуй, которого образованный европеец удосужился прочесть и которым интересуется»¹.

Высоко ценили Мережковского многие западноевропейские властители умов, такие как Георг Брандес и Томас Манн, полагавшие, что в его творческих исканиях находит свое продолжение и развитие религиозно-философская проблематика, разрабатывавшаяся крупнейшими классиками русской литературы XIX века, Толстым и Достоевским. В 1920-е годы Мережковский неоднократно упоминается как один из наиболее вероятных претендентов на Нобелевскую премию, и предпочтение, оказанное Нобелевским комитетом Бунину, многими было воспринято как неожиданность.

¹ Чулков Г. Наши спутники. М., 1922. С. 57.

Оказавшись в эмиграции (нелегально перейдя в январе 1920 года польскую границу вместе с З. Н. Гиппиус, Д. В. Философовым и В. А. Злобиным), Мережковский, безусловно, надеялся на то, что его авторитет и высокая литературно-общественная репутация придадут дополнительную весомость и убедительность тому беспощадному приговору, который он вынес новым правителям России. Последовательное и безраздельное неприятие большевистского режима, убежденность в необходимости военной интервенции содружества европейских стран для его ликвидации — основной стимул всех его публицистических выступлений, начатых сразу после Октября 1917 года в петроградских газетах, еще не запрещенных новой властью, а затем в печати Варшавы и Парижа.

Мережковский разоблачает большевизм в аспекте политическом, срывая с него революционную личину: воцарение большевиков он называет Октябрьской контрреволюцией; новая власть лишь заменила самодержавие хамодержавием, осуществила пришествие Грядущего Хама (которое писатель предрекал в одноименной статье 1905 года) и тем самым восстановила и укрепила деспотизм: «Страшен Царь-Зверь, но еще страшнее Зверь-Народ. Русская революция опрокинула самодержавие, но не разрушила. Самодержавие царя — пирамида острием вверх: один поработачает всех. Самодержавие народа — также пирамида, острием вниз: один поработается всеми. Но сила гнета, тяжесть рабства в обоих случаях одинакова» («Записная книжка», 1920)¹. Большевизм, — не устает повторять Мережковский, — есть не революционное движение, а «величайшая реакция, которую можно себе вообразить, — разрушение культуры и упразднение свободы и принципа личности», он «только прикрывается знаменем социализма», «позорит святые для многих идеалы социализма»². Все в большевизме основывается на тотальном извращении понятий, на лжи и насилии; провозглашенные на словах «мир, хлеб, свобода» на деле означают «война, голод, рабство»: «...впервые на земле явилось рабство безграничное, абсолютное, нечеловеческое, дьявольское» («Тройная ложь», 1920); «Русский коммунизм — первое человеческое общество, основанное на совершенно сознанной и действенной воле к злу, небытию, разрушению» («Наш путь в Россию. Непримируемость или соглашательство», 1927)³. Борьба с этим абсолютным злом должна быть упорной и бескомпромиссной; какие-либо надежды на перерождение или эволюцию советской власти в благоприятном направлении лишены всяких оснований. Своим максимализмом Мережковский противостоит в этом отношении любым попыткам внести коррективы в дело исполнения главной задачи — а по сути духовной миссии — и руководствоваться сиюминутным политическим расчетом: «„Лучше большевики, чем то или это“, говорите вы, а мы говорим: лучше все, чем большевики. Для их свержения вы готовы жертвовать

¹ Мережковский Д. С. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции / Сост., коммент. О. А. Коростелева, А. Н. Николоюкина. СПб., 2001. С. 59.

² Интервью, опубликованное в виленских газетах «Наш край» (1920. 25 февр.) и «Виленский курьер» (1920. 28 февр.) // Там же. С. 35, 38.

³ Там же. С. 101, 102, 286–287.

тем или этим, а мы — всем. С тем или этим вы у них соглашаетесь; а мы — ни с чем. Вы — мирящиеся; мы непримиримые» («Царство Антихриста. Большевики, Европа и Россия», 1921)¹.

Часть публицистических выступлений Мережковского этого времени вошла в сборник «Царство Антихриста» (Мюнхен, 1921), в котором участвовали также З. Н. Гиппиус, Д. В. Filosoфов и В. А. Злобин. Заглавием сборника обозначается важнейшая для Мережковского религиозная и метафизическая составляющая, предопределявшая тот общий и окончательный вердикт, который был вынесен им в отношении нового государственного устройства. «Царство Антихриста» Мережковский распознает в большевистской России — и не только и не столько потому, что в ней повсеместно насаждался оголтелый атеизм и ниспровергались укорененные в духовной культуре религиозные ценности, но прежде всего по причине восторжествовавшего в государственном масштабе глубинного антихристианского начала, попрания богочеловечества — «основного догмата христианства» — *бесочеловечеством*, отторжения принципа свободы и «абсолютной меры человеческой личности», в которой явлена «Личность Божественная, Абсолютная Личность — Христос». И в этом большевики, согласно Мережковскому, сливаются воедино со своими внешними антагонистами, «буржуями»: соглашаются «в главном — в отрицании Христа — Абсолютной Личности, т. е. в ниспровержении того, на чем построена вся восходящая лестница культурных ценностей», в утверждении «воли к небытию», «воли к Антихристу». «Тайнозрительными» метафизическими постулатами Мережковский поверяет текущую историческую действительность, в которой отрицающие друг друга общественно-политические силы обнаруживают под заданным им углом зрения свою единую природу: «Из метафизического согласия — политическое „соглашательство“ — вплоть до „торговых сношений с Советской Россией“, до „признания Советской власти“ и до мира с большевиками — смертного приговора буржуя себе самому. <...> Зачем же он сам лезет к ним в пасть? Или хочет быть сожранным? Устал быть, хочет не быть?» («Царство Антихриста»)². Декларируемое «невмешательство» европейских стран в происходящее с Россией он расценивает как действительное вмешательство в русские дела, но в пользу большевиков.

Вновь и вновь Мережковский закликает христианскую Европу осознать глубину русской исторической трагедии, а также смертельную угрозу ее собственному существованию: «Большевизм — у ворот, как древний конь с данайцами. И никем не услышан вопль Кассандры пророчицы: „Если конь войдет, пал Илион!“ Наш вопль не услышан никем» («Чем это кончится?», 1921)³. У Мережковского были все основания видеть в мифической Кассандре свой прообраз. Те, к кому он взывал, были, как правило, глухи к религиозной метафизике, составлявшей основу мировидения писателя и обуславливавшей все его оценки и приговоры; суждения прорицателя казались слишком общими и отвлеченными,

¹ Мережковский Д. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции. С. 7.

² Там же. С. 23–25.

³ Там же. С. 158.

отчужденными от сферы практических интересов и действий. Обращения его к самым влиятельным лицам в Европе — маршалу Юзефу Пилсудскому, французскому премьер-министру Эдуару Эррио, верховному комиссару Лиги Наций Фритьофу Нансену, римскому папе Пию XI — не дают желаемых результатов, заставляя постоянно убеждаться в тщетности прилагаемых усилий.

В открытом письме к редактору парижской газеты «L'Ordre» Эмилю Бюре Мережковский подводил горькие итоги своей шестилетней политической деятельности: «...я обивал все пороги, лазал на все чужие лестницы, и отовсюду вытолкнут хуже, чем бесстыдный нищий, — как последний дурак. <...> Руки мои избиты до крови даже не о запертые двери, а о глухую стену. В вашей европейской „свободе“, в страшном бесчувствии вашем к вашей же собственной гибели, я задыхался, как задыхаются люди, посаженные в чекистскую камеру с пробочными стенами» («De profundis clamavi», 1927)¹.

«В предвоенной, большевизантствующей Европе Д. С. Мережковский, со своим антибольшевизмом, да еще на христианской основе, был не ко двору», — утверждает младший друг и единомышленник писателя В. А. Злобин². И сам Мережковский, в свою очередь, был нетерпим к любым проявлениям «большевизанта», даже если оно оказывалось самым умеренным и осторожным. Он призывает Г. Гауптмана не доверять воззванию Горького о помощи голодающим в России: «...нельзя спасти жертвы, не вырвав ножа из рук убийцы. А голод и есть нож в руках большевиков. <...> Убивают, растлевают и властвуют голодом. Прикармливают своих, а всех остальных держат на границе голодной смерти» («Гергарту Гауптману. Открытое письмо Д. Мережковского», 1921)³. Он протестует против попыток Герберта Уэллса снять с большевиков ответственность за российскую социальную катастрофу и уподобляет их марсианам, уничтожающим земную цивилизацию, из его фантастического романа «Война миров», прибегая в очередной раз к глобальным метафизическим проекциям: «Самое страшное в большевиках не то, что они превзошли всякую меру злодейств человеческих, а то, что они существа иного мира, их тела — не наши, их души — не наши. Они чужды нам, земнородным, неземною, трансцендентною чуждостью» («Открытое письмо Уэллсу», 1920)⁴. Видя в позиции европейских демократий по отношению к надвигающейся коммунистической угрозе лишь преступную беспечность, Мережковский готов был искать поддержки у тех сил, которые могли оправдать его надежды на решительные и бескомпромиссные шаги, направленные к свержению большевистского режима. В 1930-е годы объектом таких упований стал Муссолини: Мережковский удостоился двух аудиенций у итальянского диктатора, поначалу был им очарован, но в конце концов разочаровался⁵. Он осознал, что фашизм может стать реальной силой, спо-

¹ Мережковский Д. Царство Антихриста: статьи периода эмиграции. С. 239.

² Злобин В. Д. С. Мережковский и его борьба с большевизмом // Возрождение. 1956. № 53. С. 108.

³ Мережковский Д. С. Царство Антихриста: ст. периода эмиграции. С. 165.

⁴ Там же. С. 132–133.

⁵ Подробнее см.: Письма Д. С. Мережковского А. В. Амфитеатрову / Публ. М. Толмачева, Ж. Шерона // Звезда. 1995. № 7. С. 158–169.

собной противостоять большевизму, но в то же время не мог не видеть в нем одну из составляющих надвигающейся глобальной мировой катастрофы, несущей гибель человечеству: «В нижнем этаже — пороховой погреб фашизма; в верхнем — советская лаборатория взрывчатых веществ, а в среднем — Европа, в муках родов: мир хочет родить, а рождает войну» («Тайна Запада. Атлантида — Европа», 1929)¹.

Написанный за два года до кончины, в 1939 году, историософско-публицистический трактат «Тайна русской революции. Опыт социальной демонологии», который был опубликован лишь в новейшее время², свидетельствует о том, что своего отношения к «царству Антихриста» Мережковский за двадцать лет жизни на чужбине не изменил ни на йоту. Противостояние христианского мира и русского коммунизма он осмысляет как одну из форм вечной борьбы двух метафизических порядков бытия, отражающих борьбу двух волей, явленных в человеке, — воли к углублению и воли к обмелению, оплощению. «Вечная борьба Плоских с Глубокими» на территории бывшей России завершилась основанием «первого на земле Царства Плоских»: «Русские коммунисты начали строить и построили то, что имеет лишь вид государства, а на самом деле есть исполинский плющильный молот, которым все в человеке трехмерное, глубокое и высокое уничтожается или вдавливается, вплющивается в совершенную плоскость»³.

По объему публицистика в творческом наследии Мережковского эмигрантской поры занимает в сравнении с произведениями других жанров скромное место, однако пафосом противостояния «царству Антихриста» пронизаны фактически все книги писателя, по содержанию своему непосредственно с актуальной современностью не связанные, но по сути этой современностью вдохновленные и продиктованные. Погружаясь в глубины веков, Мережковский не утрачивает живой и необходимой связи с проблематикой своего времени, постоянно эту связь акцентирует. «Слишком часто в политике прощается подлость, реже — глупость, но никогда подлость, соединенная с глупостью, а попытка Европы включить русскую коммунистическую партию как законное русское правительство и равноправную великую державу в систему европейского мира и есть именно такое соединение глупости с подлостью»⁴. Эта цитата — не из очередного публицистического выступления Мережковского, а из заключительной части его книги «Жанна д'Арк». Святая героиня Франции, спасающая родину от поработителей в XV веке, продолжает исполнять свою миссию и в веке XX, когда, по убеждению Мережковского, весь христианский мир оказался на краю гибели. Антихристову началу, торжествующему в современности и подчинившему себе Россию, Мережковский противопоставит всем своим творчеством в 1920–1930-е годы. Книги, написанные им в эмиграции, вдохновлены одной идеей, одним пафосом — апологии христианства.

¹ Мережковский Д. С. Тайна Трех. М., 1999. С. 223.

² Выпущен в свет отдельным изданием с предисловием и примечаниями А. Н. Богословского (М., 1998).

³ Мережковский Д. С. Царство Антихриста. С. 489, 490.

⁴ Мережковский Д. С. Лица святых от Иисуса к нам. М., 1997. С. 319.

В 1914 году в авторском вступлении к своему «Полному собранию сочинений» Мережковский указывал на неразрывную связь между входящими в это издание многочисленными книгами, принадлежащими к разным жанрам, — романами, стихотворениями, статьями, философско-критическими исследованиями: «Это — звенья одной цепи, части одного целого. Не ряд книг, а одна, издаваемая только для удобства в нескольких частях. Одна — об одном»¹. С неменьшим основанием он мог бы повторить те же слова по отношению к гипотетическому «полному собранию» своих сочинений, написанных в эмиграции. Корпус этого творческого наследия составляют: романная диалогия, рисующая картины жизни Крита и Египта XIV века до н. э., — «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» (1924) и «Мессия» (1926–1927); образующие трилогию грандиозные художественные философско-культурологические эссе «Тайна Трех. Египет и Вавилон» (1923), «Тайна Запада. Атлантида — Европа» (1929), «Иисус Неизвестный» (1932–1934); историко-биографические книги «Наполеон» (1929) и «Данте» (1939); трехчастный религиозно-биографический цикл «Лица святых от Иисуса к нам» — «Павел. Августин» (1936), «Франциск Ассизский» (1938), «Жанна д'Арк» (1938); изданные в русском оригинале посмертно книги, написанные во второй половине 1930-х годов, — трилогия «Реформаторы» («Лютер», «Кальвин», «Паскаль») и диалогия «Испанские мистики» («Святая Тереза Иисуса», «Святой Иоанн Креста»), а также «Маленькая Тереза» — книга о религиозной подвижнице новейшего времени св. Терезе Лизьеской.

Помимо формально-тематических, между перечисленными произведениями можно проследить и дополнительные смысловые связи: так, книгу «Тайна Трех» правомерно рассматривать как своего рода третью, «теоретическую» часть по отношению к двум предшествующим «беллетристическим» частям — «египетским» романам; «Иисус Неизвестный», заключительная часть обозначенной выше трилогии, в то же время может осмысливаться как вступление к циклу о святых, преобразователях и толкователях христианского вероучения — к «Лицам святых...», «Реформаторам» и «Испанским мистикам».

Два «египетских» романа располагаются в этом своде несколько особняком. В большей степени, чем другие сочинения Мережковского эмигрантского периода, они соотносятся с его дореволюционными произведениями — трилогией «Христос и Антихрист» и историческими романами «Александр Первый» и «14 декабря». Основанные, как и дореволюционные романы, на повсеместном использовании исторических документальных источников (применительно к Древнему Египту поневоле более скудных, чем ранее при обращении к эпохам Леонардо да Винчи или Петра Великого), «Рождение богов» и «Мессия», может быть, более, чем предшествовавшие им романы Мережковского, представляют собой сугубый художественный вымысел, продукт «беллетристической» фантазии автора. Как и в более ранних романах, исторические лица и события привлекают к себе писателя не в своем самоценном содержании, а прежде всего постольку, поскольку они способны отразить в себе универсальную историософскую концепцию, им утверждаемую. В данном случае культура Средиземного

¹ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч.: <В 24 т.>. М., 1914. Т. 1. С. V.

рья первой половины XIV века до Рождества Христова интересует Мережковского главным образом как возможность указать на сакральные предзнаменования той мировой мистерии, которая свершится четырнадцать веков спустя, определить ее надысторический, вселенский смысл. Стремление выявить уходящие в глубины древности ростки христианства было для Мережковского продиктовано опять же осмыслением происшедшего у него на глазах исторического переворота. В книге «Тайна Трех. Египет и Вавилон», создававшейся почти одновременно с египетской романной дилогией, Мережковский прямо заявляет, что именно грандиозные масштабы пережитой катастрофы побудили его значительно расширить горизонты своего историософского умозрения: «Стою над пропастью, куда провалилась Россия, тысяча лет русской истории. России нет — и нет для меня ничего. <...> У самых ног моих — пустота, провал, а за ним — страшная даль, до края небес, до начала и конца времен, до „Атлантиды“ и „Апокалипсиса“. Там, внизу, на дне провала, копошится муравейник нынешний, но уже ничто не заслоняет меня от седых исполинов древности, снеговых вершин человечества»¹.

Погружаясь в древность, обращая свой взор к манящим «снеговым вершинам человечества», Мережковский выражал свой протест против неприемлемого настоящего и вместе с тем утверждал духовные первоосновы, обретаемые в отшлифованных веками и тысячелетиями религиозных и культурных заветах. Актуальный смысл этого кажущегося «бегства» от современности прояснял В. А. Злобин: «Мережковский один из немногих, если не единственный, понял, что для предотвращения катастрофы необходимо развернуть фронт по всей линии человеческой истории. Он понял, что большевизм, стремящийся уничтожить даже прошлое... победим лишь совокупным усилием *всего* человечества, всей его историей. Но для создания такого „единого фронта“ необходимо раскрытие внутреннего единства человечества, преодоление противоречия между миром христианским и до-христианским»².

Обнаружение христианских импульсов в дохристианском мире — основа всех сюжетных построений в «египетских» романах. В романе «Рождение богов. Тутанкамон на Крите» реконструкция древнего жизненного уклада служит красочным «этнографическим» фоном для драматического идейного конфликта: культ звероподобного божества, олицетворяющего агрессивную, плотскую, бездуховную природу древней религии, сталкивается с идеей страдающего Бога, утверждающего новое представление о святости и несущего откровение о благой природе высшего начала. Подвижница этой зарождающейся идеи, юная жрица Дио, восстающая против верований отцов и прозревающая пришествие Неведомого Бога, обрисовывается Мережковским как протохристианка, являя собой «своеобразный тип языческой монахини» — как отмечала в рецензии на «Рождение богов» Т. И. Манухина (Т. Таманин), увидевшая в жрице-визионерке также черты сходства с героинями античной трагедии —

¹ Мережковский Д. С. Тайна Трех. С. 39–40.

² Злобин В. О «Тайне Трех» // Новый дом. 1926. № 1. С. 33.

Антигоной, Электрой, Ифигенией¹. Аналогичным образом мистерия Голгофы предвозвещается в романе добровольной жертвенной гибелью вавилонского купца Таммузадада (вавилонское происхождение этого персонажа имеет особый символический подтекст: как подчеркивает Мережковский в «Тайне Трех», именно из Вавилона пришли волхвы, хранители древней мудрости, поклониться младенцу Иисусу). Христос, согласно убеждению Мережковского, таится в язычестве, в «живом сердце древних религий»; явное или скрытое, осознанное или бессознательное исповедание христианства составляет, по мысли писателя, универсальное содержание человеческой истории, ее высшее оправдание и ее энергетический код.

События, описываемые в «Рождении богов», целиком являются плодом творческой фантазии Мережковского, чего нельзя сказать о втором романе дилогии — непосредственном сюжетном продолжении первого. «Мессия» воссоздает картину так называемого солнцепоклоннического переворота, осуществленного в первой половине XIV века до н. э. фараоном Аменхотепом IV, принявшим имя Эхнатона (Ах-на-Иати, у Мережковского — Ахенатон, что значит «Полезный Солнцу»). Для Мережковского, с его завроженностью исполинскими историческими фигурами, образ фараона-солнцепоклонника, естественно, обладал особой притягательностью. Ахенатон, каким он обрисован в «Мессии», — идеальный государь-миротворец, провозвестник религиозной истины, опередивший свое время; его проповедь и поступки — это своего рода опыт подражания еще не пришедшему Христу. Как и в первой части дилогии, в центре внимания Мережковского оказываются предзнаменования грядущего богооткровения и аналогии с христианством, но в новом романе на первый план также выдвигается духовная трагедия личности, провозглашающей пришествие Богочеловека, религию кротости и любви в мире, чуждом этим понятиям.

Мережковский не только привносит в Египет свою религиозную философию; пространство древнейшей истории он наделяет специфическими приметами, изобличающими в нем современного русского писателя. Тема «ухода» царя (Ахенатон оставляет свой престол и пытается раствориться в простонародной среде) не имеет себе, конечно, никаких реальных соответствий в жизни египетских властителей, однако непосредственным образом сопрягает действие романа с типично русской религиозно-нравственной проблематикой — с идеей «русского странничества», преломлявшейся на разные лады: и в судьбе поэта-«декадента» Александра Добролюбова, порвавшего со своим окружением и ушедшего «в народ» искать подлинные религиозные ценности, и в предсмертном «уходе» Льва Толстого, и в легенде о старце Федоре Кузьмиче, облик которого якобы принял покаявшийся венценосец Александр I — главный герой второй исторической трилогии Мережковского. Безусловно, российский подтекст имеют и ярко обрисованные в «Мессии» сцены народного бунта; пророчества жреца Зена: «Будет великий мятеж по всей земле. <...> Скажут люди: „нет чужого, все общее; и чужое — мое; что хочу, то возьму!“ Скажет бедный богатому: „вор, отдай, что украл!“ Скажет малый великому: „все равны!“ <...> Новыми

¹ Последние новости. 1925. № 1597. 9 июля.

богами сделаются нищие, и перевернется земля вверх дном, как вертится гончарный круг горшечника!» — направлены поверх голов египетских ниспровергателей святынь к грядущим приспешникам Интернационала. В отзывах о романе указывалось на остроактуальный смысл этих эпизодов: «В „Мессии“ бьется именно наше, западное сознание, только преломленное другой эпохой... сцена бунта написана человеком, видевшим и помнящим нашу революцию»¹. Наконец, воссозданная в этом романе ситуация глубокого общественного переворота, сопровождавшаяся борьбой с приверженцами старых заветов и ознаменованная строительством новой столицы государства в пустынном, захолустном месте, вызывает прямые аналогии с важнейшим сдвигом в российской истории — с реформами Петра Великого и основанием Петербурга: для автора романа «Петр и Алексей», чья творческая мысль всегда питалась символическими соответствиями, такая ассоциация подразумевалась сама собою.

После завершения «египетских» романов Мережковский к жанрам сюжетной художественной прозы более не возвращался². Непосредственно примыкающая к ним по тематике книга «Тайна Трех. Египет и Вавилон» представляет собой первый опыт писателя в жанре философско-исторического и религиозно-мистического эссе, в рамках которого — с теми или иными частными модификациями — будет развиваться все его последующее творчество. Между историческими романами и этими книгами «нового» Мережковского прослеживается непосредственная преемственная связь, и примечательно, что последние иногда также аттестуются как романы: «романами-биографиями» называет его книги 1920–1930-х годов Темира Пахмусс, признавая, что они «представляют собой гибрид нескольких литературных жанров: художественной биографии, романа, комедии, трагедии, а также исторической хроники, философского трактата, жития. Это не столько биографии святых или других замечательных людей, сколько религиозно-философские толкования под маской житийной литературы»³.

Эксплуатация столь широкой жанровой амальгамы позволяет Мережковскому свободно, а порой и произвольно оперировать исторически достоверными сведениями ради достижения поставленной цели — обоснования собственной магистральной религиозно-философской идеи или, точнее, комплекса идей и построений, организующих в системное единство весь привлекаемый разнородный документальный материал. Собственно, той же или очень сходной творческой методикой Мережковский руководствовался и ранее, когда работал над историческими романами. В новых «романах-биографиях» он последовательно верен используемым первоисточникам, стараясь с неукоснительной

¹ Раевский Г. «Мессия» Мережковского // Последние новости. 1927. № 2122. 13 янв. М. О. Цетлин в своем отзыве о «Мессии» («Два романа») также подмечал, что в описании бунта черни «ясно чувствуются отзвуки большевизма» (Там же. 1927. № 2388. 6 окт.).

² Если не считать написанные в 1930-е годы киносценарии «Данте» и «Борис Годунов» (второй — в соавторстве с З. Н. Гиппиус). См.: Мережковский Д. С., Гиппиус З. Н. Данте. Борис Годунов: киносценарии / Под ред. и со вступ. ст. Т. Пахмусс. New York, 1990.

³ Пахмусс Т. Д. С. Мережковский в эмиграции: Романы-биографии и сценарии // Д. С. Мережковский: мысль и слово. М., 1999. С. 72.

точностью их цитировать, излагать или пересказывать; подобно научным исследовательским трудам, все его книги, начиная с «Наполеона» и «Тайны Запада», снабжены примечаниями, в которых указывается используемая литература применительно к каждому эпизоду или умопостроению (например, в «Жанне д'Арк», отнюдь не самой пространной из книг позднего Мережковского, имеется 405 таких примечаний). Однако аналогичным образом писатель мог бы сопроводить отсылками к первоисточникам и многие страницы своих более ранних «беллетристических» опытов: содержание его романов непосредственно вырастает из досконально проработанных исторических материалов, зачастую с цитатной точностью вводимых в повествовательную ткань. А. В. Амфитеатров, разбирая первый роман Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник», подмечал, что его герои «в обмене речей» пользуются «исключительно литературными цитатами, накопленными в прошлые столетия», в проповеди пустытника Памвы против Юлиана и язычников распознавал «дословный перевод из Тертуллиана»¹, указывал и на другие документальные первоисточники, использованные автором.

С другой стороны, в произведениях нового жанра имеется немало фрагментов, которые могли бы без существенных изменений влиться в повествовательную структуру традиционного исторического романа: беллетризованные описания многих эпизодов из жизни св. Франциска («Франциск Ассизский»); сцена первого появления Жанны д'Арк перед Карлом VII, в которой перед читателем открывается обстоятельно воссозданная историческая декорация («Больше трехсот вельмож и рыцарей толпилось в палате шумно, как на рыночной площади, в тусклом свете пятидесяти факелов, чадивших под расписными потолочными сваями. Рыцари — в латах, вельможи — в узких камзолах с опушкой лисьего меха, с прорезными, дутыми на плечах и локтях рукавами, в сафьянных башмаках с такими острыми и тонкими носами, что они загибались. Дамы в платьях из жесткой, как лубок, золотой парчи с длинными хвостами и в высоких рогатых чепцах-кокошниках с падавшими сзади до полу прозрачными дымками. Грубыми и тяжелыми духами, подобными восточным благовониям — мастике, ладану и мускусу, — пахло от дам, а от мужчин сквозь духи пахло... конюшней и домом терпимости»²); в той же книге о Жанне д'Арк детальная реконструкция, в диалогах, инквизиторского процесса над нею и т. д.

Стремление Мережковского к собиранию и осмыслению достоверных научных фактов в «Тайне Трех» сочетается с богатой фантазией художника и упорством мыслителя-однотума, направленными к воссозданию целостного представления об утраченной реальности под знаком телеологически разрастающейся сверхидеи. Факты и образы предстают знамениями и прообразами. Египет в интерпретации Мережковского оказывается подобием мифического «золотого века», утраченным царством вечной юности, мудрости и совершенства и в то же время предзнаменованием: совершенное воплощение метафизических пер-

¹ Амфитеатров А. Литературный альбом. <СПб., 1904>. С. 130, 128 («Русский литератор и римский император (Д. С. Мережковский)»).

² Мережковский Д. С. Лица святых от Иисуса к нам. С. 274.

вооснов мироздания, указующих на единство Бога в Себе и троичность в мире: «От начала мира до наших дней и, может быть, до конца времен, каждое утро... кристаллы пирамид возвещают людям единственный путь к Воскресению — Тайну Трех, Пресвятую Троицу»¹. Египет, исполненный меры и совершенства, восполняется Вавилоном, заключающим в себе, согласно Мережковскому, начала трагедии и дисгармонии, греха, наказания и искупления; в совокупности они дают образ того полусимволического духовного «Востока», который позднее определил всю структуру европейского мироустройства. В верованиях Египта и Вавилона писатель разгадывает великие истины и пророчества, совпадающие с самым существом христианства, с его сокровенным смыслом: пирамиды говорят о таинстве Святой Троицы; страдающий бог Озирис предвосхищает мистерию Голгофы; богиня Изида-Гатор в образе Телицы напоминает о себе теличьим ликом, склоненным над вифлеемскими яслями, рядом с ликом Пречистой Матери; борьба с тлением, средоточие усилий всей египетской культуры, осмысливается как опыт воскрешения мертвых, указующий на таинство грядущего воскресения.

Еще на заре XX века Георг Брандес, анализируя книгу Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» (базирувавшуюся на непререкаемом и вполне «подконтрольном» исходном материале — произведениях двух классиков русской литературы), констатировал, как характерные особенности критико-аналитического метода писателя, «произвольное подчеркивание наполовину случайных мыслей» и «нарочитое забывание документов, противоречащих тому, что хочет доказать автор»². Весьма вероятно, что с исходными историко-культурными данными, использованными в «Тайне Трех», Мережковский поступал аналогичным образом. Было бы неправомерно рассматривать эту и последующие книги Мережковского как аналитические опыты, ставящие во главу угла принцип научной доказательности и достоверности. Один из рецензентов, оценивший «Тайну Трех» как «своеобразную, волнующую книгу», справедливо подчеркивал: «Мережковский ищет истоков основных догматов христианства в Египте и Вавилоне, но ищет их не как историк религии, не как социолог, а как религиозный мистик, для которого откровение христианства есть непрерывное продолжение общего религиозного откровения, знакомого Древнему Востоку и даже первобытному человечеству»³.

«Тайна Трех» стала первой книгой Мережковского, в которой была использована принципиально новая композиционная структура повествования: каждая глава представляет собой не логически выстроенное плавное и последовательное развертывание темы, а совокупность относительно самостоятельных и разграниченных между собою пронумерованных фрагментов различной длины — от нескольких строк до страницы текста, в редких случаях более пространных. Прообраз этой композиционной стилистики можно усмотреть в произведениях Ницше, целостность которых зачастую формируется из афоризмов и микро-

¹ Мережковский Д. С. Тайна Трех. С. 67.

² Брандес Г. Собр. соч. Т. 19. СПб., б. г. С. 319 («Мережковский», 1903).

³ Сегодня. 1925. № 204. 12 сент. С. 7. Подпись: М.

текстов со своей заданной проблематикой. В конечном итоге отдельные фрагменты у Мережковского, сопряжение которых друг с другом иногда представляется случайным и неоправданным, образуют четко организованное смысловое и концептуальное единство — подобно тому как отдельные мазки на живописном полотне, различаемые взглядом на близком расстоянии, складываются в цельный художественный образ при восприятии картины с надлежащей дистанции. М. О. Цетлин, рецензировавший «Тайну Трех», отметил эту новую особенность писательской манеры автора: «...здесь вместо обычных у Мережковского антитез и синтеза, стройных как две колонны с перекинутым поверх них архитравом, — мы видим перемежающиеся отрывки, обломки, то сгущенные, полные мысли кристаллы афоризмов, то цитаты из древних книг и комментарии к ним, религиозно-философские раздумья и страстные публицистические выпады. И только вчитавшись, понимаешь, что это — очень цельная и единая книга»¹.

Действительно, прихотливая мозаика из относительно самостоятельных исторических реконструированных описаний и аналитических этюдов, афоризмов и цитат с сопутствующими толкованиями, изложения мифических преданий и новейших исследовательских размышлений вкупе со свободными, непредсказуемыми экскурсами в самые различные области мировой истории и культуры — все это складывается в книге о Египте и Вавилоне в связное, спаянное целое под знаком предустановленной мистико-эсхатологической концепции, проецирующей миф, историю и живую современность в надисторическую мистерию. Манере изложения, опробованной в «Тайне Трех», Мережковский будет верен во всех своих последующих крупных произведениях.

Из древности исторической, затронутой в «Тайне Трех», Мережковский погружается в древность доисторическую, в легендарную преисторию, отголоски бытия которой он пытается уловить в книге «Тайна Запада. Атлантида — Европа». Полумифическая Атлантида, следы которой писатель обнаруживает или угадывает в самых разнообразных исторических свидетельствах и археологических реликвиях — от довавилонского Шумеро-Аккада до Древней Мексики, от пещер каменного века до осколков крито-микенской культуры и елевзинских таинств, — являет собою в его историософской систематике образ первого человечества, которому наследует, переняв от него многие знаки и символы, второе человечество, существующее ныне на всем умопостигаемом пространстве истории. Между первым и вторым человечеством, Атлантидой и современной европейской цивилизацией, Мережковский видит прямые аналогии: «Атлантида — Европа; та виднеется сквозь эту, как морское дно сквозь прозрачную воду»²; истребленная огнем и водой первая Атлантида — прообраз «нашей второй Атлантиды — Европы», подошедшей вплотную к погибельной грани. Эсхатологическая зачарованность Мережковского, пытающегося охватить единым взором визионера всю жизнь человечества, имеет твердую опору в вере и мистическом знании: «Тайна таинств — Христос: вот что мы узнали, пройдя весь путь, от

¹ Последние новости. 1926. № 1919. 24 июня. С. 3.

² Мережковский Д. С. Тайна Трех. С. 339.

начала мира до сегодняшнего дня. <...> Если не лгут знаменья времени, если небо наше не даром багрово, и вторая война будет концом Атлантиды-Европы, то мы, люди конца, только через Конец можем подойти к Тому, Кто говорит: „Я есмь Альфа и Омега, начало и конец“; только через Него, грядущего, мы можем увидеть Его, пришедшего»¹. Последняя глава книги, «К Иисусу Неизвестному», напрямую обозначала тот духовный вектор, которому следовал Мережковский, анализируя различные формы «тайного», «мистериального» знания древних, и непосредственно указывала на проблематику заключительной, главной части религиозно-историософского триптиха.

Новые жанровые опыты Мережковского были с энтузиазмом встречены в печати. «Тайна Трех», по мнению общественно-политического деятеля и журналиста И. П. Демидова, книга дерзновенная: в ней Мережковский «избирает путь „огненного пророчества“: он ищет не того, что было, а того, что *всегда есть* и будет, что не погибнет никогда»². В этой книге, отмечает другой рецензент, «чтобы прикоснуться к живому сердцу древних религий, Мережковский пробирается сквозь мертвый лес учености, пытаясь через века стать вплотную к ней, почувствовать ее теплоту и дыхание»³. М. Алданов, откликаясь на выход «Тайны Запада», констатировал сочетание в ней «огромного ученого аппарата» с «редким литературным даром»: «...философский подъем, блеск... тонкой мысли, отточенность... стиля, это высокие ценности русской и европейской литературы»⁴. Борис Поплавский расценил ту же книгу как «опыт непрерывного интеллектуального экстаза»: «Книга эта вся написана в библейском ощущении эсхатологического страха, угрожающей интонации близкого конца. <...> Кажется, что для него все важно, второстепенного нет, за всем раскрывается пропасть и постоянное горение есть долг. <...> Атлантида — Европа есть сплошной экстатический монолог... результат огромного многодесятилетнего раската тревоги, долженствующего разрешиться в какой-то блистательно тихой книге, может быть в обещанном Иисусе Неизвестном»⁵.

«Тихой» главная книга позднего Мережковского, «Иисус Неизвестный», — к которой он, по словам Г. Адамовича, «в сущности, шел всю жизнь, всю жизнь готовился к ней»⁶, — не стала и не могла стать, поскольку объявляла своей задачей новое прочтение и осмысление Евангелия (первая часть ее названа: «Неизвестное Евангелие») в сочетании с апокрифическими текстами, историческими документами и свидетельствами, сохраненными Священным Преданием. Пафос, которым вдохновлялся Мережковский, в лаконичной форме передал Ю. Терапиано: «...основные положения книги следующие: 1) наше знание о евангелии есть не знание, а лишь какая-то роковая инерция нечувствия; 2) наше приближение к Христу, сколько бы мы ни вкладывали в представление о Нем

¹ Мережковский Д. С. Тайна Трех. С. 587.

² Современные записки. 1926. Кн. 28. С. 481.

³ Дни. 1925. № 878. 13 дек. С. 3. Подпись: Д. К.

⁴ Современные записки. 1931. Кн. 46. С. 491.

⁵ Поплавский Б. По поводу... // Числа. 1930–1931. Кн. 4. С. 162.

⁶ Адамович Г. Собр. соч.: Литературные заметки. Кн. 2: «Последние новости», 1932–1933. СПб., 2007. С. 34 (рец. на «Современные записки». Кн. 48. 1932).

добрых чувств, в сущности — полное о Нем неведение. Только преодолев в себе двухтысячелетнюю инерцию, только придя в движение для нахождения Христа Неизвестного и Неизвестного Евангелия, мы сможем прийти к церкви будущего века. Современное христианское соборное усилие должно быть направлено не к тому, чтобы хранить Образ Христа канонический, но к тому, чтоб почувствовать и понять подлинный Его образ»¹.

Творческий метод Мережковского в «Иисусе Неизвестном» — по существу тот же, который он использовал при работе над первыми двумя книгами трилогии. Попыткам очертить контуры неведомой, «неизвестной» Атлантиды путем осмысления и сопоставления историко-культурных данных «постатлантических» эпох соответствует стремление писателя в «Иисусе Неизвестном» к постижению Христа в той изначальной непосредственности и полноте его земного бытия и вероучения, которая лишь отраженным сиянием освещена в книгах евангелистов; стремление увидеть живое лицо, закованное ризами икон, услышать живой голос, закрепленный лишь отчасти в священных текстах. Сквозь книги Нового Завета, являющие собой позднейшую, окончательно отлившуюся форму святого благовествования, и примыкающие к ним древние источники Мережковский пытается расслышать изначальное, «Незаписанное Слово, Agraphon» Евангелия, воспринять подлинное Евангелие от Иисуса. «Вся книга, — писал в рецензии на «Иисуса Неизвестного» Б. П. Вышеславцев, — есть в сущности медитация над евангельским текстом: что звучит в этом слове? <...> сопоставляются *тексты*, апокрифы и аграфы, и предания отцов — они даются и показываются так оригинально, так по-новому, что ощущаешь удивление заново, как бы впервые читаешь знакомые слова, иное слышишь за ними, многому изумляешься»; автор преодолевает богословский позитивизм «способностью изумления, потусторонним слухом, чувством парадоксальности и неслыханности того, что возвещает Евангелие»².

На разные лады развивает Мережковский свою основную мысль, вплоть до дословных повторений: «мертвый, неподвижный догмат недостаточен, нужен опыт живой, движущийся»; «жизнь Иисуса Христа, Сына человеческого — Сына Божия, мы перенесем из неподвижного, мертвого догмата в живой, движущийся религиозный опыт»³. Этот опыт не предполагает утверждения нового догмата взамен принятого и устоявшегося, но несет в себе множество вопросов, предлагает решения и трактовки, формулируемые зачастую лишь в сослагательном наклонении. Фразы Евангелия от Марка (Мережковский видит первоисточник этого древнейшего евангельского текста в устных рассказах и свидетельствах апостола Петра) «И был Он там в пустыне сорок дней искушаем. И был со зверями, и Ангелы служили Ему» (1: 13) порождают вереницу вопросов, на которые не следует прямых ответов: «Как был искушаем? почему рядом с Ангелами звери? откуда они, и какие, — настоящие ли звери пустыни, или только рожденные дьяволом призраки? И что они делают с Искушаемым? Марк-Петр

¹ Числа. 1933. Кн. 9. С. 214.

² Современные записки. 1934. Кн. 55. С. 431.

³ Мережковский Д. С. Иисус Неизвестный. М., 1996. С. 476, 333.

молчит об этом; знает, может быть, больше, чем говорит, но язык прилипает к гортани от ужаса»¹. Сходная вереница вопрошаний и предположений сопровождает цитату из Марка «В храм вошел Иисус» (11: 15): «должно быть, через Восточные — Золотые врата. Вспомнил ли, как входил в него двенадцатилетним отроком? Если забыл, то вспомнила, может быть, мать Его... как три дня искала тогда потерянного Сына своего и, найдя, заплакала, сама не зная от чего, — от горя или от радости: „сын! что Ты сделал с нами“ (Лк. 2: 48). Плакала, может быть, и теперь так же»².

«Может быть» и «должно быть» — постоянные формулировки, которыми сопровождает Мережковский свои мыслительные и художественно выверенные реконструкции того, что не нашло прямого отражения в лаконичных евангельских текстах, а также свои предположения о переживаниях и размышлениях описываемых лиц; такими оговорками писатель оберегает себя от возможных упреков в беспочвенном фантазировании, в беллетризации евангельского канона, но собственным интерпретациям, интуициям и домыслам, конечно же, всецело доверяет. В этом отношении опыт и навык исторического романиста сказывается в «Иисусе Неизвестном» на каждом шагу, при изложении и осмыслении многих евангельских эпизодов. Так, вслед за цитатой из Иоанна «Тогда Пилат опять вошел в преторию и призвал Иисуса» (18: 33) следует разворачивающееся из нее описание-рассуждение:

«Руки, должно быть, велел у Него развязать; долго смотрел, глаз оторвать не мог от вдавленных веревками, на бледно-смуглой коже, красных запястий. „Как затащили, мерзавцы!“ — может быть, подумал.

Прямо повисли руки; складки одежды легли прямо. Веки на глаза опустились так тяжело, что казалось, уже никогда не подымутся; так крепко сомкнулись уста, что, казалось, уже не разомкнутся никогда.

Пристальной вгляделся в лицо Его Пилат. „Сын богов?“ Нет, лицо как у всех. Странно только, что как будто знакомо; точно где-то видел его, но не может вспомнить, где и когда: как будто во сне»³.

Если изъять из этого фрагмента вводные «должно быть» и «может быть», то весь эпизод легко воспринять как цитату из нового исторического романа автора «Юлиана Отступника».

Отмежевываясь от «нынешних *как будто* христиан», читающих Евангелие «слепыми от привычки глазами»⁴, а также и от попыток сузить христианство до параметров чисто нравственного учения, Мережковский проповедует христианство «с его нечеловеческой безмерностью, таинственной „превратностью“, уходом из трех измерений в четвертое, где „все наоборот“»⁵. В этой связи с особенно пристальным вниманием он обращается к осмыслению противоречий в евангельских текстах, к трактовке совершаемых Иисусом чудес, к необъяснимому в священных событиях. Мережковский избирает собственный подход,

¹ Мережковский Д. С. Иисус Неизвестный. С. 188.

² Там же. С. 442.

³ Там же. С. 559.

⁴ Там же. С. 236.

⁵ Там же. С. 265.

отличный как от церковного догматизма, так и от позитивистской рационалистической критики. Согласно его концепции, евангельские свидетельства являются собой сплав истории с мистерией, «полуявь, полусон»: «Очень вероятно, что та самая проповедь, которую мы называем Нагорною, действительно была произнесена Иисусом, в первый или один из первых дней служения, и сохранилась, с большей или меньшей степенью точности, в памяти ближайших к Нему учеников: вот *история*. Но более чем вероятно, что Блаженства — главное для нас, так же, как для самого Иисуса, в этой проповеди, — суть подлиннейший и внутреннейший опыт Его: вот *мистерия*. Эти-то два металла и сплавлены Матфеем на огне жарчайшем в крепчайший сплав, так что они уже не два, а одно; то, что было однажды во времени, в истории, есть и то, что было и будет в вечности, в мистерии: первый день Господень есть уже наступившее царство Божие». Все недоумения и противоречия, улавливаемые на уровне здравого смысла, разрешаются на уровне символическом, «на рубеже двух порядков: Истории — Мистерии»¹. В этом отношении центральное произведение позднего Мережковского, аккумулировавшее в себе его мысли о главной книге его жизни, Новом Завете («Я ее читаю каждый день, и буду читать, пока видят глаза, при всех, от солнца и сердца идущих светах, в самые яркие дни и в самые темные ночи»²), оказывается в полной мере также итоговой книгой автора — носителя символистского мировидения.

Определение «Неизвестный» может быть добавлено и по отношению ко всем героям других книг Мережковского, написанных в эмиграции, — и в ряде случаев он его использует, именуя «неизвестными» и апостола Павла, и Жанну д'Арк, и Наполеона: клишированные, устоявшиеся в историко-культурном сознании образы стремится очертить в непривычном, «тайнозрительном» ракурсе. Большинство этих книг формально относится к жанру романизированной художественно-документальной биографии, широко распространенному в европейской литературе первой трети XX века: в этом жанре выступали Ромен Роллан, Анатоль Франс, Андре Моруа, Стефан Цвейг (заглавие его четырехчастного биографического цикла «Строители мира» вполне могло бы быть переадресовано и серии книг, написанных Мережковским). Завороженность исключительно глобальными метафизическими проблемами, порождаемыми человеческой историей и культурой, обуславливает преимущественный интерес Мережковского к гигантским историческим фигурам, краеугольным в здании мировой цивилизации. В эмигрантские годы этот интерес особенно усилился — не в последнюю очередь все по той же актуальной причине, которая побуждала его противостоять «царству Антихриста» утверждением христианских скрижалей. В «неблагоговении перед великим» он видит «главный источник современного хамства», в неумении поклоняться «героям, богоявлениям в человечестве» — подспудную причину поклонения «двум великим ничтожествам, Троцкому и Ленину» («Иосиф Пилсудский», 1920)³.

¹ Мережковский Д. С. Иисус Неизвестный. С. 241, 259, 322.

² Там же. С. 6.

³ Мережковский Д. С. Царство Антихриста. С. 40, 47.

При этом личности великих людей и подробности их биографии занимают Мережковского не столько в своем локальном и самооценном значении, сколько благодаря прямой или опосредованной, устанавливаемой или угадываемой связи с метафизическими первоосновами, с магистральными путями духовного развития человечества.

По всем внешним параметрам книга о Наполеоне — хронологически первая в ряду романизированных биографий Мережковского — имеет вполне «объективную» значимость. Читатель, не знакомый с конкретными обстоятельствами возвышения и низвержения генерала Бонапарта, извлечет из нее самые важные и необходимые фактические сведения; читатель, освоивший наполеоновскую историографию, тоже не потратит времени впустую, он сумеет оценить писательское мастерство Мережковского, его манеру работать с документальными материалами, его умение инкрустировать известные события и эпизоды индивидуальными штрихами, увидит за горами инкорпорированных в текст цитат властную «режиссерскую» руку. Мережковский использовал огромное количество первоисточников (дневники, мемуары современников, произведения самого Наполеона), данные, почерпнутые из исторических трудов, но при этом его книга не становится компиляцией: авторский голос и авторский взгляд в ней сказываются даже в наиболее описательных, «объективных» фрагментах. Приоритет авторского начала заявлен и композицией книги: «теоретическая» часть, в которой Мережковский разворачивает свою концепцию личности Наполеона, предшествует «исторической», собственно биографии, выстроенной по традиционному хронологическому принципу, которую читатель воспринимает сквозь призму основоположений, ему уже известных.

И в то же время изложение биографии героя и событий европейской истории в ней — основной, но не единственный повествовательный ряд, за ним встают другие: мифологические проекции, легенды, которым писатель склонен доверять не меньше, чем непреложным фактам (в них «не внешняя, а внутренняя правда», — по словам Мережковского из другой биографической книги, о Паскале¹), параллельные историко-культурные ряды, стихотворные вкрапления-цитаты, часто напрямую не связанные с окружающим текстом, но расширяющие образно-ассоциативные горизонты всего произведения. Мережковский рачительно использует исторические документы, но он не склонен доверять букве установленных фактов как истине в последней инстанции. «Кажется, вообще, — замечает он по поводу живописных портретов Наполеона, — портреты относятся к живому лицу его, как пепел к пламени: пламя неизобразимо в живописи, в ваянии: так и лицо Наполеона»². Первый, собственно фактографический план жизнеописания — это для Мережковского лишь пепел канувших в небытие событий; пламя, жизнь в них можно вдохнуть, расширив рамки творческого задания, подключив другие планы реальности, с помощью которых раскроется в преходящем — непреходящее, в минувшем — провиденциальное, в суетном и случайном — великое, неотторжимое от целого.

¹ Мережковский Д. С. Реформаторы. Брюссель, 1990. Отд. III. С. 13.

² Мережковский Д. С. Наполеон. СПб., 1998. С. 100.

«Наполеона» Мережковский писал параллельно с «Тайной Запада», и магистральная идея этой историософской книги оказалась действенной при интерпретации образа французского императора, дала стимул к раскрытию его «тайны». Соответственным образом Наполеон в своем таинственном существе разгадывается как «человек из Атлантиды», как связующая нить между началом и концом мира, Атлантидой и Апокалипсисом, и тем самым проецируется из истории в миф, предстает Наполеоном Неизвестным¹. В книгах о святых и реформаторах христианской церкви Мережковский также руководствуется сверхзадачей — исповеданием Третьего Завета, религии Св. Духа, третьей ипостаси Божественной Троицы, призванной сочетать религию Отца и религию Сына в новом и окончательном единстве, в Христе Грядущем. Под знаком этой идеи он осмысляет религиозный опыт тех духовных «строителей мира», в которых видит подлинных выразителей христианства. Непосредственным образом концепция Третьего Завета соотносится с построениями средневекового мыслителя Иоахима Флорского, о котором Мережковский подробно говорит в книге «Франциск Ассизский».

Иоахим протестовал против разделения церквей и выступал за единую Вселенскую Церковь, спасительную для христианства; в своем «Вечном Евангелии» он пророчествовал о грядущем «откровении Сына в Духе — исполнении Второго Завета в Третьем, — в царстве Свободы»². Иоахим, по аттестации Мережковского, — «ересиарх», «величайший „мятежник“ — „революционер“, по-нашему»,³ но именно «мятежный», преобразовательный пафос ценит русский писатель у тех зиждителей христианского мира, истолкователем деяний которых он выступает, — от апостола Павла и св. Августина до Лютера и Кальвина. «Ересями Церковь возвышается» — эти слова Августина приводит Мережковский⁴, всячески подчеркивая линию противостояния между избранными им святыми и подвижниками, религия которых облекается, по его убеждению, в формы духовной революции, и приверженцами окостеневших и утративших животворящий духовный смысл церковных догматов. Той же установке он остается верен, обращаясь к живой современности. «Одним из величайших, хотя и бессознательных христиан наших дней» он называет французского публициста и поэта Шарля Пегги, предпославшего своему «Таинству любви Жанны д'Арк» посвящение: «Всем, кто жил и умер за всемирную Социалистическую Республику»: новейшая формулировка и охватываемое ею содержание, по мысли Мережковского, согласуются с тем, что говорил св. Августин о жизни Града Божия и Иоахим Флорский о «великом перевороте», долженствующем совершиться в «Третьем Царстве Духа» («Жанна д'Арк»)»⁵.

¹ См. разбор «мистериально-мифологической структуры повествования» этой книги в статье В. В. Полонского «„Наполеон“ Мережковского: к вопросу о типологии биографического жанра в XX веке» (Д. С. Мережковский: Мысль и слово. С. 89–105).

² *Мережковский Д. С.* Лица святых от Иисуса к нам. С. 141.

³ Там же. С. 137.

⁴ Там же. С. 70.

⁵ Там же. С. 283.

Видя прообраз своей историософской концепции в прорицаниях Иоахима Флорского, Мережковский стремится обнаружить сходные следы в писаниях и деяниях других святых и реформаторов. Избранных героев он наделяет собственными прозрениями и переживаниями, и если не находит в их книгах и документальных исторических свидетельствах достаточных оснований для намечаемых идейных проекций, то смело идет вперед, полагаясь на свою «тайнозрительную» интуицию. Педантично указывая книжные источники своего повествования, Мережковский признается, что во многих случаях не может ограничиться ими в развиваемых интерпретациях: «...историк вынужден, чтобы установить какую-нибудь последовательность внешних событий и выяснить их внутренний смысл, угадывать и договаривать многое, на что сохранились в самой легенде только неясные намеки»¹.

Чаще всего за сознательными опытами духовного самоопределения, зафиксированными в достоверных источниках и легендах, он готов видеть бессознательные импульсы, предощущения грядущего христианства. Констатируя у св. Терезы Авильской три сознательные воли — к совершенству, к действию, к экстазу, он наделяет ее четвертой, бессознательной волей — к соединению двух Заветов, Первого и Второго в Третьем, бывшего и настоящего в будущем, Отца и Сына в Духе — Матери («св. Тереза Иисуса»)². Осмысляя личность Франциска Ассизского под знаком идеи Третьего Завета Иоахима Флорского и опираясь на утверждение Жерардо да Сан-Доннино (1254) «Третьего завета Предтеча — Иоахим, а Мессия — Франциск», Мережковский провозглашает, что Франциск ближе всех подошел к Третьему Царству Духа, и находит подтверждение этому в его «Благословении твари», начинающемся с обращения к птицам — «потому что в чуде полета, победе над законом тяготения, рабством всех рабств, — птицы являют людям „вещное знамение“, „символ“, *significatione*, как скажет он о „Брате Солнце“ — символ Третьего, по Иоахиму, Царства — *Свободы*. Кажется, это и легенда смутно чувствует»³. На совокупности подобных «смутных чувств» строится общее заключение о том, что Франциск, призывавший соединиться в «Третье Царство», будущей Вселенской Церкви «умом еще не знал, но сердцем, может быть, чувствовал»⁴. В очередной раз внешнее, осторожное «может быть» оттеняет тайную убежденность.

К. В. Мочульский в рецензии на «Франциска Ассизского» отмечал, что этот святой в трактовке Мережковского «более скорбен и трагичен, чем мы привыкли о нем думать. Он переживает мучительное раздвоение: живет уже в Третьем Завете, в царстве свободы, во Вселенской Церкви, а чувством и мыслью весь еще во Втором, покорный сын Вселенской церкви, боящийся свободы и кончающий проповедью послушания — рабства. <...> Мережковский постоянно упрекает святого в том, что он не знает, куда идет, что он не понимает, что такое

¹ Мережковский Д. С. Лица святых от Иисуса к нам. С. 337.

² Мережковский Д. С. Испанские мистики / Под ред. и со вступ. ст. проф. Т. Пахмусс. Брюссель, 1988. С. 86.

³ Мережковский Д. С. Лица святых от Иисуса к нам. С. 223, 208.

⁴ Там же. С. 242.

„Третье Царство Духа“, что он ошибается, ограничивая свой духовный путь Евангелием „временным“. <...> А если Святой „не знал“, „не понимал“, „не чувствовал“, то как поверить Мережковскому, что он все-таки „жил“ этой верой? Не естественнее ли заключить, что духовный опыт автора совершенно не совпадает с евангельской верой „маленького Франциска“?»¹

Жизнеописания Франциска Ассизского, Жанны д'Арк, Данте и других избранных Мережковским великих личностей оказываются во многих отношениях сходными между собой, при всем различии выстраиваемых индивидуальных биографий; все очерчиваемые писателем образы, наделенные множеством колоритных и специфических деталей, в конечном счете оборачиваются масками, личинами, за которыми во всех случаях таится один и тот же лик — самого автора. Принцип авторской субъективности всецело торжествует во всех книгах позднего Мережковского, базирующихся на историческом документальном материале. Поэт и критик Юрий Мандельштам подчеркивал, что «Иисус Неизвестный» — «книга ученого историка и философа и одновременно крик, вырвавшийся из души глубоко верующего человека, ужаснувшегося современной духовной косностью»². Во всех своих историко-культурных ретроспекциях Мережковский руководствуется пафосом актуального публициста и политического борца, стремлением противостоять деструктивным государственно-общественным силам, утвердить христианские устои европейской цивилизации и пророчествовать о христианстве грядущем. В христианстве заключается для Мережковского последняя и окончательная правда во многом потому, что в этом вероучении провозглашены повсеместно попираемые принципы свободы и самоценности человеческой личности. «Он считал свободу высшим благом, ради которого пожертвовал даже родиной, — писал В. Злобин в заметке «Д. С. Мережковский о свободе». — Надо знать, чем была для Мережковского Россия, чтобы понять, чего ему стоила эта жертва»³.

«Борются во мраке Ледниковой ночи допотопные чудовища — ихтиозавры и мамонты, а между ними ходит заблудившаяся маленькая девочка. <...> Эти чудовища — так называемые „тоталитарные“ государства наших дней, а заблудившаяся между ними девочка — человеческая Личность. Ее-то и спасает Лютер»⁴. Эту символическую картину набрасывает Мережковский в книге о Лютере. Если бы она оказалась в одной из книг о других «строителях мира», то вместо Лютера был бы назван любой из них — но каждому из обрисованных им философов, святых, реформаторов отпущена немалая доля мыслей, чувств, творческой воли самого Мережковского.

¹ Современные записки. 1938. Кн. 67. С. 464; Мочульский К. Кризис воображения: Статьи. Эссе. Портреты. Томск, 1999. С. 317.

² Мандельштам Ю. К юбилею Мережковского // Иллюстрированная Россия. 1935. № 50. 7 дек. С. 8.

³ Из архива Мережковских. Ранние годы эмиграции / Публ. проф. Т. Пахмусс // Новый журнал (Нью-Йорк). 1990. Кн. 180. С. 206.

⁴ Мережковский Д. С. Реформаторы. Отд. I. С. 134–135.

Зинаида Николаевна Гиппиус (1869–1945)

Зинаида Николаевна Гиппиус — одна из наиболее значительных и авторитетных писательниц русского зарубежья, своей литературно-общественной деятельностью оказавшая заметное влияние на интеллектуальную жизнь парижской интеллигенции в предвоенные годы. Гиппиус принадлежит к старшему поколению писателей-эмигрантов «первой волны» (ее литературный дебют состоялся в 1888 году). В предреволюционные годы она пользовалась всероссийской известностью как поэт и критик (псевдоним: Антон Крайний¹), прозаик, драматург, публицист и религиозно-общественный деятель; была инициатором и одним из организаторов Санкт-Петербургских Религиозно-философских собраний (1901–1903), принимала активное участие в деятельности Религиозно-философского общества (1908–1916).

Октябрьская катастрофа разделила жизненный и творческий путь Гиппиус на две эпохи. 24 декабря 1919 года вместе с мужем — Д. С. Мережковским, ближайшим другом, долгие годы прожившим с ними под одной крышей, — Д. В. Filosoфовым (1872–1940) и В. А. Злобиным (1894–1967), недавним студентом Петербургского университета (впоследствии личным секретарем Мережковских), она бежала из Петрограда. В январе 1920 года все четверо нелегально перешли польскую границу и навсегда покинули Россию.

Двадцать пять лет Гиппиус провела в эмиграции, оставив после себя обширное литературное наследство: три сборника стихов, две книги воспоминаний, том дневников²; собрание художественной прозы, литературной критики и публицистики — несколько десятков рассказов, повести, около двухсот статей и очерков, опубликованных в 1920–1939 годы в эмигрантских периодических изданиях и альманахах, при жизни автора не собранных, составивших тем не менее три увесистых тома³. Сюда же следует отнести ее эпистолярную⁴, которая по своим достоинствам не уступает художественной прозе, а в чем-то и превосходит ее.

Марк Вишняк, один из редакторов «Современных записок» и секретарь редакции, постоянный корреспондент Гиппиус в течение пятнадцати лет (1923–

¹ Другие псевдонимы З. Гиппиус: Лев Пущин, Антон Кирша, Товарищ Герман, Роман Аренский, Витовт.

² Полное собрание дневников см.: *Гиппиус З.* Дневники: В 2 т. / Вступ. ст. и сост. А. Н. Николюкина. М., 1999.

³ *Гиппиус З. Н.* Неизвестная проза: В 3 т. / Сост., вступ. ст., коммент. А. Н. Николюкина. СПб., 2002–2003. Т. 1: Мечты и кошмар: неизвестная проза 1920–1925 годов; Т. 2: Чего не было и что было: неизвестная проза 1926–1930 годов; Т. 3: Арифметика любви: неизвестная проза 1931–1939 годов. — Далее ссылки даются по этому изданию с указанием тома и страницы.

⁴ Большие фрагменты эпистолярного наследия З. Гиппиус представлены в двух основных изданиях: *Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus* / Comp. by Temira Pachmuss. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972 (письма А. В. Карташеву, Д. В. Filosoфову, Г. В. Адамовичу, Н. А. Бердяеву, В. А. Злобину и др.); *Гиппиус З.* Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ann Arbor, 1978; а также в некоторых других.

1937), писал: «При всей бесспорности Гиппиус-поэта, который останется в истории русской поэзии, имеется еще жанр литературы, который, по мнению многих, в том числе поэтов и литературных критиков, является высшим достижением многообразного и разнохарактерного творчества Гиппиус. Это — ее эпистолярное творчество. Г. Адамович утверждает: „рано или поздно станет общепризнанной истиной, что отчетливее, сильнее всего талант З. Гиппиус“, „единственность“ ее личности, — как выразился в дневнике своем Блок, — запечатлены не в стихах, не в рассказах, не в статьях, а в частных ее письмах»¹.

Личный вклад Гиппиус в культуру русского зарубежья не исчерпывается литературной работой; ей и Д. С. Мережковскому по праву принадлежит одна из первостепенных ролей в консолидации и самоопределении творческих сил парижской интеллигенции. Незаурядный общественный темперамент Гиппиус наиболее полно раскрылся в организации «воскресений» — собраний кружка единомышленников на квартире Мережковских, а также в создании литературно-философского общества «Зеленая лампа» (1927–1939), ставшего заметным событием в интеллектуальной жизни русского Парижа.

В воспоминаниях современников облик Гиппиус в поздние годы нередко предстает в неприглядном или окарикатурном виде. По свидетельству И. В. Одоевцевой, Н. Н. Берберовой, Тэффи и других мемуаристов, Мережковских в эмиграции «не любили»; в то же время представить картину литературной жизни тех лет без их бдительного «патронажа» невозможно.

Это двойственное отношение к писательской чете разделял С. К. Маковский, автор одного из самых запоминающихся мемуарных портретов Гиппиус². 20 августа 1955 года он писал Г. П. Струве: «Сейчас втягиваюсь во второй том моих „Портретов“. Написано о Блоке, Иване Коневском, Н. Н. Евреинове. Теперь принялся за З. Н. Гиппиус, благо удалось прочесть (с разрешения Злобина) все, что она написала, даже интимнейшие ее дневники. Очень трудная тема, слишком у многих укрепилось неверное представление об этом выдающемся поэте и умнейшей женщине. Да и мужа ее, Мережковского, напрасно так заклевали после его смерти. <...> И ему, и ей испортили репутацию дурные декадентские навыки и себялюбивая претенциозность, но как не отдать должного этой удивительно яркой чете, единственной на фоне сероватой русской культуры»³.

Свою литературную и общественно-политическую деятельность в эмиграции Мережковские начали в Польше. В первом же после бегства «с того света» публичном выступлении, состоявшемся в Минске, по дороге в Варшаву, Гиппиус заявила, что «в революционной советской России» «нет, во-первых, — революции. Нет затем, — диктатуры пролетариата. Нет, наконец, — советов. Революции нет уже года полтора. Вместо нее — тишина и спокойствие кладбища». Вместо революции царит неслыханный террор: «Не то что личность перестала иметь цену, нет, больше: всякая жизнь вообще обесценилась»; «Пока будут

¹ Вишняк. М. З. Н. Гиппиус в письмах // Новый журнал (Нью-Йорк). 1954. Кн. 37. С. 184.

² См. главу «Зинаида Гиппиус» в кн.: Маковский С. К. На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962.

³ Hoover Institution Archives. Col. G. Struve. Box 36. Folder 3.

большевики — будет оголтелый террор, с массовыми расстрелами, с пытками, с издевательствами. С продажей человеческого мяса на рынке за телятину, с арестом детей, со всей фантастикой...» (I, 108). Гиппиус закончила выступление призывом к европейским державам спасти Россию от большевизма.

Одержимые идеей иностранной интервенции с целью свержения большевиков, в Варшаве Мережковские вошли в ближайшее окружение Б. В. Савинкова, с которым сохраняли дружеские отношения еще со времени первой парижской эмиграции (1906–1908)¹. Савинков занимался формированием частей русской армии при польских войсках, поддерживая намерение Пилсудского продолжать войну с Россией. Деятельность Мережковских и Д. В. Filosofova была направлена на создание вокруг Савинкова политического окружения. Они принимали горячее участие в учреждении Общества русско-польского сближения, встречались с представителями польской шляхты и интеллигенции, выступали с лекциями, участвовали в создании газеты «Свобода» (позднее «За Свободу!»), под редакцией Д. В. Filosofova и М. П. Арцыбашева), писали антибольшевистские статьи. В Варшаве Гиппиус выпустила сборник стихов «Походные песни» (1920) под псевдонимом Антон Кирша; они предназначались для русского полка, который должен был идти в авангарде польской армии на Москву. В своем письменном обращении к Пилсудскому Мережковский назвал его «единственным человеком в Европе, который действительно может отразить опасность величайшую, когда-либо грозившую культурному человечеству»².

Между тем в августе 1920 года Пилсудский подписал мирный договор с советской Россией. Разочарованные в польской акции и Савинкове, которого они сочли непригодным для «дела России», Мережковские в октябре покинули Польшу³. Filosofov примкнул к Савинкову и навсегда остался в Варшаве; многолетний тройственный союз распался. Историю польских событий Гиппиус изложила в «Варшавском дневнике» (1920–1921)⁴, «Коричневой тетради» (1921–1925)⁵ и в книге «Дмитрий Мережковский» (Париж: YMCA-Press, 1951)⁶.

¹ О первой эмиграции Мережковских см.: *Соболев А. Л.* Мережковские в Париже (1906–1908) // Лица. Вып. 1. Биографический альманах. М.; СПб., 1992. С. 319–371; *Павлова М.* Мученики великого религиозного процесса // Д. Мережковский. З. Гиппиус. Д. Filosofov. Царь и революция (Исследования по истории русской мысли / Под общ. ред. М. А. Колерова. Т. 4). М., 1999. С. 7–54; Революционное христианство. Письма Мережковских к Борису Савинкову / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Е. И. Гончаровой. СПб., 2009.

² Amherst Center for Russian Culture. Merezkovsky's Papers. Box 1. Folder 1. Текст письма составлен Д. Мережковским, переписан З. Гиппиус.

³ О причинах отъезда из Польши Гиппиус рассказала в статье «Было не то (письмо в редакцию)» (Последние новости. 1921. № 298. 9 апр. С. 2).

⁴ Впервые: Возрождение. Независимый литературно-политический журнал (Париж). 1969. № 214. С. 71–86; № 215. С. 90–109; № 216. С. 27–43 (публ. Т. Пахмусс); перепечатано: *Гиппиус Зинаида.* Дневники. М., 1999. Т. 2. С. 286–346.

⁵ Впервые: Возрождение. 1970. № 221. С. 28–39 (публ. Т. Пахмусс).

⁶ О Савинкове Гиппиус писала не раз, наиболее полная характеристика его личности содержится в ее письме Г. Адамовичу от 4 января 1932 года, см.: *Intellect and Ideas in Action...* P. 413–415. Гиппиус написала предисловие к посмертному изданию: *Ропшин В. (Савинков).* Стихотворения. Париж, 1931.

В начале 1921 года после непродолжительной остановки в Висбадене Мережковские приехали в Париж. «Я люблю Европу. Из всех стран ее я люблю больше всех прекрасную Францию, мое второе отечество» (I, 308), — писала Гиппиус¹. Во Франции они имели некоторую известность (главным образом благодаря книгам Мережковского, переведенным на европейские языки), старинные парижские связи и знакомства и, что немаловажно, собственную квартиру, в Пасси на Рю Колонель Бонне (покидая Париж в 1914 году, они оставили ее за собой). Н. Н. Берберова вспоминала: «...приехав в Париж, они отперли дверь квартиры своим ключом и нашли все на месте: книги, посуду, белье. У них не было чувства бездомности, которое так остро было у Бунина и других»².

В отличие от большинства соотечественников, оказавшихся на чужбине, Мережковские могли позволить себе вести привычный образ жизни. Летом 1923 года Анна Гиппиус³ (после бегства из России она обосновалась в Сербии, работала фельдшером в деревне) писала сестре: «Твоя жизнь уменьшилась в количественном, а не в качественном отношении, как наша. Ты живешь в хорошей теплой квартире, имеешь прислугу, едешь на дачу... Все как прежде, только денег сравнительно меньше. А у нас все перевернулось, раз в Конст<антинополе> Соня <родственница. — М. П.> стояла за стойкой и наливала водку, а я разносила ее по столам... Раз я днем бегала по жидам продавала сукно, а ночью лепила пельмени для ресторана...»⁴

Несмотря на внешнее благополучие, Мережковские были подавлены Октябрьской катастрофой и глубоко переживали оторванность от родины. В годы эмиграции идея свободы становится центральной в жизненной стратегии и творчестве Гиппиус. Н. Н. Берберова вспоминала, что разговоры Мережковских «чаще всего были окрашены одним цветом»: «— Зина, что тебе дороже: Россия без свободы или свобода без России? — Она думала минуту. — Свобода без России... и потому я здесь, а не там. — Я тоже здесь, а не там, потому что Россия без свободы для меня невозможна. Но... <...> на что мне, собственно, нужна свобода, если нет России? Что без России делать с этой свободой?»⁵

В 1921 году с целью действенного сопротивления большевизму Гиппиус учредила в Париже Религиозный союз «февралистов» (борцов за демократические идеалы Февральской революции), позднее переименованный в «Союз Непримиримых»⁶. В него вошли помимо самих устроителей: один из старейшин

¹ Впервые: За Свободу! (Варшава). 1924. № 27 (1032). 29 янв. С. 2 (под псевдонимом Антон Крайний).

² Берберова Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1996. С. 283.

³ Анна Николаевна Гиппиус (1875–1942) получила медицинское образование; с 1919 года в эмиграции, сначала в Константинополе, затем в Сербии и во Франции, участвовала в студенческом христианском движении. Ее перу принадлежат небольшая брошюра «Святой Тихон Задонский» (Париж, 1927) и очерк, посвященный соловецким чудотворцам Савватию и Зосиме, озаглавленный «Обитель Соловецкая» (Возрождение. 1959. № 83).

⁴ Гиппиус А. Н. Письма З. Н. Гиппиус. Amherst Center for Russian Culture. Merezkovsky's Papers. Box 2. Folder 9.

⁵ Берберова Н. Курсив мой. С. 284.

⁶ О «Союзе Непримиримых» см. в статье Гиппиус «О верности» (I, 243–249); впервые: Общее дело (Париж). 1922. № 539. 13 янв. С. 2–3.

народнической партии Н. В. Чайковский, единомышленник и соратник Мережковских по Религиозно-философскому обществу А. В. Карташев, И. П. Демидов — помощник П. Н. Милюкова в газете «Последние новости» и Н. П. Вакар. Все участники заседаний были причастны к масонской деятельности в дореволюционной России и занимали в масонских кругах влиятельные позиции. Два члена «Союза Непримируемых» (Вакар и Карташев) входили в так называемую Ложу Мережковского, которая была сформирована в 1914 году, в самом начале войны, по инициативе Верховного Совета «Великого Востока народов России»¹. Кружок «февралистов» представлял собой традиционную форму самоорганизации элиты, его деятельность протекала в двух направлениях, характерных для масонских и полумасонских структур: религиозно-посвятительная работа и оппозиционно-политическая.

Деятельность Союза была ориентирована на программу Религиозно-философского общества, на собраниях обсуждались вопросы о пути России, о свободе, о человеческой личности, о положении Русской Православной Церкви. Цели общества были изложены в программном документе, составленном Гиппиус, «Profession de foi». Новая Россия, согласно этой программе, возникнет в свете любви Иисуса Христа — «Абсолютной Личности», на основаниях Свободы, Лояльности, Равенства, Культуры, Братства². Гиппиус постулировала идею Свободы как высшую ценность, дарованную человеку Творцом, и как абсолютный идеал социального устройства, который может осуществиться только в условиях демократического общества. Эти же тезисы она развивала в статье «Оправдание свободы» (1924)³.

Переселение Мережковских в Париж совпало с публикацией в журнале «Русская мысль», издававшемся П. Б. Струве, «Черной книжки» и «Серого блокнота» — дневниковых заметок Гиппиус о последних месяцах, проведенных под большевиками⁴, заключительной части ее «Петербургского дневника», который она вела с начала войны⁵. Оба этих острых публицистических текста, снабженные предисловием «История моего дневника», были включены затем в коллективный сборник «Царство Антихриста» (Мюнхен, 1922), вышедший при участии Гиппиус, Мережковского, Философова и Злобина. В книгу вошли

¹ Согласно данным А. И. Серкова, в «Ложу Мережковского» входили: А. Я. Гальперн (юрист, будущий управляющий делами Временного Правительства), З. Гиппиус, А. В. Карташев, А. Ф. Керенский, А. А. Мейер, Мережковский, Н. П. Вакар, Н. В. Некрасов (будущий министр финансов Временного Правительства и последний губернатор Финляндии). См.: Серков А. И. Русское масонство 1731–2000. Энциклопедический словарь. М., 2001. С. 1144 (ст. «Ложь Мережковского»).

² См.: Гиппиус З. Profession de Foi // Новый журнал (Нью-Йорк). 1975. Кн. 121. С. 127–145 (публ. Т. А. Пахмусс).

³ Впервые: Современные записки (Париж). 1924. Кн. 22. С. 293–315.

⁴ Гиппиус З. Черная книжка // Русская мысль (София). 1921. № 1–2. С. 139–164; Серый блокнот // Там же. С. 164–190; Мережковский Д., Гиппиус З., Философов Д., Злобин В. Царство Антихриста. München, 1922. С. 37–125.

⁵ Петербургский дневник З. Гиппиус состоял из двух частей: «Синяя книга. Петербургский дневник 1914–1918» (Белград, 1929); «Черные тетради» (впервые: Звенья: Исторический альманах. СПб., 1992. Вып. 2 / Подг. текста М. М. Павловой; вступ. ст. и примеч. М. М. Павловой, Д. И. Зубарева).

статьи о русской революции и сущности большевизма, а также воспоминания о бегстве из России.

В основе книги — жесткая схема: Октябрьский переворот — Зло; в терминах Мережковских: большевики — «хамы», их власть — «хамодержавие», установленный ими режим — наступление царства Антихриста. Механизм победы большевиков: ложь, коварство и, главное, террор, террор во всех сферах и формах — от затыкания ртов до массовых убийств. Воцарение Антихриста, его победа над Россией — главная тема «Черной книжки» и «Серого блокнота».

Эта схема определила характер отобранного Гиппиус исторического материала, в дневник попадали лишь те факты и слухи, которые эту схему подтверждали (закрытие газет, обыски, аресты, расстрелы, людоедство, кормление зверей в Зоологическом саду трупами расстрелянных, мародерство и т. п.), противоречащие идеологической конструкции — отменялись. Злу противостоит Культура, поэтому большевики должны ее уничтожить, Культура и интеллигенция — обречены. Другой путь — сотрудничества с новой властью (ради физического выживания) — путь саморазоблачения и предательства Культуры. Любое просветительское начинание, связанное с новой властью (открытие новых издательств, театральные постановки и т. п.), для Гиппиус вне Культуры, посредников (Горького, Гржебина, Луначарского) и «перебежчиков» к Антихристу (Блока, Андрея Белого и др.) она «не простит никогда».

Блок, прочитавший дневник Гиппиус в «Русской мысли» в апреле 1921 года, отметил «много скверных анекдотов о Горьком, Гржебине и др.» и дал запискам следующую характеристику: «Это очень интересно, блестяще, большею частью, я думаю, правдиво, — но своекорыстно. Она (они) (Мережковские. — М. П.) слишком утяжелена личным, тут нет широких обобщающих точек зрения. Может быть, на обобщения такого размера, какие сейчас требуются, они вовсе не способны. <...> Это — правда, но только часть»¹.

В эмиграции публикацию дневника встретили неприязненно, главным образом из-за тенденциозных преувеличений, непроверенных слухов («дневником сплетен» назвал его один из главных его персонажей — доктор И. И. Манухин²) и антисемитских высказываний. Вину за происходящее в России Гиппиус возлагала на большевиков-евреев (слуг Антихриста), связанных с Россией лишь формально — рождением, но чуждых ее культуре и духу ее народа (другие большевики, не евреи, например Ленин, в схеме рассуждений оказывались пре-

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 416 (дневниковая запись от 20 апреля 1921 года).

² Гиппиус З. Н. «Черные тетради». С. 18. Иван Иванович Манухин (1882–1958) — известный врач-пульмонолог, был знаком с Горьким с 1912 года, успешно лечил его от туберкулеза, после Февральской революции — врач Чрезвычайной следственной комиссии; со многими политическими деятелями, в том числе с большевиками, был связан как практикующий врач. В недатированном письме Горькому Манухин возмущался: «На „Дневник“ Гиппиус я больше, чем кто-либо, зол. От обиды и злости, когда я прочел его здесь, в Париже, я раскачивал постель в том кабинете, в котором жил... <...> но я вспомнил положение, что мне нигде нельзя было ответить на ложь и клевету на меня. И вы понимаете, что обиднее всего для меня было то, что я (!!) якобы говорил о вас» (Там же. С. 18).

дателями своего народа)¹. По свидетельству Берберовой, в Гиппиус «дремала ее общая с Д. С. <Мережковским> великодержавность, презрение к инородцам, живущим на российской земле. Позже это выветрилось из нее, и она даже стыдилась своих чувств»².

М. Вишняк вспоминал: «Писания Гиппиус были исполнены жгучей ненавистью „ко всяким евреям и еврейкам“, а не только к „Бронштейнам и Нахамкесам“. И не только большевики, но и правые эсеры или левые кадеты, — все одинаково вызывали негодование Гиппиус, продолжавшей себя одну считать правой в прошлом и настоящем. <...> Естественно, что от Мережковских отвернулись многие даже из бывших друзей. Либеральные круги встретили Мережковских с опаской. Радикальный Париж отнесся к ним недружелюбно, даже враждебно. <...> Милоков не сразу согласился дать место бывлой сотруднице „Речи“ на столбцах редактируемых им „Последних новостей“. <...> В „Современные записки“ Мережковские попали не сразу. Им помогло настойчивое представительство их давнего и верного друга И. И. Бунакова-Фондаминского, одного из редакторов журнала»³.

Несмотря на сдержанный прием, оказанный Мережковским в русской зарубежной прессе, в первой половине 1920-х годов Гиппиус напечатала около двух десятков острых политических статей и литературно-критических очерков в парижских «Последних новостях», «Общем деле», журнале «Современные записки», варшавской газете «Свобода» («За Свободу!»), рижской «Сегодня», берлинском «Руле».

В статьях «С того света», «Большевистские тайны», «Там, в России», «Здесь, в Европе», «Кубок смерти», «Мир с большевиками», «Еще о мире с большевиками», «Динамит» и др. она продолжала развивать основные темы петербург-

¹ В ближайшем окружении Гиппиус было немало людей еврейского происхождения, которых они считали своими единомышленниками, признавая за ними духовное родство с русским народом. Мережковские выражали нетерпимое отношение к публицистическим выступлениям В. Розанова в связи с делом Бейлиса. См. также статью Гиппиус «Антисемитизм?» (Общее дело. 1921. 24 июня) и незаконченную заметку «О евреях и статье Фельзена» (Intellect and Ideas in Action... Р. 113–120). По прочтении статьи, в которой Гиппиус протестовала против обвинения русского народа в ксенофобии, Н. М. Минский писал ей: «Читаю вашу политическую статью о евреях — вторую. <...> сберегите свое жидолюбие до той поры, когда большевизм будет побежден и начнется расправа с еврейским народом за грехи комиссаров и комиссарчиков. Тогда сильное, умное слово — ваше и Д. С. — будет очень, очень кстати» (Из архива З. Н. Гиппиус: Ранний период жизни в эмиграции / Публ. Т. Пахмусс // Новый журнал (Нью-Йорк). 1987. Кн. 168–169. С. 315).

² Гиппиус З. Петербургские дневники: 1914–1919 / Предисл. и примеч. Н. Н. Берберовой. Нью-Йорк, 1990. С. VI.

³ Вишняк М. З. Н. Гиппиус в письмах // Новый журнал. 1954. Кн. 37. С. 187. Имеются в виду: Лев Давидович Троцкий (наст. фамилия — Бронштейн; 1879–1940) — один из организаторов Октябрьского переворота, в 1917–1918 годах 2-й председатель Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов, в марте 1918 года участвовал в подписании Брестского мира (возглавлял 2-ю советскую делегацию в Брест-Литовске); Юрий Михайлович Стеклов (наст. имя — Нахамкес Овший Мойсеевич; 1873–1941) — член Петросовета, в 1917–1925 годах редактор газеты «Известия ВЦИК». В «Черных тетрадах» Троцкий и Стеклов упоминаются, как правило, под своими настоящими фамилиями, их имена для Мережковских — один из символов Хамодержавия.

ского дневника: рассказывала о России, погибающей «под этим новым татарским игом» («Большевицкие тайны» — I, 172)¹, о всеобщем «угашении Духа» — уничтожении Культуры, истреблении народа и интеллигенции, предупреждала Европу об опасности большевизма — «гигантской русской опухоли, злокачественного фурункула» («С того света» — I, 113)², призывала европейские державы помочь России свергнуть большевиков.

Жесткая общественно-политическая позиция была определяющей в подходе Гиппиус к современной литературе. В рецензии на книгу стихов К. Бальмонта «Марево» (очерк «Бальмонт», 1922) она выдвинула главный, с ее точки зрения, критерий оценки литературных явлений: «До большевиков, их засилья, до разрушения и страдания России, у нас не было способа, совершенно безошибочного, отделять „людей“ от „нелюди“. Теперь эту лакмусовую бумажку мы имеем. И теперь, когда под лозунгом „аполитичности“ искусства писатели бросились в большевицкие рептилии, — этот лозунг уже никого не обманывает. Всякий зрячий, к тому же, видит, что жизнь давно перехлестнула политику. Если прежде еще можно было горделиво бросить: „Я занимаюсь искусством, мне наплевать на форму правительств“, то повторить это теперь, сказать: „Я занимаюсь искусством и глубоко плюю на то, что мой народ дошел до людоедства“»³.

В своих критических оценках Гиппиус руководствовалась главным образом не эстетическими, а идеологическими критериями. Согласно такой установке, в России литература кончилась, там царит «смертная тишина», всех «прихлопнули... темной, тяжелой крышкой», остались одни «перебежчики». В статье «Полет в Европу» (1924)⁴ она писала: «...чашу русской литературы из России выбросили. Она опрокинулась, и все, что было в ней, — брызгами разлетелось по Европе. <...> Какое имя не вспомнишь — все оказались здесь. <...> „Очистив“ Россию от современной русской литературы, от Арцыбашевых, Буниных, Мережковских, Куприных, Ремизовых и т. д., и т. д., распорядители (как мы знаем) ныне принялись за коренное очищение ее и от всего русского литературного наследия. <...> от всего, что имеет отношение к культуре духа» (I, 309, 312).

Ряд очерков (в противовес большевицкой «очистке») Гиппиус посвятила писателям, в творчестве которых нераздельно слились человеческая ответственность за свои взгляды и поступки и талант: «Тайна зеркала (Иван Бунин)», «Бесстрашная любовь (Русский народ и Бунин)», «Бальмонт», «Борис Зайцев. Преподобный Сергей Радонежский», «По Арцыбашеву» и др.

¹ Впервые: Сегодня (Рига). 1921. № 120. 31 мая. С. 4.

² Впервые: Свобода (Варшава). 1920. № 1. 17 июля.

³ Антон Крайний. Бальмонт (I, 276); впервые: Последние новости. 1922. 11 авг. № 710. С. 2.

⁴ Статья «Полет в Европу» (впервые: Современные записки (Париж). 1924. № 18. С. 123–138) — отклик на полемику, возникшую в зарубежной печати в связи с выходом в Берлине первых номеров журнала «Беседа», в котором в 1923–1924 годах печатались заметки, очерки и воспоминания Горького, вышедшие затем отдельным изданием. Горький возлагал на это свое детище («Беседу») определенные надежды: он хотел объединить под обложкой журнала эмигрантов и советских писателей. О литературном контексте, в котором появилась статья «Полет в Европу», см.: *Ревякина И. А.* Антон Крайний против М. Горького: эпизод литературной дискуссии 1924 года // Зинаида Николаевна Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М., 2002. С. 320–334.

Писателям-конформистам и «перебежчикам»: Горькому, Брюсову, Блоку, Белому, Есенину, Р. В. Иванову-Разумнику и др., политически наивному Герберту Уэллсу за его книгу «Россия во мгле», а также «обласканным советскими вельможами» и не обласканным — Б. Пильняку, М. Зощенко, В. Маяковскому, А. К. Толстому, Вс. Иванову, М. Слонимскому — Гиппиус отказывает в человечности и ставит их вне гуманистической традиции русской культуры: «Опять о ней» (о Блоке), «Судьба Есениных», «Полет в Европу», «Советский батюшка (А. Введенский)», «Роман о мистере Уэллсе». Подлинная литература в России продолжает существовать лишь благодаря несмирившимся — «внутренним эмигрантам»: Ф. Сологубу, А. Ахматовой, С. Сергееву-Ценскому, М. Волошину, Е. Замятину, М. Пришвину («Полет в Европу»).

Малейшее движение в сторону Совдепии Гиппиус расценивала как предательство идеалов свободы. В статьях «О „Верстах“ и прочем», «Мертвый дух» («Голос минувшего на чужой стороне». Париж, 1926), «Второй кошмар» (Последние новости. Париж. 1927 № 170. 2 марта. С. 2) она выступила с резкой критикой евразийского журнала «Версты», сочтя его пробольшевицким органом (как и пражскую «Волю России»). В журнале наряду с видными писателями и мыслителями эмиграции (Ремизовым, Шестовым, Степуном) печатались советские поэты и прозаики (Пастернак, Артем Веселый, Замятин и др.). Позицию Гиппиус — против всех, кто стоит «лицом к России», — всецело разделял Бунин.

Марк Слоним, ведущий критик «Воли России», возражал в ответ на их выпады против «Верст»: «Да, большевицкая зараза проникла глубоко и далеко, но следы ее прежде всего на тех, кто ее же изобличает в других: разве не духом напостовцев веет от введения в критические очерки справок о политической благонадежности, и разве не сходны методы Гиппиус и Бунина и большевицких официальных критиков: вместо оценок писателя здесь его пытаются убить кличкой большевика или сменовеховца, как там — кличкой белогвардейца и контрреволюционера»¹.

В 1920-е годы, всецело поглощенная общественно-политическими проблемами и публицистикой, Гиппиус лишь эпизодически обращается к художественной прозе и поэзии. В 1921 году в Париже вышел сборник «Небесные слова», в который она включила дореволюционные рассказы, наиболее характерные для ее писательской манеры («Небесные слова», «Все к худу», «Кабан», «Влюбленные», «Странничек», «Ниниш», «Вечная женственность», «Тварь», «Святая плоть» и др.). Немногочисленные новые новеллы и повести появлялись на страницах «Последних новостей», «Иллюстрированной России», «Звена», «Сегодня», «За Свободу!»; некоторые из них печатались затем повторно под другими названиями (по финансовым соображениям).

В рассказах Гиппиус этого, равно как и более позднего, периода прослеживается идейно-тематическое и художественное единство с дореволюционной прозой. Произведения, написанные в эти годы — «Пестрый платочек», «Ваня и Мари»,

¹ Слоним М. Литературные отклики // Воля России (Прага). 1926. № 8. С. 95.

«Кольцо молчания», «Царский путь», «Сережа подрост (Наталья Павловна)», «Тихое. Страшное», — обращены исключительно в прошлое, их действие разворачивается до 1917 года в России или за ее пределами; перед героями встают вечные вопросы о любви, смерти, истинной вере, свободе.

В начале 1922 года в берлинском издательстве «Слово» вышла книга «Стихи: дневник 1911–1921». В нее вошли новые произведения, а также стихотворения (43 из 46) контрреволюционного сборника «Последние стихи. 1914–1918» (Пб., 1918). По определению Г. Струве, «стихи эти носили частью характер философской лирики, частью — политической сатиры»¹.

Книга состоит из четырех разделов: «У порога», «Война», «Революция», «Там и здесь», маркирующих важные рубежи русской жизни, переживаемые поэтом: от предвоенного предчувствия катастрофы до эмиграции. В названии эксплицируется характерная особенность поэтического творчества Гиппиус — его дневниковая природа, вбирающая в себя исповедальность, желание передать «полное ощущение минуты»², эзотеризм, внятный лишь узкому кругу посвященных³. «Стихи свои она слагала... как записи в дневнике или комментарии к снам, догадкам, сомнениям и мыслям», — отмечал Г. Адамович⁴.

Логическим и эмоциональным «пуантом» книги вследствие нового поэтического и исторического контекста стали «последние стихи», составившие раздел «Революция». Гневные филиппики Гиппиус, обращенные к преступным вождям-комиссарам и народу, совершившему грех предательства собственной свободы («Веселье», «Сейчас», «14 декабря 17 года», «Если», «Шел», «14 декабря 18 г.»), принадлежат к лучшим образцам гражданской лирики в русской поэзии. Афористичные, с харизматической повелительной интонацией строки «Веселья» для нескольких поколений русской интеллигенции стали поэтической эмблемой Октябрьского переворота:

Блевотина войны — октябрьское веселье!
От этого зловонного вина
Как было омерзительно твоё похмелье,
О бедная, о грешная страна!

Какому дьяволу, какому псу в угоду,
Каким кошмарным обуянный сном
Народ, безумствуя, убил свою свободу,
И даже не убил — засек кнутом?

¹ Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 99.

² Анненский И. О современном лиризме. З: «Оне» // Аполлон. 1909. № 3. Отд. I. С. 10.

³ Подробнее см.: Лавров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Гиппиус З. Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 38–40 («Новая 6-ка поэта». Бол. сер.).

⁴ Адамович Г. Одиночество и свобода // Адамович Г. Собр. соч. СПб., 2002. С. 164 (глава «Зинаида Гиппиус»).

Смеются дьяволы и псы над рабьей свалкой,
Смеются пушки, разеваемая рты...
И скоро в старый хлев ты будешь загнан палкой,
Народ, не уважающий святынь!

29 октября 1917¹

По мнению Д. Святополка-Мирского, Гиппиус — единственная из всех русских поэтов, кто после Тютчева «создал настоящую поэзию политической инвективы. Даже написанные в состоянии крайнего озлобления стихи 1917–18 годов — подлинно-поэтическая брань, достойная сравнения со стихами Тютчева на приезд Австрийского Эрцгерцога или на князя Суворова»².

Зарубежная печать встретила книгу настороженно. Переполюнявшая автора ненависть к революции вызвала почти единодушное осуждение рецензентов, причем не только умеренных, склонных к диалогу с большевиками (как справедливо заметил А. В. Лавров, «факт примечательный, в особенности, если учесть антибольшевистскую направленность печатных органов, поместивших эти отзывы»³). А. В. Бахрах писал: «В Революции Гиппиус узрела лишь нечто внешнее, лишь разрушительное — подход к ней оказался с нотой обывательщины, и вместо спокойной философской оценки — жажда мести (кому??), концентрированная ненависть, вопль проклятий»⁴.

На фоне неприяженных отзывов выделялась рецензия А. В. Амфитеатрова; он отметил у Гиппиус «острое ощущение постигнувшей мир космической катастрофы и столь же острое сознание, что черный вихрь хаоса, веющий ныне над землею, будет преодолен творческой любовью»; обратил внимание на высокий поэтический уровень стихотворений: «...все та же строгая четкость стиха, все те же матово-жемчужные благородные краски, какими Гиппиус давно пленяет нас. Здесь во всей полноте раскрывается внутренняя свобода поэта: безмерно разнообразная ритмика, вольная игра рифм, логическая неожиданность сочетаний, смелость образов — определяют „Дневник“»⁵.

В начале 1920-х годов Гиппиус обращается к автобиографической прозе. В рассказах и очерках мелькают автобиографические мотивы («Моя первая любовь (Н. М. Д.)», «Надя (записки младенца)», «Сосед № 1»)⁶. В одной из лучших лирических новелл «Мальчик в пелеринке» (1924) и очерке «Два разговора с поэтами» (1926) писательница вспоминает о талантливом семнадцатилетнем поэте из Шуши Морисе Джанумяне (Део), с которым познакомилась

¹ Гиппиус З. Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 220 («Новая 6-ка поэта». Бол. сер.).

² Святополк-Мирский Д. Годовщины. 2: Зинаида Гиппиус // Версты. 1928. № 3. С. 142.

³ Лавров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник. С. 491.

⁴ Бахрах А. З. Н. Гиппиус. Стихи. Дневник 1911–1921. Берлин, 1922 // Дни (Берлин). 1922. № 57. 7 янв. С. 15.

⁵ Кадашев Вл. [Амфитеатров В. А.] З. Н. Гиппиус. Стихи. Дневник 1911–1921 // Руль (Берлин). 1922. № 464. 28 мая. С. 9. Высокую оценку книги дал Саша Черный, см.: З. Гиппиус. Стихи. Дневник 1911–1921 [рец.] // Новости литературы (Берлин). 1922. № 1. С. 55. Подпись: А. Черный.

⁶ Эта линия в прозе Гиппиус была продолжена, см. новеллы 1930-х годов: «Фон и не фон», «Несправедливость», «Катрин», «Ночь воскресения (из воспоминаний)».

в Кисловодске в 1917 году. Део входил в кружок творческой молодежи, сложившийся вокруг Гиппиус; дальнейшая судьба юноши была ей неизвестна (он погиб на Кавказе в 1918 году, его семья стала жертвой геноцида армян).

В 1925 году в Праге в издательстве «Пламя» вышла в свет книга «Живые лица», в которую Гиппиус включила литературные воспоминания, ранее печатавшиеся в журналах и сборниках отдельными очерками. В книгу вошли главы о А. Блоке, В. Брюсове, В. Розанове, Ф. Сологубе, отдельный очерк «Благоухание седин» (с подзаголовком «О многих») — о писателях старшего поколения, с которыми мемуаристка познакомилась «на заре юности», — А. Н. Плещеев, Я. П. Полонском, А. С. Суворине, Д. В. Григоровиче, А. Н. Майкове, П. И. Вейнберге, А. П. Чехове, Л. Н. Толстом.

Жанр книги, соединяющий в себе художественную документальность и публицистичность, был чрезвычайно характерен для литературы 1920-х годов (в это время появляются «Окаянные дни» И. Бунина, «Солнце мертвых» И. Шмелева и др.). Мемуары Гиппиус (в противовес ее художественной прозе, подчас схематичной, подчиненной определенной метафизической конструкции) отличались непосредственной манерой изложения и живой образностью и потому сразу же получили читательское признание.

В рецензии, помещенной в «Современных записках», В. Ф. Ходасевич отметил, что на очерки Гиппиус следует смотреть как на ценнейший мемуарный материал, который в руках историка делается «одним из первоисточников по изучению минувшей литературной эпохи» и творчества самой Гиппиус; «...они написаны в литературном смысле блестяще. Это и сейчас уже — чтение, увлекательное, как роман. Люди и события представлены с замечательной живостью, зоркостью, — от общих характеристик до мелких частных, от описания важных событий до маленьких, но характерных сцен»¹.

Особое достоинство воспоминаний Гиппиус, по мнению Ходасевича, — в авторской пристрастности, сквозь которую просвечивает «лицо мемуаристки», — как, например, в очерке «Задумчивый странник», рассказывающем о последних днях Розанова и отношении к нему Горького, якобы оставшегося равнодушным к его трагической предсмертной участи. «З. Н. Гиппиус, — отметил критик, — очень не любит Горького. Может быть, у нее имеются самые веские основания. Но и на самого черного злодея не следует взваливать то, в чем он неповинен»². Признавая за мемуаристкой право на тенденциозность, Ходасевич вносит в рассказ о Розанове и Горьком существенное дополнение, реабилитирующее последнего.

Гиппиус не могла согласиться с его замечаниями: для нее «Горький-писатель давно заслонен деятелем-Горьким...» (I, 318–319)³; кроме того, она помнила о недавней дружбе рецензента с Горьким (осень и зиму 1924/25 года они про-

¹ Ходасевич В. З. Н. Гиппиус. «Живые лица» // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 127; впервые: Современные записки. 1925. Кн. 25. С. 535–543.

² Там же. С. 131.

³ Впервые: Антон Крайний. Литературная записка: Полет в Европу // Современные записки. 1924. Кн. 18. С. 123–138.

вели вместе в Италии на вилле «Иль Сорито»). 15 сентября 1925 года она писала Ходасевичу: «...мы с вами, при взгляде на эпизод „Розанов — Горький“, находимся в одинаковом положении к „истине“, а проще говоря — мы оба „пристрастны“, конечно, но мое пристрастие — на стороне объективной *правды*, ваше — на противоположной. Почему у вас две мерки, для Горького, и для Розанова, и, главное, каковы эти мерки? Почему Розанов сам виноват, что голодал, — не хотел продавать свои коллекции, а Горький ни в чем не виноват, хотя не только не продавал свои коллекции, но в то же время усиленно пополнял их? <...> Хранить мое тогдашнее „негодование“ к Г. до сих пор — было бы неестественно; я и не храню, и, по правде сказать, сейчас Горьким совершенно не занимаюсь, даже в смысле „суда“ над ним. <...> нам не о чем спорить: вы больше любите Горького, а я — больше Розанова»¹.

Особняком в книге стоит, по определению Ходасевича, «историко-психологический очерк» «Маленький Анин домик», посвященный бывшей фрейлине Анне Вырубовой (А. А. Танеевой), с которой Гиппиус доводилось встречаться в Царском Селе после революции. Очерк построен на исторических источниках — воспоминаниях Вырубовой, а также письмах Александры Федоровны к Николаю II и мемуарах воспитателя цесаревича Алексея Пьера Жильяра².

Не разделяя позицию зарубежной печати, обвинившей Гиппиус в оскорблении памяти замученной большевиками императорской семьи, Ходасевич писал в ее защиту: «Громадная разница между оскорблением памяти и беззлобным, но правдивым изображением той политической и религиозной темноты, в которой, к несчастью, пребывали Николай II и его жена, З. Н. Гиппиус в своем очерке сделала лишь те выводы и наблюдения, которые, на основании бывшего у нее материала, представляются единственно возможными. И сделала в форме вполне корректной, оставаясь все время в области религии и политики и не вдаваясь в область морали»³.

Юрий Иваск, один из ведущих критиков «первой волны», в отклике на переиздание «Живых лиц» (1972), признал книгу лучшей прозой Гиппиус: «Помещенные в этом сборнике очерки равноценны лучшим образцам нашей мемуарной литературы, будь то „Былое и думы“ Герцена, отрывочные записи К. Леонтьева или все четыре тома воспоминаний Андрея Белого. Это живая книга о живых, хотя уже умерших и (что подсказывается самым жанром мемуаров), субъективная, иногда даже капризно-субъективная книга»⁴.

Жизнь русского Парижа удручала Гиппиус общим, как ей представлялось, равнодушием к той миссии, которую Мережковские возлагали на русскую эмиграцию. О своих парижских настроениях она писала Н. А. Бердяеву 20 февраля

¹ Гиппиус Зинаида. Письма к Берберовой и Ходасевичу. Ann Arbor, 1978. С. 41.

² См.: Танеева (Вырубова) А. А. Страницы из моей жизни. Берлин, 1923; Письма императрицы Александры Федоровны к императору Николаю II. Т. I–II. Берлин, 1922; Жильяр А. П. Трагическая судьба русской императорской фамилии. Ревель, 1921.

³ Ходасевич В. З. Н. Гиппиус. «Живые лица» // Там же. С. 134.

⁴ Иваск Ю. З. Н. Гиппиус. Живые лица. Т. I–II. Мюнхен, 1972 [рец.] // Новый журнал (Нью-Йорк), 1973. Кн. 11. С. 255.

1923 года: «...теперь Париж, в русском смысле, пустыня; нет ничего, и даже нет никаких возможностей для бытия чего-либо. Эмигранты — одичалые единицы или замкнутые старые кружки. <...> Остается одно: уйти каждому в себя и собственную работу. Так люди по возможности и делают. Так ушел и ДС, так пытаюсь делать и я, хотя с непривычки мне очень трудно писать с сознанием, что это только для себя»¹.

В 1923 году Гиппиус стала членом Союза писателей и журналистов, тогда же вошла в комитет Лиги борьбы с антисемитизмом.

В 1926 году в Париже по инициативе Мережковских было организовано литературное и религиозно-философское общество «Зеленая лампа» (президентом был избран Георгий Иванов, секретарем — Владимир Злобин). Общество получило свое название в память о кружке, собиравшемся в Петербурге в доме Н. В. Всеволожского с осени 1819 по март 1820 года, воспетом Пушкиным («Из письма к Я. Н. Толстому», 1822). Участники собраний (Пушкин, А. А. Дельвиг, Н. И. Гнедич, Д. И. Долгоруков) обсуждали текущие культурные и политические события; название общества символизировало «свет и надежду».

В замысле устроителей, вспоминал Ю. Терапиано, было создать «нечто вроде „инкубатора идей“, род тайного общества, где все были бы между собой в заговоре в отношении важнейших вопросов»². Гиппиус как никто другой подходила для этой миссии: она была «не только писательницей, а еще и какой-то вдохновительницей, подстрекательницей, советчицей, исправительницей, сотрудницей чужих писаний, центром преломления и скрещивания разнородных лучей, и эта ее роль, пожалуй, важнее ее литературных заслуг»³.

«Зеленая лампа» возникла из «Воскресений» — литературных собраний на квартире Мережковских⁴. Их посещала вся русскоязычная парижская элита старшего и младшего поколений — философы, профессора, политики, журналисты, писатели: Н. А. Бердяев, Г. П. Федотов, Л. Шестов, А. Ф. Керенский, К. В. Мочульский, Тэффи, А. М. Ремизов, И. А. Бунин, М. А. Алданов, Г. В. Адамович, Г. В. Иванов, Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев, Ю. К. Терапиано, В. А. Мамченко, В. С. Варшавский, И. В. Одоевцева, В. Ф. Ходасевич, Н. Н. Берберова, Н. А. Оцуп, Д. М. Кнут, Б. Ю. Поплавский, А. П. Ладинский, Г. Н. Кузнецова, Ю. Фельзен, М. О. и М. С. Цетлины, Л. Д. Червинская и др. На «Воскресеньях» обсуждали вопросы поэзии, религии, метафизики (темы: Святая Троица, любовь, Третий Завет, Вл. Соловьев, Кьеркегор, Гегель, Ницше, Карл Маркс и т. п.). «О чем только не говорилось на этих воскресных собраниях. Л. Н. Толстой, политика, большевики, религия, Марсель Пруст, русские символисты, французские неокатолики, греческая трагедия...» — вспоминал Юрий Фельзен⁵.

¹ Hippus' Letters to Berdyaev // *Intellect and Ideas in Action...* P. 147–149.

² Терапиано Ю. Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 46.

³ Адамович Г. Одиночество и свобода. С. 154.

⁴ См. ст.: Встречи и свобода (III, 475–479); впервые: Встречи (Париж). 1934. № 2. С. 62–66.

⁵ Фельзен Ю. У Мережковских по воскресеньям // Даугава. 1989. № 9. С. 106.

Большинство посетителей «Воскресений» стали затем участниками «Зеленой лампы», которая наследовала проблематику воскресных дискуссий¹ и основной принцип устройства. Об организации вечеров Гиппиус писала В. А. Мамченко: «Я держусь вашего мнения и старого принципа, т. е. свободы: пусть приходят те, кому интересно; кому неинтересно — те и сами не будут приходить... При такой свободе сохраняется и внутренняя свобода: всем можно говорить правду в глаза. Отбор сам получится, в конце концов; если, после него, останутся два-три человека, то это ничего, раз это произойдет естественно»².

Мережковские допускали в «Зеленую лампу» всех разделявших их политические взгляды (за исключением большевиков и «большевизанствующих» — словечко Гиппиус). Тексты докладов печатались в журналах «Новый дом» (1926–1927) и «Числа» (1930–1934).

Первое заседание «Зеленой лампы» состоялось 5 февраля 1927 года в здании Русского коммерческого и индустриального союза (с докладами о цели и назначении общества выступили Ходасевич и Мережковский). На втором заседании (24 февраля) Гиппиус прочла доклад «Русская литература в изгнании», в котором сформулировала основную идею эмиграции. Смысл произошедшей на родине катастрофы, вследствие которой одни русские люди лишились земли, а другие — свободы, по мнению Гиппиус, заключается в уроке Свободы. В прениях по докладу она поясняла главную мысль: «Некогда хозяин земли русской, Петр, посылал молодых недорослей в Европу, на людей посмотреть, поучиться „наукам“. А что если и нас какой-то Хозяин послал туда же, тоже поучиться, — между прочим, и науке мало нам знакомой — Свободе?»³

Урок Свободы Гиппиус постулировала как основную идею объединения и самоопределения русской эмиграции: «Мы знаем, как влияют на духовный рост и творчество *политические* условия в России. Довольно непосредственно, не правда ли? Наши условия в изгнании, тоже связанные с „политикой“ (или нет?), не могут остаться без влияния. Эти условия одни для всех эмигрантов: художников, политиков, общественников, ученых... У всех — оторванность от земли, народа, языка, чувство безродности... вплоть до тягот материальных. И всем дана атмосфера свободы. Но как, скажут „творить“ в подобных условиях? Творить? А как делать политику? Как писать в газетах? Как работать? Как учиться? Или никак, анабиоз, или, поняв смысл изгнания, делать здешнее дело, но делать его как общее. Если эмиграции задана задача выучиться свободе, так значит, и художникам она задана. И нечего воображать, что обойдешься какой-то фиктивной свободой фиктивного, химического чистого искусства» (II, 272–273).

Оживленную дискуссию в «Зеленой лампе» вызвал доклад Гиппиус «Арифметика любви»⁴ (заседание 3 июля 1929 года), в котором она изложила свои

¹ См. хронику заседаний «Зеленой лампы»: Литературная энциклопедия русского зарубежья 1918–1940. Периодика и Литературные центры. М., 2000. С. 170–173.

² Hippus' Letters to V. A. Mamchenko // Intellect and Ideas in Action... P. 450 (письмо от 5 января 1937 года).

³ См.: III, 277; впервые: Новый корабль. 1927. № 1. С. 35–39; № 2. С. 39–41.

⁴ См.: III, 333–338; впервые: Числа (Париж). 1931. № 5. С. 153–161.

представления о природе Эроса и смысле любви. В дискуссии принимали участие Г. Адамович, В. Злобин, А. Ладинский, Д. Мережковский, Н. Оцуп, Тэффи, М. Цетлин и др. Тема доклада перекликалась с проблематикой ее эссе «О любви» (1925), знакомом слушателям по публикации в «Последних новостях»¹. В этой статье на примере трех произведений («Страдания молодого Вертера» Гёте, «Митина любовь» Бунина, «Габи, любовь моя» малоизвестного французского писателя Шарля Деренна) Гиппиус проиллюстрировала основные тезисы своей «метафизики любви»², во многих пунктах восходящей к философии В. С. Соловьева, а также идеям Отто Вейнингера, изложенным в книге «Пол и характер»³. В «Арифметике любви» она продолжала развивать мысли об идеале божественной любви, который может быть осуществим в любви личной (чувство любви связывается с ощущением «во-первых, абсолютной *единственности* любимого, и, во-вторых, — *вечности* любви»)⁴. Этот идеал Гиппиус провозгласила подлинным мерилом человеческих отношений.

В сентябре 1928 года Мережковские приняли участие в Первом конгрессе русских писателей и журналистов, состоявшемся в Белграде под эгидой короля Югославии Александра. Во время поездки они прочли ряд публичных лекций. Король наградил Мережковского и Гиппиус за вклад в культуру (в ряду других литераторов) орденом св. Саввы. Тогда же при Сербской Академии наук была учреждена специальная комиссия для издания «Русской библиотеки», в которой вышли книги писателей старшего поколения: Амфитеатрова, Бунина, Бальмонта, Гиппиус, Зайцева, Куприна, Мережковского, Ремизова, Игоря Северянина, Тэффи и др.

В 1929 году в «Русской библиотеке» была издана «Синяя книга» — петербургский дневник Гиппиус 1914–1917 годов. Таким образом, через восемь лет после публикации заключительных частей дневника была напечатана его первая часть. Дневник содержит подробные записи о войне, Февральской революции, Временном правительстве, политике Керенского, миссии Савинкова, деле генерала Корнилова, размышления о причинах постигшей Россию катастрофы, о причастности к ней «левых» и «правых». В июле 1931 года Гиппиус сообщила М. Д. Врангель: «Не так давно Белградское издательство выпустило мой „Петербургский дневник“ 1914–1918 годы (Синяя книга). Рукопись 10 лет была

¹ См.: I, 433–458; впервые: Последние новости. 1925. № 1579. 18 июня; № 1585. 25 июня; № 1591. 2 июля; вариант текста под названием «Искусство и любовь»: «Опыты» (Нью-Йорк). 1953. № 1.

² Подробнее об этой статье см.: Павлова М. М. Случайные неслучайные встречи: Зинаида Гиппиус о Шарле Деренне // Русские писатели в Париже: взгляд на французскую литературу 1920–1940. М., 2007. С. 303–314.

³ Эротическая концепция Гиппиус получила освещение также в статьях: «Влюбленность» (1904); «Зверобог» (1908); «Развод?» (1932), «Брак писателя» (1933), в интимных дневниках «Contes d'amour» (впервые: Возрождение. 1969. № 211. С. 25–47; № 212. С. 39–78; публ. Т. Пахмусс) и «Воображаемое» (Звезда. 1994. № 12. С. 116–123; публ. М. Павловой). См. также: Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М., 2008.

⁴ Гиппиус З. Арифметика любви. Речь в «Зеленой лампе» // Гиппиус З. Неизвестная проза. Т. 3. С. 333.

в России, спрятанная в Толстовском музее, в Москве; я лишь через 10 лет смогла достать ее через американцев. Вторая часть, 1918–1919, — пропала. Но в первой уже отмечены все главные периоды: война, революция и большевики. Случай поставил нас близкими свидетелями этих петербургских событий; но, признаюсь, читая мою рукопись через 10 лет, я изумлялась невероятности всего, что было, и до сих пор как-то не чувствую „авторства“ этой книги. Однако ни от чего, в ней высказанного, я не отрекаюсь, и наша жизнь в эмиграции проходит, в некотором смысле, под знаком этой книги: от начала *непоколебимой* непримиримости к большевикам»¹.

В период подготовки дневника к печати Гиппиус просила Ходасевича посмотреть рукопись на предмет необходимых купюр. Однако его рекомендации относительно смягчения оценок деятельности Горького она не приняла, поскольку переработка книги означала бы превращение дневника в мемуары (для нее же «Дневник — само течение жизни»). Все же ей пришлось внести в текст некоторые изменения: смягчить резкие и слишком откровенные характеристики непосредственных участников исторических событий — деятелей политических партий, причастных к Октябрьской катастрофе (П. Н. Милюкова, А. Ф. Керенского, И. И. Фондаминского и др.).

По вполне понятным причинам Гиппиус опасалась рецензий на «Синюю книгу»; она просила С. К. Маковского, заведовавшего литературным отделом «Возрождения», оставить ее труд «безгласным»². Тем не менее в газете появилась описательная и не вполне объективная рецензия П. Муратова, в которой он, в частности, упрекнул Гиппиус за «близкое соседство с властью, стояния у ее кулис, с заглядыванием иногда за эти кулисы»³. Оценки современников не всегда отличаются проницательностью и дальновидностью; по прошествии десятилетий «Синяя книга» и ее продолжение «Черные тетради» (1917–1919) вошли в число наиболее ценных документальных свидетельств революционной эпохи, обрели статус культурно-исторического памятника.

В конце 1920-х годов в творчестве Гиппиус обозначились новые тенденции: публицистика постепенно уступает место литературной критике и художественной прозе; вместе с тем прежний (публицистический) дух подспудно продолжает пронизывать все ее литературные замыслы.

М. Вишняк констатировал: «За последние, примерно, четыре десятилетия Гиппиус странным образом отдавала предпочтение политике и публицистике перед поэзией. Несмотря на все политические неудачи, постигшие и лично З. Н. и ее окружение, политика неизменно влекла ее к себе. И до самой своей кончины она не переставала метаться из стороны в сторону, меняя иногда на протяжении месяцев героев своих политических увлечений, но неустанно возвращаясь к своей неистребимой страсти»⁴.

¹ Hoover Institution Archives. Col. Baroness Maria Vrangeli. Box. 26. Folder 19.

² Гиппиус З. Письма к Берберовой и Ходасевичу. С. 104.

³ Муратов П. Петербургский дневник // Возрождение. 1929. № 1638. 26 нояб. С. 2.

⁴ Вишняк М. З. Н. Гиппиус в письмах // Новый журнал. 1954. Кн. 37. С. 18.

Согласно распространенному мнению критики, проза Гиппиус всегда была вторична по отношению к ее поэзии и самостоятельной художественной ценности не имела. Тем не менее в контексте литературно-общественной проблематики 1920–1930-х годов эта область творчества писательницы (весьма значительная по объему) заслуживает внимания. Ее художественная проза несет на себе печать злободневных вопросов и отражает процессы, о которых она писала в заметке «Русский стакан»¹ и, более развернуто, в незавершенной статье «История интеллигентской эмиграции: схема 4-х пятилеток»². Гиппиус поделила историю «первой волны» на четыре периода, отметив в каждом из них наиболее значительные культурные события.

Первый период (1920–1925) прошел под знаком всеобщего объединения против большевизма: «Нас соединяло одно несчастье, но в нем горела одна надежда. Единочувственные — мы верили и в человеческое единодействие». В эту «пятилетку» стали выходить русские газеты и журналы: «Общее дело», «Последние новости», «Современные записки», «Иллюстрированная Россия», «Возрождение», «Окно». Своеобразие русской диаспоры Гиппиус видела в том, что вследствие революции раскол произошел продольный, а не поперечный, как обычно бывало в истории, когда откалывалась аристократия (верхушка). Русская диаспора включала в себя выходцев из всех сословий — от родовой знати до простолюдинов, представителей всех состояний снизу доверху и всех поколений.

Второй период (1925–1930) — пик деятельности старшего и младшего поколений. Издаются газета (затем журнал) «Звено», журналы «Новый дом», «Новый корабль», «Дни», «Версты», «Числа». У Мережковских собираются «воскресенья», проводятся заседания «Зеленой лампы», организуется литературная группа «Перекресток».

В третьем (1931–1935) и четвертом (1935–1939) периодах происходит медленное угасание надежд на скорое возрождение России, а вместе с ними и журналистской деятельности. Возрастает равнодушие молодого поколения к политическим вопросам, усиливается скептицизм, некоторые возвращаются в Россию. Появляется литературное юношество и альманах «Круг» (руководимый И. И. Фондаминским). Заседания обществ и союзов уступают место «Вечерам поэзии». Старшее поколение отходит от общественной и литературной жизни, так как писательский труд утрачивает прежнее значение. Изменение политической обстановки в Европе с нарастанием угрозы гитлеризма подавляло творческие интенции русской эмиграции.

Рассказы и очерки Гиппиус второй половины 1920-х — 1930-х годов нередко представляют собой художественные иллюстрации отмеченных ею социальных процессов. Герои ее прозы — преимущественно русские парижане и их дети, многие из которых России не помнили или родились уже в эмиграции. В ряде рассказов поднимается вопрос о понятии «родина» и отношении к современной России, который детьми и родителями чаще всего решается по-разному, затрагивается тема расслоения русской диаспоры и проблема нацио-

¹ См.: III, 462–463; впервые: Числа (Париж). 1933. № 9. Май. С. 141–145.

² *Pachmuss T. Zinaida Hippus: an Intellectual profile.* Carbondale; Edwardsville, 1977. P. 177–178.

нальной самоидентификации («Две Дамы», «Метаморфозы», «Деньги», «Николаево пожелание», «Приехала» и др.).

Гиппиус описывает жизнь на чужбине людей самых разных сословий и занятий (кухарок, солдат, инженеров, служащих, статистов, таксистов, студентов и т. п.), пытается проникнуть в особенности национальной психологии, увидеть коренные различия в сознании европейцев и русских и, исходя из этих различий, сделать прогноз о будущем России и соотечественников.

В очерке «Марина и Катерина (Параллели)» (1931)¹ сравниваются судьбы двух женщин — русской и француженки; обе служили у Мережковских в горничных: неграмотная Марина в России, грамотная Катерина в Париже (вероятно, образы предполагают символическое расширение: Россия — Европа). В качестве сравнительного критерия берется любовь: «Хочешь не хочешь — надо признать в ней что-то „вечное“. Вот на фоне-то „вечного“ особенно хорошо и наблюдается смена времен, глубокая разность культур, стран, народов» (III, 10).

Гиппиус не скрывает, что Марина «ближе сердцу, роднее и понятнее»: ее любовь к солдату Николаю чужда здравого смысла, целомудренна, причастна «тайне»; ее ум склонен к «вечным» вопросам: есть ли Бог и т. п. Чувство Катерины к солдату Морису устремлено на создание удобной жизни и стабильной семьи. Оба знают катехизис, исправно посещают мессы и «русскими» вопросами не задаются. Сознание Марины иерархично: «господа» — чужие, с ними ее разделяет пропасть и своеобразная «гордость» (ни разу не пожаловалась на свою жизнь). Катерина не видит существенной разницы между теми, кто платит деньги за сделанную работу, и теми, кто их за работу получает. Это отношения деловые, в будущем стороны могут поменяться ролями; «основной элемент человеческого „равенства“ никогда не бывает уничтожен, он не в разуме, а, кажется, издавна он уже в крови» (III, 14).

Судьба Марины ужасает обреченностью и обыденностью: «В избе, кривой, бедность не прикрытая; куча грязных ребятишек». Николай спился: «Обросший, мутноглазый, без зубов, такой же бессловесный»; «смертным боем бил, пьяный, и ее, и ребятишек. А пьян был почесть что всегда. Хозяйство расхищал...» (III, 16). Судьба Катерины и ее будущих детей также предсказуема: «Здесь же я прямо глазами вижу лесенку, верную, давнюю, крепкую, по которой взбираются люди, семьи, поколения. Морис бегал без штанов, собирая яблоки, потом учил катехизис, потом делал сидр, потом поехал, посланный отцом, учиться жить и работать, как хочет. Потом... стал капралом. Вчера он читал только забавные романы да газеты, сегодня читает и „Жизнь“ Терезы и „Наполеона“... а почему мы знаем, что будет читать, делать, над чем работать сын Мориса?»²

Гуманистические заветы европейской демократии — свобода и равенство, укоренившиеся в сознании западного человека («в крови») и являющиеся за-

¹ Впервые: Сегодня (Рига). 1931. № 46. 15 февр.

² Возможно, Гиппиус подразумевает источники, которыми пользовался Д. С. Мережковский в работе над историко-биографической книгой «Наполеон» (1929), а также над «Святой Терезой Иисуса» — первой частью дилогии «Испанские мистики» (1930-е годы), изданной посмертно.

логом здорового развития общества и личности («лесенка» вверх), в то же время, по мнению Гиппиус, потеснили «вечные» ценности. Душевный лад русского человека оказывается несовместимым с рациональным строем европейской жизни, подчиненной в первую очередь здравому смыслу и комфорту: «Народ русский не способен к культуре в ее чисто западном, европейском виде, т. е. культуре технической, механической, *только внешней*. Народ не понимает ее, не принимает ее. Шагу не может сделать по этому пути, — если это не есть, в то же самое время, и путь *просвещения*, культуры внутренней»¹.

Герой новеллы «Как ему повезло» (1932; в первой публикации под названием «Глупый Никита»)² — крестьянин из села Пролазы (семантика топонима, очевидно, не случайна), бывший солдат, после окончания войны не захотел вернуться на родину, где у него осталась семья. Никита обосновался в Париже, работает таксистом, женился на лавочнице Раймонде, у него родилась дочь, внешне он ведет благопристойную удобную жизнь европейца. С точки зрения здравого смысла ему повезло. Однако раздвоенность, тоска по родине, постоянная память о Любе и сынишке выливаются в пьяный бунт против чуждого сердцу благополучия и комфорта. «Убью — сокрошу — башки раскрою! Пропадай!» — протестует подвыпивший Никита, повергая в бегство родственников Раймонды.

В ряде новелл Гиппиус размышляет о последствиях национальной катастрофы, о трагических переменах в судьбах соотечественников на родине и в изгнании, о потере нравственных устоев и ценностей, о полном исчезновении в Совдепии человеческой личности («Деньги», 1933; «Барышня и девчонки», 1934; «Приехала. С натуры», 1936, и др.). В избранных ею сюжетах этого времени, как правило, просвечивает документальная основа, характерная для очерка «с натуры».

Интеллигентная русская семья озабочена судьбой бывшей гувернантки Денизы, оставшейся в России после их отъезда в эмиграцию («Приехала»). Андреевы собрали средства и помогли ей вернуться домой. Вместо живой смысленной француженки перед ними предстала старуха, в которой они не сразу узнали Денизу. Она одичала, в парижской квартире ведет себя сообразно советскому коммунальному быту, по-французски все забыла (в России запрещено говорить на иностранных языках), не склоняется ни к какому делу, следит за прислугой (чтобы не воровала) и сожалеет, что с ней нельзя разобраться с помощью домкома и милиции. Дениза не приживается на родине («В Европе тоже, я говорю, гниль. Употреблений злых очень много. И лодырей много. Работать надо» — III, 287³), с тоской вспоминает Россию и в конце концов возвращается к привычному для нее образу жизни: пайкам, борьбе за жилплощадь, коммунальным сварам и т. п. Марья Павловна недоумевает: кровная француженка,

¹ Гиппиус З. Бесстрашная любовь (Русский народ и Ив. Бунин) (III, 223); впервые: Общее дело (Париж). 1921. № 463. 23 окт. С. 2–3.

² Впервые: Последние новости (Париж). 1931. № 3936. 1 янв. С. 2–3; под названием «Глупый Никита»: Сегодня (Рига). 1935. № 111. 21 апр. С. 2–3.

³ Впервые: Сегодня (Рига). 1936. № 12. 12 янв. С. 4–5.

а выглядит, как настоящая русская, и мыслит, как советская — чужая во всем, будто бы подмененная: «Что она должна была перенести, чтобы такой стать...» (III, 288).

Заметное место в художественной прозе Гиппиус 1930-х годов занимает авантюрная рождественская повесть «Прошу вас... (Приключения Леонида)» (1932)¹, обращенная к потенциальным «возвращенцам» (широкая кампания, получившая название «возвращенчества», началась осенью 1925 года).

Главный герой — парижский бухгалтер, толстолиц по образу мысли, в новогоднюю ночь получает чудесный дар: достаточно произнести волшебную фразу «Прошу вас...» — и заветное желание исполнится. Леонид мечтает освободить Россию от большевиков. С помощью обретенного дара он беспрепятственно находит необходимую сумму денег и документы на имя Ганса Форста для поездки в Москву. Его план — пройти в Кремль и магической формулой «Прошу вас...» попросить Сталина уйти.

Прежде чем осуществить свой план, Леонид побывал в Ленинграде, где провел детские и юношеские годы. Картины советской разрухи и дикость нравов потрясли его воображение: «Незнакомый, да еще подобиями гримасничающий, город, незнакомое и неинтересное племя. Ни интереса, ни любопытства — именно от этой совершенной чуждости, далекости... навсегда...» (III, 105). В надежде повидаться с сестрой Леонид отправился по старому адресу. Вместо когда-то большой светлой квартиры он нашел мрачную коммуналку, населенную подобием людей («и откуда их такое множество?»). Ганя — испуганная, постаревшая и едва узнавшая братом («бывшая» госпожа Шервинская) — просит его уйти, опасаясь, что соседи донесут (был иностранец или белогвардеец, в коридоре давал доллары), и тогда ее партийный супруг потеряет работу.

Из Ленинграда герой направился в Москву, пробрался в Кремль и объявил Сталину о своем желании: «Товарищ Сталин... уйдите! Я прошу вас уйти». Тут же он был арестован и расстрелян; но затем чудесным образом воскрешен. Бывший священник, «инвалид революции» Александр, с помощью брата, сотрудника ГПУ, спас его из-под груды тел жертв массового расстрела (служить панихиды по погибшим и спасать полуживых из братских могил — его привычное занятие). Благодаря этим «праведным грешникам» Леонид выздоровел и вернулся в Париж; в его душе затеплилась надежда, что, несмотря на все муки и страдания, у России есть будущее: «Только в России сейчас праведность светлее, грехи тяжелее; все разделяю их, чтобы заодно с грешными моими праведниками быть» (III, 105).

Антивозвращенческий пафос сочетается в повести с христианской позицией (органичной и определяющей для Гиппиус) по отношению к людям, живущим под большевиками. На родине в «заложниках» у нее оставались сестры: Татьяна Николаевна (1877–1957; художница) и Наталья Николаевна (1880–1963; скульптор). Она пыталась вывезти их во Францию (план не удался); в 1929 году Татьяна находилась в заключении в Соловецком лагере по делу религиозного кружка «Воскресенье», Наталья как социально-опасный «элемент» была лише-

¹ Впервые: Сегодня (Рига). 1932. № 121–133. 1–13 мая.

на возможности работать. Впоследствии сестры были высланы из Ленинграда в Новгород, где провели оставшиеся дни.

В эти годы Гиппиус продолжает характерную для ее творчества линию рассказов о поисках веры, чуде обретения христианского пути, смысле христианства и христианской нравственности («Царский путь», 1925; «До воскресения», 1926; «Чудеса», 1932; «Вопрос», 1932; «Поездка Андрея», 1935, и др.). Под заглавием «Старый Керженец» (1931) она публикует одно из самых значительных произведений этого ряда: очерк «Светлое озеро» (1904)¹ — дневник поездки к «невидимому граду Китежу» на озеро Светлояр, предпринятой ею вместе с Мережковским в июне 1902 года. Рассказ о встречах с русскими богоскauteлями и сектантами спустя тридцать лет она заканчивает вопросом: «Что случилось с ними, с этими русскими людьми? Что там — в самой глубине России?..»

Центральное место в художественной прозе Гиппиус периода эмиграции занимает роман «Мемуары Мартынова» и его продолжение — повесть «Перламутровая трость (опять Мартынов)», над которыми она работала с 1927 по 1934 год. Произведение печаталось в виде самостоятельных новелл в газете «Звено», журналах «Иллюстрированная Россия», «Числа». В отличие от предреволюционных идеологических романов «Чертова кукла» (1911) и «Роман-Царевич» (1912), посвященных изображению разложения революционного быта и обсуждению перспектив русской религиозной революции, в «Мемуарах Мартынова» и «Перламутровой трости» Гиппиус отходит в сторону от общественных вопросов.

Тема романа — «Любовь во всей ее таинственной непостижимости», стержневая в ее творчестве, — связывает в единый монолит лирику, рассказы о «любви-влюбленности» дореволюционных сборников и новеллы 1930-х годов («Японочка», «Наденька и ее возлюбленный», «Я простил», «Так случилось», «Нежность», «Агата», «Вопрос», «Таинственный американец» и др.), интимные дневники, эссе, эпистолярию.

Последний роман писательницы можно рассматривать как еще одно «слово» о «деле любви» (ключевое понятие ее эротической концепции): любовь — мистическое отражение вечности на земле.

Герой-рассказчик Иван Леонидович Мартынов повествует о своей жизни как череде любовных историй, пережитых в детстве, юности, молодости и зрелости (роман состоит из семи новелл). Мартынову дано испытать влюбленность в юношу и увлечение зрелой женщиной, быть помолвленным с юной девушкой и одновременно переживать страсть к ее матери. По своей проблематике «Мемуары Мартынова» перекликаются с интимным дневником Гиппиус «Contes d'amour», в котором она анализирует свои романтические переживания, пытаясь разгадать пути и замыслы Эроса. Мартынову она переадресует собственные размышления: «Сама любовь такая несредняя вещь, что чуть она где хоть перышком коснулась — все делается особенным. Тогда, если верить Владимиру Соловьеву, за каждым человеком начинают внимательно следить „и небеса,

¹ Впервые: Новый путь. 1904. № 1, 2.

и преисподняя¹. И выясняется лицо человеческое, его собственное, какого другого нет»¹.

В повести «Перламутровая трость» (в 16 новеллах) герой попадает в ловушку сложных гомоэротических переживаний: он влюблен в прекрасного Франца, связанного интимными отношениями с сицилийскими юношами Нино и Джованне, в свою очередь Франц влюблен в графа Отто, а его жена Клара мечтает иметь ребенка от Франца и т. д.

Последний роман Гиппиус не стал событием в литературе русского зарубежья и не удостоился отдельного издания. Рецензируя «Перламутровую трость», Адамович отметил, что она «написана исключительно декоративно и ярко», однако автору не удалось скрыть под «вакханалией цветов», под картинами природы «ту ядовито-тревожную завязку, которая составляла сущность его рассказа...». Причина неудачи, по мнению критика, заключалась в том, что избранная гомоэротическая тема «для русской литературы слишком новая, — в противоположность литературе западноевропейской, где она стала обычной, — и когда читатель доходит до ее открытого изложения, то о вакханалии цветов немедленно забывает». Адамовичу представлялось довольно шатким и условным само психологическое построение Гиппиус: «в образе прекрасного Франца, тоскующего о прекрасном изменнике Отто, есть что-то раздражающее и почти комическое... <...> И едва ли З. Гиппиус к подобному эффекту стремилась»².

Со второй половины 1920-х годов и вплоть до последних дней Гиппиус, не переставая, с возрастающей интенсивностью работала в жанре мемуарного очерка. В эти годы из-под ее пера вышли статьи-воспоминания, которые могли бы стать дополнением к книгам «Живые лица» и «Дмитрий Мережковский» (или частично были в них использованы): «Все непонятно (о Сергее Аркадьевиче Андреевском)», «О Н. В. Чайковском», «Поликсена Соловьева», «Страничка прошлого (Ф. К. Сологубу — для Игоря Северянина)», «Далекая единственная встреча» (о Лескове), «Развод?» (о Розанове), «О встречах с королем Александром» (о поездке в Белград на писательский съезд), «Негасимая свеча (Памяти Амалии Фондаминской)», «Поэма жизни (рассказ о правде)» (о поэте Леониде Семенове), «Почти-Рай. Встреча с Вячеславом Ивановым в Риме (Из итальянских впечатлений)», серия очерков о петербургских Религиозно-философских собраниях 1901–1903 годов («Первая встреча»; «Перед запрещением»), а также воспоминания о поездке вместе с Мережковским в Италию («Флоренция — сегодня», «„Интуристы“ у фашистов») и др.

Одним из первостепенных интересов Гиппиус в 1930-е годы по-прежнему оставалась художественная критика, дававшая к тому же стабильный заработок. Свою профессиональную критическую деятельность она начала в журнале «Новый путь» (1903–1904), в последующие годы сотрудничала в «Весах», «Образовании», «Русской мысли» и др.; в 1907 году выпустила сборник литературно-

¹ Впервые: Иллюстрированная Россия. 1927. № 17. 23 апр. С. 6.

² Адамович Г. Литературные заметки. Кн. 2. СПб., 2007. С. 180; впервые: Числа. Книга девятая [рец.] // Последние новости. 1933. № 4481. 29 июня. С. 4.

критических и философско-публицистических статей «Литературный дневник (1899–1907)».

В эмиграции Гиппиус выступала под привычным псевдонимом Антон Крайний. Она писала о творчестве классиков (Гоголе, Некрасове, Толстом и Достоевском) и современниках (неэмигрантах): Розанове, Сологубе, Блоке, Мельникове-Печерском, Горьком; систематически рецензировала книжные новинки; составляла обзоры свежих выпусков «Современных записок» и «Чисел», вела полемику с «Верстами», «Волей России» и «За Свободу!» (с их ведущими критиками: Д. Святополком-Мирским, М. Слонимом и Д. Философовым). Время от времени она комментировала в печати наиболее примечательные, с ее точки зрения, доклады, прочитанные в «Зеленой лампе», например: «У кого мы в рабстве?» (1931)¹ — о духовном состоянии эмиграции, или «Черты любви» (1938)² — о книге Г. Иванова «Распад атома», и др.

Гиппиус откликалась на все заметные события и новые веяния в литературной жизни: появление «Нового дома», альманаха «Круг» и группы «Перекресток», съезд русских писателей в Белграде, вручение Бунину Нобелевской премии и т. д. В ее поле зрения была вся пишущая эмиграция: маститые, «среднемолодые» и молодые. Она писала о Бунине, Зайцеве, Шмелеве, Ремизове, Алданове, Ходасевиче, Адамовиче, Г. Иванове, М. Цветаевой, Берберовой, Терапиано, Дон-Аминадо, Поплавском, Мамченко, Фельзене, Кнута, Е. Бакуниной и многих других.

Первое по значению место в современной литературе Гиппиус отводила Бунину, о творчестве которого не раз отзывалась с большим пиететом. В статье «В сей час» (1933), по случаю присуждения ему Нобелевской премии, она заключала: «Кто же сейчас, если не Бунин, с волшебной своей изобразительностью, с глубокой властью над словом, заставляет нас чувствовать величие родного языка? Достойный его хранитель, Бунин является, для зарубежья, как бы *лицетворением* той последней, ценнейшей части России, которую отнять у нас уже нельзя» (III, 475)³.

Стиль критических очерков Гиппиус отличается пронизательностью, остротой мысли, подчас выражавшейся в форме язвительного сарказма (см., например, ее статьи против «военно-полевого богословия» И. Ильина⁴ или полемическую заметку против Ходасевича «Миллион терзаний»⁵). Она была подлинным Антоном Крайним, а отнюдь не Антоном Средним, как «окрестил» ее в эмиграции Д. Философов⁶. «Обиженные» писатели и критики нередко упрекали Гиппиус в эстетической близорукости, непоследовательности, субъективности или даже

¹ Впервые: За Свободу! (Варшава). 1931. № 161. 21 июня.

² Впервые: Круг. Альманах (Париж). 1938. № 3. С. 139–149 (доклад Гиппиус состоялся на заседании «Зеленой лампы» 28 января 1938 года).

³ Впервые: Последние новости (Париж). 1933. № 4261. 16 нояб. С. 3.

⁴ См. ст. «Предостережение» (II, 102–106); впервые: Последние новости (Париж). 1926. № 1800. 25 февр. С. 2; «Меч и Крест» (II, 182–197); впервые: Современные записки (Париж). 1926. № 27. С. 346–368.

⁵ Впервые: Числа (Париж). 1933. № 9. Май. С. 141–145.

⁶ Антон Крайний. Неловкость (открытое письмо в редакцию «За Свободу!») (II, 306); впервые: За Свободу! (Варшава). 1927. № 116 (2148). 22 мая.

тенденциозности оценок, которые находились в прямой зависимости от личных отношений с автором или его политической ориентации.

Она категорически не признавала поэтический дар М. Цветаевой и благожелательно отзывалась о малопримечательных стихах В. Мамченко, с которым была дружна (см. ее рецензию на сборник поэта «Тяжелые птицы», 1931)¹; хвалила стихи Ходасевича в период дружбы с ним («Знак», 1927),² но игнорировала его поэзию и называла «бездарным писателем» (III, 465) после разрыва отношений и сближения с его оппонентами — Г. Ивановым и Г. Адамовичем; она писала об упадке таланта Ремизова (реакция на его участие в «Верстах»), оставалась равнодушной к творчеству Набокова (см. ее рецензию на «Защиту Лужина» — III, 464)³ и в то же время одобряла посредственный роман «Отечество» Таманина (псевдоним ее давней знакомой Т. А. Манухиной)⁴. По этому поводу Ходасевич ядовито заметил: «с мнениями и оценками Гиппиус всерьез считаться нельзя, ибо они слишком легко меняются в связи с ее настроениями и с житейскими обстоятельствами»⁵.

Адамович, близко знавший Гиппиус около двадцати лет (она считала его самым талантливым критиком эмиграции), писал о своеобразии ее критического ума: «Она хотела казаться человеком с логически неумолимым, неизменно трезвым, сверхкартезианским умом. <...> Она была очень умна. Но ум у нее был путаный, извилистый, очень женский, гораздо более замечательный в смутных догадках, чем в отчетливых построениях, тех рассудочных теоремах, по образцу которых написаны многие ее статьи. „А что, если...“: постоянный мыслительный ход Гиппиус, заносчиво-дразнящий намек на проникновение в области, для обыкновенных людей недоступные»⁶.

По мнению Ходасевича, основные недостатки критической манеры Гиппиус заключались в пренебрежении художественными достоинствами произведения в пользу содержащихся в нем идей, в ее равнодушии к общим вопросам литературоведения и полной в них неосведомленности. К числу таких типичных промахов он отнес ее статью «Живая книга (О романе „Отечество“»)». В ходе возникшей между ними из-за этого романа острейшей полемики⁷ Ходасевич

¹ См.: III, 513–515; впервые: Современные записки (Париж). 1936. Кн. 61. С. 466–468.

² См.: II, 330–339; впервые: Возрождение (Париж). 1927. № 926. 15 дек. С. 2–3.

³ Впервые: Числа (Париж). 1933. № 9. Май. С. 141–145.

⁴ См.: III, 451–456; впервые (под псевдонимом *Антон Крайний*): Живая книга (о романе «Отечество») // Последние новости (Париж). 1933. № 4313. 12 янв. С. 2–3. Автор романа «Отечество» (Париж, 1933) Татьяна Ивановна Манухина (урожд. Крундышева; 1885–1962), жена И. И. Манухина; автор книги «Святая благоверная Анна Кашинская» (Париж, 1954). Гиппиус оказывала помощь Манухиной в подготовке издания.

⁵ Ходасевич В. Книги и люди. О форме и содержании // Ходасевич В. Собр. соч. Т. 2. С. 269–271; впервые: Возрождение. 1933. № 2935. 15 июня. С. 3–4.

⁶ Адамович Г. Зинаида Гиппиус // Мосты (Мюнхен). 1968. № 13–14. С. 206–207.

⁷ На отповедь Ходасевича по поводу статьи «Живая книга» (Возрождение. 1933. 26 янв.) Гиппиус ответила беспощадной заметкой «Миллион терзаний» (в составе ст. «Современность»), в которой сравнила его с Брюсовым — «человечески бездарным писателем»: «у обоих нет того, что называем „талантом“, т. е. нет отношения (интереса) к „общим идеям“». О литературной «войне», возникшей

причислил Гиппиус к критикам писаревской традиции. В статье «О форме и содержании» он резюмировал: «В основе же ее специально эстетических воззрений лежит отделение формы от содержания, что с особенной силой сказалось, во-первых, в ее нестерпимо тенденциозной и никак не „сделанной“ беллетристике (Блок в своем дневнике назвал ее романы бездарными), во-вторых, — в ее критических статьях, в которых о форме почти не говорится, а если и говорится, то вскользь, общими местами и совершенно раздельно от содержания, вне связи с ним. Только в стихах, практически сложившихся под влиянием зарождавшегося модернизма, она порой бессознательно нарушает „лучшие заветы“ писаревской эстетики: потому-то стихи составляют лучшее, что ею написано»¹.

Несмотря на разнообразные претензии, предъявляемые Гиппиус крупнейшими экспертами русской словесности, ее литературно-критическая деятельность в эмиграции имела непреходящее значение, поскольку она рассматривала все литературные явления в свете традиции, осуществляя связь современной журналистики с дореволюционной и тем самым утверждая неразрывность русской культуры (см., напр., ее речь на вечере, посвященном журналам эмиграции 16 февраля 1933 года: «„Современные записки“ и „Числа“»)².

Событием в творчестве Гиппиус стал выход последней книги стихов «Сияния» (Париж, 1938) — итоговой в ее полувековой поэтической биографии. В книгу вошло четыре десятка стихотворений — лишь часть из тех, что были написаны после выхода предыдущего сборника; за ее пределами осталось значительное число текстов, печатавшихся в периодике.

Многие стихотворения «Сияний» уже были известны читателям из газетных и журнальных публикаций, некоторые из них получили высокую оценку критики. «Над забвением» Адамович назвал «одним из самых совершенных стихотворений русского символизма»: «оно напоминает стихи Тютчева — в простом, типично тютчевском выражении изощреннейших догадок и чувств. Эти шестнадцать строк достойны были включения в самую строгую антологию русской поэзии за последние десятилетия»³.

Гиппиус сделала строгий отбор текстов и включила в сборник произведения, наиболее точно отражающие основную суть ее «метафизической» поэзии, обращенной к трем «вечным» темам, провозглашенным в ее поэтической декларации — стихотворении «Тройное» (1927):

Тройной бездонностью мир богат.
Тройная бездонность дана поэтам.

между Гиппиус и Ходасевичем в связи с романом «Отечество», приведшей стороны к полному разрыву отношений, см.: *Ходасевич В.* Собр. соч. Т. 2. С. 532–536.

¹ Там же. С. 270–271.

² См.: III, 457–460; впервые: Молва (Варшава). 1933. № 59 (282). 12 марта. С. 3.

³ *Адамович Г.* «Современные записки», книга 49-я. Часть литературная [рец.] // Последние новости. 1932. № 4089. 2 июня. С. 2.

Но разве поэты не говорят
Только об этом?
Только об этом?

Тройная правда — и тройной порог.
Поэты, этому верному верьте.
Только об этом думает Бог:
О Человеке.
Любви.
И Смерти¹.

В «Сияниях» отсутствуют стихотворения сугубо-конкретные, политические, злободневные (ничего от «дневника»). В книге собраны подлинные образцы медитативной, философски интонированной лирики: «Идущему мимо», «Вечноженственное», «Неотступное», «Наставление», «Прорезы», «Мера», «Над забвением», «Как он», «Воскресенье», «Eternité Frémissante», «Стена», «Игра», «Грех». Отдельные стихотворения, как, например, «Неотступное» (1926), отличает высокое молитвенное напряжение, как будто бы поэт пребывает в состоянии парусии — постоянном предстании перед Творцом (это подчеркнуто и в самом названии книги):

Я от дверей не отойду.
Пусть длится ночь, пусть злится ветер.
Стучу, пока не упаду.
Стучу, пока Ты не ответишь.
Не отступлю, не отступлю,
Стучу, зову Тебя без страха:
Отдай мне ту, кого люблю,
Восстанови ее из праха!
Верни ее под отчий кров,
Пускай виновна — отпусти ей!
Твой очистительный покров
Простри над грешною Россией!

И мне, упрямому рабу,
Увидеть дай ее живую...
Открой!
Пока она в гробу,
От двери Отчей не уйду я.
Негасим огонь души,
Стучу — дрожат дверные петли,
Зову Тебя — о, поспеши!
Кричу к Тебе — о, не замедли!²

¹ Гиппиус З. Н. Стихотворения. С. 438.

² Там же. С. 266.

Последний сборник Гиппиус был встречен преимущественно положительными откликами: рецензенты отметили, что «Сияния» дают представление о сущности поэтической манеры автора, как о ее сильных, так и слабых сторонах. «Стихи эти не очень отличаются от тех, которые в прошлом создали ей славу, — писал М. О. Цетлин. — Меньше, может быть, остроты и „игры“, больше горечи и сильнее звучали мотивы разочарования, почти отчаянья в жизни. <...> Все главное осталось. Осталась своеобразная смесь рефлексии, и даже дидактизма, и подлинного лирического чувства, иронии, религиозности, мужского ума, направленного на высшие вопросы духа, и женской манерности»¹. В. Л. Андреев отметил: «Прошедшие годы все же несколько изменили внутренний облик З. Гиппиус — в „Сияниях“ меньше едкости, меньше обреченности, чем в прежних стихах: такое стихотворение, как Св. Тереза, могло быть написано только теперь, когда для поэта уже ясна последняя цель его жизни — примирение»².

Наиболее развернутая оценка сборника была представлена в рецензиях ведущих критиков «первой волны» и крупнейших поэтов постсимволистской эпохи — Вл. Ходасевича и Г. Адамовича; каждый из них сосредоточился в первую очередь на характеристике поэтической манеры Гиппиус в целом.

В неоправданно резкой рецензии Ходасевича чувствовался элемент «сведения счетов» с поэтами символистской школы («само обаяние этой поэзии в значительной мере возникло из происходящего в ней совершенно своеобразного внутреннего борения поэтической души с непозитическим умом, художественного чутья с антихудожественными понятиями, вкуса с безвкусицей»). Он упрекал Гиппиус в «словесной неточности», «насыщенности философской или моралистической тенденцией», в пренебрежении поэтической формой. «В конечном счете учиться у Гиппиус нечему: кроме того, что в ней совершенно неповторимо, что связано с ее человеческой, а не литературной личностью, у нее нет ничего, чего нельзя было бы найти (притом в лучшем качестве) у других символистов. Потому-то у нее нет и никогда не будет учеников», — заключил Ходасевич³.

Адамович сконцентрировался на «единственности» поэтического облика Гиппиус, во всей полноте раскрывшегося в «Сияниях» («стихотворение Гиппиус можно без подписи узнать среди тысячи других»⁴). Неповторимость ее манеры — в «постоянном томлении о том, „чего нет на свете“, подрезанном на самом корню рассудочностью и охлажденное иронией», в ее «трезвом логическом уме, в ее готовности в чем угодно усомниться», которые сочетаются с ее «тягой ко всему метафизическому или даже потустороннему»⁵. По справедливому утверждению критика, «ей, да и ему, Мережковскому, нужен был дух

¹ Цетлин М. З. Гиппиус. Сияния. Стихи. Париж, 1938 // Современные записки. 1938. № 67. С. 449.

² Осокин С. [Андреев В. Л.]. З. Гиппиус. «Сияния». Париж, 1938 // Русские записки (Париж). 1938. № 10. С. 193–194.

³ Ходасевич В. Двадцать два // Возрождение (Париж). 1938. № 4136. 17 июня. С. 9.

⁴ Адамович Г. Собр. соч. (глава «Зинаида Гиппиус»). С. 204.

⁵ Адамович Г. Литературные заметки // Последние новости. 1938. № 6283. 9 июня. С. 3.

в чистом виде, без плоти, без всего, что в жизни может отяжелить, дух при попытке взлета, они оба были в этом смысле людьми „достоевского“, антитолстовского склада»¹.

Духовная суть лирики Гиппиус, в которой Адамович видел ее особое достоинство, предельно обнажена в поздних стихотворениях и незавершенной поэме «Последний круг». На первый план выдвигается образ «маленькой Терезы» — св. Терезы Лизьеской (стихотворения «Вечноженственное», «У маленькой Терезы», «Тереза», «Тереза, Тереза, Тереза, Тереза...»). Новоканонизированная католическая святая, почитаемая Мережковскими с особым благоговением², была для Гиппиус (см. ее очерк «Любимая», 1929 — II, 494–497)³ средоточием тех даров, которых сама она была лишена, но тщетно стремилась получить интеллектуальным усилием: дара по-детски чистого непосредственного религиозного чувства и способности принимать все жизненные испытания смиренно и безропотно, как проявление Божественной благодати и милосердия к человеку.

«Томление о потустороннем» — основной мотив философской поэмы «Последний круг (И новый Дант в аду)», оставшейся незавершенной. В 1936–1937 годах, находясь в Италии, Гиппиус вместе с Мережковским работала над киносценарием «Данте»⁴, по мотивам одноименного жизнеописания — его последней книги («Данте», 1939). Обращение к «Божественной комедии», вероятно, поддерживало ее духовную связь с ушедшим спутником (Мережковский скончался 7 декабря 1941 года). Гиппиус продолжала работать над поэмой вплоть до самой смерти.

Согласно наблюдениям А. В. Лаврова, «имея внешние подобия с „Божественной Комедией“ (поэма написана терцинами. — М. П.), развивая дантовскую идею всеобъемлющей любви, соединяющей Небо и Землю в окончательное единство, поэма Гиппиус лишена, однако, динамики построения, яркости образов и картин, драматизма положений; своей отвлеченной „теоретичностью“ и доктринальными установками „Последний круг“ напоминает скорее образцы средневековой дидактической поэзии, исполненные в жанре „видений“»⁵.

Вместе с тем в «Последнем круге» за абстрактными метафизическими идеями угадывается скрытый автобиографический подтекст, отголоски внутренних коллизий Гиппиус с близкими сердцу людьми (Философовым, Злобиным). Мучительный вопрос, которым задается лирический герой (новый Дант), а вместе с ним и поэт, — о спасении и грядущей встрече за последним пределом: все ли будут спасены? будет ли встреча? — остается без ответа.

Одним из последних начинаний Гиппиус было издание сборника «Литературный смотр», который она составила совместно с Мережковским. Цель за-

¹ Адамович Г. Собр. соч. (глава «Зинаида Гиппиус»). С. 204.

² О значении образа св. Терезы в религиозных исканиях Мережковских см. предисловие Т. Пахмусс в кн.: Мережковский Д. Маленькая Тереза. Ann Arbor, 1984.

³ Впервые: За Свободу! (Варшава). 1929. № 2768. 26 мая. С. 2.

⁴ См.: Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус как авторы сценариев / Публ. Т. Пахмусс // Новый журнал. 1987. № 167. С. 222–226.

⁵ Лавров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник. С. 66.

мысла — объединить творческие силы русской эмиграции на основании свободы мнений, дать возможность высказаться «среднемолодому» и молодому поколениям (чего они были лишены в условиях сокращения печатных органов и жесткого редакторского отбора). В «Литературном смотре» помимо молодых участвовали писатели старшего поколения (Г. Адамович и В. Зензинов), которых Гиппиус пригласила в сборник как «отверженных» в некоторых эмигрантских изданиях. Сборник вышел в 1939 году, в нем были помещены произведения Адамовича, Злобина, Лазаря Кельберина, Мамченко, Юрия Мандельштама, Терапиано, Лидии Червинской и других поэтов. В предисловии, озаглавленном «Опыт свободы», Гиппиус сформулировала основную идею книги: «Каждому участнику дана в ней полная свобода сказать все, что он хочет и как хочет. Сам берет он любую форму, любое содержание и сам — один — за написанное отвечает. <...> Только у редактора права и обязанности тоже особенные: он не выбирает произведений, он выбирает людей — авторов. Каждый, раз выбранный, берется безусловно: он волен печатать то, что пожелает»¹. Этот опыт был последней попыткой писательницы создать «что-то вроде школы свободы», нечто вроде свободного журнала.

После смерти Мережковского Гиппиус, угасающая физически и духовно, посвятила все оставшиеся силы написанию биографической книги «Дмитрий Мережковский». Труд был инициирован В. Злобиным, озабоченным их общим стесненным материальным положением, он верил, что издание книги — спасение от нищеты. В июле 1943 года Гиппиус писала другу семьи, шведской художнице Грете Герелль: «Володя сказал, что это единственный способ заработать немного денег, чтобы заплатить за квартиру и еду. <...> Володя уже продал ее, и это очень неприятно... Моя работа стала тяжелее в этих условиях, я борюсь с собой, так как знаю, что насильственный труд не дает добрых результатов»².

Работу над биографией Мережковского Гиппиус считала своим прямым долгом; она осмысляла свой труд как подведение итогов их совместного жизненного и творческого пути и одновременно — как опыт собственной интеллектуальной биографии. В рецензии на книгу А. В. Тыркова-Вильямс писала: «Она рассказывает интеллектуальную биографию своего мужа, с которым прожила больше полувека, с которым вместе думала, вместе с ним влияла на мысли других. Не без удивления прочла я, что она сначала хотела назвать свою книгу — „Он и Мы“. В этом есть признание его превосходства, есть пиетет, который при их жизни от посторонних глаз ускользал. Есть неожиданная нежность, которая в этой ко многому холодной женщине удивляет»³.

Немало страниц в книге посвящено непосредственно «анкетным» данным и биографическим деталям: Гиппиус рассказывает о семье Мережковского и его

¹ Впервые: Литературный смотр. Свободный сборник / Под ред. З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского; вступ. ст. З. Н. Гиппиус. Париж, 1939. С. 5–14.

² Цит. в переводе по: *Сергеев О. В.* Статья В. Злобина о З. Н. Гиппиус // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5–6. С. 328.

³ *Ар. Т.-В. [Тыркова-Вильямс А. В.] О Мережковских // Возрождение (Париж). 1952. № 20. С. 178.*

духовном возрастании, вспоминает о своих родителях, детстве и юности; о встрече с ним летом 1888 года в Боржоме, свадьбе, совместной жизни; о вхождении в литературный мир, первых публикациях и книгах; о знакомстве с Д. В. Философовым, отношениях с современниками и о многом другом. Тыркова-Вильямс справедливо отмечала: «...талантливая, наблюдательная, умная писательница дает много зарисовок, по которым будущие биографы малых и больших деятелей нашей буйной эпохи будут поправлять описания, сделанные современниками, менее острыми, менее талантливыми»¹.

Все неотъемлемые для жанра биографического очерка сведения в изложении Гиппиус являются лишь фоном, на котором весьма динамично и ярко проступают важные события и процессы культурной и политической жизни России, инициаторами, участниками или свидетелями и летописцами которых им довелось быть: Религиозно-философские собрания, кружок «Мир искусства», издание журнала «Новый путь», революция 1905 года, жизнь русского Парижа 1906–1913 годов (круг политэмигрантов), работа Петербургского Религиозно-философского общества, война, Февральская революция, Октябрьский переворот и т. д.

Исторические события, в свою очередь, проецируются на духовный путь Мережковского, который Гиппиус проследживает в сложном сплетении с судьбами современников: «властителей дум» и скромно «прошедших мимо» деятелей культуры, церкви, политики, литературы (сотни имен). В результате биографический очерк вырастает в картину чрезвычайно напряженной и богатой интеллектуальной жизни русской интеллигенции начала XX века.

Гиппиус успела довести повествование до 1921 года, воспоминания обрываются рассказом об их приезде в Париж. Опубликованная посмертно книга стала основанием для заключительного слова русской эмиграции о Мережковских, для подведения итогов и определения значения их общественно-литературной деятельности. В рецензии на этот труд, вспоминая об авторе и ее спутнике, А. В. Тыркова-Вильямс резюмировала: «Они стремились идти по пути всяких дерзаний, хотели и в искусстве, и в философии, и, что было новинкой, в вопросах религиозных уйти подальше от предшественников, от отцов. <...> Многие видные писатели печатно признавали то влияние, которое они на них оказали. Свои симпатии и антипатии, не только эстетические и поэтические, они перебрасывали в многочисленный круг читателей. И все это в переломную, решающую эпоху русской истории, когда происходила коренная перестройка государственного аппарата, когда каждый трезвый голос имел значение. Но события мелькали, не задевая сознание этих двух выдающихся русских интеллигентов. Поздно, только ценою мучительного личного опыта, пришли они к простой древней истине, что есть у них родина, которая зовется Россией, что все русские обязаны ее беречь, отгонять от нее разбойников и разбойничьи мысли, а не прислушиваться к ним с пустым любопытством, не забавляться роковой игрой с веками накопленной, простой, но повелительной мудростью»².

¹ Ар. Т.-В. [Тыркова-Вильямс А. В.] О Мережковских // Возрождение (Париж). 1952. № 20. С. 176.

² Там же. С. 178.

Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957)

Алексей Михайлович Ремизов родился 24 июня (6 июля) 1877 года в Москве и по материнской линии происходил из известного культурными традициями купеческого рода Найденовых. После развода родителей он вместе с братьями и матерью жил у ее родных на положении бедного родственника, рано столкнулся с социальной несправедливостью и угнетением. Окончив Александровское коммерческое училище, в 1895 году Ремизов поступил вольнослушателем на естественное отделение математического факультета Московского университета, увлекся марксизмом. В 1896 году он был арестован как один из зачинщиков студенческой демонстрации и сослан на два года в Пензу, а в 1899 году был вторично арестован как один из руководителей пензенского марксистского кружка и сослан в Вологодскую губернию на три года. В Вологде Ремизов познакомился и дружески сблизился со ссыльными А. В. Луначарским, А. А. Богдановым, Н. А. Бердяевым, Б. В. Савиновым, И. П. Каляевым, П. Е. Щеголевым; полюбил на всю жизнь ссыльную Серафиму Павловну Довгелло и женился на ней, там же сделал окончательный выбор между политической деятельностью и литературным творчеством. Первое опубликованное произведение («Плач девушки перед замужеством») было напечатано в 1902 году в газете «Курьер» по рекомендации Л. Н. Андреева. В 1903 году срок ссылки Ремизова кончился. В 1903–1904 годах он жил в Херсоне, Одессе, Киеве, служил заведующим репертуарной частью руководимого В. Э. Мейерхольдом «Товарищества новой драмы», был переводчиком и пропагандистом произведений европейского символизма. С 1 февраля 1905 года Ремизов получил разрешение на проживание в столицах, переехал в Петербург, где по рекомендации Н. А. Бердяева получил место в редакции символистского журнала «Вопросы жизни». Писатель вошел в модернистскую среду, сблизился с Вяч. Ивановым, А. Белым, А. Блоком и др.

Впечатления детства, юности, годов ссылки стали фабульной основой ранних ремизовских произведений. До конца жизни писателя автобиографизм остался неотъемлемой чертой его творчества. Ремизов так повествовал о природе своего литературного дара: «Меня заливают песней. И тысячной доли я не выразил того, что слышу звучит во мне. А в моих книгах я рассказывал о беде, спутнице человека, и о смешном двойнике всякой жизни. <...> С первых лет я зачерпнул в свое сердце горькую долю и влил в светлые часы моей жизни, а все чему-то радовался. <...> Я хотел выразить свои чувства. И хотел все знать: слово, жизнь, легенды, повествование, история, вера, чем живы люди. Праздных вопросов у меня не было. Первое, о чем я спросил себя: что есть человек человеку? Классическое „волк“ мне показалось мало: что ж волк, волк зарежет овцу и крышка. Мучиться не приходится: „волк съел“. Нет, в жизни не так просто. И никто никого есть не собираются. Нет, полное равнодушие, человек человеку бревно! Потом я прибавил к бревну подлец. Если человек-бревно пошевелится, то совсем не затем, чтобы облегчить беду другого человека, нет, а воспользоваться чужой

бедой и поживиться. Слово подлец, а для меня созвучно с подлезть. Но я встречал и в „бревне“ не только подлость, но и самоотверженную любовь, и прибавил к „бревну“ и „подлецу“ — „человек — человеку — дух-утешитель“»¹.

Из русских писателей-классиков Ремизов считал своими учителями Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Н. Лескова. На его творчество оказали влияние эстетические теории европейского модернизма. Писатель испытал воздействие раннехристианских гностических учений, философских концепций Ф. Ницше, Л. Шестова и В. Розанова (двое последних были близкими друзьями Ремизова). Важными духовными источниками его творчества стали фольклор и древнерусская литература.

Первый роман Ремизова «Пруд» (1-я незаконченная публикация — 1905, 1-е отд. издание — 1908) — это основанное на автобиографических мотивах экзистенциальное произведение о безысходном трагизме бытия и безвинных человеческих страданиях. Роман был столь новаторским по художественной форме, что не был принят к публикации лидерами адептов «нового искусства» З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковским и остался не понятым современниками. Роковые и бытийные причины людских бедствий и господства Зла в человеческих душах раскрывались и в ранних рассказах и повестях Ремизова, в основе которых лежали впечатления от годов ссылки и периода странствий по углам Российской империи («На этапе», 1903; «Серебряные ложки», 1906; «Крепость», 1906; «Часы», 1908 и др.).

По Ремизову, светлые первоосновы бытия можно постичь, приблизившись к основам народного мирозерцания. В 1907 году он издал сборник сказок «Посолонь», основанный на переработках фольклорных текстов. Задачей писателя было восстановление мифа, в образной форме воплощающего народный взгляд на мир. Сказки Ремизова получили высокую оценку как в художественных кругах (А. Блок, М. Волошин, Вяч. Иванов, А. Белый и др.), так и в научной среде (акад. А. А. Шахматов выдвигал «Посолонь» на соискание Пушкинской премии Академии наук). С середины 1900-х годов писатель стал перерабатывать произведения древнерусской литературы. Эта работа продолжалась более 50 лет. Ремизов был убежден во внутреннем единстве русской культуры и видел свою задачу в восстановлении разорванных связей между ее новыми и древними пластами. В 1907 году он выпустил в свет книгу переработок древних апокрифических сказаний «Лимонарь», в которой через призму народных сказаний о библейских событиях выразил свое отношение к потерпевшей поражение революции 1905 года. «Лимонарь» заканчивался картиной тотальной победы вселенского Зла.

Повесть «Крестовые сестры» (1910) продолжила традиции петербургской темы Пушкина, Гоголя, Достоевского и по-новому раскрыла авторскую концепцию неизбежности страданий «униженных и оскорбленных». Повесть стала этапным произведением, поставившим Ремизова в первые ряды литературной элиты. В 1910–1912 годах вышло собрание сочинений писателя². Оно предста-

¹ Цит. по: Коорнянская Н. Алексей Ремизов. Париж, [1959]. С. 88–89.

² См.: Ремизов А. Соч.: В 8 т. СПб., 1910–1912.

вило целостность художественного мира Ремизова, соединившего в себе сказочника и одновременно литератора, сумевшего показать ужасы и фантазмагию повседневной действительности. Во второй половине 1910-х годов писатель опубликовал сборники сказок и переработок древнерусских легенд («Доука и балагурье», 1914; «Весеннее порошье», 1915; «Укрепка», 1916, и др.), тогда же он работал над романом «Плачужная канава» (1914–1919, полностью опубликован в 2001 году) о судьбе русских интеллигентов в канун и во время Первой мировой войны, воспринятой им как мировая бойня.

К началу второй русской революции — Февралю 1917 года — Ремизов достиг середины жизненного пути и был бесспорно признан одним из лучших мастеров современной литературы. Революционные события осмыслились писателем сквозь призму исторических аналогий, собственного жизненного опыта и личного знакомства с многими из тех, кто в 1917 году вышел на авансцену русской истории. За исключением кратких отлучек, Ремизов провел 1917–1921 годы в Петрограде. Писатель не имел другой собственности, кроме интеллектуальной, и его взгляд на происходящее был взглядом демократически настроенного интеллигента, болеющего за судьбу России.

Еще в начале 1900-х годов Ремизов, в связи с пересмотром былых революционных убеждений, отказался от представления о характере развития России как пути «исторического прогресса». Согласно его тогдашней концепции, мир был создан и потом забыт Богом, а путь России был тупиковым путем проклятого народа, обреченного на бессмысленные страдания.

С середины 1900-х годов ремизовские взгляды на перспективы исторического пути России изменились. Теперь писатель рассматривал этот путь как органичное развитие национальной социокультурной модели, менявшей очертания, но по сути оставшейся неизменной. В историософии Ремизова появляются такие категориальные понятия, как «Русская Земля» — единство пространства, населяющего его народа и созданной им культуры; «Россия» — исторически-конкретная фаза развития Русской земли; «Русь» — символ констант, составляющих духовные основы бытия народа; «Государство российское» — издавна, органично развивавшиеся формы «уклада», «порядка» — политической организации народной жизни. По мысли писателя, всякие попытки резкой деформации или слома национальной социокультурной модели приводили к историческим катаклизмам — Смутам, в ходе которых сам народ, пройдя через страдания, восстанавливал исконный «порядок», «наряд» Русской Земли.

По Ремизову, поражение революции 1905 года было обусловлено ее неорганичностью для пути национального развития и в то же время имело провиденциальный характер испытания, посланного России Богом. В том же ключе он воспринял события Февраля 1917 года. В новой политической ситуации для Ремизова сходным историческим прецедентом стала русская Смута конца XVI — начала XVII века. По мысли писателя, Февраль 1917 года — очередное нарушение «порядка», начало Смутного времени. С первых послереволюционных дней он видел в случившемся результат манипулирования народной темнотой, осуществлявшегося небольшой кучкой политических авантюристов ради достижения эгоистических целей. В Дневнике 1917–1921 годов Ремизов, вспоминая

древнерусскую «Повесть временных лет», называл Временное правительство — «Временное», а обращаясь к событиям Смуты XVII века — периоду претендентов на русский престол — «самозванцев», среди которых был и Лжедмитрий II, прозванный «тушинским вором», именовал Петербург «тушинским лагерем». В июньской дневниковой записи 1917 года писатель отмечал: «Никакие и самые справедливейшие учреждения и самый правильный строй жизни не изменит человека, если не изменить в душе его, если душа его не раскроется и искра Божия не блеснет в ней. <...> Искра Божия блеснет в сердце человека — не надо головы ломать ни о каком учреждении, ни о каком строе, потому что с раскрытым сердцем не может быть несправедливости и неправильности»¹.

Октябрьский переворот явился для Ремизова органичным продолжением Февральских событий, подобно тому как в XVII веке крестьянское восстание Болотникова было следствием явлений «самозванцев». Сначала отношение писателя к новой власти было сдержанным, но когда выявился ее диктаторский характер — «диктатуры пролетариата», а не демократии — т. е. власти народа, то от нейтралитета он перешел к действительному протесту теми средствами, которые были доступны литератору, — т. е. к войне оружием слова.

Конец 1917 — начало 1918 года — время активной публицистической деятельности Ремизова в эсеровской печати: «Простой газете», «Новой простой газете», «Деле народа», «Вечернем звоне», «Воле страны», «Воле народа». Вершиной его публицистики стало «Слово о гибели Русской Земли» (1917). В образно-символической форме в «Слове» представлен исторический путь развития Русской Земли от начальных времен ее становления до современности. Последняя охарактеризована как период разделения «России» со своей душой («Русью»), которая существует, но в лихую годину скрыта, как легендарный град Китеж. По мысли Ремизова, для восстановления Русской Земли необходимо духовное возрождение народа через покаяние и преображение. После закрытия большевиками оппозиционных периодических изданий открытые публицистические выступления писателя прекратились.

Трудности с изданием книг и почти полное отсутствие возможности публикации произведений в периодике вынудили писателя включиться в деятельность многочисленных культурных начинаний революционных лет. В числе прочих занятий он служил в Театральном отделе (ТЕО) Наркомпроса; участвовал в проектах издательства «Всемирная литература»; был сотрудником Продовольственного театра при московском ТЕО; работал лектором по предмету «Теория прозы» на словесном отделении факультета искусств в Красноармейском университете в Петрограде.

В ночь с 13 на 14 февраля 1919 года Ремизов вместе с А. А. Блоком, Е. И. Замятиным, С. А. Венгеровым, А. З. Штейнбергом, К. С. Петровым-Водкиным и многими другими представителями художественной и научной интеллигенции был арестован и отправлен в ЧК в связи со сфабрикованным «делом» литера-

¹ Ремизов А. М. Дневник 1917–1921 годов / Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2001–2003. Т. V: Взвихренная Русь. С. 459. Далее, кроме особо оговоренных случаев, произведения Ремизова цитируются по этому изданию с указанием номера тома и страницы.

турного критика и публициста Р. В. Иванова-Разумника — «делом», являвшимся составной частью выдуманного большевиками «заговора» своих недавних соратников — левых эсеров. Пятнадцатого февраля он был выпущен на свободу. В условиях «красного террора» окончательно оформилась знаменитая ремизовская Обезьянья Великая и Вольная Палата (Обезвельволпал) — форма ненавистливой оппозиции правящему режиму, тайное общество фантастических существ — благородных свободных обезьян, принимающих в свои ряды всех тех, кто противостоял торжествующим в мире людей террору, насилию и попранию вечных ценностей¹. Палата управлялась никем не видимым и никому не ведомым царем Асыкой, от имени которого канцеляриус Алексей Ремизов вручал вступающим в ее ряды красочные разрисованные грамоты, свидетельствующие о даровании им титулов служек, кавалеров и князей Обезвельволпала. Высшие «княжеские» звания имели М. Горький, П. Е. Щеголев, М. М. Пришвин, кавалерами обезьяньего знака были А. А. Ахматова, Андрей Белый, В. В. Розанов, А. А. Блок и многие другие деятели русской культуры, поэт М. А. Кузмин был «музыкантом», а Н. С. Гумилев — «графом» Обезвельволпала. Первые обезьяньи знаки были выданы в 1908 году, последние — в 1950-х годах.

Атмосфера политического гнета и тяготы бытовой неустойчивости побудили Ремизова искать пути для отъезда из России. В 1919 году писатель обратился к Л. Н. Андрееву с просьбой помочь ему выехать с женой в Финляндию, а в январе 1920 года через М. Горького при поддержке давнего товарища по вологодской ссылке — наркома по просвещению А. В. Луначарского — он передал официальную просьбу в Совет народных комиссаров разрешить ему «временно выехать из России для поправки здоровья и приведения в порядок своих литературных дел, т. к. его сочинения издаются и сейчас за границей вне поля его непосредственного влияния»².

Седьмого августа 1921 года Ремизов с женой покинули Россию. В 1921–1923 годах он жил в Берлине, участвовал в работе писательских и культурных организаций («Дом Искусств», «Клуб писателей», «Вольфила» и др.), опубликовал целую серию книг, написанных еще в Советской России и в Берлине. Все они так или иначе были посвящены теме русской революции («Россия в письменах. Т. I», 1922, «Ахру. Повесть петербургская», 1922, «Кукха. Розановы письма», 1923, и др.) или явились результатом ремизовского отклика на грандиозные издательские проекты революционных лет по публикации произведений мировой литературы и фольклора («Чаахчыгыз-таасу. Сибирский сказ», 1922; «Лалазар. Кавказский сказ», 1922, «Крашенные рыла. Театр и книга», 1922, «Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым», 1923). В записях писателя тех лет и в его письмах знакомым постоянно звучали мотивы о скором возвращении на родину. Тридцатого октября 1923 года Ремизов получил от консульства РСФСР в Германии вид на жительство, дающий право ему и жене вернуться в Россию, однако 5 ноября Ремизовы переехали в Париж.

¹ Подробнее см.: *Обатнина Е. Р.* Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб., 2001.

² ИМЛИ. Архив А. М. Горького. КГ-П. 65. 10.8. Л. 2.

В жизни русского Парижа Ремизов сразу же занял независимую позицию, не скрывая своего восприятия эмигрантской и молодой советской литературы как двух рукавов единой русской литературы. Также принципиальным было его стремление не только войти в художественную жизнь Франции, но и доказать соответствие изначальной направленности своего творчества развитию европейского нового искусства. В 1925 году Ремизов предпринял, но неудачно, попытку переиздать первую редакцию романа «Пруд», осознавая созвучие своих ранних эстетических поисков художественным принципам нового литературного движения — сюрреализма¹.

Период эмиграции стал для Ремизова годами тоски по России, но также временем плодотворной творческой работы. В 1927 году он опубликовал роман-коллаж «Взвихренная Русь», посвященный революции 1917 года, увиденной в контексте судьбы народа и истории России. Литературным жанровым текстом-источником нового произведения стал «Временник» писателя эпохи русской Смуты XVII века дьяка Ивана Тимофеева — публицистическое произведение, в котором историческая хроника сочеталась с эмоционально-личностным изложением взглядов автора — очевидца и участника событий «бунташного века». В основу «Взвихренной Руси» Ремизов положил свой переработанный Дневник 1917–1921 годов, фиксирующий как исторические события, так и повседневную жизнь писателя и его сновидения. Сложная композиция ремизовского произведения сформирована за счет соположения современных событий, выстроенных по хронологической оси линейного времени (свержение царя, приезд Ленина, Октябрьский переворот, «красный террор») и событий надвременных, «вечных», включаемых в повествование через сны и видения автора².

Художественная ткань «Взвихренной Руси» сплетена из исторической хроники событий русской жизни; из разнообразных по жанру произведений малых форм (рассказов, легенд, снов, стихотворений в прозе); из вставленных в произведение реальных и псевдореальных документов и, наконец, из лирических авторских отступлений. В целом все это жанровое многообразие выстраивается в сложную, но стройную единую конструкцию романа-коллажа, передающего полифоническую стихию русской действительности революционной поры. По ходу многосоставного повествования автор прощается со старой Русью и далее, после показа ужасов «красного террора» и трагикомических парадоксов революционного быта, переходит к раскрытию своей историософской концепции, согласно которой Россия, пройдя через страдания и горе, возродится, поскольку вечны основы ее духовности. Конец «Взвихренной Руси» — символическое видение автора: пасхальный крестный ход в Кремле, в котором участвуют великие и малые: церковные иерархи, цари, князья и простые люди со всех

¹ См.: Грачева А. М. Французский сюрреализм и произведения «большой формы» Алексея Ремизова // Русские писатели в Париже: взгляд на французскую литературу 1920–1940. М., 2007. С. 90–99.

² Подробнее см.: *Hélène Sinany-Macleod*. Структурная композиция «Взвихренной Руси» // *Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer* / Ed. by Greta N. Slobin. Columbus, 1987. P. 237–244; *Лавров А. В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: символистский роман-коллаж (V, 544–557).

концов и из разных времен существования России — все, кем она была крепка, и в ком, по мысли писателя, залог воскресения Родины после бедствий революционной бури: «И вот — вижу — над южными дверями от Богородицы блеснули глаза, архангелы метнулись: и все застлало тонким дымом. С тихим стуком кадил, с ослопными свечами шли соборяне — большой фонарь и два хрустальных Корсунских креста — архиереи. Митрополиты, патриархи длинной пестрой волной в поблекших мантиях, в белых клобуках и митрах. И я увидел знакомые лики святителей, чтимых русской землей: в великой простоте шли они, один посох в руках. Венчанные шапки, золотые бармы „великих государей царей и великих князей всея великия и малыя и белыя России самодержцев“ — черным покрытый одиноко шел властитель „всея Руси“, в крепко сжатой руке прыгал костяной посох. В медных касках, закованные в серую сталь, проходили ливонцы, обагрившие кровью московский берег, а следом пестро и ярко царевичи: грузинские, касимовские и сибирские. Шишаки лесовичков и русских „воров“, а под ними шаршавые головы юродивых — не брякали тяжелые вериги, висело железо, как тень, на измученном теле. И в белых оленьих кухлянках скользили лопари-ноиды, шептались — шептали — и от их шепота сгущался туман, и сквозь туман: ослепленные зодчие и строители, касаясь руками стен — Неугасимые огни горят над Россией!» (V, 397–398).

1920–1930-е годы — это время создания или обдумывания Ремизовым основных произведений, базирующихся на автобиографическом материале. Специфика издательского дела в условиях эмиграции не способствовала публикации значительных по объему, эстетически и интеллектуально изощренных творений писателя. В связи с этим большинство из них увидело свет в целостном виде только после его смерти. При жизни же Ремизову приходилось делить их на автономные сюжетно законченные малые жанровые образования (рассказы, легенды, притчи и т. п.) и в таком виде публиковать в периодической печати.

В 1920-е годы Ремизов задумал художественно раскрыть тему рождения и существования творческой личности в аспектах ее исторического генезиса и реального бытия. В 1930-е годы творческий замысел реализовался в двух параллельно создававшихся книгах — «Подстриженными глазами» и «Учитель музыки».

Книга «Подстриженными глазами» писалась на протяжении 1930-х годов. Окончательный текст был завершен в середине 1940-х годов, опубликован в 1951 году. Сам Ремизов дал четкое толкование названия и художественной концепции книги: «Мои „Подстриженные глаза“ — этапы жизни. Попытка рассказать о себе. Я сам сюжет рассказа. <...> // Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц. Для простого глаза пространство не заполнено. Для подстриженных нет пустоты. // „Подстриженные глаза“ еще означает мир кувырком, евклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четырем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубь черной завязи жизни»¹.

¹ Цит. по: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. С. 96–100.

На первый взгляд «Подстриженными глазами» — история жизни замоскворецкого обитателя Алеши Ремизова, история, охватывающая временной период со дня его рождения и до 19 лет. Все реальное бытие героя протекает в Москве, которая является одним из полноправных героев книги. Ее облик, размеренное течение жизни представлены с фактологической точностью, что делает книгу одним из ценных источников по московскому краеведению. Но ремизовская Москва — не ретроспективная утопия, она увидена «подстриженными глазами» художника. Подзаголовок к «Подстриженными глазами» — «книга узлов и закрут памяти». Он имеет первостепенное значение для понимания философско-эстетической концепции и художественной структуры произведения. Тема памяти — одна из магистральных тем в эмигрантском творчестве Ремизова. Одновременно «память» — одна из основных категорий его философии истории. В книге читателю дан «ключ», с помощью которого открываются иные, «неэвклидовы» измерения ее художественного пространства. Им являются указания автора на имена «человеческих гениев» — писателей, философов, исторических личностей прошлого, которые помогли открыться его «подстриженным глазам». У Ремизова слово «гений» выступает в двойном значении — в привычном для нового времени и в первоначальном, восходящем к римской мифологии, где «гений» (греч. аналог — «демон») есть персонификация внутренних свойств человека, божество, рождающееся вместе с ним, руководящее его действиями, а после смерти человека бродящее близ земли или соединяющееся с другими божествами. Своими духовными «патронами» Ремизов считал немецких романтиков (Тика, Гофмана, Новалиса), а также русских писателей (Пушкина, Гоголя, Вельтмана, Даля, Лескова, Достоевского).

«Подстриженными глазами» — это история развития души автора. Рассказ о ремизовском герое начинается с повествования о кормилице, приобщившей маленького Алексея к сокровищнице народного творчества, и с рассказа о его физических недостатках. Невысокий близорукий мальчик — таков обитатель Москвы конца восьмидесятых годов XIX века. В трехмерном мире слабое зрение, малый рост и сломанный нос — «уродства», препятствующие исполнению желаний героя стать музыкантом или художником. Но в иной, «неэвклидовой» действительности вещная кажимость есть только иллюзия, скрывающая истину — духовную сущность. В свете романтической оборачиваемости мечты и действительности все «уродства» героя, и в особенности его главный недостаток (близорукость) предстают как «чародейные дары», позволяющие ему свободно существовать в особом волшебном мире. Близорукие «подстриженные глаза», искажающие банальные формы реальных вещей, позволяют Алексею увидеть удивительный мир цветных «испредметных» — царство бесконечно превращающихся фантастических форм. По закону романтической антиномии возвращение к «нормальному» зрению (приобретение очков) воспринимается героем как величайшее несчастье — потеря ключа к вратам, за которыми лежат волшебные миры: «Когда я надел очки, все переменялось: как по волшебству, я вдруг очнулся и уж совсем в другом мире. Все стало таким мелким, бесцветным и беззвучным — сжалось, поблекло и онемело; оформилось и разгородилось.

<...> Не то солнце — моя неизбежная гроза! <...> не те звезды — погасли кометы! <...> а месяц — не те его лунные серпы <...> Если бы можно — да некуда! И бесповоротно! — не уйти и не скрыться от этого резко-ограниченного трезвого мира» (VIII, 70–71). С утратой «подстриженных глаз» герой оказывается запертым в трехмерном пространстве, и его задачей становится поиск пути назад, в царство утраченных чудес. В ремизовской книге динамика сюжета определяется не внешними событиями жизни юного обитателя задворок найденновской усадьбы, а внутренним изменением его души. Сюжетное развитие — это путь возвращения героя к исходной утраченной гармонии тела — души — духа. По мере взросления это триединство уже не может возникнуть само собой, достижение нового гармонического равновесия будет возможным только после превращения Алексея в художника-творца, способного силой таланта преодолевать пространство и время. Книга Ремизова — это произведение о становлении писателя. И здесь художественная концепция «Подстриженными глазами» напрямую связана с философской эстетикой немецкого романтизма, которой было присуще восприятие культуры как формы вечного, истинного бытия, освобожденного от пут пространства и времени.

Единое «я» героя-повествователя расщепляется на ряд ипостасей, чьи голо-са то перебивают друг друга, то вступают в диалог, то звучат единым слаженным хором. Среди этих ипостасей и «я» маленького Алексея, мучительно ищущего при помощи книг пути к прежнему утраченному счастью; и «я» взрослого — русского эмигранта, хранящего память о чудесных мирах детской фантазии, и торжествующее «я» автора — писателя, чей творческий «гений» вольно сливается с другими «гениями», парящими в параллельных пространствах своих временных координат — будь то момент пожара типографии Ивана Федорова или миг огненной смерти протопопы Аввакума.

Развитие сюжета — это серия явлений-встреч Алексея с вестниками из иных измерений, которые в трехмерном пространстве Москвы XIX века принимают самые необычные облики, оборачиваясь то маляром, то святителем, то фокусником. Это и этапы овладения героем магией слова. Финал ремизовской книги — слияние главного героя, насильственно вочеловеченного некогда волшебного существа, со своей утраченной чудесной ипостасью. В изображении этого процесса Ремизов идет вослед Новалису, чей роман «Гейнрих фон Офтердинген» является мифологическим прообразом книги. Как рыцарь-поэт Гейнрих, ремизовский персонаж движется по кругам бездн и пропастей своей души, пока Любовь вновь не откроет его «подстриженные глаза» и он не увидит таинство цветения мистического «голубого цветка». Финал книги — осознание героем своей двойственной природы и трагического счастья земного существования.

Роман новаторской экспериментальной формы «Учитель музыки» был начат Ремизовым в конце 1920-х годов, в первоначальном варианте закончен в 1939 году, доработан в 1949 и опубликован посмертно в 1983 году. Для писателя эстетическим «ключом» для создания новой романной формы стал роман Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский». Произведение испанского писателя явилось для литератора XX века порождающим текстом, во многом определившим идейную концепцию и художественную структуру

его творения. «Вечный образ» благородного странствующего рыцаря был воспринят Ремизовым в контексте реальных вынужденных странствий русских эмигрантов.

В «Учителе музыки» использован основной конструктивный принцип формирования структуры текста «Дон Кихота» — метод сложного перекрещивания частей многочленного повествования, включающих в себя как основной сюжет, так и входящие в него сюжеты автономных вставных произведений малых художественных и документальных жанров (рассказа, драматической интермедии, сказки, легенды, подлинного письма, пародии). Для писателя было неприемлемым восторжествовавшее в советской литературе и критике 1920–1930-х годов «посрамление» благородного идадьго как бесплодного и вредного мечтателя. В понимании образа Дон Кихота он следовал традиции немецких романтиков, которые увидели в рыцаре Печального Образа воплощение творческой натуры, силой поэтического воображения пересоздающей действительность.

В романе Сервантеса герой начинал свое движение по родной стране — Испании — добровольно, но, будучи одержимым безумием, в своем воображении трансформировал реальный мир в фантастические «дальние земли» — места действия «рыцарских романов». Ремизов сделал персонажами «Учителя музыки» русских эмигрантов, беженцев, которые были вынуждены покинуть Родину и скитаться по чужим землям. При этом не они оказывались сумасшедшими, а окружающий их жестокий реальный мир представлял вселенским Бедламом, обитатели которого воспринимали эмигрантов как несуществующие фантомы.

Ведущими лейтмотивными образами-символами романа «Учитель музыки» стали образы самого Дон Кихота и его рыцарских атрибутов (пламенного меча Амадиса Галльского, шлема Мамбрин). Сквозная тема произведения Ремизова — проблема существования художника-творца (Дон Кихота) в современном безумном мире. При этом образ рыцаря Печального Образа распадался на множество ипостасей, отражаясь и в разных масках автора, и в образах его чудаков-друзей.

Мир персонажей «Учителя музыки» состоит из автора, как бы «разделенного» на множество персонажей («учителя музыки» Корнетова, Судока, Козлока, «баснописца» Куковникова, Балдахал-Тирбушона и др.), из образов выдуманных героев, а также реальных друзей и знакомых Ремизова, принадлежавших к русской культурной эмиграции. Последние могли быть изображены под своей подлинной фамилией (Н. Бердяев, Л. Шестов, М. Слонимский и др.); скрыты под прозрачными псевдонимами (например, художественный критик С. К. Маковский назван К. С. Перловым; филолог К. В. Мочульский наречен математиком Сушиловым) или под прозрачными прозвищами (так, служивший в Африке доктор В. Н. Унковский предстает в образе «Африканского доктора») или, наконец, зашифрованы так, что в ряде случаев ремизовская тайнопись пока еще не разгадана.

Финалом первого тома «Дон Кихота» Сервантеса была краткая информация о смерти героя, вслед за которой следовали описания его дальнейших странствий по миру. Роман Ремизова завершался описанием авантюры некоего Ивана Федоровича, который собирал на банкет цвет культурной русской эмиграции для

сообщения о том, что он всем странникам нашел постоянное пристанище. Этим «идеальным убежищем» оказывался приобретенный им по дешевке огромный пустой участок земли на кладбище под Парижем, где новый Чичиков всем предлагал место для спокойного «постоянного проживания». Подобной мрачной фантазмагорией заканчивался «реальный» сюжет ремизовского романа. Однако и в «Учителе музыки» фантазия торжествовала над действительностью. Ремизов дал свое поэтическое решение трагической антиномии жизни представителей русской культуры в изгнании. Их единственным путем спасения становилось преобразование реальности силой творческой фантазии и переход в пространство мировой культуры, возврат на свою духовную родину — в царство вечных этических и эстетических ценностей. Именно с этой задачей преодоления пространств связано авторское определение жанра произведения — «каторжная идиллия». В романе реализовывался принцип «романтической иронии», согласно которой нищенское «каторжное» существование бедных русских эмигрантов оборачивалось «идиллией» их бытия в надреальном мире мировой культуры.

Еще в детстве у Ремизова проявился талант к рисованию, но сильная близорукость помешала получению профессионального художественного образования. Его единственной рисовальной «школой» были школьные уроки каллиграфии, развившие дар копировать разные почерки. Способность изображения предметного и «испредметного» мира осталась у писателя на уровне свободы мышления ребенка, не испорченного нормативной стандартизацией. Самобытная ремизовская графика органично вошла в русло художественных поисков русского авангарда начала XX века. Начиная с середины 1900-х годов писатель создавал уникальные альбомы автоиллюстраций и «графические дневники», где были представлены события его личного бытия, художественной жизни России, а потом быта и культурных событий мира русской эмиграции. Писатель участвовал в организованной Н. Кульбиным выставке «Треугольник» (1910), а в 1920–1930-е годы — в выставках художников в Берлине, Праге, Париже. 1917–1923 годы — годы проявления в графическом творчестве Ремизова влияния кубизма, время дружеских контактов с Д. Бурлюком, В. Кандинским, Н. Пуни, Б. Анисфельдом и другими художниками. В его изобразительных произведениях — это период максимального доминирования угла и прямой, разложения пластических объемов на геометрические многогранники. Со второй половины 1920-х годов графика Ремизова трансформировалась и стилистически сблизилась с графикой сюрреалистов. Прямая и угол сменились линиями, плавно перетекающими одна в другую, стремящимися к овалу и кругу. Изобразительное творчество писателя высоко ценили П. Пикассо, В. Кандинский, М. Ларионов, Н. Гончарова и др. Ю. Анненков отмечал, что «Ремизов несомненно мог бы рисовать, как Серов, как Репин, или как Малявин. Но их музы его не вдохновляли. <...> Ремизов создавал полудетские, полузаумные графические фантазмагии, удивлявшие меня игрушечностью при глубоком графическом мастерстве. Он рисовал замечательно и диковинно»¹.

¹ Анненков Ю. Дневник моих встреч. Нью-Йорк, 1966. Т. 1. С. 228.

В 1930-е годы книги Ремизова перестали издаваться. Основным средством существования писателя стали ежегодные творческие вечера и продажа авторских иллюстрированных альбомов. Это были комплексы графических рисунков (тушь, цветные карандаши, акварель, коллаж) — иллюстраций к произведениям русских классиков (А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Н. Лескова, И. Тургенева, Л. Толстого и др.) и автоиллюстраций, сопровождаемых каллиграфически переписанными отрывками из больших литературных произведений или полностью переписанными малыми текстами (сказками, легендами и др.). За период с 1931 по 1949 год Ремизов создал около четырехсот иллюстрированных альбомов.

С начала 1930-х годов писатель стал вести графические дневники. Каждый день он заносил в тетрадь изображения дневных событий и ночных сновидений; набрасывал портреты лиц, с которыми встречался или о которых думал. Ремизов выполнял зарисовки то предельно абстрактно, то с реалистической точностью и всегда сопровождал их подписями. В словесно-графических формах развивалось и его художественное мышление. При работе над новым литературным произведением писатель создавал его «графический вариант», где изображал не только портреты будущих героев, но и само развитие задуманного сюжета в виде сложного хитросплетения отдельных элементов художественного изображения.

Годы Второй мировой войны Ремизов прожил в Париже. Во время немецкой оккупации он бедствовал, но не сотрудничал в коллаборационистских изданиях. В 1943 году умерла С. П. Ремизова-Довгелло, что было для писателя невосполнимой утратой. После победы Советского Союза над фашистской Германией Ремизов был в числе тех, кто пережил взлет патриотических чувств и надежд вернуться в Россию, надежд, связанных с ожиданием встречи с оставшейся в СССР дочерью Натальей. 14 февраля 1945 года Ремизов в числе видных политических и культурных деятелей русской эмиграции был на приеме у советского посла во Франции А. Е. Богомолова, а позднее взял советский паспорт. В 1946–1948 годах писатель дружески контактировал с парижскими членами Союза советских патриотов. В 1947 году в газете «Советский патриот» появились публикации глав из книги «Иверень», посвященной годам его революционной юности. Полностью «Иверень» был опубликован только в 1986 году. Представители советских властей давали Ремизову, как и И. А. Бунину, серьезные обещания, что после его возвращения в СССР начнется полномасштабная публикация его произведений. Известие о смерти дочери, ухудшение состояния здоровья (прогрессирующая слепота), а также критическое отношение к сталинскому режиму побудили писателя отказаться от мыслей вернуться на Родину.

1940–1950-е годы были временем нового всплеска творческих сил Ремизова, когда появился ряд его поздних значимых произведений, среди которых особое место принадлежит книге «Мышкина дудочка». Она является органичным продолжением книги «Учитель музыки» — согласно авторскому жанровому определению, «каторжной идиллии» из жизни русской эмиграции. Самый ранний сохранившийся черновой текст, относящийся к новому замыслу, датирован январем 1940 года. Полный текст «Мышкиной дудочки» был издан отдельной книгой в 1953 году.

В «Мышкиной дудочке» Ремизов использовал прием художественного обобщения. Местом действия произведения является дом номер 7 на улице Буало, в котором писатель жил с 1933 года до своей смерти. Этот обычный дом населен обитателями разных национальностей — французами, евреями, итальянцами, венграми и, наконец, русскими эмигрантами. Для большинства он стал последним пристанищем, конечным прибежищем, в которое они, по разным обстоятельствам лишённые своего родного угла, стеклись из разных мест и стран. У парадоксалиста Ремизова образ скромного парижского доходного дома соединился с образом его мифологического архетипа — Дельфийского храма, где находился знаменитый Оракул, и трансформировался в образ-символ «Буалонского оракула» — места, где оканчиваются все пути, где происходит «вавилонское столпотворение», где явлены «чудеса» и где простые истории его обитателей оборачиваются притчами-пророчествами о мировых катаклизмах. А сам герой-повествователь представал *свидетелем истории*, тем, кто *ведает* и кому суждено *поведать* о ее явных и скрытых событиях.

Архетипом сюжета «Мышкиной дудочки» явился сюжет известной средневековой немецкой легенды о крысолове из Гаммельна, уничтожавшем крыс при помощи чарующих звуков волшебной дудочки. Когда жители города отказались оплатить его работу, крысолов тем же способом увел «в никуда» (погубил) их детей.

Идейно-художественная структура «Мышкиной дудочки» основана на последовательной образной и сюжетной материализации образа Смерти. Произведение Ремизова основано на законе романтического двоемирия. Художественное время «Мышкиной дудочки» многомерно. В «реальном прошедшем» повествование — это рассказ о годах оккупации как о шестивии Смерти. Автор придал старинной легенде бытовую конкретику. Текст «Мышкиной дудочки» основан на виртуозной игре материализованными метафорами. В начале книги рассказано о том, что в доме по улице Буало действительно завелись мыши. В квартире автора поселились три мышки, каждая наделена своим забавным характером и каждая озабочена поиском хоть какого-то пропитания. Но в ремизовском сказочном мире «мыши» — это и есть сами несчастные обитатели дома номер 7 — и, шире, огромное множество людей, на которых обрушились бедствия и страдания войны и оккупации. Среди них основное внимание уделено русским «беженцам».

Многие герои книги — люди, игравшие заметную роль в культуре Серебряного века, а затем и русского зарубежья. Но основными персонажами произведения писателя являются русские эмигранты, неведомые истории. Общее и у знаменитых, и у безвестных героев ремизовского повествования то, что их судьбы равно трагичны.

В «Мышкиной дудочке» уничтожающие мышей «крысоморы» становятся многоликими ипостасями Смерти, настигающей свои беспомощные жертвы. При этом у Ремизова происходит постоянное пересечение реального и символического планов повествования. Первая кульминация сюжета — гибель последней, третьей мышки, не убереженной повествователем от неумолимого дезинсектора, оборачивающегося то котом, то человеком, а в результате представляющего символическим воплощением Смерти.

Автору дан особый дар — видеть своими «подстриженными глазами» умерших. Сначала происходят простенькие «чудеса в решете»: повествователю являются умершие «обычные» люди, оставившие на земле какие-то немудрящие, но важные для них дела: не доигравший на скрипке учитель, беспокоящаяся о детях мать, так ни с кем не успевший поговорить сосед Жучков... Затем процесс «чаромутия» усложняется — от лицемерия быта, возвращающегося из мира иного, к видению вневременного бытия культуры. Для Ремизова ее творцы — «кудесники», «чародеи», которые могут свободно перемещаться вне времени и пространства, так как искусство заключает в себе меняющее формы триединство тела = души = духа. В итоге победа Смерти иллюзорна, конца нет, сюжет продолжается, развиваясь по восходящей линии к конечной точке — окончательной кульминации — торжеству Вечной Жизни, являющей себя на земле в человеческих деяниях, чувствах, наконец, в высшей, по Ремизову, форме бытия — в творчестве. Поэтому столь органично в повествование включены рассказы-некрологи об умерших в реальности, но живых в бытии духа — Шмелеве, Пантелеймонове, Зернове...

«Мышкина дудочка» — это книга-парабола. Еще в самом ее начале повествователю явлено чудесное лицемерие торжества Божественно воцаряющегося Слова — встреча собравшихся вместе писателей и поэтов всех времен и народов: «„Праздник слова“! Узнаю по тому морю гула — его донесло до меня в мой затвор. И еще узнал я, что со всех концов мира съехались писатели и поэты: и те, о которых память жива, и те, только именем вечные, но и те, забытые, живые в книгах, — они тоже явились на этот праздник. <...> Слепой, уверенно шел я — и вот: дворец на Монмартре — на той же высоте, как Святое Сердце. Это книжная Палата: полно книг, и витрины с рукописями. Уже собралось много и входят, как я. Вижу знакомые лица, и со старых портретов знакомые. Тут все наши наставники и учителя нашего Парнаса: Мольер, Корнель, Расин, Буало, и „властители дум“ — Стерн, Шиллер, Гете, Байрон, Тик, Бальзак, Стендаль, Диккенс. А вот и Достоевский... Я отошел к сторонке, разглядываю рукописи, — эти листки, сохранившие боль и трепет человека, неизбывное, незабываемое и трепет. И покотился колокол беспредельного полного звука. <...> Зачарованный, я слушал. И все, вся зала с настоорожившимися книгами, все, кто были тут, знакомые и неизвестные, странные, древние — замерли в очаровании» (X, 29).

Сначала видение явлено, но остается непознанным. Череда трагических и комических событий жизни заслоняет его от взора визионера. Но дойдя до края черты, испытал самое страшное — смерть любимой жены, повествователь переживает катарсис. И тут перед ним вновь раскрываются двери в мир сущностей, одной из главных составляющих которого остается бессмертная мировая культура.

Потребность выразить в творчестве нестихающую боль по умершей жене дала толчок новому взлету ремизовского творчества. На основе рассказов С. П. Ремизовой-Довгелло о ее детстве и юности Ремизов еще в 1927 году написал повесть «Оля». Позднее это произведение легло в основу хроники о жизни и смерти верной спутницы и музыки Ремизова — книги «В розовом блеске»

(1952). Тема бессмертия любви, побеждающей смерть, стала основной в цикле «Легенды в веках» — комплексе произведений, написанных на основе памятников древнерусской литературы. Хронологические рамки цикла: 1947–1957 годы. В его состав вошли «Повесть о двух зверях. Ихнелат» (1947–1949), «Савва Грудцын» (1949), «Брунцвиг» (1949), «Мелюзина» (1949–1950), «Бова Королевич» (1950–1951), «О Петре и Февронии Муромских» (1951), «Тристан и Исольда» (1951–1953), «Григорий и Ксения» (1954–1957). Они были изданы в парижском журнале «Возрождение» и в некоммерческом издательстве «Оплешник». Помимо раскрытия авторского мифа о бессмертии любви художественной задачей Ремизова было своеобразное «исследование» процесса литературного развития и эстетических трансформаций, сопровождавших переход от средневековой к новой литературе.

Тема утраченной любви стала одной из центральных, глубоко личностных тем цикла. По мере его создания в художественном мирозерцании Ремизова происходила трансформация идеи Любви. Возникнув из горечи утраты близкого человека, сначала она обернулась стремлением воскресить через искусство страстное земное чувство. В дальнейшем начался процесс восхождения этой идеи к высшей ступени, когда она обрела облик Любви Небесной. Именно такая Любовь, озарившая лучом последние страницы ремизовских повестей «Савва Грудцын» и «Бова Королевич», ярко сияющая в «Тристани и Исольде» и в повести «О Петре и Февронии Муромских», стала религиозно-философской основой последней «легенды в веках» — «Григорий и Ксения». В этой повести представлена вся иерархия обликов любви, прошедших через «легенды в веках». Герои Ремизова любят и страдают от потери земной любви. Но они же, каждый по-своему, избирают Любовь Небесную. Обратившись к древнерусской повести об основании Тверского Отроча монастыря, писатель понял то уникальное соединение повествования о человеческой страсти и рассказа о сознательном предпочтении христианской Любви, которое было присуще еще источнику, что и сделало эту повесть одним из произведений, стоящих на пороге классического русского романа. Как и все «легенды в веках», повесть «Григорий и Ксения» была органично включена в «автобиографическое пространство» Ремизова. В ней отразились две грани авторского мифа — разлученная любовь и тайна судьбы. В процессе создания этого произведения Ремизов задавался вопросом: «моя судьба — для чего-то жертва. Неужто для создания книг?»¹ Таким образом, жертва героев — отказ от земного счастья ради создания «святого места» — омыслилась автором и как развернутая метафора, скрывающая еще один, глубинный смысл произведения — художественное истолкование тайны творчества, требующего от художника полной самоотдачи.

В «Легендах в веках» Ремизов создал законченный цикл произведений, основанных на текстах древнерусских «повестей» и в то же время имевших новую форму, синтетически соединившую в себе признаки жанров разных литературных родов. Трагические странствования героев заканчивались их жертвенной гибелью, которая имела мистериальный характер. Последовательно развивая

¹ Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 384.

систему символических соответствий, Ремизов в каждой легенде осмыслил свою судьбу, подводил итог своей жизни. Говоря об идейной концепции всего цикла, можно сделать вывод, что для самого автора деянием, имеющим мистериальный характер, был творческий акт, преображающий жизнь и дающий бессмертие.

Последним произведением Ремизова большой экспериментальной формы стал «Петербургский буерак». Работа над ним началась в 1949 году и продолжалась до 1957 года, под конец методом диктовки в условиях полной слепоты. Как целостное произведение «Петербургский буерак» был опубликован в 2003 году.

Это произведение посвящено петербургскому периоду жизни Ремизова, начиная с 1905 года — момента появления начинающего писателя в городе на Неве — и кончая 1921 годом — временем его отъезда из Советской России. Эта ремизовская книга — важное составляющее, пользуясь определением В. Н. Топорова, единого «петербургского текста». В русской литературе петербургская тема связана, в частности, с двумя устойчивыми сюжетными мотивами. Во-первых, это мотив карьеры, ради устройства которой молодой человек устремляется в Петербург. Во-вторых, это — мотив Петербурга как амбивалентного «героя», активно вмешивающегося в судьбы людей.

Ремизов обратился к двум традиционным источникам петербургской темы — к творчеству Н. Гоголя и Ф. Достоевского. Но при этом, как всегда происходило в его произведениях, банальность парадоксальным образом обернулась новацией. Писатель применил сюжетные «клише» и литературные маски из произведений классиков к реальным обстоятельствам и героям, чья достоверность доказуема. Он рассказал историю своей литературной карьеры, насыщая и переполняя страницы точными датами, именами, событиями, и в то же время создал последний вариант своего извода «петербургского мифа».

В «Петербургском буераке» повествуется о том, как молодой бедный провинциал, способный начинающий писатель приехал в столицу, где его первые произведения имели успех, ему сулили большое будущее, и как вдруг все обрушилось — inferнальные злодеи (выходцы со Смоленского кладбища, «тараканоморы») несправедливо обвинили его в плагиате, после чего все двери захлопнулись, герой впал в нищету, а его единственными друзьями оказались изгои и бретеры... Ну разве не похоже на сюжет какого-нибудь забытого петербургского романа или повести классического периода русской литературы XIX века? Нет, это истинные факты литературной судьбы Алексея Ремизова, но факты, увиденные сквозь «магический кристалл» петербургской литературной традиции.

«Униженный и оскорбленный», «без вины виноватый», «отверженный» — такой облик имеет «Ремизов» — герой страниц «Петербургского буерака», посвященных рассказу о его «литературной карьере». Эта история — и воспоминание о «доподлинно» случившемся, и романтическая легенда, в которой реалии превращаются в символические образы. Писатель трансформировал семантику «своей литературной карьеры» методом ассоциативного подключения к «сюжету о Ремизове» типологически сходных «петербургских историй» о судьбах художников, писателей, артистов, попадавших в пространство «проклятого города».

Таким образом, происходил переход текста с уровня мемуарно-биографического на уровень символический. Возникла характерная для «петербургского текста» мифологема — история трагической судьбы истинного таланта.

В «петербургском тексте» важную роль играет сам столичный город, в одном из своих обликов предстающий как воплощение Российской империи и противопоставленный России — матери-земле, символом которой в литературе XIX века неоднократно становилась древняя столица — Москва. Произведение Ремизова, природного москвича, продолжает и этот вариант «петербургского мифа». Неслучайно столь важное место занимает поездка писателя в Москву, чтобы именно там оправдаться от обвинения в плагиате.

Для выражения сути эстетически-утонченной, этически двусмысленной эпохи Серебряного века писатель нашел необычный символ — хранившуюся в Эрмитаже таинственную эротическую «статуэтку» — восковой слепок с фаллоса знаменитого фаворита Екатерины II — князя Потемкина-Таврического. Слухи об этой «статуэтке» перекочевывают из интимного кружка эстетов на широкие просторы Петербурга, проникая в Академию наук, в Синод, везде, всюду, добиваясь даже до правительственных сфер. История «статуэтки» Потемкина, уподобившись и слившись с давней петербургской историей «носа» майора Ковалева, предстает последним звеном фантазмагорического бытия фантастического города и связанного с ним периода русской истории и культуры.

Композиция «Петербургского буерака» характеризуется тем, что к середине произведения развитие действия доходит до кульминации, являющейся одновременно как бы тупиковой развязкой сюжета. С отъездом Ремизова из Петрограда его петербургская литературная карьера окончилась, завершилась и история «статуэтки» — знаковой эмблемы эпохи Серебряного века. Но в «Петербургском буераке» это — лишь ложная развязка, после которой следует еще много сюжетных поворотов. Эпоха умерла, но она продолжает жить, так как живет созданное ею искусство.

Значительное место в последней книге Ремизова занимает всестороннее раскрытие игрового начала эпохи Серебряного века. Это и жизнетворчество, и тот взлет театральности, не только свидетелем, но и непосредственным участником которого был Ремизов. Комиссаржевская, Мейерхольд, Евреинов, Шаляпин, Фокин, Лядов, Дягилев... Список имен, которые поминает Ремизов, почти бесконечен. От некрологов и литературных портретов писатель переходит к «мелочам жизни» — об этом свидетельствуют названия глав: «Ртуть», «Оленьи рога», «Продовольственный портфель», «Карандаш».

«Петербургский буерак» Ремизова — это книга о истории культуры и о методах постижения универсума художественным сознанием, в частности сознанием писателя. При этом непосредственное создание художественного текста является лишь первичной формой писательского восприятия. Высшей стадией познания многомерного пространства мировых универсалий предстает постижение, идущее из глубины бессознательного, воспринимающее явления и сущности «напрямую». Такова, по Ремизову, роль сновидений. Именно поэтому «Петербургский буерак» оканчивается разделом «Сны в русской литературе».

Последнее произведение Ремизова большой формы было продуманным и эстетически целостным выражением художественного сгедо писателя. В этой книге он представал свидетелем истории русской культуры, который констатировал блестящий конец ее петербургского периода и показывал переход ее свершений в общемировой культурный фонд.

Ремизов умер 26 ноября 1957 года в Париже и похоронен на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа в одной могиле с женой. В истории русской литературы он остался как мастер слова и художественной формы, рассказывавший трагические повести и волшебные сказки о России.

Вячеслав Иванович Ива́нов (1866–1949)

I

О том, какое место в культуре Серебряного века занимал Вячеслав Иванович Иванов — поэт, драматург, филолог, организатор знаменитых «симпосионов» на петербургской Башне, убедительно свидетельствует восьмой выпуск «Русской литературы XX века», вышедший в 1918 году под редакцией С. А. Венгерова¹. На четырех страницах очерка Н. Бердяева «Ивановские среды» давалась краткая и яркая история петербургской Башни Вячеслава Иванова — одного из культурных центров русского символизма²; в статье Ф. Зелинского шла речь о «единственном в своем роде сочетании и примирении славянофильства и западничества, язычества и христианства, философии и поэзии, филологии и музыки, архаики и публицистики»; наконец, профессионально стремящееся к объективности и одновременно полемическое эссе А. Белого свидетельствовало о сложном пути «поэта», «философа» и «филолога»³. Три дифференцированных подхода должны были углубить и объяснить необычную творческую личность Вяч. Иванова.

В 1918 году Вяч. Иванов — автор пяти книг лирики: «Кормчие звезды» (1903), «Прозрачность» (1904), «Эрос» (1907), «Cor Ardens» (1911–1912), «Нежная тайна» (1912) и трех книг статей: «По звездам» (1909), «Борозды и межи» (1916), «Родное и вселенское» (1918). Вождь, учитель, «Вячеслав Великолепный», «ловец человеков» — так говорили о нем, иной раз с пиететом, иной — с порицанием и иронией. Поэт признавался духовным вдохновителем «младших символистов», последователей философии Вл. Соловьева, представителем религиозно-философского движения внутри русского символизма. «Теория

¹ См. переиздание: Русская литература XX века. 1890–1910 / Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 2000. С. 249–279.

² См.: Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006.

³ См. также письмо А. Белого к С. А. Венгерову от 28 ноября 1917 года (Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка / Публ. А. В. Лаврова, Дж. Малмстада. СПб., 1998. С. 144, примеч. 8).

символизма сложилась так или иначе под его влиянием. Все его современники — только поэты, он же был и учителем. Если бы его не было как мыслителя, то, вероятно, русский символизм пошел бы по другому пути», — констатировал в 1920-е годы М. М. Бахтин¹.

Действительно, в теоретических сочинениях Вяч. Иванова были поставлены проблемы феноменологии творчества, «реалистического» и «идеалистического» символизма, «славянского Возрождения», эллинистических корней культуры христианской Европы, «всемирного искусства», «хорового начала» и нового «соборного» театра. Разработанная им теория символа и мифа была подхвачена не только как основа художественного творчества многими представителями Серебряного века, но и философами и богословами, например П. А. Флоренским. Бахтинское «событие бытия», истолкование диалогизма и полифонической структуры романа Достоевского зародилось в русле идей Вяч. Иванова.

В «Переписке из двух углов» Вяч. Иванова и М. Гершензона, вышедшей в 1921 году (скоро эта книга составит ее авторам европейскую известность), мы находим такое многозначительное признание Иванова: «Я наполовину — сын земли русской, с нее, однако, согнанный, наполовину — чужеземец, из учеников Саиса, где забывают род и племя»². Здесь драматично и глубоко сказано о многом, в том числе главное: Россия продолжает оставаться одной из основных тем его философской мысли и творчества, хотя он понимает, что единого пространства прежней большой культуры больше не существует. Единственным возможным выходом из этого положения могла быть, по его мнению, эмиграция — «внутренняя» и «внешняя». «Внутренняя» обусловлена религиозными идеалами как основой творческих исканий и «перегруженностью» сознания культурными ценностями³, «внешняя» — неприятием политической системы тоталитарного режима. После попытки сотрудничества с новой властью (работа в Театральном отделе Наркомпроса в 1918 году и деятельность профессора Бакинского университета) Вяч. Иванов в 1924 году эмигрирует из России.

За пределами России, в Италии, Иванов прожил 25 лет. Эмиграцией — в некотором ограниченном смысле — был уже первый отъезд его из России в 1886 году, когда он оставил Московский университет и отправился для прохождения курса наук за границу. В «Автобиографическом письме» (1917) он пояснял свое решение тем, что «на родине... не сиделось: было душно и жутко» (II, 18). Отметим, что пребывание за пределами отечества означало для поэта постоянную обращенность к России, стремление познать «Россию в ее идее» (II, 18) — и здесь установка Иванова близка позиции таких русских писателей и мыслителей XIX века, как Гоголь, Герцен, Тургенев.

¹ Бахтин М. М. Записи лекций по истории русской литературы // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 318.

² Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1971–1987. Т. 3. С. 412. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

³ См. об этом: Аверинцев С. С. 1) Единство человеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 5–14; 2) «Скворещиц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб., 2001.

Существенно иной характер приняли декларации и формулировки поэта по мере того, как начали обрисовываться контуры советского тоталитарного режима. «В России жить не хочется, потому что я рожден ἑλεύθερος¹ и молчание там оставляет привкус рабства», — писал он Ф. А. Степуну 22 марта 1925 года. И далее: «Что же до России... думаю я, что и от нее должно отречься, если она окончательно самоопределится (это шире и дальше, чем большевизм и его политика) как авангард Азии, идущий разрушить Запад»².

Размышляя о проблемах гуманизма и христианских ценностей, поэт писал Э. К. Метнеру в 1930 году: «Проблема... христианства — сгущ mystica моего проблематичного патриотизма, который нехристианскую Россию органически не приемлет и жив, лишь покуда и поскольку теплится неугасимая лампада в ней»³. Уже в 1937 году в Риме, встречаясь с советским журналистом М. Чарным, он заявляет: «В Москву мне нет возврата... пока там рушат церкви» (журналист на это простоудно отвечает, «что, может быть, Вячеслав Иванович располагает не совсем точной информацией»)⁴. Неприятие Вяч. Ивановым советского режима было значительно шире, чем отрицание ленинской или сталинской практики и теории; большевизм для поэта был одним из признаков «нового варварства» XX века, того политического и прежде всего культурного провала, какого европейское человечество не знало со времен крушения Римской империи.

Условием, при котором поэту в 1924 году разрешили уехать из СССР, было воздержание от всяких выступлений публичного характера. Но поэт сам сторонился политической деятельности, которая казалась столь необходимой иным берлинским или парижским русским эмигрантам. О тех мыслях, с которыми поэт ехал в Вечный город, красноречиво говорит завершающая — во многом итоговая — фраза в первой римской дневниковой записи от 1 декабря 1924 года. «В Риме, — говорил я, уезжая из России, — хочу умереть. Amen» (III, 852). В этой формуле — многосмысленной, как почти все ивановские формулы, — не все ясно до конца. Прежде всего здесь следует усмотреть соотношение собственной судьбы с судьбой Рима, Вечного города, имеющего особое историческое и сакральное значение для христианской Европы: приобщение к вечности. Но в формуле Вяч. Иванова звучит также некое отречение от современности, завершение эпохи или переход к новой. В Вечном городе произошло то долгожданное для Вяч. Иванова событие, которое он предчувствовал: завершился период поэтического молчания. «В Риме больше месяца душа все не могла уgomониться от того особенного счастливого волнения, в какое приводит ее именно Рим, — как ангел, сходящий и возмущающий купель. Даже рифмы проснулись», — писал Иванов М. О. Гершензону 31 декабря 1924 года⁵. Через двадцать лет он так вспоминал об этом событии в стихотворении из «Римского дневника 1944 года»:

¹ Свободным (греч.).

² Письмо В. И. Иванова к Ф. А. Степуну от 22 марта 1925 / Публ. К. Хуфена и А. Шишкина // Символ: журнал христианской культуры. 2008. № 53–54. С. 410, 411.

³ Иванов В. И., Метнер Э. К. Переписка из двух миров / Публ. В. Сапова // Вопросы литературы. 1994. Вып. 3. С. 309.

⁴ Иванова Л. Вяч. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 328.

⁵ Римский Архив Вяч. Иванова. Оп. 3. Карт. 2.

С тех пор как путник у креста
Пел «De Profundis», — и печали,
И гимнам чужды, одичали
В безлирной засухе уста.

Благословенный, вожденный
Я вновь увидел Вечный Град,
И римским водометам в лад
Взыграл родник запечатленный (III, 624).

«De Profundis» или «De Profundis amavi» здесь — название сонетного цикла, который написан летом 1920 года, когда умирала жена поэта В. К. Шварсалон. Это один из самых трагических циклов поэта, его темы — темы болезни, умирания, смертных мук, предчувствий конца. Этому циклу контрастно противопоставлен новый цикл, созданный в ноябре-декабре 1924 года в Риме и озаглавленный «Римские сонеты». В первой редакции он назывался «Ave Roma».

Италии и Риму поэт прежде посвятил немало поэтических произведений — замечателен цикл «Итальянских сонетов» в книге «Кормчие звезды» (1903). Однако цикл 1924 года занимает исключительное место в зрелом творчестве самого поэта, в произведениях о Вечном городе в различных эпохах русской литературной культуры, в русском эмигрантском мифе, да и вообще в европейском римском тексте XX века¹. Заглавие цикла имеет символический смысл. Во-первых, само это название в русской поэтической традиции представляется единственным: ни до, ни после Вяч. Иванова «Римских сонетов» не создавалось. Не исключена связь с поэтической книгой Ал. Майкова «Очерки Рима» (1847), название и жанр которой, как показывает новейшее исследование, было глубоко продуманным и парадоксальным². Словосочетание «Римские сонеты» указывает на тематику цикла, обыгрывается в его звуковой материи и определяет его жанр, в европейской литературе переживший почти семь столетий существования, диалектические и философические возможности которого открыли и разработали сицилийские и тосканские поэты, Данте и Петрарка. Необходимо сказать, что в поэтическом творчестве Вяч. Иванова сонет занимал привилегированное место. Им было написано свыше 250 сонетов.

Образы, символы, концепты и рифмы «Римских сонетов» складывались иной раз в течение несколько десятилетий, со времен первых путешествий поэта в Италию и в «святую Рим» в начале 1890-х годов. Так, рифма «Рим» — «пилигрим», открывающая начальные опоясывающие катрены в I «Римском сонете» и повторенная в опоясывающих рифмах в терцетах в завершающем VIII сонете, была найдена уже в ранних набросках об Италии и Риме 1892 года³. В тех же

¹ См.: Лавров А. В. Итальянские заметки М. А. Волошина (1900) // Лавров А. В. Русские символисты: этюды и разыскания. М., 2007. С. 289–292; Федоров Ф. П. Италия в русской поэзии второй половины XIX века // Toronto Slavic Quarterly. 2007. N 21. С. 3–13.

² См.: Федоров Ф. П. Италия в русской поэзии второй половины XIX века. С. 3–13.

³ Иванов Вяч. «Волшебная страна Italia» / Публ. Н. В. Котрелева и Л. Н. Ивановой // Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы. Salerno, 2001. С. 20.

набросках появляется образ древнеримской арки. Он мифопоэтически осмыслен как символ всеединства. Этот центральный философский термин Вл. Соловьева приобретает у Вяч. Иванова историософское звучание. В последующих поэтических произведениях и теоретических эссе символика арки, а также образов-символов круга (радуги, дуги, купола) может обозначать порыв к горнему миру и возвращение к земле, восхождение и нисхождение, наконец, соборное единение человечества в постапокалиптической перспективе¹.

Слово «арка» начинает катрены в I римском сонете 1924 года, т. е. поставлено на особо значимое, выделенное место. Оно обозначает прежде всего реальные арки, открывающиеся путнику на Аппиевой дороге — акведуки и древнюю арку, возвышающуюся на въезде в Рим после крепостных Аврелианских ворот. Но помимо этого «реального» смысла здесь присутствует смысл высший, в терминологии Вяч. Иванова, «реальнейший». Такого рода привычная для средневекового искусства игра «реального» и иерархически надстроенных над ним нескольких «высших» смыслов (ср. «Божественную Комедию» Данте или «Троицу» Рублева) характерна для всего цикла. В первом сонете «Regina Viarum» (здесь и далее приводим названия сонетов в первой редакции) поэт предстает читателю на Аппиевой дороге, прозванной в древности «царицей путей», затем на Квиринальском холме («Monte Cavallo»), откуда идет, минуя «улицу четырех фонтанов» («L'acqua felice»), где неподалеку, в доме 172, поэтом была снята квартира, на Испанскую площадь к ладье-фонтану («La Barcaccia»); оттуда следует на площадь Бернини к фонтану «Тритон» («Il Tritone»), затем в средневековое гетто к фонтану черепах («La Fontana delle Tartarughe»), поднимается к храму Асклепия, который отражается в озерце, на берегу которого бьют фонтаны («Valle Giulia»), спускается к фонтану Треви («Aqua Virgo») и, наконец, вновь поднимается на холм Пинчо, откуда открывается вид на Рим и купол св. Петра («Monte Pincio»). Вполне реальная, хоть и достаточно протяженная римская прогулка рассчитана на множественность мифопоэтических прочтений. Первое из них — биографическое: завершение земных скитаний, не затерянность на путях, а обретение магистральной дороги — «Царя путей», т. е. самого Рима («Regina Viarum»), таким образом — не только название Аппиевой дороги, но и именование Вечного города; от римских «арок» путь приводит к видному из любой городской точки Куполу (написанное заглавной буквы последнее слово в цикле) — символу всеединства и вневременного христианского универсализма. Другое прочтение, непосредственно связанное с мыслями Вяч. Иванова о судьбе России и эмиграции, осуществляется через троянский миф, иное — через вергилианский миф об основании Рима; еще одно — через «водный» дионисийский миф².

¹ Корецкая И. В. Ивановская метафора «арки» // Корецкая И. В. Над страницами русской поэзии и прозы начала века. М., 1995. С. 158–162.

² Лесур Ф. Идея Рима и троянский миф у Вяч. Иванова // Toronto Slavic Quarterly. 2007. N 21. С. 4; Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 210–226; Тахо-Годи Е. «Остается исследовать источники воли и природу жажды»

Первоначально поэт предполагал, что девять сонетов «Ave Roma» будут началом большого цикла римских «офортов». Картины Рима, изображенные в сонетах, принадлежат разным эпохам. Перед нами Рим архаический, республиканский, средневековый, ренессансный, даже «русский» Рим середины XIX столетия, Рим А. Иванова и Гоголя. Кастор и Поллукс на площади перед Квиринальским дворцом останутся там «до скончины мира». Поэт созерцает «древние арки», о себе пишет «в мой поздний час», обращается к городу с «вечерним» приветствием, сам же город не ограничен пределами временных категорий и дефиниций, он — «вечный Рим». Город предстает как субъект, как живое существо: «И лестница, переступая зданья... / Несет в лазурь двух башен острия» (III, 580). Образ «камня и воды» («Окаменев под чарами журчанья») получает неожиданный смысл в первой строке сонета IV. В Риме нередко можно увидеть фонтан, струи которого падают в украшенный барельефами мраморный античный саркофаг, служивший в античности вместилищем праха. Соединив это слово с архаическим «кладязь» («родник», «источник», «колодец»), поэт придает погребальному образу значение вековой древности, глубины, движения, жизни. Большую смысловую нагрузку несет цветовая гамма. «Золотой Рим», «aurea Roma» — традиционный еще с античности топоним. В «Римских сонетах» доминирует золотой цвет и его оттенки — солнечный, медвяный, огнистый, огненный, а также синий, зеленый, оранжевый, красный, голубой, цвета бронзы и серебра символически обозначают сакральное пространство¹.

Примечательно, что рифмы катренов в первом сонете составляют имя города в ее русской («Рим» — строки 1, 3, 5, 7) и латинской («Roma» — строки 2, 4, 6, 8) транскрипции. То есть имя города прославляется в торжественных звучаниях рифм: враги Вечного города в прошедшие тысячелетия хотели уничтожить не только город, но и само его имя; такому «словоборчеству» варваров противопоставляется апофеоз римского имени. Выдвинутое в рифме имя города усилено оттенками гласных и согласных. Звуковой и смысловой комплекс взаимодействуют с традиционными мифопоэтическими палиндромами: и латинским «Roma» — «Амог», и русским «Рим» — «мир» («Звук не тот же ль — Рим и Мир?» — вариант стихотворения 1 марта 1944 года). Значительным для содержания всего цикла представляется также рифма «Roma» — «дома»: в итальянском языке *domo* означает «купол», «собор», а также «небесный свод»²; кажется, что связь с словом «Купол» — последнего слова IX сонета, завершающего цикл, не случайна:

(О «Римских сонетах» Вячеслава Иванова) // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: к 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 60–70.

¹ Грек А. Г. Пространство жизни и смерти в двух циклах стихов Вячеслава Иванова // Логический анализ языка: языки пространств. М., 2000. С. 397.

² De Mauro T. Dizionario della lingua italiana. Milano, 2000. P. 771.

Вновь арок древних верный пилигРИМ,
В мой поздний час вечерним «Ave РОМА»
Приветствую, как свод родного дОМА,
Тебя, скитаний пристань, вечный РИМ.

Мы Трою предков пламени даРИМ;
Дробятся оси колесниц меж гРОМА
И фурий мирового ипподРОМА:
Ты, царь путей, глядишь, как мы гоРИМ.

И ты пылал и восставал из пепла,
И памятливая голубизна
Твоих небес глубоких не ослепла.

И помнит в ласке золотого сна,
Твой вратарь кипарис, как Троя крепла,
Когда лежала Троя сожжена (III, 578).

Композиция сонета соответствует классической модели (завязка, тезис, поворот, антитезис, парадоксальный синтез). Его исключительно сжатое содержание доступно не с первого прочтения. Тема сонета — судьба Трои, погибшей в пожаре, сожженной безжалостным врагом, постигла Россию, еще недавно притязавшую на статус Третьего Рима. Ответственность за катастрофу возлагается не на иноплеменных врагов, а на коллективное «мы» (в 1919 году, говоря о русской революции, Вяч. Иванов признавал: «Да, сей костер мы поджигали» — IV, 81). История Вечного города — его неоднократное опустошение и восстановление из небытия — может дать отдаленную надежду и для вернувшегося в изначальный Рим русского изгнанника. Надежда эта основывается на памяти прошлого, хранимой как на небесах, так и на земле: новая Троя, основанная на берегах Тибра троянцем Энеем, первым «эмигрантом» старой Европы, — символ сохранения Прошлого и Сбывшегося, преемственности единой христианской культуры, оттого Рим и начинает новую европейскую историю. Парадоксальный синтез в сонетном ключе подчеркнут неожиданной и сильной антиномией: «Троя крепла / лежала сожжена»; здесь можно увидеть указание на идею жертвы, «жизни через смерть», личностного бесмертия¹.

Римский цикл Вяч. Иванов послал М. Горькому в Сорренто, затем в Москву М. О. Гершензону и Г. И. Чулкову. Таким образом, первыми читателями «сонетов» были Горький и гостивший у него Вл. Ходасевич. Последний 28 ноября 1924 года ответил подробным письмом. Он писал о России и эмиграции, о культурном провале и «новом варварстве» в лютот XX веке; это мнение, близкое многим идеям Вяч. Иванова, замечательно показывает трагический историософский «фон» солнечных «Римских сонетов».

¹ Лесур Ф. Идея Рима и троянский миф у Вяч. Иванова. С. 4.

1925–1926 годы во многом были поворотными для Вяч. Иванова. В марте 1926 года в соборе св. Петра в Риме он совершил акт соединения с католической церковью, произнеся «Верую» и «формулу» В. С. Соловьева из его книги «Россия и Вселенская церковь» (1889)¹. Отсутствие службы и постоянного заработка наводило поэта на мысль о возвращении в СССР. Летом 1925 года на месяц в Рим приехали Вс. Э. Мейерхольд и его жена З. Н. Райх. С Вяч. Ивановым обсуждались различные проекты для «юной СССР-ии», среди прочего — возможная постановка в Москве «Ревизора» Н. В. Гоголя. В результате поэт получил от Мейерхольдов заказ на эссе о сценическом воплощении гоголевской комедии. Эссе разрослось до исследования «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана». Статья была опубликована в мейерхольдовском «Театральном Октябре» в 1926 году с посвящением режиссеру. Однако редакция сборника сочла необходимым непосредственно на первой странице печатаемой статьи отгородиться от ее положений с позиций благоразумного марксизма. Сам Мейерхольд ни строчкой не откликнулся на статью, и это гробовое молчание режиссера-новатора в относительно «вегетерианские» 1920-е годы едва ли не более поразительно, чем его отречение от «религиозных тенденций» Вяч. Иванова в 1937 году². В августе 1926 года Вяч. Иванов подводит бесповоротный итог отношений как с Мейерхольдами, сблизившимися с советской властью, так и с «молодой СССР-ией»: «„Молодой России“... я совсем не нужен»³.

После эпизода 1926 года свои статьи Иванов писал на итальянском, французском или немецком языках, исключив для себя русскоязычную аудиторию. Решение порвать с СССР совпало с приглашением в Колледжо Борромео, находившегося в Павии, на севере Италии. Здесь с 1926 по 1934 год поэт занимал место скромного преподавателя — лектора английского, французского и немецкого языков; одновременно читал лекции по русской литературе и культуре в Павийском университете. Ренессансные стены «гостеприимного и блистательного», по словам поэта, учебного заведения защищали и дистанцировали поэта от непростой итальянской политической ситуации. Вяч. Иванов вновь оказался в привычной ему гуманистической ученой среде. В Павию, чтобы встретиться с поэтом, приезжали старые и новые друзья и единомышленники — эллинист Ф. Ф. Зелинский, германист и романист Ш. Дю Бос, философ М. Бубер, собиратель рукописей, издатель и меценат М. Бодмер, журналист Г. Штейнер, литератор герцог Т. Галларати-Скотти, социалист-революционер Р. Кюфферле. Иной раз наряду с единомышленниками оказывались и антагонисты, например влиятельный итальянский литературный критик и мыслитель Б. Кроче. Вот как увидел русского поэта итальянский писатель и видный германист Алессандро Пеллегрини: «Величественная фигура этого старца с белоснежными волосами, необыкновенная живость его разговора, во время которого он припоминал слова древних фило-

¹ Смысл акта соединения Вяч. Иванов объяснил в «Письме к Шарлю Дю Босу» (III, 418–433). См. подробнее: *Аверинцев С.* Вячеслав Иванович Иванов // *Символ*. 2008. № 53–54. С. 16–17; *Юдин А.* Еще раз об «обращении» Вяч. Иванова // *Там же*. С. 631–642.

² Вяч. Иванов в переписке с Вс. Э. Мейерхольдом и З. Н. Райх / Публ. Н. В. Котрелева, Ф. Мальковати // *Новое литературное обозрение*. 1994. № 10. С. 260.

³ Там же. С. 275.

софов и голоса великих поэтов, как если бы они, дружественные тени, были среди нас; полнота его культуры, питаемой, с одной стороны, тысячелетней традицией, а с другой — новейшими течениями современной мысли, была из него живым ключом; <...> явная свобода в поведении, отсутствие манерности, но и постоянное достоинство в стиле держать себя — последнее напоминало мне портрет мастера в эпоху гуманизма с картин наших художников XV века»¹.

В Борромео написаны или задуманы произведения, центральные для итальянского периода Вяч. Иванова, — эссе «Анима», «Повесть о Светомире». В начале 1927 года был создан ряд лирических произведений, для автора особо значительных. Религиозная по тону баллада — о загробном мире и Тайной вечери («Собаки» — III, 553–554); шутивное и личное стихотворение — о предсуществовании («Кот-ворожей» — III, 507); другое, покаянно-исповедальное — о крушении идеи античного гуманизма («Палинодия» — III, 553), обозначило завершение одного и начало другого периода ивановской творческой биографии. Начиналось оно строками об отречении (Παλινψδία с греч. — отречение):

.....
Ужели я тебя, Эллада, разлюбил?
Но духом обнищав, твоей не знал я ласки,
И жутки стали мне души недвижной маски,
И тел надменных свет, и дум Эвклидов строй.
Когда ж, подземных флейт разымчивой игрой
В урочный час ожив, личины полой очи
Мятежною тоской неукротимой Ночи,
Как встарь, исполнились — я слышал с неба зов:
«Покинь, служитель, храм украшенный бесов».
И я бежал, и ем в предгорьях Фиваиды
Молчанья дикий мед и жесткие акриды (III, 553).

Прямая отсылка к словам: «Иоанн же... ел акриды и дикий мед» (Мк. 1: 6) в финальной строке усиливает связь с пушкинским «Пророком». Однако в «Палинодии» ситуация пушкинского «Пророка» радикальным образом трансформирована. Преображение поэта — в противоположность Пушкину — ведет к отречению от его прежнего мира, уходу в пустыню и принятию обета молчания. Конечно, многое здесь объясняется тем, что эти строки написаны в эмиграции: у поэта в эти и последующие годы немало строк об изгнании и одиночестве, скитальчестве и отщепенстве, но одновременно дана и идея их преодоления; таково, в частности, стихотворение «Земля» (1927–1928), посвященное эмигрировавшему в Югославию И. Н. Голенищеву-Кутузову. Оно знаменательно начинается словами: «Повсюду гость и чуженин / И с музой века безземелен...» В «Палинодии» поэт осознавал утрату, исчезновение собственной читательской аудитории, завершение своего культурного периода и, шире, целой эпохи европейского гуманизма. Однако вернемся к теме молчания в заключении

¹ Pellegrini A. Incontri e ritratti // Pellegrini A. Incontri in Europa. Milano, 1947. P. 48–49.

«Палинодии». Природа его также не исчерпывается «эмигрантским». В художественной системе Вяч. Иванова едва не высшее место занимал «святой безмолвия язык». Как свидетельствует биограф поэта, «духовно первее, священнее (даже языка поэтического, даже „чародейного напева“, из которого вышел стих) он почитал „темный язык“, „язык безмолвия“» (I, 214).

«Всплеском» поэтической речи, ненадолго прервавшим обет безмолвия, стал сочиненный тремя неделями после «Палинодии» сонет «Язык». «Всплеск» этот был тем более значителен, что за ним последовало полтора десятилетия почти полного лирического молчания. Сонет знаменательным образом был завершен в 90-ю годовщину смерти Пушкина, 10 февраля 1927 года. В центре произведения находится образ словесного Древа — Христа-Логоса. Христологичность сонета в окончательном варианте эксплицирована во втором катрене в мотиве лозы¹. Вообще у Вяч. Иванова архетип мирового дерева присутствует в ряде поэтических произведений — «Apollini», «Selva Oscura», «Деревья», «Голоса», «У лукоморья дуб зеленый...» и др. В сонете поэт размышляет о неисчислимых возможностях языка, о его антиномической природе, о напластованиях прошлого, запечатленных в языке, и о том возможном будущем, которое самим существованием языка смутно предугадывается.

Сонет «Язык» следует интерпретировать как последний поэтический манифест Вяч. Иванова, соотносимый с такими его программными текстами, как «Красота» (1902), «Apollini» (1909) или с статьей «Наш язык» (1918)² — своеобразным завещанием мыслителя, где происходит утверждение новой поэтики, которая будет характерна для последнего периода творчества писателя. Это переход к поэтике радикального минимализма — редукции в поисках ювелирно точного выражения и в то же время сокрытие религиозно-философского значения поэтических символов и мифологем, утаивание сети ассоциаций, при том, что их суть остается наличной в тексте; внешнее упрощение и внутреннее обогащение символического текста:

Родная речь певцу земля родная:
В ней предков неразменный клад лежит,
И нашептом дубравным ворожит
Внушенных небом песен мать земная.

Как было древле, — глубь заповедная
Зачатий ждет, и дух над ней кружит...

¹ Ср.: «Я есмь истинная виноградная лоза, а Отец Мой — виноградарь» (Ин. 15: 1). Известна греческая икона «Лоза истинная»: Христос в образе Вседержителя, окруженного лозой, в ветвях которой изображаются апостолы (а иногда еще и Богородица и Иоанн Предтеча), а Евангелие открыто на соответствующем отрывке (Ин. 15: 1).

² Некоторые близкие идеи к изложенной в сонете и статье концепции можно усмотреть в работе П. А. Флоренского «Антиномия языка» (Флоренский П. Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3. Ч. 1. С. 153). О восходящем к апостолу Иоанну логосном и софийном понимании слова, которое оформилось в первые века письменности на Руси и сохранило свою актуальность вплоть до XX века, см.: Виролайнен М. Н. Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007. С. 20–26, 298.

И сила недр, полна, в лозе бежит,
Словесных гроздий сладость наливная.

Прославленная, светится, звеня
С отгулом сфер, звучащих издалеца,
Стихия светом умного огня.

И вещей гимн, их свадебная встреча;
Как уголь, в алмаз замкнувший солнце дня,
Творенья духоносного предтеча (III, 567).

Характерна в этой связи эволюция названия сонета в последовательности редакций: «Λόγος, Σοφία, Ποίησις» → «Поэзия» → «Слово-Плоть» → «Слово» → «Язык»; еще в одной — «Родная речь»; снятие эпиграфа из апостола Иоанна («И Слово плоть бысть») в последней редакции; наконец, приглушенное толкование символического образа Христа-Логоса.

Вместе с тем сонет можно понимать как непосредственную реплику на тему «писатель в изгнании». Эмиграция беспочвенна — «не жизнь поэту без его живой страны»: ответ на этот тезис находится сразу в первой строке сонета. Последняя его строка обращена не к современникам, а *вперед*, в *будущее*. Глубоко не случайно последнее, семантически наиболее нагруженное, наделенное совершенно определенными богословскими ассоциациями слово в сонете — «предтеча».

В эмиграции Вяч. Иванов долго сохранял молчание, не желая принимать участие в политически маркированных изданиях. «Очень прошу Вас узнать мне адрес Вячеслава Иванова, которого хочу просить о стихах для второго номера», — писал 16 мая 1926 года редактор евразийских «Верст» кн. Д. П. Святополк-Мирский¹. Печатать стихи 1927 года в парижских «Современных записках» уговаривал поэта его близкий друг П. П. Муратов. Те же стихи захотели напечатать в Москве редакторы советской «Красной нови» — Вс. Иванов и Ф. Раскольников². После того как И. Н. Голенищев-Кутузов в 1929 году в парижском «Союзе поэтов» сделал доклад «Лирика Вяч. Иванова», «новых стихов» просил Н. Оцуп для журнала «Числа», С. Маковский для газеты «Возрождение» и М. Цетлин вновь для «Современных записок». «Несмотря на упорные просьбы редакторов парижских эмигрантских журналов, так же, впрочем, как и своих оставшихся на родине доброжелателей, <Иванов> ни за что не хотел печатать на русском языке свои новые произведения», — отмечал И. Н. Голенищев-Кутузов³.

Однако в буквальном смысле «опубликованы» были римский и павийский цикл в советском самиздате — с согласия автора — уже в конце 1920-х годов. По столицам ходил самиздатский машинописный сборничек, озаглавленный «Ave Roma», датированный 1928 годом. Ценители поэзии и мысли Вяч. Ивано-

¹ Smith G. S. The letters of D. S.-Mirsky to P. P. Suvchinskii: 1921–1931 // Birmingham Slavonic Monographs. 1995. N 26. P. 55.

² См.: Русско-итальянский архив III. С. 276–277.

³ Голенищев-Кутузов И. Н. Достоевский и Вячеслав Иванов // Голенищев-Кутузов И. Н. От Рильке до М. А. Волошина. М., 2005. С. 194.

ва еще оставались в Советской России — достаточно назвать имена М. Волошина, О. Мандельштама, В. Бородаевского, Ю. Верховского, В. Пяста, Г. Чулкова, П. Флоренского, М. Бахтина, А. Лосева, Л. Пумпянского, В. Мануйлова. Но в СССР они сами оказались на обочине официальной литературной жизни.

Между тем, кроме созданных после приезда в Италию стихов и циклов, в «портфеле» у Вяч. Иванова находился лирический сборник «Чистилище», который он предполагал напечатать в издательстве «Скорпион» еще в 1916 году. Избегая участия в изданиях, враждебных режиму Советской России, свои поэтические произведения он предполагал публиковать в политически нейтральных русских издательствах в Германии — в «Мусагете» или «Петрополисе», во Франции — в созданном С. В. Рахманиновым «Таире». Ни «мусагетовский», ни «рахманиновский» проект не состоялись, но Вяч. Иванов тем не менее в течение последующих лет сохранял свое изолированное положение в кругу русской эмиграции, осознавая и недостатки, и в то же время особую привилегированность такого положения.

С изданием на европейских языках произведений в прозе дело обстояло совсем иначе. Решающую роль сыграло появление в Германии в журнале М. Бубера «Креатур» («Die Kreatur», 1926) «Переписки из двух углов»: книга была переведена на другие европейские языки и отмечена влиятельной критикой во Франции (1930), в Италии (1932) и Испании (1933), введя Вяч. Иванова в круг Ш. Дю Боса, Г. Марселя и других западных мыслителей; в 1932 году в Тюбингене вышла книга о Достоевском, предполагался ее перевод на французский и итальянский языки, а также выход на французском и на немецком языках монографии «Дионис и прадиионисийство» (Баку, 1923); Е. Д. Шор, переводчик произведений Вяч. Иванова на немецкий язык, планировал издать пятитомник статей и эссе.

Наконец, очень важным стало сотрудничество поэта с независимыми изданиями: швейцарским журналом «Корона» («Corona») и немецким католическим «Хохланд» («Hochland»). Здесь были опубликованы важнейшие философские эссе Вяч. Иванова, написанные на немецком языке, — «Историософия Вергилия», «Гуманизм и религия», «Anima». Таким образом, своего читателя Вяч. Иванов стал находить преимущественно в Германии, Швейцарии, Италии, Франции. Высшей точкой его всевозрастающей на Западе известности в это десятилетие стал выход в свет специального номера миланского литературного журнала «Конвеньо» (Il Convegno. Rivista di letteratura e di arte, 1934), где объединились представители христианской гуманитарной науки — французский философ Г. Марсель, немецкий теоретик и историк литературы Э. Р. Курциус, австрийско-швейцарский писатель и издатель Г. Штейнер — и русские эмигранты, нашедшие применение своим знаниям и квалификации в западноевропейских странах, — философ и писатель Ф. Степун, исследователь античности Ф. Зелинский, медиевист Н. Оттокар, историк русской философии Л. Ганчиков — цвет космополитической «старой» Европы. «Это общеевропейское чествование Вячеслава Иванова является редчайшим и необычайным парадоксом в истории литературы», — отмечал И. Н. Голенищев-Кутузов¹. В «Конвеньо» в переводе

¹ Голенищев-Кутузов И. Н. Достоевский и Вяч. Иванов. С. 193.

на итальянский были помещены также некоторые произведения Вяч. Иванова, в том числе его стихотворения. Подобного рода отдельное издание, посвященное изгнаннику из СССР, в европейской стране в 1930-е годы было, пожалуй, беспрецедентным.

К «русским» проектам Вяч. Иванов вернулся в середине 1930-х годов, когда его разрыв с Советской Россией стал окончательным. В 1936 году завязались серьезные контакты с редакторами журнала «Современные записки» — В. В. Рудневым и И. И. Фондаминским. На страницах «Современных записок» стали регулярно появляться прозаические и поэтические произведения Вяч. Иванова — и прежде всего римский и павийский циклы. Среди отзывов на публикации поэта в журнале следует выделить пронизательное выступление В. Ходасевича: «Не приходится отрицать и то, что на фоне новейшей нашей поэзии творчество Вячеслава Иванова звучит несколько архаически. Однако было бы напрасным и вредным самообольщением думать, что это оттого, что мысли Вячеслава Иванова отстали от мыслей современной поэзии нашей. Вячеслав Иванов архаичен не потому, что устарели его мысли, а потому, что самая наличность мыслей в поэзии, к несчастью, сделалась архаизмом. Сладкозвучнейшие из наших поэтов не глубокомысленны»¹. В январе 1937 года поэт выслал В. В. Рудневу машинописный поэтический сборник. Руднев обязался подготовить отдельным изданием одну или несколько книг Вяч. Иванова. В 1939 году была издана поэма-мелопея «Человек». Осуществлению дальнейших планов помешала гибель независимого русского книгоиздательства в оккупированной нацистами Франции.

Оставив за выслугой лет Борромео в 1935 году, поэт переживал «год великой разрухи и безвременья, туги и неустройства»². Весной 1935 года Иванов был избран профессором Флорентийского университета, но избрание не было подтверждено министерством по той причине, что поэт не был членом фашистской партии. Тогда в знак солидарности с поэтом и фронды по отношению к режиму Королевская Итальянская академия присудила поэту премию за его деятельность мыслителя и писателя. В начале 1936 года он получил предложение преподавать в ватиканском колледже (семинарии) «Руссикум» и Папском Восточном институте. Когда зашла речь о том, чтобы создать для Иванова постоянное профессорское место, то одним из главных аргументов была обозначена необходимость помочь 71-летнему поэту завершить «Повесть о Светомире царевиче», своеобразное «духовное завещание», как сам поэт определил замысел произведения.

В «Руссикуме» и Восточном институте Вяч. Иванов преподавал церковнославянский язык, а также читал небольшие курсы по русской литературе, в частности в 1939–1940 годах — лекции о Достоевском. Его ученики (философ А. Веттер, филолог А. Стричек, священник Р. де Калюве) на всю жизнь сохранили память о нем. С конца 1930-х годов поэт был привлечен к проекту под-

¹ Возрождение. 1936. 25 дек. № 4058.

² См. письмо Вяч. Иванова к Голенищеву-Кутузову от 20 августа 1935 года (*Голенищев-Кутузов И. Благодарю, за всё благодарю. Пиза; Томск; М., 2004. С. 267*).

готовки комментированных изданий: «Деяния св. Апостолов. Послания св. Апостолов. Откровение» (Рим, 1946) и «Псалтирь на славянском и русском языках» (Рим, 1950). Оба они были выпущены без имени Вяч. Иванова в выходных данных.

Трагические события, происходившие в Европе, не могли не коснуться Вяч. Иванова. Фашистская Италия, установив союз с гитлеровской Германией, стремилась к мировому вооруженному конфликту. Ватикан, его университеты и институты на территории Рима пользовались правом экстерриториальности, были юридически и действительно независимы. Восточный институт и «Руссикум» были исследовательскими академическими центрами и учебными заведениями для изучения восточнохристианской, славянской и русской церковной истории, литургики, богословия и философии; в его стенах в 1930-е годы писались диссертации о В. С. Соловьеве, Л. П. Карсавине, С. Н. Булгакове, Н. А. Бердяеве, Г. В. Флоровском и А. С. Хомякове. Став полноправным членом ученой космополитической корпорации, Вяч. Иванов в последнее десятилетие своей жизни оказался отчасти огражден от страшных событий, в которые вверг Италию режим Муссолини. После государственного переворота в Италии летом 1943 года, в начале 1944 года войска гитлеровской Германии оккупировали Рим. Вечному городу предстояло пережить самый тяжелый и драматический год в XX веке.

В это трагическое время создавалась последняя поэтическая книга Вяч. Иванова «Римский дневник 1944 года». Хронотоп «Римский дневник 1944 года» в ивановской поэтике содержит в себе парадокс и антиномичность, ибо конкретная временная локализация применена к образу, который по своему определению является вечным. Но по композиции эта поэтическая книга — всего 116 стихотворений — написана именно как «дневник»: первое из стихотворений помечено 1 января, последнее — 31 декабря.

«Римский дневник 1944 года» начинался стихами о праздниках Крещения и Богоявления. В одном из первых стихотворений (от 8 января) Вяч. Иванов рассказал о дороманской базилике каппадокийского св. Саввы Освященного, своей приходской церкви на вершине Авентинского холма, на которую выходили окна его дома. Саму базилику VI века, ее взятые из языческих храмов колонны, древние фрески, изображающие Христа в виде агнца, Вяч. Иванов видит как онтологический символ почти двухтысячелетней христианской истории. В стихотворении описывается латинская литургия в базилике св. Саввы в праздник Сретения; поэту утопически видится за пределом времен соединение православной и католической церкви; завершается же оно на автоиронической ноте и на каламбурной балаганной рифме «лапы / папы»:

Пред святыней инославной
Сердце гордое смирилось,
Церкви целой, полнославной
Предвареньем озарилось...

То не гул волны хвалынской, —
Слышу гам: «Попал ты в лапы
Лестной ереси латынской,
В невода святого папы»¹.

События современности и былого поэт созерцает из Рима, изначального истока великой цивилизации («откуда все пошло») и одновременно центра («куда все стремится»). Рим в «Дневнике...» — не только и не просто «точка зрения автора», Рим — «вечный» город для поэта в том смысле, что он «средоточие вселенной» (III, 616). Посмотрим, как в «Дневнике...» это римское «вселенское» соединяется с русским «родным» в стихотворении от 3–5 августа, написанном на десятилетие кончины Андрея Белого. Как и ряд других, оно построено по принципу «отзвучий»: в эпиграф или в начало поэтического текста введен завершенный мифопоэтический фрагмент, отсылающий к далекому «собеседнику», с которым затем разворачивается диалог; таковы стихотворения, посвященные А. Блоку, св. Иоанну Креста², Августину. В «Дневнике...» таким мифопоэтическим фрагментом оказалось известное стихотворение Андрея Белого «Золотому блеску верил / А умер от солнечных стрел»; эта «эпитафия себе» инициировала в русской эмиграции целую традицию³.

Образы стихотворения полисемантчны; помимо литургического значения здесь можно увидеть отсылки к образцам и символам поэзии А. Белого, в частности к образу пепла и стихии огня. Само *имя* Белого как бы растворено в тексте: анаграмматически оно присутствует во второй строфе, тематически — в бело-лазурно-золотой цветовой гамме всего стихотворения. Беловский миф «возвращения/преображения/воскрешения» получает, таким образом, новое значение в римском церковном празднике Божией Матери Снежной. Ею оправдан и спасен пепел сгоревшего мира, в символистском контексте стихотворения — сам поэт, его мир и судьба.

«Римский дневник» стал седьмой, завершающей книгой в последнем лирическом сборнике, который Вяч. Иванов готовил на протяжении последних 35 лет жизни. Он был опубликован уже посмертно, в 1962 году, в Оксфорде. Название его — «Свет вечерний», источник — молитва мученика Афиногена «Свете тихий» (I, 207) — нагружено не менее значительным и высоким смыслом, чем название первых ивановских поэтических сборников (таких, как «Кормчие звезды» или «Cor Ardens»). В эти три десятилетия название сборника не раз менялось: «Арион» (середина 1910-х годов) → «Чистилище» (1910–1930-е годы) → «Рай затворенный» (1937–1946) → «Свет вечерний» (1946). Одна из главных тем как «Дневника...», так и «Света вечернего» — тема возвратного пути, пути-кольца.

¹ Ср. различные интерпретации этого текста: *Бёрд Р.* Обряд и миф в поздней лирике Вяч. Иванова // Вяч. Иванов — Петербург — мировая культура. Томск; М., 2003. С. 179–191; *Шишкин А. Б.* «Россия» и «Вселенская церковь» в формуле В. Соловьева и Вяч. Иванова // Там же. С. 165–167.

² См.: *Багно В. Е.* Вяч. Иванов и Сан Хуан де ла Крус // Вяч. Иванов — Петербург — мировая культура. С. 52–60.

³ См.: *Спивак М. Л.* Стихотворение Андрея Белого «Друзьям» («Золотому блеску верил...») и миф о поэте-пророке // Антропология культуры. М., 2005. Вып. 3. С. 267–289.

Сборник «Свет вечерний» вобрал в себя основные темы и мотивы всего творчества поэта и в силу этого приобрел значение книги во многом итоговой. Поэтому такую большую роль играют здесь тема памяти и тема судьбы. Тема памяти реализуется как платоновская: это и память предвечная с ее «элизумом теней» («Мемнон», «Деревья»), и память *филия* в стихотворениях «Возврат» (И. М. Гревсу), «Другу гуманисту» (Ф. Ф. Зелинскому), «Сверстнику» (Е. В. Аничкову), «Воспоминание о А. Скрябине», «Умер Блок». Многие стихотворения сборника не просто перекликаются с другими произведениями поэта, но являются своеобразными «претекстами» (как стихотворения «Психея-скиталица» и «Психея-мстительница» для эссе «Анима»). Все это свидетельствует о том, что лирика Вяч. Иванова являлась той творческой лабораторией, где возникали замыслы произведений различных жанров, имеющих синкретическую природу: от лирических эссе на эстетическую или религиозно-философскую тему или статей-«исповеданий» до уникальных лиро-эпических и эпических жанров, какими являются поэма-мелопея «Человек» и «Повесть о Светомире царевиче».

II

Проза Вяч. Иванова 1920–1940-х годов многосоставна и, в отличие от его поэзии, неотделима от его филологических исследований. Именно в ней поэт и теоретик русского символизма сводит «последние ярусы своей постройки за пределами Отчизны», демонстрируя непрерывное развитие философской мысли¹. Поэтому публикация его эссе, литературоведческих и публицистических статей и таких, например, художественных творений, как «Повесть о Светомире царевиче», в одной книге, манифестирующей его эстетику и литературную теорию, закономерна². Язык прозы Вяч. Иванова определяется религиозной телеологией символизма, о чем писали и говорили такие его последователи и ученики, как М. М. Бахтин, А. Ф. Лосев и С. С. Аверинцев, отмечая соединение в нем религиозного мыслителя и литературоведа, литературного критика и писателя³.

¹ *Исупов К. Г.* Философия и литература «Серебряного века» (сближения и перекрестки) // Русская литература рубежа веков (1890 — начало 1920-х годов). М., 2000. Кн. 1. С. 69. Проза Вяч. Иванова до эмиграции рассмотрена Г. В. Обатниным (см.: *Обатнин Г. В.* // Там же. Кн. 2. С. 231–252. О плодотворности развития творчества Вяч. Иванова в эмиграции см.: *Лапто-Данилевский К. Ю.* «В Риме, — говорил я, уезжая из России, — хочу умереть!» Первые годы эмиграции Вячеслава Иванова // *Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur — Sprache — Kultur* / Hrsg. von Frank Göbler unter Mitarbeit von Ulrike Langer. München, 2005. S. 241–256.

² См., напр.: *Иванов Вяч.* Лик и личины России. Эстетика и литературная теория / Сост., коммент. и вступ. ст. С. С. Аверинцева. М., 1995.

³ См., напр.: *Бахтин М. М.* Вячеслав Иванов // Бахтин М. М. Собр. соч. М., 2000. Т. 2. С. 318–327; *Лосев А. Ф.* Из последних воспоминаний о Вячеславе Иванове // Эсхил. Трагедии / В пер. Вяч. Иванова. М., 1989. С. 464–466; *Аверинцев С. С.* Вячеслав Иванов — сегодняшними глазами // Вячеслав Иванов и его время. Материалы VII Международ. симпозиума. Вена, 1998. С. 11–19.

Об этом даре теоретика русского символизма говорили и писали многие его современники. Например, П. А. Флоренский указывал, что «для В. И. писательство — лишь один из способов выражения себя», и предлагал ему написать «феноменологию творчества»¹. В связи с этим проза Вяч. Иванова интересна и как опыт становления его самосознания, и как модель речевого жанра, и как феномен филологической и философской герменевтики, и как ключ к истолкованию его идей. Как художнику ему был присущ индивидуальный дар жанровов-родового и интермедиального синтеза, в полной мере раскрывшийся в 1920–1940-е годы.

Художественная и научная проза Вяч. Иванова представляет собой определенное единство, основанное на идее непрерывного становления. Она представлена религиозно-философскими или эстетико-философскими эссе («Анима», «Эхо», «Мысли о поэзии»), философско-публицистическими сочинениями («Кручи», «Русская идея»), книгами-исследованиями на русском («Дионис и прадионисийство», Баку, 1923), немецком («Dostojewskij. Tragödie — Mythos — Mystik». Tübingen, 1932) и других иностранных языках. Некоторые из них являются переработкой уже опубликованных текстов.

Литературоведческие работы написаны в форме предисловий, статей и эссе, посвященных творчеству А. С. Пушкина («К проблеме звукообраза у Пушкина», 1925, «Роман в стихах», 1937), Н. В. Гоголя («„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана», 1925), М. Ю. Лермонтова («Лермонтов», 1947). Они важны не только как опыт «перечитывания» классики, но и как воплощение оригинальных религиозно-философских и эстетических идей Вяч. Иванова. Большой интерес представляют его статья «Размышления об установках современного духа» (1933) и заметка для итальянского энциклопедического словаря Треккани («Simbolismo», 1936), где он подводит итоги развитию символизма в литературе XX века, понимая, что религиозно-философский символизм, адептом которого он всегда был, символизм как *методология* принципиально важен не только для развития художественного творчества, но и гуманитарных наук.

Вяч. Иванов начал этот путь как профессор и филолог-классик в Бакинском университете и сохранил позиции приверженности античному наследию как мистической составляющей и «внутренней форме» европейской культуры вслед за Ф. Ницше. Вместе с тем именно в этот период он последовательно реализовывал себя как христианский мыслитель, сближая идеи европейского гуманизма, берущие начало в античности, с религией. Перерабатывая часть своих работ, опубликованных до революции в России, он стремился преодолеть присущие ему противоречия, понимая свое дионисийство не как «отпадение» от лона христианской Церкви, а как методологию изучения религиозного сознания, как

¹ Переписка Вячеслава Иванова со священником Павлом Флоренским / Публ. игумена Андроника (А. С. Трубачева), Д. В. Иванова, А. Б. Шишкина // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 100–101. Об идее синкретизма у Вяч. Иванова см.: *Степун Ф.* Вячеслав Иванов // *Степун Ф.* Встречи. Мюнхен, 1962. С. 141.

путь к католицизму, вбирающему в себя полноту традиций античной культуры. Показательно, что своей главной работой в 1920-е годы он считал книгу «Дионис и прадионисийство», перевод которой на французский язык с дополнениями готовил в 1929 году, прося Е. Д. Шора, работавшего над «Опытом реконструкции» его мировоззрения, наметить при освещении этой книги его взгляд на миф и мифотворчество как основу миропонимания¹. Выражая в письме Шору от 20 августа 1933 года недовольство «Опытом реконструкции», Вяч. Иванов указал на то, что в его «воззрениях совершается непрерывная метаморфоза (в гётевском смысле этого слова)», что делает невозможным «просто отрицать какой бы то ни было предшествующий момент целостного органического развития»².

Основные положения книги «Дионис и прадионисийство», изданной в Баку в 1923 году, он защитил как магистерскую диссертацию. Эта книга — не только свидетельство его личного интереса к истокам религиозных культов древности, в русле которых складывается авторская мифология, она является актуальной в аспекте методологии: здесь обобщены и разработаны на конкретном материале важнейшие для литературоведения XX века методы (герменевтики, семиотики, мифокритики, психоанализа), близкие открытиям Э. Тэйлора, Дж. Фрэзера, К. Г. Юнга. Это стало возможным благодаря архетипному методу анализа, разработанному в цикле лекций и публикаций Вяч. Иванова, озаглавленных «Эллинская религия страдающего бога» (1904–1905), и в ряде статей, вошедших в сборники «По звездам» (1909) и «Борозды и межи» (1916)³.

Универсализм как глубокий мировоззренческий принцип, сформированный на христианской основе, определил религиозно-философские и художественные искания поэта. Если до эмиграции ключевое понятие его учения — «соборность» как мистический союз единомышленников, то в 1920–1940-е годы он ищет реальных путей сближения гуманизма и религии на основе «теургического» смысла искусства. Причем понятие «гуманизм» становится полем непрерывной рефлексии⁴. Кроме того, для Вяч. Иванова, как, например, для Томаса Манна, творчество становится полем непрерывной рефлексии, осмысления и отражения «центральных философско-этических и историко-культурных задач, поставленных ходом движения европейской цивилизации»⁵.

Следует отметить, что как прозаик он идет и от теоретических моделей, и от собственных исследований жанровых трансформаций в аспекте исторической поэтики, будь то античные формы мелопеи, средневековой исповеди или романа-трагедии, тип которого он усматривал в творчестве Ф. М. Досто-

¹ См.: *Иванов Вяч.* Переписка с Е. Д. Шором / Подг. текста и коммент. Д. Сегал, Н. Сегал (Рудник) // Символ. 2008. № 53–54. С. 350.

² Там же. С. 397.

³ См. об этом подробнее: *Титаренко С. Д.* От архетипа к мифу: Башня как символическая форма у Вяч. И. Иванова и К. Г. Юнга // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. С. 235–277.

⁴ См.: *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Примечательные метаморфозы (Вяч. Иванов о европейском гуманизме) // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1. С. 99–121.

⁵ *Рудич В. А.* Вячеслав Иванов и Томас Манн // Там же. С. 143.

евского. Например, выдвигая вслед за А. Н. Веселовским точку зрения о синкретичной природе эпоса в книге «Достоевский: трагедия — миф — мистика» (1932), он писал: «Эпос по Платону — смешанный род, отчасти повествовательный или известительный, отчасти подражательный или драматический. <...> Эта Платоном правильно признанная смешанная природа эпоса объяснима его происхождением из описанного Александром Веселовским и названного „синкретическим“ всеобщего музыкального искусства первобытных времен, где эпос еще не был отделен от музыкально оркестрического священного действия и лицедейства» (IV, 490–491). Поэтому в его теории и практике жанровые и родовые признаки взаимодополняемы, а «лирическое», «эпическое» и «драматическое» начала взаимообогащают друг друга. В результате возникают некие «синтетические» конструкции, которые и умозрительны, и органичны для его художественного мышления, и это можно рассматривать не как «искажение» художественного канона жанра, а как «его обогащение и восстановление в полноте присущих ему прав» (IV, 491). Рассмотрение подобной тенденции в литературоведении и творчестве писателей XX века становится насущной проблемой¹.

Интересным литературным памятником мысли и дара общения у Вяч. Иванова стали беседы, записанные в бакинский период его учеником — будущим литературоведом М. С. Альтманом, напоминающие «Разговоры с Гёте» И. П. Эккермана². Дар диалога и «перехода границ» эпистолярного жанра подтверждает публикация «Переписки из двух углов», осуществленная в Москве в 1921 году (второе издание: Москва; Берлин, 1922), — книги, составленной из размышлений Вяч. Иванова и М. О. Гершензона о путях развития культуры и ее высших ценностях. Необходимо отметить риторическую природу писем Вяч. Иванова, отсылающую к античной традиции, и их дидактический пафос, близкий патристике и прежде всего сочинениям и письмам Августина. На основе беседы возникает полемика о двух моделях культуры: «лестнице Эроса и иерархии благоговений» и системе «тончайших принуждений» (III, 386). Если Гершензону присуща патетика «отречения от культуры», близкая некоторым философам, например Л. Шестову, и он пишет об утрате в ней личного смысла, то для Вяч. Иванова высшая ценность культуры заключается в ее сверхличном назначении. Эта позиция, как отмечают исследователи, — «метафизически ориентированного (в широком смысле) религиозного сознания и гуманитарно ориентированного (культуроцентрического) миропонимания...»³.

¹ См., напр.: Бройтман С. Н. «Теоретические» и «исторические» типы произведений // Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 270. Своей теорией жанрово-родового синкретизма Вяч. Иванов сближается с идеями А. Н. Веселовского, но расходится с теориями О. М. Фрейденаберг и Е. М. Мелетинского, развивающих идеи мифологической семантики и параллельного, но не тождественного развития сюжета и жанра (см.: Брагинская Н. В. Послесловие к первому изданию // Фрейденаберг О. М. Миф и литература древности. 3-е изд. Екатеринбург, 2008. С. 819).

² Альтман М. С. Разговоры с Вячеславом Ивановым / Предисл., сост. и подг. текстов В. А. Дымшица, К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1995.

³ Асоян Ю., Малафеев А. Открытие идеи культуры: Опыт русской культурологии середины XIX — начала XX века. М., 2001. С. 180.

Несомненно, большое влияние на создание переписки оказал опыт совместного перевода Вяч. Ивановым и Гершензоном лирики и прозы Ф. Петрарки, особенно его «Бесед», которые дают модель исповедального жанра, раскрывающего противоречия личности. Во вступительной статье, предпосланной изданию сочинений итальянского поэта, Гершензон писал о влиянии античной эпистолографии на жанр беседы у Петрарки, о его культе дружбы и о проявлении в его прозе принципов античного, или «сократического», диалога, основанного на стремлении отыскать истину¹.

Спор о культуре Иванова и Гершензона перерастает в диалог на основе платоновской темы дружбы-филии и реализации сокровенного принципа «Ты Еси», чему была посвящена статья «Ты еси» Вяч. Иванова (1907). Для самого Вяч. Иванова большую роль в развитии «сократического» диалога имел опыт организации им «симпозионов» на петербургской Башне, его знаменитой квартире на Таврической, 25, а также опыт переписки с П. А. Флоренским, позволивший ему в эпистолярном жанре «испытать „филически“ сорадование» от диалога². Язык и стиль «Переписки», не лишенный барочной риторичности, в процессе развития спора приобретает интимность и задушевность, усилиями обоих авторов создается иронический подтекст. Вместе с тем письмам Вяч. Иванова свойственна присущая ему учительная манера. Поэтому для него характерно настойчивое обращение к ветхозаветной и новозаветной образности («незримая скрижаль», «обитель сотворил», «лестница Иакова», «нагорный путь», «ветхий Адам»), к античной топике и мифологемам Платона («лестница Эроса», «изгнать Муз»), что отличает его речь от высказываний Гершензона.

Исследователи отмечают значимость для европейской мысли «Переписки», которая сразу же сделала Иванова-поэта Ивановым — философом культуры³. Дискуссия, отразившаяся в русской и эмигрантской периодике в связи с изданием книги (от неприятия ее идей как упадочных до высоких оценок как явления современной духовной культуры), свидетельствует о том, что она стала идеологическим «документом» этой переломной эпохи, ярким свидетельством развития Вяч. Ивановым идей христианского гуманизма⁴.

Большой интерес представляет созданная Вяч. Ивановым в эти годы философская публицистика, среди которой — статья «Русская идея» (1930, перевод и переработка статьи 1909 года «О русской идее»). Исследователи отмечают, что в римский период наметились новые тенденции в развитии его мысли, нашедшие выражение в этой работе. Это прежде всего антибольшевистский пафос, католическая направленность, замещение эстетики этикой, создание особых мифов о России в целях доказать возможность объединения русской религиоз-

¹ Гершензон М. О. Вступительная заметка // Петрарка Ф. Автобиография. Исповедь. Сонеты / Пер. М. Гершензона, Вяч. Иванова. М., 1915. С. 6–10.

² Переписка Вячеслава Иванова со священником Павлом Флоренским. С. 113.

³ Дэвидсон П. Вячеслав Иванов в русской и западной критической мысли (1903–1995) // *Studia slavica. Academiae scientiarum hungaricae*. Budapest, 1996. Т. 41. Р. 119.

⁴ См.: Бёрд Р. Историко-литературный комментарий // Вяч. Иванов — М. Гершензон. Переписка из двух углов / Подг. текста, примеч., ист.-лит. коммент. Р. Бёрда. М., 2006. С. 90–166.

ности и римского католицизма¹. Кроме того, центральными стали проблемы дуалистического принципа в историческом бытии России (земли / царства, Святой Руси / Третьего Рима). Они могут открываться только постигающему их духу как символ метафизической сущности народа. Христианская составляющая этого периода обусловлена переходом Вяч. Иванова в католичество в 1926 году без отречения от православия. В его переписке начинает звучать тема воссоединения Церквей, близкая В. С. Соловьеву².

В эссеистических жанрах, создаваемых Вяч. Ивановым в эти годы, можно отметить соединение философского и художественного начал. Показательно, что истоки жанра эссе связывают с особенностями мифологического сознания, так как, по мысли М. Эпштейна, «эссе в Новое время берет на себя функцию мифа»³. Эссе Иванова — это жанр, который переходит свои границы и в котором используются «осколки» философских, исторических, автобиографических текстов.

Прием использования несобственно-прямой речи, ведущий к внутренней диалогичности, говоря словами М. М. Бахтина, присущ прозе Вяч. Иванова⁴. В статье «Кручи», которая первоначально была прочитана в качестве доклада на заседании в издательстве «Всемирная литература» 23 апреля 1919 года, была поставлена проблема «крушения гуманизма» и в связи с этим проблема вины русской интеллигенции. Не случайно статья имеет подзаголовок «Раздумье первое: О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности». Повествование основано на изменении субъектов речи: от формы «я» («я, к удивлению своему, убедился», «что я назвал кризисом») до собирательной формы некоего вселенского «мы»: «Мы ведем бой, как в былях Гомера, за тело героя, уже бездыханного, чтобы не отняли его у нас и не предали поруганию одичалые полчища бесноватых, чтобы нам досталось умястить его, и оплакать, и похоронить, и великолепно восславить на грядущих тризнах...» (III, 377). Вяч. Иванов использует автоцитаты из своих произведений и переводов, а также «формульные слова» из контекста поэзии и философии: «умри и стань», «блаженное томление» (И. В. Гёте), «Всечеловек» (Ф. М. Достоевский), «хаос родимый» (Ф. И. Тютчев), «человеческое, слишком человеческое» (Ф. Ницше), «вселенское дело» (Н. Ф. Федоров), «Великое Существо» (О. Конт) и др.

Символизм приобретает у него в этот период значение универсального метода, поэтому многие его статьи («Анима», «Мысли о поэзии»), книга («Достоевский: трагедия — миф — мистика») носят характер метаописаний. Центральной становится проблема преображения души человека как цель подлинного христианского гуманизма. Эти идеи важны как выражение его миропонимания.

¹ См. об этом: Бёрд Р. Русская идея // Символ. 2008. № 53–54. С. 91–92.

² Переписка Вяч. Иванова с С. Л. Франком // Там же. С. 443–445.

³ Эпштейн М. Н. На перекрестке образа и понятия // Красная книга культуры. Red Book of Culture. М., 1989. С. 139.

⁴ Подробнее см.: Гоготишвили Л. А. Непрямое говорение. М., 2006.

Они найдут отражение в изданных на немецком языке статьях «Историософия Вергилия» (1931) и «Гуманизм и религия» (1934)¹, а также в статье «Анима» («Anima»). Последняя была написана и опубликована на немецком языке в журнале «Корона» («Corona». 1935. Mai. S. 375–389), основанном М. Бодмером и Г. Штейнером. Статья создана на основе реконструкции религиозного сознания, истоки которого (архетипы, или ментальные схемы) важны, по мнению Вяч. Иванова, для становления души современного человека.

«Анима» — переработка ранней статьи «Ты еси» (1907). Она была переведена Е. Д. Шором в начале 1930-х годов в целях ознакомления европейского читателя с религиозными идеями теоретика русского символизма. Показательно, что она, как и «Русская идея», «О границах искусства» и некоторые другие статьи, была использована Шором для «Опыта реконструкции мировоззрения Вяч. Иванова», создававшегося тогда же, в 1930-е годы. Перевод Е. Д. Шора, включенный как краткий пересказ в «Опыт реконструкции», вызвал негативную реакцию Вяч. Иванова². Причина переработки «Ты еси» в «Аниму» — желание сделать написанную в расцвет символизма статью понятной европейскому кругу читателей в 1930-е годы, перейти от многих обсуждавшихся в символизме проблем, в том числе вызванных влиянием гностицизма, к проблемам христианского сознания, волнующим современного человека.

Сам поэт считал «Аниму» одним из сложных текстов, о чем свидетельствует его письмо к Л. Вяч. и Д. Вяч. Ивановым от 11 августа 1939 года³. В этом признании Вяч. Иванова заключена свойственная ему попытка умолчания об истинном смысле эссе, доступном лишь кругу людей, близких ему духовно.

«Анима» является символично-аллегорическим религиозно-философским и художественным текстом, требующим активизации культурной памяти читателя, и имеет форму мифа, отсылая к известной притче об Амуре и Психее. Идущая от Платона проблема целостности души человека и ее спасения раскрывается на основе аллегорических и символических образов Психеи-Анимы и Эрота-Анимуса. Основная тема связана с религиозными и мифопоэтическими представлениями о пути души человека к Богу, сложившимися в мировых религиях. Читатель может истолковать это эссе и как богословский трактат в русле христианской теологии, и как метафизическое размышление о «софийном» импульсе в душе человека в традициях гностиков и христианских мистиков, и как посвящение в мистерию с опорой на гностико-герметические и розенкрейцерские источники, и как притчу — художественное воспроизведение пути Души (Анимы) к Божественному возлюбленному (Анимусу) в духе пара-

¹ Глубокий анализ статей и публикацию текстов на русском языке см.: *Вестбрук Ф.* Историософия Вергилия в концепции Вячеслава Иванова // *Символ.* 2008. № 53–54. С. 135–167; *Лаппо-Данилевский К. Ю.* Европейский гуманизм как живая сила // Там же. С. 168–185.

² См. публикацию переписки Вяч. Иванова с Е. Д. Шором, подготовленную Д. Сегалом и Н. Сегал (Рудник): Там же. С. 379.

³ См.: *Иванов Вяч.* Избранная переписка с сыном Димитрием и дочерью Лидией / Вступ. ст. Ф. Лесур; подг. текста А. Кондюриной, О. Фетисенко; коммент. С. Кульяс, А. Шишкина // Там же. С. 625–626.

болы католического писателя П. Клоделя («Animus et Anima»), и как психоаналитический этюд об архетипах коллективного бессознательного с опорой на учение К. Г. Юнга.

Душа человеческая (Анима, или Психея), согласно мысли Вяч. Иванова, — двойственна, т. е. имеет форму диады (Афродиты небесной и Афродиты земной). Анимус, или Эрос, также имеет две ипостаси — Божественного Возлюбленного и его демонического двойника, обозначенного в финале эссе-притчи Дионисом. Путь Души-Анимы — от состояния демонического растерзания, ведущего к божественному безумию и восхищенности (гл. I и II: «Экстаз и религия» и «Анима как Мэнада»), к обретению своей божественной половины — Анимуса, или Духа (гл. III: «Анима и Animus») и Самости. Самость символизируется мистическим союзом с божественным двойником («unio mystica») как спасение (гл. IV: «Самость»). Через аллегорическую историю Психеи (гл. V: «Лирическое интермеццо») показана драма Психеи-Анимы как утрата и поиск ею своего возлюбленного в образах Э. Роде («Психея»), П. Клоделя («Parabole d'Animus et d'Anima»), близким к метафизическим понятиям — архетипам К. Г. Юнга. Путь обретения христианских ценностей дан в гл. VI–VIII, основанных на контексте сентенций Августина и прежде всего его «Transcensus sui» («Познай себя»). Через «Мистическое умирание» (гл. VII) и «Мистический разум» (гл. VIII) душа ищет божественного единения с Богом (гл. IX: «Богословское»). Последняя гл. X («Анима приносится в жертву») — предупреждение о возможной богооставленности Души — Анимы — Психеи — Ариадны в связи с появлением ее мужского демонического двойника — древнего бога Диониса. Основной мифопоэтический мотив этой части — блуждания Души-Ариадны в лабиринте Миноса.

С проблематикой статьи «Анима» связан круг проблем, который обсуждался в переписке Вяч. Иванова с Э. Р. Курциусом — немецким мыслителем и филологом — о продолжении в литературе XX века античной и средневековой традиции, основанной на общности культурных кодов, или топосов. Курциус ввел в литературоведение эти понятие, взяв его из античной риторики, где топосы представляли собой, говоря словами Аристотеля, «подобранные доказательства» мысли (Риторика, II, 22)¹. Они близки понятию «универсалий», или «общих понятий», о которых писал С. С. Аверинцев². Топосы, по Курциусу, — некие «готовые формулы» риторического и нериторического происхождения, использующиеся в процессе духовного общения и являющиеся свидетельствами изменения или сохранения сознания или ментальности.

В основе метафизической лексики, используемой в эссе «Анима», лежат важнейшие для мировых религий, философской мысли и художественного творчества образы, понятия и формулы, становящиеся топосами и раскрывающие метафизику сознания: «Анима», «Анимус», «Ты еси», «unio mystica»,

¹ Подробнее об этом см.: *Махов А. Е.* Топос // *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / Гл. ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2008. С. 264–266.

² См.: *Аверинцев С. С.* Античная риторика и судьбы античного рационализма // *Аверинцев С. С.* Образ античности. СПб., 2004. С. 16.

«Психея», «Ева», «Адам», «Самость», «Transcensus sui», «внутренний человек», «внутреннее небо», «Всечеловек», «триада», «Троица», «аполлонова монада», «Христос», «Святой Дух», «Лабиринт», «Распятый Дионис».

Сочинения Вяч. Иванова получили высокую оценку со стороны Э. Курциуса. Так, в письме от 26 февраля 1932 года он, посылая поэту свою книгу «Угроза немецкому духу», пишет о том, что идеи Вяч. Иванова стали основой его «глубочайших верований». Поэтому, — подытоживает свои размышления Курциус, — «я обязан Вам в подлинном смысле *посвящением*. Мало людей, кому можно сказать эти слова»¹.

Разгадку статьи «Анима» понимали прежде всего те, кто искал пути к познанию души человека. Здесь нужно назвать С. Л. Франка — известного русского религиозного мыслителя. Именно Франк перевел статью с немецкого на русский язык, за исключением стихотворных вставок, и включил в подготовленную им антологию «Из истории русской философской мысли конца XIX — начала XX века», которая при жизни философа не была опубликована. Она была издана только в 1965 году в Нью-Йорке. С восстановленными О. А. Шор стихотворными вставками статья была опубликована в брюссельском собрании сочинений поэта на немецком и русском языках в переводе Франка (III, 269–294)². Переписка Иванова и С. Л. Франка свидетельствует о высокой оценке Франком эссе Вяч. Иванова «Анима» и значимости этого произведения для самого поэта. «Чем более я вчитываюсь в Ваш этюд, которым Вы позволили мне украсить редактируемый мною сборник, — признается он в письме от 7 мая 1947 года из Лондона, — тем более я им восхищаюсь. Я вижу в нем поистине классическое философское описание существа мистического опыта». Вяч. Иванов 18 мая 1947 года ответил из Рима: «Ваше одобрение моих размышлений о Душе мне высоко ценно: вижу в нем как бы свидетельство, подтверждающее в некоторой мере мои темные догадки»³.

Таким образом, «Анима» оказывается созвучной идеям русской религиозной философии и отражает те жизненные и духовные искания, которые переживает каждый человек «изнутри», через опыт жизни своей души в ее восхождении к религиозным ценностям. Близка к проблематике эссе «Анима» и книга «Достоевский: трагедия — миф — мистика». Она вышла в 1932 году в Германии на немецком языке, одновременно была переиздана в Англии и Америке, вошла в программы университетского образования и стала знаменательным явлением в европейской интеллектуальной жизни. На нее ссылались и от нее отталкивались многие философы и писатели русского зарубежья, так как Достоевский виделся в ней прежде всего как провозвестник будущего христианского возрождения России. Так, например, Ф. Степун в работе «Миросозерцание Достоевского»

¹ Vjačeslav Ivanov. Dichtung und Briefwechsel aus dem deutschsprachigen Nachlass / Hrsg. von M. Wachtel. Mainz, 1995. S. 55; пер. А. Б. Михайлова.

² См. также современное изд.: *Иванов Вяч. ANIMA* / Пер. с нем. С. Л. Франка.; сост., подг. текста, предисл., коммент., исследование С. Д. Титаренко. СПб., 2009.

³ См.: Переписка Вяч. Иванова и С. Л. Франка / Подг. текста Дм. Иванова, А. Б. Шишкина // Символ. 2008. № 53–54. С. 440–441.

(1962) писал: «Наиболее полно и подробно исследовал пневматологический характер Достоевского Вячеслав Иванов»¹. Под пневмой в античной философии понимали субстанцию души (*псюхе*), отражающуюся в Душе мира. В христианстве пневма — высшая бессмертная и бестелесная часть души. Эти идеи занимали таких философов, как, например, Ж. Маритен, Г. Марсель, Ш. Дю Бос, М. Бубер, в диалоге с которыми возникает книга Вяч. Иванова о Достоевском².

В ней были обобщены и переосмыслены идеи многих ранних работ Вяч. Иванова и прежде всего идея романа-трагедии у Достоевского («Достоевский и роман-трагедия», 1916), мысль об особой мифологической природе романов писателя («Экскурс: основной миф в романе „Бесы“», 1914), идея о необходимости спасения человека и человечества через соборное единение и христианские ценности («Лик и личины России», 1918, «Легион и соборность», 1918). Некоторые разделы, например вторая часть книги, посвященная мифу в структуре сознания и творчества Достоевского, были разработаны впервые и представляли собой разработку архетипного метода на материале творчества писателя.

Вяч. Иванов выделяет три взаимосвязанных аспекта изучения сущности творчества Достоевского: трагедии («Tragodumena»), мифа о «Матери-Земле», наслаивающегося на гностический миф о «Душе мира» («Mythologumena»), и религиозных пророчеств писателя («Theologumena»). Достоевский, по мысли Вяч. Иванова, стремится осознать метафизические проблемы существования человека, в связи с чем в основе его творчества лежат универсальные архетипические сюжеты. Поэтому действие его романов-трагедий разыгрывается в метафизической сфере «между Богом и человеком» и основано «соответственно на Августинском противополжении любви к Богу и любви к самому себе, вплоть до ненависти к Богу» (IV, 486). Формой воплощения метафизики сознания может быть, по Вяч. Иванову, только миф как синтетическое суждение, в котором символическому подлежащему, «обозначающему сверхчувственную сущность, придается словесное сказуемое, которое являет эту сущность в ее динамическом аспекте как действующую или страдательную» (IV, 485–486).

Вяч. Иванов исследует принцип формы в романах Достоевского, который определяется структурой трагедии и присущим ей потенцированным трагическим замыслом, особым типом фабулизма, основанном на антиномическом действии, катастрофизмом целого и его частей и специфическим типом катарсиса, вызывающим ужас и сострадание, что в итоге способствует перерождению души читателя. Исток этого — трагическое мироощущение Достоевского, основанное на принципе проникновения в сверхэмпирическую природу свободы воли, так как писатель раскрывает в своих произведениях «вневременную, первородную трагедию человеческого умопостигаемого существа», «тайну антиномического сочетания обреченности и вольного выбора» (IV, 496).

Мистический реализм Достоевского определяется, по мысли Иванова, принципом бл. Августина «transcende te ipsum» («Превзойди самого себя»), «про-

¹ Степун Ф. Миросозерцание Достоевского // Степун Ф. А. Соч. М., 2000. С. 648.

² Гидини К. Концепция творчества Достоевского в книге Вяч. Иванова «Достоевский. Трагедия — Миф — Мистика» // Достоевский Ф. М. Материалы и исследования. СПб., 2000. Т. 15. С. 165–174.

никновения» как «отождествления себя с другим» («Ты еси»), «когда возможным становится воспринимать чужое я не как объект, а как другой субъект» (IV, 502). Как считает Иванов, эта подлинная трагедия становления человеческой личности глубоко раскрывается у Достоевского в форме мифа. Природа понимается как «живая сущность, зависящая от окончательного самоопределения человека», она вовлекается у писателя во весь цикл богочеловеческих страстей. Это и Мать-Земля, ждущая небесного Жениха — Спасителя, и Богоматерь, затворившаяся в ограду, как Деметра в священный затвор вокруг Элевсина. Путь Достоевского, как отмечает Иванов, — путь дионисийских прозрений, важный для преодоления индивидуализма и богооставленности, от «исконных темных страстей», спасения от «внешнего человека» путем формирования в себе «внутреннего человека», духовно рожденного и понимающего, что «всякий за всех и за все виноват» (IV, 508–509, 503).

Трагические по внутреннему антиномизму романы Достоевского основаны, по мысли Вяч. Иванова, на принципе восхождения к первообразам или архетипам, формирующим мифологическое ядро. Миф происходит из обрядового заклинательного действия и являет собой синтетическое суждение, основанное на первоначальных представлениях человека или первообразах мышления. Миф — воплощение некоей всеобъемлющей художественной идеи, результат прозрения в сверхреальное действие, которое позволяет формировать «реализм в высшем смысле». Это прозрение того, что «каждый человек есть все человечество, и все человечество — единый человек, единый Адам» (IV, 520), как Сын Человеческий.

Таким образом, Достоевский, по мысли Иванова, создает свой миф об антиномичной природе души человека, восходя к древнейшим представлениям, связанным в христианской мистической литературе с архетипом Небесного человека, истинным ликом (иконой как знаком «первосущности») и архетипом противоборствующего и богоборствующего человека (Люцифера) как одной из личин бесовского «Легиона». «Нужно обратиться к Библии, — пишет Иванов, — чтобы конкретно осознать это понятие, ведь вся библейская историософия и эсхатология зиждется на представлении о народах как о личностях и ангелах» (IV, 521).

Вместе с тем «изучение философии религии у Достоевского остается важной задачей будущего» (IV, 559), так как это диалектика принципа «Аз-есмь» и принципа «Ты еси», которые существуют в сознании человека как вечные антиномии, как «Два града» Августина в душе человека (IV, 570). Через их борьбу человек преодолевает антиномию своего сознания как факт испытания его жизнеспособности и неверия в себя как «истинно-сущую» личность, отражающую в себе «внутренний образ Божий». Путь к этому — всеединство и соборность, на основе которых возникает чувство мистической Церкви в душе человека как «чаемого града Божия на земле». Здесь Вяч. Иванов развивает и достраивает идеи Вселенской мистической церкви, близкие А. С. Хомякову, Вл. С. Соловьеву и Ф. М. Достоевскому.

Этой проблеме посвящена поэма «Человек», написанная в 1915–1919 годах и опубликованная в Париже в 1939 году. Жанр произведения имеет синкретическую природу: поэт называл это произведение поэмой, циклом, мистерией, мелопеей и даже симфонией. Мелопея — понятие, введенное в читательское

сознание начала XX века именно Ивановым. Причем теоретического обоснования в его работах по поэтике форма мелопеи не получила. Истолковательный комментарий, подготовленный поэтом и публиковавшийся вместе с текстом (III, 740–743), служил своего рода метаязыком для понимания мифологического сюжета поэмы и системы символических образов, но не объяснял природы жанра.

М. Л. Гаспаров и С. С. Аверинцев, как и сам поэт, переводили понятие мелопеи на язык традиционных литературоведческих терминов, называя ее лирическим циклом или лирической композицией¹. Кроме того, С. С. Аверинцев выдвинул гипотезу «сращения» понятий «мелос» и «эпопея»².

Важна авторская точка зрения, которая позволяет понять смысл термина «мелопея». Мелопея — это, скорее, «*внутренняя форма*» поэмы-мистерии, адекватная понятию музыкальной композиции, или ритмопеи. В письме к С. К. Маковскому от 23 июня 1915 года Иванов указал, что его поэма — это лирический цикл, «архитектонически построенный наподобие больших музыкальных произведений»³. Поэтому здесь важны динамика ритма как музыкальная основа произведения и такие явления жанрово-родового синтеза, как трансформация лирических строф и жанров, входящих в основу произведения, в эпические. Например, сонет в структуре поэмы «Человек» за счет усиления функции строфических переносов приобретает эпическое начало, он становится не только субъектной формой выражения сознания автора, но и формой рассказывания. Эпическое начало усиливается за счет создания мифоподобного сюжета. Не случайно Иванов отмечал, что все религиозные представления воплощены у него в форме мифа. В письме к Е. Д. Шору от 20 августа 1933 года читаем: «В 1915 году я пишу поэму *Человек* — уже не реконструкция, но синтетическое изображение всего моего мирозерцания в виде одного космического мифа», основанного на дуализме Бога и Тварности⁴.

Иванов возвращается к исконному значению понятия мелопеи, где большую роль играет музыкально-мелодическое начало, объединенное природой ритма. Поэтому мелопея как «внутренняя форма» поэмы «Человек» интересна с точки зрения исторической поэтики. Последовательный ученик А. Н. Веселовского, Иванов был сторонником генетического подхода в исследовании жанровой и родовой природы произведения, поэтому он мог опираться на следующую идею Н. Гнедича о природе «русского гекзаметра», изложенную в его предисловии к переводу Гомера: «С помощью музыки, если б она так же тесно была соединена с поэзией у нас, как у греков, мы могли бы иметь все те же стопы и то же их количество, quantitas, которое одна музыка, т. е. род нотного, напевного

¹ Гаспаров М. Л. Вячеслав Иванов // Русская поэзия Серебряного века. 1890–1917. Антология. М., 1993. С. 234; Аверинцев С. С. Разноречие и связность мысли Вяч. Иванова // Иванов Вяч. И. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 14.

² Аверинцев С. С. Предварительные замечания // Иванов Вяч. И. Человек: [поэма] / Приложение. М., 2006. С. 51.

³ Переписка Вяч. И. Иванова с С. К. Маковским / Подг. текста Н. А. Богомолова, С. С. Гречишкина // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 150.

⁴ Сегал Д. Вячеслав Иванов и семья Шор // Cahiers du Monde russe. 1994. № 1–2. С. 344.

произношения стихов, называвшегося — *мелопея*, придавала стопам в языках древних, и таким образом напевную просодию поэтическую разрознила с просодиею прозы»¹. Таким образом, Гнедич отсылает к древнегреческой традиции ритмопеи, т. е. поэзии, организованной по законам музыкального ритма и исполнявшейся речитативом, — к этимологическому значению понятия «мелопея». Иванов, написавший специальную статью «Эпос Гомера» как предисловие к переводу Гнедича, безусловно, знал эту идею.

В этих же значениях указанные слова встречаются у Аристотеля (Политика 134 1b 20–30) и Платона при размышлении о ритме и строе (Пир, 187 с.). При чем Платон безусловное значение придавал не бессловесной музыке, а музыке, которая должна была согласовываться со словом, музыке, в которой осуществлялся бы синтез слова, лада и ритма на основе числа².

Значение слова «мелопея», основанное на этимологизации слова «мелос», одно из значений которого — «расчленение-рассечение»³, было связано с природой ритма, описанного Платоном в ряде диалогов, и могло одновременно накладываться на орфический и дионисийские мифы в творчестве Иванова, так как мелопея «Человек» создается в период подготовки его книг «Эллинская религия страдающего бога» (Верстка книги. 1917), «Дионис и прадионисийство» (Баку, 1923) и после публикации статьи «О Дионисе орфическом» (Русская мысль. 1913).

Принцип числа, ритма и гармонии стал основой «внутренней формы» мелопеи «Человек», как можно убедиться при анализе ее композиции и архитектоники. Эпиграф из трактата «Два града» бл. Августина предпослан мелопее не случайно. Теория «музыки сфер» через посредничество эллинистической традиции воплотилась в знаменитом трактате Августина «О музыке», в основе которого пифагорейско-платоновская и неоплатоническая традиции, во многом определившие характер исповедальных жанров в его творчестве. Показательно, что поэма была задумана Ивановым как большая книга стихов из более чем двухсот стихотворений, слагающихся в единую «мистерию „Человек“»⁴, т. е. тему можно было развивать и варьировать, как в музыке или исповедальных жанрах.

На пифагорейскую музыкально-орфическую традицию указывает прежде всего сам архитектурный образ поэмы Иванова: отдельные стихотворения трансформируются в строфы, обозначенные буквами греческого алфавита с выделением высшей точки или *контрапункта* (ακμῆ), по принципу звукоряда, основанного на повышении или понижении тонов. Вся композиция имеет подобие музыкальной структуры, основанной на принципе симметрии, ритмического и метрического контраста.

¹ Гнедич Н. И. Предисловие к первому изданию // Гомер. Илиада / Пер. с др.-греч. Н. И. Гнедича. СПб.; М., 1904. С. XIV.

² См.: Лосев А. Ф. История античной эстетики. Высокая классика. Харьков; М., 2000. С. 137.

³ Подробнее об этом см.: Титаренко С. Д. Мистериально-мифологическая природа жанра мелопеи «Человек» в творчестве Вячеслава Иванова // Вестник С.-Петерб. ун-та. 2009. Сер. 9. Вып. II, ч. II. С. 55–65.

⁴ Переписка Вяч. И. Иванова с С. К. Маковским. С. 151.

Символизм числа является «внутренней идеей» композиции, укорененной в пифагорейской системе антиномий, отразившихся в общей структуре частей поэмы (I. Азь Есмь. II. Ты Еси. III. Два града. IV. Человек един. V. Эпилог), т. е. оказывается близкой античной прикладной музыкальной эстетике. Подобный принцип композиции основан на взаимодействии «мелодий (*melopoía*), ритмов (*rythmopoía*), отдельных стихотворений (*poiesis*)...» (А. Ф. Лосев)¹. Искусство мелодий в античной музыкальной эстетике являлось мастерством построения мелодий, взаимодействующих с ритмом в стихотворениях, в связи с тем, что музыка в античной культуре использовалась для акцентировки, оформления ритмов словесного произведения².

В рисунке-схеме, содержащемся, например, в цитировавшемся выше письме к С. К. Маковскому, Иванов воспроизводит оригинальную по замыслу первоначальную композицию произведения, состоявшую еще из трех частей и обозначавшуюся как «лирическая трилогия». Здесь две полярные ритмико-мелодические линии стихов организуются принципом соответствия и симметрии по типу античной строфы и антистрофы (две параллельные линии — 12 стихов), вторая часть с контрапунктом (17 стихов) символизируется «треугольной» структурой, далее следует венок сонетов (15 стихов), который, как известно, основан на понятии круга как принципе возврата рифмы и ритма.

Многие из использованных Ивановым строф основаны на восходящей и нисходящей части (мелосы и антимелосы, венок сонетов). На принципе повторности *ритма и мелодии* в строфах как твердых формах основаны мотто (в глоссах), заключительное четверостишие (в старофранцузской балладе), строки магистрала (в 14 строфах венка сонетов), рифмующиеся созвучия (в октавах, терцинах, сонетах). Принцип повторности реализован в круговой композиции венка сонетов, что давало возможность поэту называть свою поэму циклом. Кроме того, мелосы и антимелосы, как и венок сонетов «Два града», основаны на учении об оппозициях (дихотомиях) — центральном в музыкальной и числовой эстетике пифагорейства. Причем при наброске плана к комментарию поэмы Иванова П. А. Флоренский выделил именно платоновско-пифагорейскую систему бинарных оппозиций, обогащенную символикой христианского гносиса³.

В поэме эти дуальные оппозиции воплотились в системе строф, организованной по аналогии с архаической традицией дионисийского мистерияльного хорошего пения. «Под „анти-мелосом“, — писал Иванов, — я разумею стихотворение, написанное в тех же метрико-ритмических формах и в том же числе строф, как соответствующий „мелос“ (относящийся к нему антифонно или антистрофически)»⁴. Греческие термины он применяет для выяснения структуры целого, и это показательно, так как прослеживается связь с традицией мистерий; образы храма бога Аполлона в Дельфах — высшая точка второй части, названная *ακμή* (III, 213), и видение готического собора в эпилоге — это образы сакрализованного

¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков; М., 2000. С. 624.

² Там же. С. 697.

³ Флоренский П. А. [Комментарии к поэме «Человек»] // Иванов Вяч. И. Человек: [поэма]. С. 5.

⁴ Переписка Вяч. И. Иванова с С. К. Маковским. С. 150.

пространства, позволяющие преодолеть диадку человеческого сознания в формуле, начертанной на фронтоне дельфийского храма: «Ты еси». Бинарные оппозиции нашли отражение в замысле поэмы: «Само собой, что подлинное узрение того, что говорится здесь, это подлинное понимание музыки сфер в нас и т. д. Все эти ясные внутренние прозрения явлений редкие, и мы на периферии также редко видим Живущего в нас, как и Бога, понятого трансцендентно. Уже небольшого внутреннего опыта нужно, чтобы услышать в себе Хаос и иррациональное. <...> Успели ли мы просветить Хаос?»¹

Основой поэмы становятся гностико-герметические и христианские идеи об отпадении души человека от Бога и утрате своего «лика». Сюжет поиска «внутреннего человека» в себе, близкий христианским мистикам и прежде всего Августину, приобретает мистериальный характер. Он воспроизводит архетипические коллизии воссоздания в душе человека (микрокосме) образа утраченного Бога — (макрокосма). Не случаен мотив зеркала как «символ тайного видения», согласно мысли П. Флоренского², появляющийся в начале поэмы и позволяющий заглянуть в самого себя. Он основан на идее поиска «внутреннего» человека, который может быть и ангелом («небесным» человеком), и зверем, преследующим Человека: «Затем и ангела, и зверя / И лики всех стихий навек / В себе замкнул, кто лицемеря, / Назвал личину: Человек» (III, 198).

В первой части поэмы — «Азъ есмь» — лирический герой надевает на себя маски «отцеубийц» — падшего Люцифера, «бессознательного» Адама, «кровопийцы» Эдипа: «Не первую ль из всех моих личин / Был Люцифер?» (III, 204). Во второй части поэмы — «Ты еси» — появляется маска Каина. Иванов показывает человека, погруженного в лабиринт исканий и утратившего в себе Бога в результате бунта и убийства Отца в себе: «Божий сын, / Ты первый был, кто в Бога не поверил» (III, 200). Но богоборчество — необходимый этап в самопознании человека, идущего к признанию в себе Другого как самого себя через различные формы любви — Эроса и преодоления ненависти и зависти. У Иванова категория Эроса многогранна и основана на жажде божественного³. В вариантах верстки вторая часть имела эпиграф из трагедии Софокла «Антигона»: «Не в злобе мне общаться, но в любви дано»⁴. Чтобы осознать в себе Бога, Человеку, у Иванова, нужно, как библейскому Иову, дойти до предела зависти и богоборчества: убить и воскресить в себе Бога Отца.

Третья часть поэмы — «Два града» — является венком сонетов и воссоздает картину постоянной борьбы в душе человека, ищущего истину, через признание «града небесного» и «града земного». Слова Августина. «Создали две любви,

¹ См. фрагменты из записей В. К. Шварсалон, опубликованные А. Б. Шишкиным // Человек: [поэма]. Репр. изд. / Приложение: статьи и материалы. С. 34–35.

² П. Флоренский в заметках, относящихся к 1912 году, пишет, что «в элевсинских мистериях одним из священных символов было зеркало», которое использовалось для «зеркального ясновидения» // Флоренский П. *Философия культа* (опыт православной антропологии). М., 2004. С. 430.

³ См. глубокое рассмотрение этой проблемы в кн.: *Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вячеслава Иванова. На пути к философии любви. Томск; М., 2004.

⁴ *Иванов Вяч. И.* Верстка второй и третьей частей книги стихов «Человек» [1915]. РО ИРЛИ. Ф. 607. № 360.

два града: град земной — любовь к себе до презрения к Богу; град же небесный — любовь к Богу до презрения к себе» — использованы в качестве эпиграфа к поэме (III, 195). Всеведущий автор-повествователь излагает некую мифоподобную историю, которая «проигрывается» в мелодике сонетных строф, усиливается повторами и ассоциациями в сложной композиции венка сонетов, в системе которого за счет эпизации лирической строфы сонета происходит эпизация лирического сюжета.

Непрерывный диалог с Богом и самим собой приводит к признанию единства Человека и Бога и преодолению зависти, гордости и богоборчества. Христос — антагонист демонического в человеке и основа архетипического образа воскрешенного и преображенного человека в четвертой части поэмы — «Человек един». В финале поэмы создается утопический образ некоего вселенского соборного человечества, символизирующего Софию Премудрость и Святой Грааль. Символический образ вселенского собора из душ, каждая из которых содержит в себе «лик ангела», отображает «таинственно прообраз первородный». Поэма герметична, в ее композиции «зашифрованы» коды готического собора с видением в «круговом» эпилоге росписи предкупольного пространства. Символом преображенного человечества становится ангельское воинство.

Опыт создания поэмы «Человек» во многом определил характер стиха и природу ритма в итоговом произведении поэта — «Повести о Светомире царевиче» (1928–1949), написанном стихоподобной прозой (версэ)¹. В недавно опубликованном письме Вяч. Иванова к Б. фон Гейзелеру от 10 июня 1930 года говорится: «До последнего времени я не писал художественной прозы. Однако полтора года назад я затеял большое поэтическое произведение в прозе, которое должно состоять по меньшей мере из 9 книг (libros) — каждая по 60–70 страниц — из коих сейчас готова лишь первая. Но поскольку этот фрагмент сам по себе закончен (это, собственно, рассказ о том, как отец моего героя достиг высшей власти в некоей сказочной стране, символически изображающей Россию), то я мог бы, пожалуй, решиться опубликовать его в достойном немецком переводе в качестве образца как по форме, так и по содержанию абсолютно нового, стилизованного под средневековые романа-легенды и жития святых...»²

Произведение первоначально называлось «Роман о стреле». Сам поэт, по свидетельству его современников и биографов, считал это произведение «трудом всей своей жизни» и выражением веры в будущее христианства, «преображенного русским ощущением святости», подчеркивая сложность и неоднозначность своего замысла³.

Оставшееся незавершенным, так как четыре из девяти книг произведения дописывала О. А. Шор по воле самого поэта (I, 222–223), произведение продолжает оставаться загадочным по своей синкретичной жанровой и художе-

¹ См. об этом: *Фетисенко О. Л.* «Послание Иоанна Пресвитера». Краткие замечания к публикации // *Символ*. 2008. № 53/54. С. 281–283.

² См.: *Поджи В.* Иванов в Риме // Там же. С. 692–693.

³ Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор / Предисл. А. А. Кондюриной // *Русско-итальянский архив III: Вячеслав Иванов — новые материалы*. Salerno, 2001. Europa Orientals, 2001:3. С. 375, 380, 389–390, 418 и др.

ственной природе. Шор в тексте произведения в заметках «От издателя» говорит о летописном характере повествования, созданного «не одним монахом, а многими затворниками в разные, быть может, далекие друг от друга года» (I, 496). Современные исследователи указывают на возможность понимания жанра произведения не только как летописи, но и как повести, поэмы, сказки, мифа, приключенческой эпопеи, богословского трактата, апокрифа, исторического или рыцарского романа, фантазии на историческую тему — в зависимости от установки читателя¹. В основе повествования — «мозаика» летописного сказа, излагаемого от лица старца-инока и других рассказчиков. Оно вбирает в себя элементы других жанров: житий и апокрифов, поучений, посланий, неканонических легенд, былей, сказаний, а также молений, видений, исповедей, покаяний, духовных и стилизованных фольклорных стихов. Все жанровые включения представлены как элементы орнамента с закодированным, тайным смыслом, требующим герменевтического толкования.

Кроме того, произведение отличается необычной архитектурой (делением на девять книг-глав и подглавы, обозначенные римскими цифрами), оригинальным стилем, близким древнерусскому «плетению словес», и необычным языком (в части, созданной Ивановым, используется церковнославянский язык и язык, стилизованный под фольклор). Стихоподобная проза (версэ) близка ветхо- и новозаветной графике с нумерацией стихов. Композиционное своеобразие произведения заключается в многократном включении в структуру повествования лирических текстов разного характера (от фольклорных стилизаций в духе народных песен различных жанров до духовных стихов), формирующих лирический сюжет о Святой Руси как «рае затворенном». Автором сделана сознательная установка на архаизирующую традицию, с помощью которой он хотел, по словам О. А. Шор, написать сказание о «„грешнице святой“, имя которой не упомянуто, — о России» (I, 222).

Архаизированное слово использовано не случайно: оно вызвано орнаментальным повествованием, в которое органично «вплетены» не только элементы различных жанров, но и многочисленные визуальные образы. Это прежде всего образы византийской и древнерусской иконописи («Георгий Победоносец», «Чудо Георгия о змие», «Покров Богоматери», «София Премудрость Божия», «Параскева Пятница» и др.), храмовой живописи, которые являются не просто экфразами (описаниями живописных образов), но и определяют «образ» повествования от лица старца-инока, мотивно-образный строй произведения, систему именования персонажей и принцип их «возрастания»: от портрета — к иконе, от «личины» — к образу-Лику.

Икона «Чудо Георгия о змие», изображающая воина на белом коне, убивающего змея-дракона, становится архетипической схемой сюжета в самом начале повествования, когда речь идет о роде Горынских, идущем от крови змея,

¹ Венцлова Т. О мифотворчестве Вяч. Иванова: повесть о Светомире царевиче // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 117–140; *Топорков А. Л.* Фольклорные источники в «Повести о Светомире царевиче» В. И. Иванова // *Europa Orientalis*. 2002: 21. № 2. С. 213–261; *Рудич В. А.* Вячеслав Иванов и Томас Манн. С. 155; и др.

пораженного Георгием. Эту схему следует считать явлением дофабульным, или предфабульным. Затем она организует систему оппозиций (дохристианское — христианское, змеево — Христово, хтоническое — небесное) и определяет развитие центрального конфликта — борьбу героя с «брутальным двойником», или звериным началом в человеке; мотив змеборчества становится сюжетообразующим.

Известно, что культ св. Георгия сложился как канонический до разделения церквей и является общехристианским. Поэтому не случайно в «Повести о Светомире царевиче» он является эмблемой вселенского христианского царства и становится символом единения церквей — западной и восточной.

Главы I–XXIII первых книг посвящены изложению династической легенды — истории рода Светомира, идущего от сестер св. Георгия-Победоносца, которых он «светом Христовым просветил», но не спас от «семени Змиева»: на них попала кровь пораженного им змея-дракона. Основными героями-змеборцами являются Лазарь-Владарь и Горислава. Их род, с одной стороны, несет в себе проклятие: хтоническое «змиево» начало. С другой стороны, род причастен к небесному началу через св. Георгия, утвердившегося в народном сознании как Егорий Храбрый. Роду предназначено построить христианское царство, найти стрелу Егорьеву и стать спасителем мира через утверждение Владаря (Лазаря) царем и рождение Светомира-царевича.

Пространство, в котором взаимодействуют персонажи повести, можно считать мистериальным. Это пространство перехода, или перерождения, героя. Св. Георгий принимает участие в судьбе родившегося Лазаря, будущего Владаря — царя, оберегая его и направляя. Иногда он прибегает к силе лесных помощников — волков. Волчица, бросившаяся в лесу на обидчика Лазаря — Ваську Жихаря, согласно общеевропейским легендам, — тотемный предок, защищающий своих чад (как волчица, вскормившая основателей Рима — Ромула и Рема). Кроме того, волки, по славянским поверьям, лесные помощники Егория Храброго. Встреча с волком символически означает перерождение героя и отказ от прежней жизни¹. После такой встречи меняются и Васька Жихарь, который становится хранителем Лазаря, и сам Лазарь (I, 261). Это событие — ситуация перехода, испытания героя, который должен перейти в «иконное» пространство, воскреснуть, как новозаветный Лазарь, пережив мистическую смерть и воскрешение. Но мистическую смерть — многолетнее «сидение», или «ощепенение», — герой получит из-за прельщения красотой Гориславы — невесты крестного брата Симеона Управды. Горислава, по материнскому предвидению, Лазарю «сулена, да не сужена», т. е. нет Божьей воли на их брак.

Утрата телесности, аскетизм, страдание — это «испытание» «целением», по словам матери Владаря (Лазаря) Василисы, условие возможности вхождения героя в «иконное пространство», ухода из «змеиного царства», на которое он обречен из-за любви к Гориславе. Сюжет повести не просто оформляется орнаментальными вставками-образами икон, иконографическими деталями, темами

¹ См., напр.: Белова О. В. Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М., 2001. С. 73–74.

и мотивами по принципу параллелизма слова и изображения, но и сами религиозные образы эстетизируются.

«Повесть о Светомире царевиче» воплотила идею христианского возрождения, которое может осуществиться на основе гуманизма и религии, особенно активно отстаиваемую Вяч. Ивановым в эмиграции. Произведение создавалось параллельно с работой по комментированию им книг Нового Завета (от Деяний Апостолов до Откровения Иоанна Богослова) по заказу, связанному с католическим (восточного обряда) богослужением на русском и церковнославянском языках, что было частью проекта расширения католической Церкви в Восточной Европе.

Поэтому сложнейшая авторская религиозная и художественная концепция, сформировавшаяся в поле интеллектуальных исканий европейских мыслителей и представителей русской интеллигенции, оказавшихся в эмиграции и пытавшихся осмыслить судьбу России, отразилась и в «Повести о Светомире царевиче». Здесь судьба России и всего христианского мира определяется событиями мировых катаклизмов, войн и религиозных раздоров, истоки которых Вяч. Иванов, вслед за В. Соловьевым¹, видел в расколе христианского мира и его кризисе, усилившихся после событий Октябрьского переворота в России, и поэтому идеи гуманизма связывал с идеей становления человеческой личности через ее преображение по типу античных и христианских мистерий.

В письме к Шарлю Дю Босу от 15 октября 1930 года, указывая на чрезвычайную роль для его духовного развития идей В. С. Соловьева, Вяч. Иванов поднимает проблему, волнующую его в период написания «Повести о Светомире царевиче»: «Настало время ускорить шаг и пройти до конца тот долгий путь, по которому я следовал вначале почти неосознанно (в ту пору, когда вера только начинала возрождаться и укрепляться на обломках моего языческого гуманизма), а затем все уверенней и свободней, по мере того, как я укоренялся в Церкви, и потребность в полнейшем утверждении и провозглашении этой веры ощущалась мною все более настоятельно»². По его словам, его позиция диктовалась опасностью, грозящей всему христианскому миру. Он видел спасение христианства не в идее узкой конфессиональной принадлежности, которой придерживались многие представители русской эмиграции за рубежом, идее, губительной для всего христианского мира в период мировых катаклизмов, так как она делает Церковь «национальной», подчиненной государственной власти. Миссия русских за рубежом в период раскола, по его мнению, — «признать полноту смысла слов Христа о камне, на коем зиждется Церковь единая, вселенская, апостольская»³. «Только христианство, — подчеркивал он, — будучи

¹ В статье «Религиозное дело Владимира Соловьева» Вяч. Иванов писал: «Чрез Соловьева русский народ логически (т. е. действием Логоса) осознал свое призвание — до потери личной души своей служить началу Церкви вселенской. Когда приблизится чаемое царство, когда забрезжит заря Града Божьего, избранные и верные Града вспомнят о Соловьеве, как об одном из своих пророков» (III, 306).

² *Иванов Вяч.* Письмо к Дю Босу // Вячеслав Иванов. Архивные материалы и исследования. М., 1999. С. 88.

³ Там же. С. 88–89.

религией абсолютной, способно воскрешать онтологическую память цивилизаций, которым оно приходит на смену, и потому христианская культура (т. е. культура греко-латинская, в обоих своих проявлениях, восточном и западном) неизбежно обретает вселенский характер: полнота ее, которую мы можем только предчувствовать, есть выявление телеологического принципа, заложенного в ее божественном семени»¹. В период раскола внутренний опыт основывается на ощущениях «непосредственного проникновения как такового», когда видение грядущего предстает «точно икона богоносного творения — и в то же время ужасающее», вызванное агонией раздвоенной души².

По замыслу Вяч. Иванова, «Повесть о Светомире царевиче» является теологической утопией, в центре которой — некое идеальное христианское царство Иоанна Пресвитера, управляемое апостолом Иоанном. Идеалом такого царства может стать агиократия, которую поэт в духе теократии В. С. Соловьева рассматривает как христианскую соборность: «Христианская соборность будет невидимым и целостным объединением отдаленнейшего и разделенного состава, действительно пробуждающимся и крепнущим сознанием реального единства людей. Эта соборность, безвидная и безуставная, — аморфная и аномическая, — соборность, которой ничего не дано, кроме единого Имени и единого Образа... И, по признаку своего внутреннего строя, она может быть определена, как агиократия, как господство святых» (IV, 480–481). Показательно, что икона и образы христианской святости становятся в повести «напоминанием» о подлинном призвании христианской культуры — спасении человека и человечества и воплощении идеи «преображения всего нашего общественного и государственного союза в церковь» (IV, 465).

Художественное время и пространство повести носят условный мифологизированный характер и одновременно являются историческими. Это историческое пространство Древней Руси («царство Владаря — царя») и других стран и городов (Рима, Царьграда) в период двоеверия и христианизации в то же время является вымышленным и легендарным («царство Иоанна Пресвитера») и устремлено к будущему христианского мира (времени раздоров, войн и раскола), а также к прошлому — к истокам христианского предания и его предвестникам в античности (платоновской Атлантиде как форме идеального утопического государства).

Отмеченная выше «мозаичная» природа текста, близкая летописному повествованию, объединена «событием самого рассказывания» (М. М. Бахтин) — авторской версией легенды об основании «Срединного царства» Иоанна Пресвитера и функцией персонажа — защитника всего христианского мира — св. Георгия Победоносца (Егория Храброго). При его помощи должно осуществиться призвание на царство Владаря (Лазаря) и передача его сыну — царевичу Светомиру (Серафиму) копья св. Георгия, обладающего тайной силой.

Центром повествования становится богословское «Послание Иоанна Пресвитера» ко всему христианскому миру (книга V) — своеобразный «текст в тек-

¹ Иванов Вяч. Письмо Дю Босу. С. 91–92.

² Там же. С. 84–85.

сте». Оно имеет сложную литературную традицию и является не просто стилизованным переложением средневековых «Посланий из вымышленного царства» в духе *Epistola Presbyteri Joannis*¹, известных также в связи с сюжетами о поисках Святого Грааля, религиозных поучений, распространенных в Древней Руси или описаний Святой Земли, но и своего рода откровением. Пресвитер Иоанн — одна из загадочных фигур в истории христианства. По многочисленным версиям, подвергнутым сомнению с точки зрения исторической реальности Л. Н. Гумилёвым², он считался у многих народов «царем царей», «царем-священником», его «Срединное царство», находящееся на Востоке и условно именуемое «Белая Индия» (так издавна называли царство невидимого Града, или загадочное христианское царство, находящееся на Востоке). Иоанн — таинственный христианский правитель, имеющий священнический сан; имя его известно по легендам с XII века, как и его миссия — укрепление христианского царства и борьба с расколами и мусульманами. По рождению, как указывается в различных источниках, он происходил из волхвов, навестивших Марию после рождения Христа, и его имя наследует достойный, овладевший высшим духовным познанием³.

Символическую функцию выполняет в произведении экфрасис-эмблема иконы Софии Премудрости Божией, предшествующей в повествовании «Посланию Иоанна Пресвитера»:

«7 Зрелась в небе свода Дева светозарная на престоле выпреннем; долу главу преклонила и венец к ногам уронила в созвездие Скорпия; окрест зодии горние по окаему выведены, со Скорпием купно двенадесать, и над главою Девы Телец.

8 А на скате свода, в нижнем поясе, по сферокружию лазореву, седми властелей синклит, и над каждым звезда в диадиме его, и на подножиях престолов имена седми планит» (I, 316).

Мотив утраты венца у Софии Премудрости символичен. Маг Симон Хорс объясняет это Владарю-царю тем, что «низведен свет Девы Пресветлой долу и по земле рассеялся, и тьма объяла его», поэтому спасение в том, чтобы собрать «свет рассеянный во единое средоточие и сосуд славы» (I, 317). Он пророчит Владарю, что Дева Света венец свой обретет и в деяниях Светомира «и во образе Белого Царя Царь-Девница восцарствует над всею землею» (I, 317).

Архетипическую природу первообраза символизируют и имена персонажей. Собственно Георгием святой назван только в богословской части — в «Послании Иоанна Пресвитера». Часто персонаж в произведении имеет второе имя, данное ему при крещении и предвещающее судьбу. Например, Лазарь о своей болезни говорит: «Думала сын твой Владарь; а он, как наречен Лазарем, таков и вышел:

¹ Подробнее об этом см. в ст. Н. Горелова «Обретение неведомого царства» (Послания из вымышленного царства) / Пер. с др.-греч., ст.-фр., лат. СПб., 2004.

² См.: Гумилев Л. Н. Поиски вымышленного царства. Легенда о «государстве Пресвитера Иоанна». М., 2003.

³ В эзотерической традиции это — Царь Мира. См.: Генон Р. Царь мира // Генон Р. Кризис современного мира. М., 2008. С. 120.

сиречь не Владарь, а убогий Лазарь» (I, 271). Причем его мистическая смерть и воскрешение даны через сновидение: он видит себя мертвого, как будто с иконы «Воскрешение Лазаря»: «И видит Лазарь внизу криницу Егорьеву, и себя, мужа, видит, под крестом лежащего чистого и белого, белою плащаницею покрыта, мертву подобна. <...> И при сих словах умер во сне Лазарь, и к яви пробудился...» (I, 299).

Таким образом, «Повесть о Светомире царевиче» в силу сопряженности визуального и словесного образов тяготеет к жанру, близкому *средневековой эмблеме*, что обеспечивает непрерывность аллегорического толкования¹. Она является художественным опытом реконструкции архетипических представлений дохристианских верований (прежде всего славянского язычества) и религиозных образов сменившего его христианства, на основе которых создается мифопоэтическая модель прошлого и будущего России и всего христианского мира как сокровенного «Божьего Града, церкви неявленной» (III, 341). Кроме того, синкретизм жанрового мышления Вяч. Иванова определил не только соединение в форме «повести» различных лирических и эпических жанров, в том числе мифологизированной исповеди, носящей автобиографический характер. Универсальные ценности христианской культуры видятся здесь как ценности самосознающей души. «Повесть о Светомире царевиче» оказывается созвучной центральным произведениям Томаса Манна и по мифотворческим стратегиям, и утопическому замыслу².

Язык, стиль и тезаурус поздних статей и эссе Вяч. Иванова противопоставлен «академическому» литературоведению, так как основой для интерпретации становится все поле мировой литературы, включенной в диалог культур, эстетические понятия возникают у него «на пересечении» художественных образов и понятий из области религии, философии, эстетики и становятся топосами, не всегда понятными читателю вне поля религиозно-мифологических и философских традиций и контекста творчества писателя.

Внутренняя диалогичность прозы помогает осуществить соединение эстетического и религиозного начал. Например, в статье «„Ревизор“ Гоголя и комедия Аристофана» (1926) он «зашифровывает» религиозный контекст, идущий от Гоголя, в, казалось бы, чисто литературоведческие суждения о новаторском характере «Ревизора», заключающемся в скрытой функции хора или парабазы, и исследует природу комического катарсиса как способа преобразования души зрителя.

Комедия Гоголя, по мнению Иванова, это «высокая» всенародная комедия Аристофанова типа. Здесь нет частного мирка; образ города равен любому общественному союзу, и вместе с тем это символический «город души». Он создан

¹ О жанре средневековой эмблемы, основанной на аллегорической образности энциклопедического свойства, см.: Михайлов А. В. Жанр эмблемы в литературе барокко. Внутренняя устроенность: слово и образ // Теория литературы. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). М., 2003. С. 250–278.

² Подробнее об этом см.: Рудич В. А. Вяч. Иванов и Томас Манн. С. 143–173.

на основе «теории всенародного Смеха» (IV, 390). Большой интерес для Вяч. Иванова представляет «Развязка Ревизора» — дописанный Гоголем позже финал комедии с целью разъяснить зрителю смысл пьесы¹. В ней Гоголь, как известно, сформулировал свою сверхзадачу: выставить «все оттенки плутовской души», которая «такое страшилище, что от ужаса подымается волос», показать «душевный город», «который в несколько раз хуже всякого другого города», вернуть «смеху его настоящее значение», доказать, что все должно служить «Верховной Вечной красоте!»²

Акцентирование внимания на «Развязке», дописанной Гоголем и не принятой современниками и последователями, не только переводило интерпретацию Вяч. Иванова на язык литературоведения, в область исторической поэтики, но и концентрировало внимание на мистико-аллегорическом содержании пьесы, на что обратили внимание члены редколлегии журнала «Театральный октябрь» (1926, сб. 1), предварив публикацию статьи заметкой о своем несогласии с позицией Иванова.

Центральная трагическая проблема пути Гоголя, по Иванову, — «конфликт между художником и христианином в его душе» — была сформулирована в одном из черновых набросков статьи (IV, 754). По цензурным соображениям эта запись не была включена в статью, что позволяло «зашифровать» эту проблему и скрыть ее за явлениями эстетического ряда.

Вяч. Иванов анализирует «Развязку Ревизора» и акцентирует внимание на гоголевском символическом толковании ее как «ключа» ко всей пьесе: город Гоголя — это «„душевный город“ каждого человека», а «„плуты-чиновники“ суть „страсти“ в нем»; существует неистинный ревизор — Хлестаков и «подлинный Ревизор» — «наша истинная, „проснувшаяся“ совесть» (IV, 388–389). Эта аналогия между эстетическим («Гоголем-художником») и религиозным («Гоголем-стражем над художником») составляет суть понимания Вяч. Ивановым и пути Гоголя, и его попытки преобразования эстетики в религию на основе универсализации категории комического катарсиса и воплощения его мистериального значения («очищение») в «высокой» комедии как форме истинного всенародного искусства, восходящей к античным корням и одновременно сохраняющей «характерные черты средневекового действия» (IV, 389). «Высокая» комедия Аристофана не только соединила в себе «религиозный» опыт мистерий в своей эстетической форме, но сохранила «память» о сакральном смысле действия, направленного на трансформацию души человека. В «Ревизоре» очевидно «совмещение прагматического, морального, аллегорического и анагогического» (IV, 754) смыслов в едином символическом мирообразе Города. Это и сделало Город как общественное целое «душевым городом», «городом чертей» на основе возвращения к аристофановской теории всенародного смеха «иной Комедии», по словам Вяч. Иванова, в «Театральном Разъезде» (IV, 390–393).

¹ См. письмо Н. В. Гоголя С. П. Шевыреву от 12 (24) октября 1846 года (*Гоголь Н. В. Переписка*: В 2 т. / Сост. и коммент. А. А. Карпова, М. Н. Виролайнен. М., 1988. Т. 2. С. 327).

² *Гоголь Н. В. Развязка Ревизора* // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 23 т. М., 2003. Т. 4. С. 115, 121–123.

В черновых набросках текста статьи содержится следующая запись, позднее опущенная Ивановым: «Гоголь хочет, чтобы всенародный смех был христианским преодолением всего того, что искажает подлинную (в христианском смысле) красоту человека. Совместим ли Смех с христианским отношением ко злу в мире и в собственной душе? И может эстетическая по существу эмоция Смеха быть непосредственным выражением морального пафоса? <...> Гоголь знал все это слишком хорошо, и тирады об очистительном смехе его самого не до конца убеждали, и во всяком случае, не могли разрешить фатальный для него конфликт между художником и христианином в его душе» (IV, 754).

Публикуя статью в Советской России, Вяч. Иванов зашифровывает в ней мистериально-мифологический сюжет. Ему удастся показать глубину религиозно-мистического начала в творческом самосознании Гоголя, осуществить синтез архетипического, идущего от религиозных представлений, и эстетического на основе теории «всенародного» смеха и понятия комического катарсиса. Исследователи древнейших обрядов, с сочинениями которых был, безусловно, знаком Вяч. Иванов, указывали на связь комедий Аристофана с посвященными ритуалами и прежде всего мистериями¹. В неопубликованной стенограмме лекции «Античный театр» (1919) Вяч. Иванов рассуждает о происхождении драмы из мистерии и о близости комедий Аристофана мистериям². Таким образом, в основе его литературоведческой концепции жанра комедии лежит идея универсализации понятия катарсиса (комического и трагического) и идея реставрации первоначального смысла комического действия, укорененного в архаических культах древности.

Одна из самых поздних работ Вяч. Иванова — статья «Мысли о поэзии», которая была закончена не в 1938-м, как указывает О. А. Шор (III, 862), а в 1939–1940-е годы³. Вынесенное в заголовок слово «мысли» — достаточно традиционное определение эссеистического жанра в символистской критике (например, статья «Мысли о символизме» Вяч. Иванова). Стиль статьи на первый взгляд кажется лишь данью архаизирующей традиции символизма: языковой вязью барочной эмблематизации, или, как справедливо пишет Л. А. Гоготишвили, сравнивая язык М. М. Бахтина с языком Вяч. Иванова, — переводом идей символизма «на язык средневековых схоластов»⁴. Как и у средневековых схоластов, наследие мировой поэзии, взятое в широком полифоническом контексте (античной мифологии и философии, литературы и искусства, книг Ветхого и Нового Заветов, философских и эстетических идей Фихте, Шеллинга, Гёте, Гердера, Шиллера, Новалиса, Малларме, Валери, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Достоевского, Ф. Сологуба), становится в статье комментарием к процессу рефлексии о природе поэзии и путях ее развития в форме умозаключений — сентенций.

¹ Новосадский Н. И. Елевсинские мистерии. СПб., 1887. С. 76.

² РО ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Ф. 607. № 122. Л. 27, 30.

³ См. об этом в нашей заметке и комментариях к публикации статьи: Символ. 2008. № 53–54. С. 229–231.

⁴ Цит. по: Бахтин М. М. Собр. соч. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов. М., 2003. С. 392.

Текст напоминает собой барочную средневековую эмблему, в основе которой — архетип мирового древа¹. Структура текста осложнена барочной риторикой, которая не проясняет, а, скорее, затрудняет понимание и интерпретацию, так как целые пласты обрядово-мифологических, религиозных, философских, литературных знаков-кодов даны в форме сравнений, метафор, эмблем, цитат, несущих функции символического сообщения. Характерны эмблематические образы Муз, Сивилл, Кассандры, Пифии, Поэзии, боговдохновенного поэта, находящегося в состоянии экстаза, жреца, пророка. В эссе называются и цитируются различные типы речи: от «ведовских» наговоров, «нашептов», «заумных бесед», «глоссолалических текстов» до многочисленных «включений» из Гомера, Гесиода, Вергилия, Гёте, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Валери, Малларме и др. Возникает некий *гипертекст*, или текст-библиотека, текст-музей, где поэзия представлена в виде самоописания поэтического сознания, что создает представление о метаморфологии поэтического творчества. Функция автора — подведение читателя к некоей универсальной истине (гносису), которая способна объяснить, исходя из всечеловеческого опыта творчества, язык поэзии как «язык богов», изначально данный поэтам.

Эта мифема («язык богов») намечает проблему, которую действительно ставит Вяч. Иванов, — проблему сознательного заимствования мифологического мотива о божественном происхождении поэзии и о связи поэта-теурга с высшим началом, что делает поэзию «со-общением». Происходит как бы балансирование «на границе» миров, отсюда недоговоренность как прием повествования, приемы «узрения» внутреннего опыта, визионерство, воспоминания, комментарий, этимологизация слова, афористичность авторского текста и интертекстов, их многослойность.

Эссе начинается с обоснования традиции, на основе которой через нерасчлененную звукоречь («чародейный напев») формируется функция сообщения как вести, т. е. утверждения молитвенной, сакральной и магической функции слова. Идея необычности поэтической речи и поэтического слова — «дара богов» — восходит к архаическим мифологическим представлениям, согласно которым поэты, как и жрецы, — теурги-посредники. Древнейшая индоевропейская теория понимания внутренней значимости поэтической речи, ее сакрального смысла отсылает к санскритской поэтике. Общеизвестно, что Вяч. Иванов изучал санскрит у Ф. Де Соссюра. Еще в статье «Копье Афины» (1910) он уподобляет поэзию молитвенному деланию, родному «созерцаниям браманов, знавших, что из энергии молитвенной таинственно и действенно возникает, доколе она длится, божество молитвы...» (I, 730).

Одна из главных проблем, поставленных в эссе, — проблема «внутренней формы», которая является сквозной для всего творчества Вяч. Иванова².

¹ Подробнее об этом см.: Титаренко С. Д. Последние метаописания русского символизма (жанровая форма эмблемы в поздней эссеистике К. Бальмонта и Вяч. Иванова) // Литература русского зарубежья (1920–1940): взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 134–159.

² Гидини М. К. Понятие внутренней формы у Вяч. Иванова // Cahiers de Monde Russe. 1994. XXXV (1–2). Р. 81–90; исследовательница опирается на генеалогию ивановского истолкования понятия формы,

Предметом философской и художественной рефлексии в «Мыслях о поэзии» становится поэтическая форма как соприродная музыке зиждательная сущность (*forma formans*), «имманентный внутренний акт, реализующий потенциальные возможности аморфной материи» (III, 677). Показательно, что эти идеи Вяч. Иванова подытожил в статьях «Форма зиждущая и форма созижденная» («*Forma formans e forma formata*», 1947) и «Лермонтов» (1947), указывая в последней статье не только на энергетически-зиждительный принцип формы, но и на ее софийную природу. Сам Иванов определял идею Софии «как форму зиждущую, *forma formans*, вселенной в разуме Бога» (IV, 379).

Метод Иванова, таким образом, складывался на основе платонизма; основу его составляет восхождение к первоначальному *прамифу* и способам его репрезентации в поэзии. Прамиф он понимает в свете платоновской теории идей как архетип, или протоформу, которая достигается путем восхождения к «*исконному первообразу*», или «*изначальному ядру*»: «это ядро исстари живой и жизненной правды душевного состояния»¹. Иванов использует здесь архетипный метод, разработанный К. Г. Юнгом, который ярче всего проявился уже в его статьях о символизме 1900-х годов — «Древний ужас», «Ты еси» и других, особенно тех, которые позднее были обобщены в книгах «Эллинская религия страдающего бога», «Дионис и прадионисийство» и «Достоевский. Трагедия. Миф. Мистика».

Позднее творчество Вяч. Иванова оценивалось его современниками-поэтами, писателями и мыслителями русского зарубежья как принадлежащее не только периоду символизма, но и вечному времени. Как писал Ф. А. Степун, позиция, которую занимал Вяч. Иванов в последние десятилетия своей жизни, свидетельствует, что его путь есть «редкое в наше время явление непрерывного восхождения и совершенствования», поэтому, «будучи христианским философом, он и как поэт потому так абсолютно просто, легко и естественно живет в мире античности, что непосредственно ощущает этот мир как бы вторым, ему лично особенно близким Ветхим Заветом христианства»².

В первые послевоенные годы, когда Европа начала оправляться от последствий мировой войны, профессор Оксфордского университета С. Коновалов выступил с проектом издания поэтических книг Вяч. Иванова, его филологических работ, в первую очередь книги о Достоевском. С заказами статей о русской литературе к Вяч. Иванову обращались и итальянские издатели. Заказ на статьи о Достоевском, Гоголе и Мережковском поступил от итальянской Католической энциклопедии 8 июля 1949 года. Но 16 июля Вяч. Иванов скончался в своей квартире на Авентинском холме. Его могила находится на историческом кладбище Тестаччо в Риме.

обрисованную П. Флоренским как подобие «платоно-аристотелевско-гете-шеллинговского генеалогического древа». См.: Флоренский П. У водоразделов мысли. М., 1990. С. 33.

¹ Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 265.

² Степун Ф. Вячеслав Иванов. С. 155.

Константин Дмитриевич Бальмонт (1867–1942)

Поэт связывал свою родословную с татарскими корнями, указывая, что его род ведет свое начало «от Монгольского Князя Белый Лебедь Золотой Орды», и создавая автобиографический миф в русле присущей символизму жизне-творческой парадигмы¹. Его детство и юность прошли во Владимирской губернии, в родовом поместье Гумнищи Шуйского уезда, которое поэт называл «малым царством уюта и тишины». «Малая усадьба была малым раем, или казалась ребенку таким», — писал он². В городе Шуе и во Владимире Бальмонт учился в классической гимназии. Увлечение идеями Великой французской революции, привлекавшее поэта к участию в студенческих волнениях, не позволило ему завершить образование на юридическом факультете Московского университета, из которого он был исключен. Изменяется и личная жизнь: он расстается с первой женой — Л. М. Гарелиной, из-за которой 13 марта 1890 года совершил попытку самоубийства, и в 1896 году соединяет свою судьбу с Е. А. Андреевой.

К началу эмиграции К. Д. Бальмонт — поэт, теоретик символизма, прозаик, литературный критик, мемуарист и переводчик — был широко известен в России и за рубежом и имел сложившуюся литературную репутацию создателя символистской «лирики современной души» на музыкально-импрессионистической и мифопоэтической основе³. Его творчество во многом определило своеобразие культуры Серебряного века. По воспоминаниям современников, именно Бальмонт был «самой блестящей фигурой молодой Москвы», именно «в нем чувствовался самый бесспорный, самый зрелый представитель новых течений»⁴. Вместе с тем, высоко оценивая талант поэта, некоторые из символистов отмечали его глубокую личную драму: невозможность эволюции, приверженность сложившимся идеалам и представлениям, темам и мотивам, постоянную внутреннюю борьбу⁵. Путь Бальмонта — это движение по кругу

¹ См., напр.: Письма К. Бальмонта к В. В. Оболянинову // Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. К. Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004. С. 183.

² *Бальмонт К. Д.* Революционер я или нет? М., 1918. С. 10.

³ См., напр.: *Анненский И. Ф.* Бальмонт-лирик // Анненский И. Ф. Книга отражений. СПб., 1906. Кн. 1. С. 169–213; *Иванов Вяч.* О лиризме Бальмонта // Аполлон. 1912. № 3–4. С. 36–42; *Балтрушайтис Ю.* О внутреннем пути Бальмонта // Заветы. 1914. № 6. Отд. III. С. 62–68; *Элис.* Русские символисты: Константин Бальмонт. Валерий Брюсов. Андрей Белый. Томск, 1996. С. 47–106 (1-е изд. М.: Мусагет, 1910); подробнее об этом см.: *Корецкая И.* Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX века. М., 1975. С. 213–218; *Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.

⁴ *Перцов П. П.* Литературные воспоминания: 1890–1902 годы / Вступ. ст., сост., подг. текста и коммент. А. В. Лаврова. М., 2002. С. 255.

⁵ *Брюсов В. Я.* К. Бальмонт. Собрание стихов. Том I. [Рец.] // Брюсов В. Среди стихов: 1894–1924: манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. А. Богомолов, Н. В. Котрелев; вступ. ст., коммент. Н. А. Богомолова. М., 1990. С. 143.

«разрастания» и одновременно возврат к первоначалу («Мне хочется снова быть кротким и нежным, быть снова ребенком»), жажда безграничного и безбрежного.

Он совершил многочисленные поездки в страны Европы, Африку, Австралию, Новую Зеландию, Полинезию, Индию, Японию, изучая мировые религии, мифологию, историю, искусство различных стран и континентов. Интересно его признание, сделанное в письме к Е. А. Андреевой: «Ведь я многогранный... во мне совмещается христианин и не-христианин...»¹. Основой мировидения Бальмонта были идеи восточных религий (индуизма, буддизма), Платона и неоплатоников, романтическая философия искусства, философия Ф. Ницше, учение Вл. Соловьева, теософия Е. Блаватской, музыка Р. Вагнера и А. Скрябина. Подмеченное исследователями стремление поэта не только к расколотости сознания, но и к слиянности, синтезу противоположных начал при сохранении исходной бинарности — особенность его философского и художественного мировидения². Бальмонт в 1900-е годы выступает как теоретик символизма, понимая символизм как мистериальное искусство преображения реальности³. По «философии жизни», принципам «витализма», эмблематической метафорике и символике поэт был близок к господствовавшему в это время художественному стилю модерн⁴.

Синтез осуществлялся в его творчестве не только за счет живописного видения мира, как у импрессионистов или пуантилистов, но и на основе музыкального мифа, восходящего к орфико-пифагорейским теориям. «Я полагаю, — писал он в статье „Русский язык“, — что все произошло из жажды музыки. Разве наша Земля, столь изумительная, несмотря на наше человеческое, не есть псалом к Вечности, стих, пропетый в воздухе Огнем и Водой?»⁵ Поэзию он видит как живопись и слышит как музыку, следуя принципу «просвечивания» одного языка культуры через другой и настаивая на полифонической природе искусства в эссе «Поэзия как волшебство» (М., 1915) и «Светозвук в природе и музыкальная симфония Скрябина» (М., 1917).

Философия звука, оранжировка мелодии, выразительность цвета, света, линии, пятна, лейтмотивный принцип самовыражения — все это позволило Бальмонту выработать специфический язык искусства как знаковую систему. В современной науке этот принцип, основанный на визуально-мыслительных

¹ Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. М., 1996. С. 514.

² Подробнее об этом см.: Тяпков С. Н. Некоторые особенности поэтической философии К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 2002. Вып. 5. С. 33–45.

³ Бальмонт К. Элементарные слова о символической поэзии // Горные вершины. М., 1904. Кн. 1.

⁴ См. об этом: Корецкая И. Над страницами русской поэзии и прозы начала XX века. М., 1995. С. 254–262; Титаренко С. Д. Серебряный век и проблема литературного модерна // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века. Пермь, 1993. С. 120–132.

⁵ Бальмонт К. Д. Где мой дом. Стихотворения, художественная проза, статьи, очерки, письма / Сост. В. Крейд. М., 1992. С. 347. Далее ссылки на это издание даются в тексте как ГмД, с указанием страницы.

стратегиях коммуникации¹, получил название интермедиальности. В творчестве Бальмонта 1920-х годов интермедиальность — универсальный принцип его лирики, автобиографической прозы, литературной критики и публицистики. Поэт мыслит при помощи музыкальных и цветовых образов, выражающих отношение лирического субъекта к миру. Музыкальная природа его творчества проявляется как на уровне создания мифологизированного образа мира, так и на уровне языка его поэзии и прозы.

Поэт воплотил в своем житетворческом мифе стремление к идее «симфонической» личности, о которой писал Л. П. Карсавин; от интуитивизма, философии «мига» и романтической отъединенности он пришел к открытию феноменализма через познание мира². В основе его творчества лежит идея мирового всеединства, взятая им не только из философских сочинений В. С. Соловьева, но и выстраданная в процессе непрерывного самопознания, ощущения своей слитности с миром природы и сферами бытия. Философия Бальмонта — пантеистическая в своей основе разновидность теории всеединства³. Она близка личности или, скорее, личностной онтологии Л. П. Карсавина, а не Вяч. Иванова с его отвлеченным мудрствованием. Всеединство здесь представлено «в виде бесконечной иерархии всеединств, каждое из которых актуализирует в себе все высшие всеединства и само актуализируется во всех низших»⁴. Все его творчество, как и творчество деятелей культуры Серебряного века, — это попытка ответить на вопрос о «соучастии душ» в проекте мирового всеединства как космического единства человека и мира. Иерархии задаются двуединой задачей: «познай самого себя» и «познай мир» как единый «Космо-Психо-Логос», благодаря чему преодолевается драма национальной идентичности⁵. Как «симфоническая» личность Бальмонт тяготеет к модели «Всечеловека»⁶.

¹ См. об этом: Маклюен М. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. М., 2003; Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // Интермедиальность в русской культуре XVIII–XX веков. СПб., 2008. С. 161–162, 164.

² Симфоническая личность, по мысли Л. П. Карсавина, это «утверждение меня всеми моментами мира в их самоотдаче мне — самостановление мира именно мною. И я сам участвую в нем и утверждаю себя, поскольку я не отвергаемый миром его момент, а сам утверждающий его (меня) мир. Значит, я утверждаю себя через самоотдачу себя высшей личности (миру)...» (см.: Карсавин Л. Религиозно-философские соч. М., 1992. Т. 1. С. 108–109). С. С. Хоружий, комментируя термин «феноменализм», пишет о том, что он предполагает опыт, основанный исключительно на содержании сознания, когда «в сознании присутствует и само подлинное „средоточие бытия“» (Там же. С. 311).

³ П. В. Куприяновский считает пантеизм Бальмонта проявлением «космического сознания» как следствие «космогонических воззрений древних народов» и влияния Шелли, Тютчева и теософских идей. См. его статью «Поэтический космос Константина Бальмонта» (Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. К. Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004. С. 9).

⁴ Хоружий С. С. Жизнь и учение Льва Карсавина // Карсавин Л. Религиозно-философские соч. Т. 1. С. XXV.

⁵ Гачев Г. 1) Ментальности народов мира. М., 2008. С. 10–11; 2) Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995.

⁶ Это понятие Вяч. Иванов вслед за Ф. М. Достоевским понимает как «совокупность всех человеческих потенций и энтелехий». См.: Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1979. Т. 3. С. 283.

Сочувствовавший революционным настроениям и участвовавший в большевистских изданиях, в конце 1905 года Бальмонт нелегально покинул Россию и до 1913 года жил за границей. Этот период можно считать первой вынужденной эмиграцией поэта. Его дореволюционное литературное наследие составляло более тридцати книг, некоторые из них были переизданы два-три раза. Отличительной чертой его творчества, как отмечали современники, были индивидуализм и свободолюбие, культ ницшеанского «солнечного» человека, культуроцентризм, уникальная эрудиция и страсть к освоению мировых культур: он знал около пятнадцати иностранных языков, переводил не только отдельные произведения, но и собрания сочинений Шелли, Кальдерона, Э. По и др.

Начало 1900-х годов — период творческого расцвета и всеобщего признания поэта, когда были опубликованы сборники «Горящие здания. Лирика современной души» (М., 1900), «Будем как Солнце: книга символов» (М., 1903), «Только любовь. Семицветник» (М., 1903), «Литургия красоты. Стихийные гимны». (М., 1905), воплотившие пантеистическое начало как основу преображения мира и человека. Это период мифопоэтического символизма в его творчестве, пришедший на смену периоду импрессионизма.

В 1910-е годы Бальмонт получил европейское признание как лидер русского символизма¹. Непрерывное самообразование, изучение иностранных языков и страсть к путешествиям обусловили его универсализм, всеохватность и всемирность его поэзии. К 25-летию творческой деятельности при поддержке поэтов-символистов в России прошло его чествование, которое состоялось 11 марта 1912 года в Неофилологическом обществе, образованном при Санкт-Петербургском университете. В речи председателя общества — профессора Ф. А. Брауна — указывалось на универсализм таланта Бальмонта, позволивший ему сблизить культуры России и Запада. Профессор Ф. Д. Батюшков подчеркнул особую роль поэта в возрождении русского стиха в 1890-е годы, назвав Бальмонта родоначальником новой модернистской поэзии. Присутствовавший на заседании Вяч. Иванов дал высокую оценку поэтической манере поэта (см. его статью «О лиризме Бальмонта», опубликованную в журнале «Аполлон» (1912. № 3–4)). Был выпущен сборник, содержащий статьи, посвященные Бальмонту (поэт находился в это время в одном из кругосветных путешествий)².

События Февральской революции поэт воспринял восторженно; во время Октябрьского переворота 1917 года находился в Москве, враждебно воспринял политику большевиков, на стороне которых был после революции 1905 года. В статье «Революционер я или нет?» поэт заявил о невозможности принятия политики тоталитарного режима: «Говорят: „Мы преобразуем“, а только разрушают красивое созданное, бессильные в своем уродстве что-нибудь создать.

¹ Encyclopedia Britannica. Cambridge, 1911. Vol. 23. P. 919. Подробнее об этом см.: Тяпков И. С. К. Бальмонт в модусе Серебряного века // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 119–212.

² Записки Неофилологического общества при С.-Петерб. ун-те. СПб., 1914. Вып. VII.

Зовут себя освободителями — и удушают вольность человеческого слова»¹. Понятие революционности он связывает не с идеей насилия, а с путями духовного развития как способами переустройства жизни, поэтому все великие поэты, по его мнению, глубоко революционны, например Ломоносов, Пушкин, Лермонтов, Некрасов. «Только революционность каждого из них, — пишет он, — оказывается в особой форме, и чтобы видеть ее четко, нужен не кротовый глаз партийного человека, а вольное зрение человека со свободной душой»². Революция «есть гроза преображающая», в противном случае «она становится Сатанинским вихрем слепого разрушения, Дьявольским театром, где все ходят в личинах»³.

Поэт трагически воспринимает новые формы жизни, но уезжать из России не хочет, хотя ему активно предлагают работу за рубежом, например кафедру в Токийском университете. Пережив тяготы послереволюционной разрухи и голод в Москве, 25 июня 1920 года он с Е. К. Цветковской уезжает в Париж (в командировку, организованную по просьбе литовского поэта Ю. Балтрушайтиса А. Луначарским). В Россию он больше не вернулся, хотя очень страдал и тяготился вынужденной разлукой с Родиной. Находясь в эмиграции с 1920 по 1942 год, жил во Франции, Англии, иногда в Париже, Капбретоне, часто уединяясь на берегу Атлантического океана в пригородах, совершая поездки в Чехословакию, Болгарию, Сербию, Польшу, где часто выступал с чтением стихов и лекций. В Советской России его обличали как изменника Родине⁴. В эмигрантской среде он не всегда находил поддержку, так как считал политическую тенденциозность «блокадой» «художественного творчества»⁵.

В 1920–1921 годах книги Бальмонта выходят параллельно в большевистской Москве («Перстень», 1920; «Семь поэм», 1920; «Солнечная пряжа», 1921; «Поэзия как волшебство», 1922; «Песня рабочего молота», 1922) и центрах русской эмиграции, где были опубликованы «Гамаюн» (Стокгольм, 1921), «Сонеты солнца, меда и луны» (Берлин, 1921), «Дар земле» (Париж, 1921), «Из мировой поэзии» (Берлин, 1921), «Марево» (Париж, 1922) и др. Их сопоставление дает картину героической попытки Бальмонта выйти из сложившейся ситуации не сломленным, а свободным человеком. Будучи связанным со многими центрами русской эмиграции, он занимал позицию неучастия в политическом экстремизме некоторых представителей эмиграции, ведя борьбу не только за общечеловеческие ценности, но и за всечеловечность русской культуры. Поэтому в первые годы эмиграции он не только создает новые произведения, но и переиздает свои известные сборники, в которых явственна тенденция к мифологизации внутреннего пути человека, к обретению духовных ценностей.

¹ Бальмонт К. Д. Революционер я или нет? С. 4.

² Там же. С. 5.

³ Там же. С. 7.

⁴ См.: Луначарский А. В. Ответ Ромену Роллану (1928) // Луначарский А. В. Собр. соч. М., 1965. Т. 5. С. 529–535.

⁵ См.: Бальмонт К. Д. Среди чужих // Воля России. 1921. № 197. 7 мая. С. 3. Азадовский К. М., Бонгард-Левин Г. М. Встреча // Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926–1936. М., 2005. С. 6–36.

Так, книга «Зовы древности. Гимны, песни и замыслы древних» (Берлин, 1923) издавалась в России и за рубежом три раза — в 1908, 1909, 1923 годах. Последнее издание, воспроизводящее эксперименты Бальмонта, подобные «Снам человечества» В. Я. Брюсова, было значительно дополнено стилизациями древнеегипетской лирики, ведийских гимнов, японских танка и хокку. Кроме того, сюда вошли переводы, а также собранные поэтом во время кругосветных путешествий предания, заклинания и заговоры Океании, которые поэт слышал, как «горное эхо»¹. В разделе, посвященном древнекитайской поэзии, русский поэт обратился к великим книгам китайской древности — «Ши Цзин» и «Дао-дэ-цзин», а также к классическим поэтам Ван Чан-линю, Ду Фу и Ли Тай-бо. Его переводы можно назвать вольными переложениями. Философские представления книги «Дао-дэ-цзин», автором которой считают Лао-Цзы, являются основой размышления Бальмонта о внутреннем пути человека, соотношении микрокосма и макрокосма.

Мифология разных народов нашла отражение также в переизданной в 1921 году в Берлине книге «Сонеты солнца, меда и луны. Песня миров» (1-е изд.: М., 1917). В форме сонета Бальмонт воплощает свои мифопоэтические представления о пути человеческой души во Вселенной, отсылающие к мифологии различных народов. Например, к древнекитайской мифологии Луны и Неба, прародительницы Нюй-ва (женщины-змеи), космического человека Гун-Гуна. Восточные мифологические представления о женском и мужском начале (Янь и Инь) воплощены в сонете «Два голоса» и венке сонетов «Он и Она». Во многих стихотворениях Бальмонта можно выделить элементы космогонических мифов о Начале, Хаосе, Небе и Земле. Большую роль играет символика Высшего Бытия как Ничто, которая близка философии Лао-Цзы. Кроме того, необходимо отметить присущий поэту межродовой и жанровый синтез, основанный на принципе мифологизации.

Мифы о Змее-Драконе, собранные во время кругосветных путешествий, отразились в поэме «Змей», вошедшей в сборник «Семь поэм» (1920). Поэма представляет собой классический венок сонетов, состоящий из четырнадцати стихотворений, завершающихся магистралом. Образ Змея-птицы — один из наиболее распространенных и многозначных образов-символов связи нижнего и верхнего миров в поэзии Бальмонта. Символический сюжет основывается на архаических мифах первотворения, в которых демиургами выступают могущественные антропоморфные духи (птицы, животные), способные перевоплощаться в змей. Здесь находит отражение и мифологический сюжет о противоборстве высшего и низшего миров, связанный с борьбой птиц и змей². Кроме того — это свидетельство принятия Бальмонтом теософской идеи, восходящей к древнеегипетской мифологии, согласно которой душа человека в период предше-

¹ Бальмонт К. Д. Костры мирового слова // Бальмонт К. Д. Зовы древности: гимны, песни и замыслы древних. Берлин, 1923. С. 9.

² См.: Иванов Вяч. Вс. Змей. Мифы народов мира: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 468–469.

ствования проходит через всех животных и птиц, пребывая в земном и небесном мирах. Образ, созданный Бальмонтом, близок образу перистого Змея — мирового властелина (его прообраз — Кветцалькоатль — бог ветров в мексиканской мифологии)¹. Одновременно это сказочная птица Стратим, несущая правду, воплощенную в Голубиной книге².

Сонет — одна из наиболее распространенных форм в лирике Бальмонта конца 1910-х — начала 1920-х годов. С 1915 по 1924 год он создает шесть венков сонетов: «Адам» (1915), «Он и Она» (1915), «Змей» (1920), «Перстень» (1920), «Золотой обруч» (1923), «Основа» (1924)³. Возникновение венков сонетов в творчестве Бальмонта определяется как поиском сложных лирических форм, тенденцией, характерной для русской поэзии 1910–1920-х годов, так и попыткой опровергнуть распространенную в эмигрантской печати точку зрения, что он как поэт исчерпал себя.

Поэма в форме венка сонетов «Змей» была опубликована в одном из первых номеров журнала «Современные записки» (1920. № 2) и была встречена неоднозначно. Так, Г. Струве писал, что у Бальмонта «был подлинный дар песни и большое формальное мастерство (только он и Вяч. Иванов, да еще, пожалуй, Брюсов могли состязаться в писании венков сонетов — можно смотреть свысока на эту форму, но нельзя отрицать ее трудности и изысканности: Бальмонт продолжал писать венки сонетов и в эмиграции)»⁴. Ю. Терапиано выразил иную точку зрения, отметив, что «после наступившей переоценки ценностей то, чем жил Бальмонт, — звуки, формы, метафоры... стали представляться слишком внешними, неискренними...»⁵ Границы поэмы, цикла и венка сонетов у Бальмонта в эти годы размываются в попытке создания универсального текста, который мог бы стать отражением современной души с ее тяготением к всемирности и всеохватности.

В силу тяготения к универсализму и мифологизации Бальмонт оказался чужд прямой политической тенденциозности, присущей литературе и публицистике русской эмиграции. К концу 1920-х годов он обратился к изучению культур славянских народов, занялся переводами польских, чешских, болгарских, сербских поэтов и прозаиков⁶. О своей тоске по России он пишет в письмах к родным и духовно близким людям. Вместе с тем ему были присущи антибольшевистские

¹ Ср. стихотворение «Кветцалькоатль» («Птицы в воздухе. Строки напевные». СПб., 1908. С. 216–217). О почитании Бога — Змея Кветцалькоатля Бальмонт писал в сб. «Змеинные цветы» (М., 1910), посвященном религии, мифологии и этнографии Мексики (с. 67).

² Образ птицы Стратим проходит через все творчество Бальмонта, особенно ярко выражен в сб. «Тишина. Лирические поэмы» (Пб., 1898), «Жар-птица. Свирель славянина» (М., 1907), «Птицы в воздухе» (М., 1909).

³ Динамика публикаций венков отражена в исследовании В. Тюкина «Венок сонетов в русской поэзии 1909–1960: Материалы к библиографии» (Russica Romana. 1995. Vol. 2. P. 209–212).

⁴ Струве Г. Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 97.

⁵ Терапиано Ю. К. Д. Бальмонт // Дальние берега / Сост. В. Крейд. М., 1994. С. 147.

⁶ См., напр.: Врхлицкий Я. Избранные стихи / Пер. К. Бальмонта. Прага, 1928; Каспрович Я. Книга Смиранных / Пер. К. Бальмонта. Варшава, 1928; Бальмонт К. Д. Золотой сноп болгарской поэзии. София, 1930.

настроения, отразившиеся в статье «Кровавые лугуны», которую можно считать аналогом «Окаянных дней» И. А. Бунина¹. Здесь воплотились его впечатления от страданий и ужаса, пережитых в Москве с 1917 по 1920 год. В обращении к Ромэну Роллану, написанном в 1927 году, поэт заявлял: «Мы покинули Россию, чтобы иметь возможность в Европе попытаться хоть что-нибудь крикнуть о Погибающей Матери, крикнуть в глухой слух очерстевших и безучастных, которые заняты лишь собой»².

Бальмонт публиковался во многих эмигрантских журналах и прежде всего в «Современных записках», где, начиная с первого номера и до 1937 года, постоянно появлялись его статьи, проза и стихи. Кроме того, его произведения печатались в журналах «Воля России», «Годы», «Жар-птица», «Зарница», «Златоцвет», «Новый журнал», «Окно», «Отечество», «Перезвоны», «Рубеж», «Сполохи»; в газетах «Вечернее время», «Возрождение», «Голос России», «За свободу!», «Новое русское слово», а также в лучших альманахах, антологиях и сборниках русской эмиграции, перечень которых составляет более тридцати наименований³. В 1922 году он был избран членом правления парижского Союза русских писателей и журналистов. Вместе с тем отношения его с редакторами этих изданий были очень напряженными. Так, один из редакторов журнала «Современные записки», М. В. Вишняк, считал Бальмонта знаменитым в прошлом, а теперь только «перепевавшим себя» поэтом⁴. Далеко не всё, предлагаемое поэтом журналу, публиковалось, хотя имя Бальмонта было знаковым для русской эмиграции старшего поколения. Отвергнута, например, была «поэма грозы» «В голубых долинах». Кроме того, некоторые статьи, посвященные Бальмонту, носили полемический или критический характер. Не была принята философия творчества Бальмонта, отстаиваемая им в переизданной в России книге «Поэзия как волшебство» (М., 1922)⁵, в которой он писал о философии звука, гармонии, ритме и числе, единстве и борьбе противоположностей, что отсылало к символистской поэтике, ставшей неактуальной⁶. Отношения обострились к 1937 году, когда материалы, посылаемые Бальмонтом в «Современные записки», перестали печататься. Письмо В. В. Рудневу от 19 мая 1937 года говорит об окончательном разрыве отношений между поэтом и редакцией журнала (ГмД, 408–411).

Будучи одним из наиболее ярких поэтов Серебряного века в России, Бальмонт в эмиграции чувствовал себя одиноким и непризнанным. Его положение в литературе было двойственным и противоречивым. С одной стороны, современники считали его представителем русского зарубежья, который заслужил «все-

¹ См. первую публикацию: Воля России. 1921. № 29. 22 мая. С. 4–5.

² Цит. по: Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву. Письма и стихотворения 1926–1936. Приложение 3. С. 389.

³ См.: Вильданова Р. И., Кудрявцев В. Б., Лаппо-Данилевский К. Ю. Краткий биографический словарь русского зарубежья // Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 284.

⁴ Вишняк М. В. «Современные записки». Воспоминания редактора. СПб., 1993. С. 87, 91, 92.

⁵ См., напр.: Меримкин А. Осмысление звука // Современные записки. 1922. Т. 13. С. 342–348.

⁶ Бальмонт К. Д. Поэзия как волшебство. М., 1922. С. 9.

общую благодарность»¹, с другой — называли «русским Верленом», «который еще в России пережил свою славу» и который в эмиграции «не мог и не хотел измениться»². Эмигрантская критика иногда довольно резко отзывалась о его произведениях. В связи с этим М. Цветаева в своем эссе о Бальмонте, написанном в 1936 году, призывала русскую эмиграцию понять и почтить поэзию Бальмонта, который остался самим собой, т. е. прежде всего поэтом, не желающим заниматься политикой³. Высоко оценивал «высшее в нем, натуру живую, пламенную, потрясаемую поэзией и восторгом» Б. Зайцев⁴.

Творчество поэта периода эмиграции характеризуется не только трагическими мотивами, связанными с вынужденным разрывом с Россией и русской культурой, политическими мотивами неприятия большевизма и тоталитарного режима, но и яркими новациями. Это период связан с постсимволистскими тенденциями в его творчестве, которые очень ярко проявляются в публицистике.

Публицистика Бальмонта представляет собой многожанровое явление. Это не только эссе, очерки, но и этюды, фрагменты, философские размышления («Воля России», 1924) и воспоминания («Покидая Париж», 1924; «Страница воспоминаний», 1926; «Шорох жути», 1928). Они не только варьируют вечные темы творчества и познания («О поэзии Фета», 1934), но и создают модель пути творческой личности, поиски пути к всечеловечности и всепознанию⁵. В эссе «Мысли о творчестве» (Современные записки. 1920. Кн. 1), «Русский язык (Воля как основа творчества)» (Современные записки. 1924. Кн. 19), «Литовская дайна перевоплощения» (Сегодня. 1934. № 200) продемонстрирован путь духовного самовозрастания титанической личности, противостоящей «красному колесу» истории.

Философско-художественное эссе «Мысли о творчестве» посвящено осознанию «заката» культуры и поиску истоков для ее возрождения. Оно открывает цикл работ К. Бальмонта о великих писателях, «вечных спутниках» человечества, и состоит из двух частей: «Мысли о творчестве» и «Мысли о творчестве. Пушкин и Тургенев». Бальмонт ищет модель жанровой формы, которая позволила бы осмыслить тысячелетний путь развития культуры: от эпохи Средневековья и Возрождения до современности. Поэт попытался реализовать некоторые из романтических проектов, например мечты Ф. Шлегеля о создании универсальной энциклопедии наук и искусств в связи с историей человеческого духа. Эссе носит явно выраженный антишпенглеровский характер. Бальмонт, как и О. Шпенглер в работе «Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Образ и действительность. Т. 1» (1918), использует современные достижения

¹ См.: Цветаева М. И. Слово о Бальмонте // Цветаева М. И. Соч.: В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 321.

² Терапиано Ю. К. Д. Бальмонт. С. 145, 147; Струве Г. Бальмонт. С. 97.

³ Цветаева М. И. Слово о Бальмонте. С. 314–323.

⁴ Зайцев Б. О Бальмонте // Современные записки. 1936. Кн. 61. С. 189–190.

⁵ См. современное изд.: Бальмонт К. Д. Автобиографическая проза / Сост., подг. текстов, вступ. ст. и примеч. А. Д. Романенко. М., 2001. Сюда вошли не только известные сборники очерков или рассказов Бальмонта, но и его «несобранная проза». С. 383–585.

естествознания. Культура понимается им как живой биологический организм со своими ритмами развития, расцвета и упадка. В отличие от пессимизма Шпенглера, писавшего о закате тысячелетней европейской (фаустовской) культуры, Бальмонт говорит о непрерывности процесса возрождения, используя теософскую идею о перевоплощении: «Никакая эпоха не начинается и не кончается в определенный день, все они переливаются одна в другую, и каждая эпоха залетной весной или самоограниченной выюгой много раз возникала в другие эпохи, отмеченные другими именами» (ГмД., 303). Эта мысль была важна как желание «зари новой жизни» для поэта и сотен тысяч людей, утративших главное — мечту о возрождении культуры, продолжателями которой они были.

Необычен для жанра эссе лирический пафос, повышенная экспрессия образов, лейтмотивный принцип, проявляющийся уже в начале статьи: «Возрождение — весна, Возрождение — солнечный праздник, Возрождение — расцвет каждого Я... воскресение духа и тела, равноправие души и тела, напевная одухотворенность телесного и телесная четкость духовного» (ГмД., 303). Образ Возрождения создается через его сравнение и уподобление природному явлению, некоему мировому древу. Бальмонт использует присущие ему слова-образы: Солнце, Воздух, Океан, Человек, Природа, Тело (он всегда писал их с большой буквы). Язык текста — система метафорических уподоблений, аналогий. Образ часто перерастает в эмблему через прием сравнения: Природа (как тайна), Творчество (как теургия, тайнодействие), Человек (как Бог), Мир (как Красота), Бог (как Любовь). Бальмонт использует повторяющиеся словесные формулы — топосы — средневековой, возрожденческой, романтической и современной символистской культуры, сопровождая их визуальными образами, взятыми из контекста теологии, философии, литературы, и реализуя таким образом один из принципов эмблематизации. Он называет эти слова словами-формулами: сверхчеловек, романтизм и др. В качестве слов-формул он использует образы-цитаты «Пилигримы Вечности», «Великий Дух», «Горные вершины», образы-символы христианской (небесный Иерусалим) или романтической культуры (Голубой цветок). Понятие «Возрождение» сопровождается известными ссылками на картины и фрески Леонардо да Винчи, Боттичелли, Микеланджело.

Эссе представляет собой не только явление междуродового синтеза и синтеза гуманитарных наук (истории, философии, эстетики, истории и теории литературы и культуры) и искусств (живописи, музыки, поэзии). Здесь в форме уникального по широте охвата материала представлена своего рода энциклопедия человеческого духа, или антология эстетических идей. Одной из центральных является философская идея антропоцентризма. Это великая неоплатоническая идея, объединяющая античность, Возрождение, романтизм и символизм с его утопическими проектами пересоздания жизни.

Эссе имеет намеренно цитатный характер. Это цитаты из Корана (Магомет), учений Отцов Церкви (патристика и Франциск Ассизский), гуманистов эпохи Возрождения (Понтано, Латини, Аретино, Манетти), художников (Леонардо да Винчи), архитекторов (Пико дела Мирандола), писателей и поэтов (Данте,

Шелли, Байрон, Гёте), политиков (Франческо и Атендола Сфорца), теоретиков романтизма (А. и Ф. Шлегели, Новалис). Эссе содержит и скрытые имена-цитаты, когда называется только фрагмент живописного, музыкального произведения или элемент архитектурного сооружения, дается биографический факт как пример жизнестроительства. Кроме того, явных цитат из речей, манифестов, художественных произведений в статье можно насчитать более пятидесяти, (включая несколько автоцитат: сонета, посвященного Леонардо да Винчи, фраз из переводов трактата Шелли «О любви», перевода книги А. Гаспари «История итальянской литературы» и др.).

Можно было бы предположить, что «Мысли о творчестве» — это своего рода центоническая форма, предвосхищающая игровые эксперименты литературы постмодернизма 1980-х годов, когда цитатность стала определяющим приемом повествования. Но эссе Бальмонта имеет не игровой характер, это не лабиринт, где все письмо, все текст и «исчезает всякая самотождественность», говоря словами Р. Барта («Смерть автора»). Текст эссе читается и воспринимается легко благодаря авторской точке зрения, которая центрирует огромный массив цитат в единое целое через принцип диалога. Автор выступает медиумом в многоголосом диалоге. Диалог — основа культуры Возрождения. На этом принципе строится замысел Бальмонта — создание «книги бытия» человеческой культуры, где каждая личность имеет свой голос, перекликающийся с другим. Поэтому в статье много глаголов говорения: «мне *говорят*, что Дант — поэт средневековья...», «Франциск Ассизский *пропел* „Canto del sol“», «Магомет... сказал: „Ты изобразишь существо, а оно потом явится в день суда и *скажет*: „Ты меня изобразил, но души мне не дал“»; «Отцы Христианские *говорят*...», «„Я сделался самим собой“, — *говорит* Понтано».

Бальмонт создает художественный текст как логоцентрическую систему на основе жизнетворческого пафоса, в отличие, например, от «Окаянных дней» Бунина и публицистических статей Гиппиус или Мережковского. Цитата становится языком для посвященных, требует толкования. Поэтому эссе рассчитано на круг приобщенных к мировой культуре, каким мог быть писатель или философ, живущий в средоточии культуры Серебряного века. Текст разрастается как мировое древо, корни которого — культура, давшая мощный ствол — эпоху Возрождения с образом сверхчеловека, т. е. гения, который сумел «расцвести могучим многоцветным деревом», видящим «Звездное Небо» (ГмД., 308).

Используя методологию символизма, Бальмонт создает уникальное лирико-философское эссе, воплотившее одну из последних символистских утопий, — рождение нового человека в тесной связи со «становящимся» словом. Содержанием эссе становится метафизика сознания, в отличие от автобиографической прозы, где содержанием является метафизика души. Смысл существования, по убеждению поэта, заключается не в индивидуальном человеческом «Я», а в погруженности сознания в некое метафизическое сверхбытие (в область вечных Идей), которые делают человека реального сверхчеловеком в творимой им истории человеческой культуры. «Мысли о творчестве» можно считать одним из центральных манифестов русского символизма, созданных в эмиграции.

Метаописания следует понимать вслед за З. Г. Минц и Ю. М. Лотманом как некое метатекстовое построение, основанное на теоретическом описании концепции или мифа¹. Как гипертексты они имеют особую жанровую природу, обусловленную символистской риторикой и поэтикой интертекстуальности, и тяготеют в силу этого к жанру барочной эмблемы, какими являются эссе Бальмонта «Мысли о творчестве» и эссе Вяч. Иванова «Мысли о поэзии» (1939–1940-е годы), также предназначавшееся для журнала «Современные записки». В эссе Бальмонта ощутимо выражена сформировавшаяся в этот сложный послереволюционный период идея самосозидания и «духовного возрастания», близкая деятелям русской эмиграции. Поэтому публикация «Мыслей о творчестве» в первом томе «Современных записок» носила программный характер.

С идеей самосозидания связаны также лирика и автобиографическая проза Бальмонта. За рубежом вышло 12 книг стихов поэта. Некоторые биографы указывают число 14 или 15, но сборники, издававшиеся в Берлине («Пронзенное облако», 1923) или США («Линия лада», 1926), считаются не вышедшими в свет или потерянными². Трагическое миропонимание поэта отражено в сборниках «Марево» (Париж, 1922), «Мое — Ей: Россия» (Прага, 1924), «Северное сияние: Стихи о Литве и России» (Париж, 1931) и др. Почти все они в России не переиздавались, за исключением книги «Марево»³.

Наиболее значительной и во многом новаторской является первая эмигрантская книга стихов «Марево». Ее замысел был обозначен Бальмонтом в письме к И. А. Бунину от 13 ноября 1921 года: «В дыме пожаров. (Россия в распятом лике). Стихи. 1920–1921»⁴. Лейтмотивом книги можно считать строки стихотворения «Ночной полет»: «Я был. Любил. Я жил. Когда-то». Не случайно эту книгу в эмиграции воспринимали как «дневник оскорбленной совести» поэта, который вобрал в себя «все муки России, а через нее и скорби мира», как писал в рецензии на сборник Г. Гребенщиков. Он также отмечал, что «теперешний Бальмонт почти во всех стихотворениях всегда религиозен, глубок и мудр»⁵. З. Н. Гиппиус восторженно оценила публицистический пафос книги, заявив, что политика Бальмонта — «мудрейшая из мудрых, она подсказана ему самой жизнью»⁶.

Сборник составили девяносто четыре стихотворения, написанные как в России в первые послереволюционные годы, так и созданные уже в эмиграции, когда события Октябрьского переворота были осмыслены в ситуации разрыва с родиной. Книга навеяна воспоминаниями о большевистском терроре, свидетелем которого поэт стал. Здесь, как и в последующем творчестве Бальмонта,

¹ См.: Минц З. Г., Лотман Ю. М. Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 96.

² См.: Штейн Э. А. Поэзия русского рассеяния. Нью-Йорк, 1978. С. 19–21.

³ Бальмонт К. Д. Марево. Стихи / Предисл. Н. А. Молчановой. Воронеж, 2004.

⁴ Письма К. Д. Бальмонта И. А. Бунину / Публ. и примеч. Р. Дэвиса, Ж. Шерона // С двух берегов. Русская литература XX века в России и за рубежом. М., 2002. С. 29.

⁵ Слово. 1922. 31 июля.

⁶ Последние новости. 1922. № 710. 11 авг.; см. также: Бальмонт К. Письмо к З. Н. Гиппиус / Публ. Ж. Шерона // Новый журнал. 2000. № 221. С. 137.

образ России носит двойственный характер: с одной стороны, он проникнут ностальгическими нотами тоски и отчаяния, с другой стороны, большевистская Россия воспроизводится как царство Зверя, что сближает К. Бальмонта с И. Шмелевым, автором «Солнца мертвых». Показателен факт духовного единения писателей, свидетельством которого служит опубликованная переписка К. Бальмонта и И. Шмелева, непримиримых антагонистов до революции и друзей в эмиграции¹.

Название книги многозначно. Слово-символ «mareво», встречающееся у Бальмонта и в книге очерков «Где мой дом?», восходит к славянской мифологии, где слова «мара», «маруха» обозначают темных духов, населяющих воздух². В контексте книги эссе «Где мой дом?» оно прочитывается как метафора омертвения, оцепенения России и Европы. Кроме того, оно — отзвук «петербургского текста» русской литературы. Призрак, туман, тьма — ведущий лейтмотив книги. Исследователи отмечали новаторство Бальмонта, заключающееся в публицистической направленности и созвучности эмигрантской критике³.

Первый раздел книги «1917 год. Москва» открывается стихотворением «Прощанье с деревом». В основе его лежит прием уподобления России мировому древу («Это древо в веках называлось Россия...»):

Я любил вознесенное сказками древо,
На котором звенели всегда соловьи,
А под деревом раскинулось море посева,
И шумели колосья, и пели ручьи...⁴

Мотивы утраченного рая в стихотворении «Снящийся цветок» («Я родился в цветущем затишье деревни...») спроецированы на мир детства и юности. Рай трансформируется в гротескный образ символического цветка: «лепестковый кошмар» с «окровавленной чашей». В дальнейшем происходит трансформация самого образа России, становящейся звериным царством, где «смешенье всех ликов в уродстве зверином...» («Химера»). Исследователи отмечают, что в этом сборнике происходит распадение единства архетипа мирового древа, пространство дома и храма подменяется словом «там»⁵.

Программное стихотворение «Из ночи», впервые опубликованное в «Современных записках», включено во второй раздел книги — «1920–1921 годы. Париж» (с указанием даты — 8 октября) и развивает основные мотивы лирики Бальмонта первых лет эмиграции, сформировавшиеся под впечатлением вынужденного разрыва с Россией, трагического духовного одиночества и апока-

¹ Подробнее об этом см.: Азадовский К. М., Бонгард-Левин Г. М. Встреча. С. 41–44.

² См.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. М., 1995. Т. 3. С. 70.

³ См., напр.: Молчанова Н. А. Предисловие // Бальмонт К. Д. Марево. Стихи. Воронеж, 2004. С. 5.

⁴ Бальмонт К. Д. Марево. Париж, 1922. С. 7.

⁵ Молчанова Н. А. «Доля» и «воля» России в эмигрантской поэзии К. Д. Бальмонта 1920–1930-х годов // Куприяновский П. В., Молчанова Н. А. К. Д. Бальмонт и его литературное окружение. С. 36. О своеобразии эмигрантской поэзии Бальмонта см. также: Трубилова Е. М. Бальмонт // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 2008. Вып. 4. С. 144–166.

липсических видений русской земли. Оно созвучно неонароднической идеологии, близкой идеям первых номеров журнала «Современные записки»¹. Мотивы и образы стихотворения «Из ночи» варьировались в лирике поэтов младшего поколения эмиграции².

Публицистическая направленность сборника обусловила появление у Бальмонта приемов гротескной гиперболизации и сюрреалистической образности в духе картины С. Дали «Предчувствие гражданской войны» (1936). В стихотворении «Заснувший страх» создаются образы страха как всеобщего «поядения» и «изнасилования», напоминающие образы картины Дали «Осенний каннибализм» (1936). Бальмонт использует «шокирующие» образы, символизирующие ужасы войны, развязанной большевиками в России, в стихотворении «Сумасшествие», напоминающем «Автоматические стихи» Б. Поплавского:

Земля сошла с ума. Она упилась кровью,
Пролитой бочками...
Дух, благодный, засох. Сгорели все растения.
И если есть еще движенье жестких губ,
Молись, чтоб колос встал из бездны запустенья...³

Среди стихотворений, посвященных Москве и Парижу, особо выделяется стихотворение «Марево», одноименное с названием сборника, в котором создается сюрреалистический образ города как апокалипсического кошмара или бреда. Образ спроецирован на пространство всей России как дьяволическую картину мира и насыщен реминисценциями из «петербургского текста». Мотивы тоски по родине, воспоминания детства («Звук», «Сны»), узничества («Узник») и изгнанничества развиваются параллельно с мотивами видений и апокалипсических снов («Сон», «Сны»), сатанинского разгула и пира во время чумы в современной России («К обезумевшей», «Российское действо», «Красные капли») и богооставленности русского человека (III раздел книги — «1922 год. Бретань»). Публицистическая направленность сборника приводит, с одной стороны, к демифологизации традиционного образа России, с другой — формирует новый миф о сатанинском царстве.

Это праздник Сатаны,
Коготь зверского ума,
Для растерзанной страны
Голод, казни и чума...
Апокалипсис раскрыл
Ту страницу, где в огне

¹ См.: Струве Г. Русская литература в изгнании. С. 49.

² См., напр., стихотворение В. Андреева «Колодец в степи» (Эстафета: Сб. стихов русских зарубежных поэтов. Париж; Нью-Йорк, 1948. С. 8).

³ Бальмонт К. Д. Марево. С. 81.

Саранча со звоном крыл,
Бледный всадник на коне¹.
«Актеры Сатаны»

В книге стихов «Марево» ощутимы тенденции глубоко индивидуальные и вместе с тем созвучные европейской литературе и искусству. Сюрреалистическую образность, возникающую у Бальмонта на основе символистской поэтики, исследователи обозначают как «сюрреалистические сны»².

Публицистичность становится менее ощутимой в следующем сборнике стихов «Мое — Ей: Россия» (Прага, 1924), в котором поэт по-прежнему варьирует во всех шестидесяти пяти стихотворениях важнейшую для эмигрантского сознания тему любви к России как святыне, любви к ее истории, культуре, природе. В. Лурье в берлинской газете «Дни» назвала Бальмонта национальным поэтом, которому присуща «солнечность» «среди ненастья всего того, что пишется и издается сейчас русскими вне России»³. Сам поэт считал, что его стихи — «восхваление того вечного лика России, который у нас был еще при Ольге и Святославе и много ранее»⁴. Сборник становится отражением души поэта, столкнувшегося с проблемой одиночества и неприютности: «Ты снишься мне в дыме, / Увита осоками... / С дубравами частыми, / Родная земля...»⁵ В письме к Е. А. Андреевой, живущей в России, он писал в это время: «Думаю о России. О великом счастье слушать везде русскую речь, о том, что я русский, а не гражданин Вселенной...»⁶

Тоска по России составляет содержание сборника «В раздвинутой Дали. Поэма о России» (Белград, 1929). Название сборника — метафора памяти. Жанровое обозначение достаточно условно, так как он составлен из 114 стихотворений, некоторые из них публиковались в эмигрантских периодических изданиях. Они представляют собой калейдоскоп воспоминаний о детстве и юности («Я», «Мать», «Отец», «Первая любовь»), природно-космическом и историческом образе России («Быль», «Русь», «Хочу»). Неприятие сборника эмигрантской критикой было вызвано отсутствием в нем тенденциозности и публицистичности, в связи с чем Г. Адамович писал, что у Бальмонта здесь «Русь васнецовско-билибинская»⁷.

Созвучной лирике оказывается и автобиографическая проза Бальмонта — роман «Под новым серпом» (Берлин, 1923) и книга очерков и эссе «Где мой дом?» (Прага, 1924).

¹ Бальмонт К. Д. Марево. С. 78.

² См.: Markov V. Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont. 1890–1909. Köln, 1988. С. 93. См. об этом также: Титаренко С. Д. Экфрасис как основа сновидческого дискурса в поэзии символистов: от стилистики прерафаэлитов до сюрреализма // Пушкин и сны: Сны в культуре, искусстве и жизни человека / Под ред. В. М. Марковича. СПб., 2004.

³ Лурье В. Бальмонт. Мое — Ей // Дни. 1925. 15 марта. С. 7

⁴ Бальмонт К. Письма П. Н. Милокову / Публ. О. Коростелева, Ж. Шерона // Новый журнал. Нью-Йорк, 1999. № 214. С. 162.

⁵ Бальмонт К. Д. Светлый час. Стихотворения и переводы из пятидесяти книг / Сост. В. Крейд. М., 1992. С. 328–329

⁶ Андреева-Бальмонт Е. А. Воспоминания. М., 1996. С. 519.

⁷ Адамович Г. К. Д. Бальмонт. В раздвинутой Дали // Последние новости. 1930. 27 марта. С. 3.

Роман «Под новым серпом» создавался в первые годы эмиграции, в 1921–1922 годах, в Сен-Бревене в Бретани. Он носит исповедально-биографический характер и основан на воспоминаниях о событиях жизни русской дворянской семьи. Поэт признавался в письме к Л. Нобль от 24 июня 1925 года, что весь роман «почти сплошь автобиография», что в нем представлены «блаженное детство» и его душа¹. Можно считать этот роман моделью некоторых произведений В. Набокова, например романа «Другие берега», а также попыткой создания автобиографического мифа². Вместе с тем, по мнению исследователей, произведение тяготеет к жанру романа-автобиографии, романа-исследования о становлении творческой личности; это лирическая проза с ослабленным сюжетом и повышенной ассоциативностью³.

В центре внимания Бальмонта — изображение жизни трех поколений русского дворянства: мир отцов, женственный и идиллический, показанный глазами матери, и мир детей, мужественный и драматичный, увиденный глазами главного героя. Главный герой, Георгий (Горик) Гиреев, — незаурядный, талантливый человек. История становления его души составляет содержание романа. Не случайно некоторые критики, например А. Бахрах, восприняли роман как лирическую поэму, в которой много лирических отступлений⁴. Сам Бальмонт свое лирическое состояние периода создания романа описал в письме Бунину от 10 февраля 1922 года: «Я пишу роман „Под новым серпом“, — и через 3 дня кончу первую часть. Все время во мне кто-то поет. Всю тоску свою о наших лугах и лесах, о наших усадебных чарах, волю в эти страницы»⁵.

Композиция романа построена на чередовании стихов и прозы. Проза органично перерастает в стихотворение в прозе или в трактат о творческом даре, демонстрируя орнаментальность повествования, близкую модернистской «поэтической прозе»⁶: «Отчего ты поешь, и должна петь, новая творческая душа? Оттого ли, что старшие братья, жившие прежде, многие годы тому назад, столетия, тысячелетия тому назад, обладали победительным голосом и так звонко пропели свою любовь, падение и мудрость, что в пещерах веков должно рождаться эхо, и судьба велела новой творческой душе быть звонким откликом того, что жило, жило воистину, тех, кто, любя, любил любящей любовью, люблением

¹ Минувшее. Исторический альманах. М., 1993. Вып. 13. С. 302.

² См.: Шапошникова В. В. «Пространства души» в прозе К. Бальмонта // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 93–98; Таганов Л. Н. Заметки об автобиографической прозе К. Бальмонта // Там же. Иваново, 2004. Вып. 6. С. 131–139.

³ См.: Романенко А. Д. Проза К. Бальмонта // Бальмонт К. Д. Автобиографическая проза / Сост., подг. текстов, вступ. ст. и примеч. А. Д. Романенко. М., 2001. С. 15–16.

⁴ Дни. 1923. 9 сент.

⁵ Письма К. Д. Бальмонта И. А. Бунину. С. 38.

⁶ См. у В. Жирмунского обозначения «поэтическая проза» или «чисто-эстетическая проза» (Жирмунский В. Задачи поэтики // Начала. 1921. № 1. С. 51–81). О теории орнаментальной прозы в модернизме см.: Шмид В. Проза как поэзия: Пушкин. Достоевский. Чехов. Авангард. СПб., 1998. С. 297–308.

одевая любимую в цветущие звездные гроздья времени и вечности?»¹ Звукопись и лейтмотивный принцип повествования отличают орнаментальную прозу Бальмонта, которую можно определить как неклассическую лирическую прозу². В связи с установкой символистов показывать реальное как путь к трансцендентному, автор выступает здесь как медиум, выявляя архетипы высшего начала в земном существовании человека.

Три части романа распадаются на небольшие главки, которые можно назвать фрагментами воспоминаний или размышлений. Большую роль играют пейзажные зарисовки, которые носят интроспективный характер и воспроизводят идиллический хронотоп как изображение райского состояния души человека. В первой части история супружества Ирины Сергеевны и Ивана Андреевича Гиреевых рассказывается как история «радований»: рождение детей, обретение счастья, цикличность жизни, проходящей в гармонии с природой. Яблоневый сад, заросший пруд, залитая солнцем детская — все создает идиллический мир человеческого существования, в который лишь изредка вторгается событийность большого мира. Лирическую прозу И. А. Бунина и прежде всего рассказ «Антоновские яблоки» можно считать претекстом романа Бальмонта. Вместе с тем несомненно влияние поэзии самого Бальмонта на поэтику романа, основой которой являются фрагментарность и разорванность повествования, наличие повторяющихся лейтмотивов (единство человека и природы, путь как разрушение идиллии, всеединство, «соучастие душ»).

Основная тема второй части — возмужание детей и обретение ими собственного пути. События, разрушающие идиллию (смерть доброй старушки, ее похороны, мертвый крот), становятся толчком для размышлений главного героя Георгия Гиреева о всеединстве мира. Он начинает понимать, что «все это — вместе, и все это — живое, и все это — одно» (ПНС., с. 160). Голос автора-повествователя сливается с голосом героя. «Если есть в человеческой жизни какое-нибудь несомненное благо, — размышляет автор, — которое по ласковости не может быть сравнено ни с каким другим, это — необъяснимая, неопределимая нежность одной человеческой души к другой. Радость души от присутствия другой души...» (ПНС., с. 173).

Феноменологическая поэтика, близкая поэтике романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева», где основой является не столько онтологическая память, а воссоздание и переживание реальности как «восприятие восприятия», где объект и субъект взаимосвязаны, определяет художественное своеобразие произве-

¹ Бальмонт К. Д. Под новым серпом. Берлин, 1923. С. 302. Далее ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием ПНС. и страницы.

² См., напр.: Кожеевникова Н. А. Из наблюдений над неклассической («орнаментальной») прозой // Изв. АН СССР. Сер. лит.-ры и яз. 1976. Т. 35. С. 81–100; Szilard L. Орнаментальность / орнаментализм // Russian Literature. 1986. Vol. 19. P. 81–100. В. Шмид совершенно справедливо отмечает наличие в подобной прозе мифического мышления: «...в орнаментальной прозе модернизма и повествовательный текст, и изображаемый мир подвергаются воздействию поэтических структур, отображающих строй мифического мышления и соответствующих логике подсознательного» (Шмид В. Проза как поэзия. С. 298).

дения¹. В этой системе реальный образ является «самозамкнутым царством»: лес, божья коровка, запахи земли, прилет грачей, печенные из розоватого теста жаворонки — все доставляет маленькие радости. Основной принцип этой идиллической жизни — сорадование всему, что даровано человеку. Герой воспринимает мир как одну Природу, как «одну живую, без конца многоликую, раскрывающуюся картину и, любя одни ее части и состояния, он, любясь ею как цельностью, любил совершенно так же другие ее части и состояния...» (с. 200). Счастливое детство героя становится живым родником его творческого дара.

В третьей части романа показан «слом» идиллической жизни. Это и столкновение героя с казенным миром гимназии, и опыт чтения Достоевского, которое вызвало страх и ужас в душе, и мир первой любви, и события жизни провинциального города, приближающие мир к катастрофе. «Слом» мироощущения вызывает прозрение братьев Гиреевых, Игоря и Георгия, которые приходят к мысли, что «жизнь есть воплощение жестокости» (ПНС., с. 340), а счастье кратковременно и призрачно: «Старое слово верно, что весь мир во зле лежит. Один Христос есть неисчерпаемое обетование. Но даже всем сердцем веря в Него, знаешь, как трудно в него верить, как мало в нашем сердце веры» (ПНС., с. 340). События подталкивают героев к осмыслению религиозных истин через споры о миссии Будды, Христа.

Безумие Игоря наводит автора на размышления о прозрении подвижников, пророков и поэтов. Прозрение сквозит в словах Игоря: «Я, верный. Проникающий до глубины звезд и до предельных малых величин, до беспредельных. Все мне позволено, я и Отец одно. Солнце еще будет гореть, и будет казаться, что есть дни и ночи, но это лишь зрение, телесные глаза. А мои глаза умеют смотреть внутрь. Я смотрю в себя, я иду одной дорогой, и моя дорога — путь» (ПНС., с. 365). Смерть Игоря вызвала окончательное крушение идиллического мира Георгия Гиреева, осознающего, что жизнь его начинается «под новым серпом». «И Звездноликий, — заключает свои размышления автор, — взяв новый серп, медленно пошел по золотой ниве, при каждом шаге наклоняясь молитвенно и срезая острым лезвием колосья, чтобы сделать из них новый хлеб, от которого утолятся все» (ПНС., с. 382).

Изображение действительности в романе основано на системе противопоставления: жизни семьи в дворянской усадьбе Большие Липы (мифологема потерянного Рая) и жизни «большого человеческого мира», построенного на мифологеме Ада. Реминисцентным фоном романа является пророчество Достоевского «о бесах» России, на которое указывает автор: «И конечно те чудовища, бесовские лики которых явил в своей гениальной книге Достоевский, действительно были бесами, а пророчество Достоевского, этого звездного изгнанника на земле, через пятьдесят лет исполнилось в исполинских размерах...» (ПНС., с. 181).

¹ Об этой особенности романа И. Бунина см.: *Мальцев Ю.* Иван Бунин: 1870–1953. Frankfurt/ Main; Moskau, 1994. С. 305.

Бальмонт использует приемы жанрово-родового и интермедиального синтеза. Лирическое начало делает роман фрагментарным, лишает единства, жизнь предстает в эпизодических моментах, «ликах» памяти. Большую роль в структуре орнаментального повествования играют звуковые и живописные метафоры, принцип контраста, импрессионистичность, музыкальные образы и лейтмотивы, основанные на ассоциативном принципе. Отсюда повторы и романтическая антитеза между временем прошлым и настоящим. Эти же приемы присущи автобиографическим очеркам и рассказам Бальмонта.

Книга «Где мой дом?» (Прага, 1924) является лирической прозой и одновременно путевыми очерками. Она отражает тяжелое потрясение поэта от событий, перевернувших судьбу России, его глубокие личные переживания. Известно, что в 1921 году имение Бальмонтов по приказу Шуйского земельного отдела было конфисковано¹. Книга предварялась стихотворением-эпиграфом, в котором возникают лежащие в основе конфликта оппозиции: Париж/Москва, здесь/там. «Где бы ни находился поэт, что бы он ни переживал, мысль неизменно уносит его в милую Москву. Нет, не в Москву даже, а в необъятную Россию...» — писал об этих произведениях С. А. Водов².

Повествование чаще всего ведется от первого лица и носит характер воспоминаний с протокольной констатацией событий (Завтра. 1921. VI. 24), переводящихся иногда в форму сна («Белый сон»), грез, размышлений («Где правда?»). Основной жанр, к которому тяготеет повествование, — эссе, в котором сочетается тенденция к мифологизации, характерная для эмигрантских кругов, не принимающих большевизма (Россия — «Сатанинское царство»), и демифологизация образа Европы: «...Европа наших дней — не та свободная благочестная Европа, которую я знал целую, достаточно долгую, жизнь, а исполненная духа вражды, подозрений, перегородок, преград, равнодушная, бездушная пустыня, без духовной жизни, без вольного гения, который озарял бы жаждущую душу неожиданным новым светом» (ГмД., с. 217). По мнению автора, Европа «царство благословенное» по сравнению с российским «сатанинским царством» только на время для каждого человека, которому предстоит «опомниться» от кошмара бегства, но «более высокой правды», которой хочет душа, нет ни в России, ни в Европе: «Целых шесть лет люди убивали друг друга, хитрили, лгали, возвещали великие обещания, из которых ни одного не исполнили, созидали то тут, то там неправосудные отдельные богатства, превращая убийство и грязь в круглые капиталы, и без конца, без конца пороча слово недостойным его употреблением, без конца, без предела уходили и уходят в марево духовного оцепенения» (ГмД., с. 218). Вывод писателя звучит как приговор: «...душа человека умерла: одни тела, слепо-телесные, блуждают по земле, дожидаясь и своей смерти, и каждое говоримое слово есть ложь, и каждая благая улыбка — обман» (ГмД., с. 219).

Писателю, считает Бальмонт, нужно учиться говорить правду, чтобы вернуть слову его телеологическую функцию. Для развития повествования он использует мифологические коды смерти-воскрешения, перенося акценты с России на

¹ См.: Вестник литературы. 1921. № 9. С. 16.

² См.: Студенческие годы. 1924. № 2 (13). С. 35.

Европу, систему бинарных оппозиций (здесь/там, жизнь/смерть, душа/тело, благословенное/сатанинское), не переводя их в план идеологических спекуляций. Так, душа героя-рассказчика связана с Россией, а жизнь — с возвращением утраченных и Россией, и Европой общечеловеческих ценностей: «Завтра минет год, как душа моя разлучилась с телом. Сегодня, засыпая, я буду молиться, чтобы эту одну только ночь я спал спокойно и увидел во сне, что это — воскресенье и я в России» (ГмД., с. 220). Париж для него одновременно «огромный мертвый город» — «Вавилон», где души погружены во мрак и безмолвие, и «великий город» — «Чистилище», который выдержит «дикий напор звериного» и «закрепит свой лик хранителя великих заветов красоты» («Народ-художник», ГмД., с. 270–271). Бальмонт непрестанно обращается к памяти гениев («Гении сохраняющие», «О Достоевском», «Мысли Словацкого», «Поль Моран») и языку ветхозаветных, новозаветных и писательских пророчеств («Земля смерти», «Мысли Словацкого»). В эссе «К молодым поэтам» он утверждает, что творчество должно быть свободным и стихийным, как любовь: «Поэт — стихия. Ему любо принимать разнообразнейшие лики, и в каждом лике он самотождественен. Он льнет любовно ко всему, и всё входит в его душу, как солнце, влага и воздух входят в растение» (ГмД., с. 255).

Будущее Бальмонт связывает с космогоническими мифами творения, поэтому в эссе варьируются мотивы и образы солнца и солнечного возрождения, стихий ветра, огня, пламени, воды, золотой птицы («Ветер», «Золотая птица»). Развитие культуры невозможно без подлинного возрождения слова-логоса, слова «благовеста», ставшего «разменной монетой» («Улица»). От изображения реалий эмигрантской жизни: грязных кварталов Парижа, людей, подбирающих окурки или забавляющихся убийством крыс («Улица»), он идет к осмыслению экзистенциальной проблемы деградации и духовной нищеты человека и человечества. Проблема бесприютности человека, утратившего смысл пути, раскрывается на уровне метафоризации: «Русла нет. А река без русла разве свободна? Она плещется и разливает свои воды, где и не нужно. Даже реке необходимо русло. А изгнанническая жизнь даже и не река в разливе: много беднее...» («Без русла», ГмД., с. 276). Политическое размежевание и политический экстремизм в среде эмиграции рассматривается как часть общей трагедии: и трагедии России, и трагедии Европы, и своей личной трагедии: «Мне с политическими группами делать нечего, каковы бы они ни были, коммунистические, монархические, гомеопатически-социалистические, то бишь кадетские, и прочая, и прочая. Я человек и поэт, и потому на ваших праздниках и в сплетениях ваших немногих, но существующих возможностей и удобств — мне нет места» («Без русла», ГмД., с. 276). Лейтмотивный принцип, организующий повествование, укрупняет и заостряет глубину неразрешимых проблем человеческого существования, придает всей книге трагическое звучание. Не случайно в письме к Дагмар Шаховской он писал: «Я читаю корректуры, и мне странно видеть себя в лике рассказчика. <...> Это — тот второй „я“, который был во мне и пугал меня в моей юности...»¹.

¹ Звезда. 1997. № 8. С. 163.

Подобный тип рассказчика используется и в единственном сборнике малой прозы «Воздушный путь. Книга рассказов» (Берлин, 1923), состоящем из двенадцати произведений. В книгу вошли рассказы, опубликованные еще до революции («Воздушный путь», «Ревность», «Крик в ночи», «Ливерпуль», «Васенька», «Солнечное дитя»), а также произведения, изданные в ведущих периодических журналах русской эмиграции: «На волчьей шубе» (Жар-птица. Берлин, 1921. № 4–5), «Белая невеста» (Современные записки. 1921. Кн. 7), «Лунная гостья» (Сполохи. Берлин, 1922. № 4) и др.

Все рассказы имеют автобиографический подтекст. Их основной темой является метафизика души, погруженной в хаос и пытающейся преодолеть земной плен. Пленение души вызывает у героя панический страх и жажду смерти. Неожиданная трактовка темы любви и перевод повествования в спонтанный сновидческий план делают их близкими сюрреализму¹.

Весьма показателен язык раннего рассказа-воспоминания «Воздушный путь» (1908), сюжет которого — встреча со смертью (Белой Невестой) многообразно варьируется в автобиографической прозе Бальмонта периода эмиграции. Рассказ основан на биографических реалиях — неудавшейся попытке самоубийства в связи с ревностью первой жены (Л. М. Гарелиной) — и отражает факты жизни поэта, о которых он неоднократно писал. Например, в статье «Революционер я или нет» он рассказывает о тех драматических событиях, когда любовь предстала пред ним в своем «демоническом лике» и он несколько недель обдумывал, «как убить себя», и наконец «бросился с третьего этажа на камни»². В системе персонального мифа Бальмонт структурирует женское начало как деструктивное. Страх растет от осознания невозможности смерти и освобождения: «Эти адские области были и близко, и далеко, и вне, и внутри» (ГмД., с. 116). Женская телесность формирует риторику символических образов, восходящих к хтоническим мифам, в частности мифам о рождении Афродиты из крови и пены оскропленного Кроном Урана. После неудавшейся попытки самоубийства герой видит сюрреалистический сон о пленении его души женским началом: «Я видел сквозь стену глазами души, что внизу под окном мерцает грязно-красным пятном небольшая лужа крови. В ней начиналось противное движение. Обрисовывался маленький человек-головастик, эта полу-детская, полу-младенческая голова приподнималась, начинала тянуться вверх из лужи. На длинном змеевидном туловище она ползла вдоль стены, от этажа к этажу, выше, к моему окну...» (ГмД., с. 119).

Сюрреалистический образ андрогинной половинки — кровавого головастика (метафора женской телесности и символ оскропления) — создается как во-

¹ Подробнее об этом см.: *Титаренко С. Д.* «Поэзия ужаса»: метафизика страха у К. Бальмонта // *Языки страха: женские и мужские стратегии поведения*. СПб., 2004. С. 241–252. Сюрреалистичность была присуща не только творчеству Бальмонта, но и творчеству А. Ремизова. См.: *Грачева А. М.* Французский сюрреализм и произведения «большой формы» Алексея Ремизова // *Русские писатели в Париже*. М., 2007. С. 90–99; *Обатнина Е. Р.* «Магнитные поля»: А. М. Ремизов и французский сюрреализм // Там же. С. 263–275.

² *Бальмонт К. Д.* Революционер я или нет? С. 14.

площение подсознательного ужаса средствами этимологической фигуры (некая тавтология: «грязно-красное пятно», «лужа крови») и одновременно гротеска. Безобразное «гротескное тело» (термин М. Бахтина) воплощает представление о страхе. Это безличная плазма — незавершенное тело, неудавшийся опыт Адама. Здесь присутствует и внутренняя полемика с идеями В. Соловьева о необходимости любви как преодолении эгоизма. Бальмонт утверждает: «...и любить себя. Не другого. Ибо человек живет и умирает своей жизнью и смертью, и нельзя свою жизнь губить» (ГмД., с. 116). Следующий сон героя воплощает бессознательное стремление к своей отдельности: «Мне снилась однажды победительная Луна. <...> От Луны исходил изумрудно-опаловый свет, и я видел каждый отдельный луч. Вместе они составляли свет... но каждый луч был отдельно...» (ГмД., с. 116). Луна здесь — двойственный образ: она содержит в себе архетип Солнца (отделившийся светлый луч) — символ победы мужского, светлого, созидającego начала над темным, порабащающим, вызывающим страх и ужас женским началом Луны, ее телесностью.

Эта стратегия воплощается в бинарных, как их определяет А. Ханзен-Лёве, солярных и лунарных мифах, развиваемых Бальмонтом уже в ранней поэзии¹. Лунарный миф связан у него с образом женщины и стремлением преодолеть женское в себе, восходящий к идущей от Сократа традиции интеллектуального бегства от культа Лунной богини². Солярный миф основан на теургической концепции сына Солнца, Художника — Дьявола, Люцифера, жажде бытия сверхчеловеческого и преодолении страха. Это персонифицированный миф, хотя он и опирается на инверсию оппозиций мужчина/женщина, правое/левое, солнце/луна, представленных в древнейших мифологических системах³. Размышления поэта близки мифологической теории Юнга о двух взаимодополняющих и взаимоисключающих друг друга началах: «лунном» и «солнечном»⁴. Луна и лунная символика не случайно связаны в поэзии Бальмонта с темой смерти.

Женское начало у Бальмонта ведет к развоплощению реальности и утрате себя. В рассказе «Лунная гостья» (1922) используется необычная форма сновидения, уже встречавшаяся в раннем этюде «Дагмар. Сон», опубликованном в книге стихов «В безбрежности» (М., 1895). Образ «лунной гостьи», как и образ Дагмар, — символическое изображение Анимы. Восприятие «лунной гостьи» связано со страхом смерти и утраты души. Страх вызывает видение Анимы — бесплотной, воздушной возлюбленной по имени Мария⁵: «...а вся она была такая белая, такая воздушная, что, пристально всмотревшись в нее, я вздрогнул.

¹ Ханзен-Лёве А. 1) Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм / Пер. с нем. СПб., 1999. С. 47; 2) Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века / Пер. с нем. СПб., 2003. С. 210–211.

² Подробнее об этом см.: Грейвс Р. Белая богиня. СПб., 2000. С. 13–14.

³ См., напр.: Иванов В. В., Топоров В. Н. 1) Славянские языковые моделирующие системы (древний период). М., 1965. С. 75; 2) Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974. С. 259.

⁴ См.: Галан А. Миф и символ. М., 1993. С. 300.

⁵ Имя Мария в данном контексте восходит к греческой традиции называть языческую богиню моря Мариан Афродитой («Восставшей из морской пены»). См.: Грейвс Р. Белая богиня. С. 172–174.

Через белое, почти совсем прозрачное ее тело, прикрытое призрачной одеждой, просвечивались звезды дальнего неба и видно было, как малые тучки плывут к Ущербной Луне» (ГмД., с. 175). Образ лунной гостьи — посланницы Ущербной Луны — строится на основе гротеска: «распыления», «растворения» во Вселенной, напоминая сюрреалистическую живопись, например картину С. Дали «Любовники с головами, полными облаков» (1936)¹, где силуэты двух андрогинных половинок представляют навязчивую параноидальную идею вечной связи и нераздельности Эроса и Танатоса.

Размышления о неизбежной встрече человека со смертью составляют основу сюжета в рассказе «Белая невеста». В письме к И. А. Бунину от 10 октября 1921 года Бальмонт писал: «Очень интересуюсь Вашим впечатлением от моей „Белой невесты“». <...> И особенно ввиду того, что такие писания совсем не моя область, однако меня манящая»². Своеобразным претекстом рассказа можно считать поэму Бальмонта «Невеста», вошедшую в сборник «Семь поэм» (М., 1920), где многообразно варьируется сюжет встречи со смертью. И в поэме, и в рассказе преодоление смерти мыслится в слитности человека и космоса, слитности неповторимого Я и Мирового Океана человеческих судеб, хотя в до-революционной лирике Бальмонта в связи с его увлечением теософией Е. Блаватской часто путем к преодолению смерти была реинкарнация.

Тема слитности человека и космоса определяет своеобразие лирической прозы Бальмонта. Среди произведений, тяготеющих к жанру «стихотворений в прозе», — цикл «Новогодняя страница» (1922), состоящий из четырех произведений и посвященный размышлениям о судьбе новой России, которая создается волей людей и их слиянием в некий вселенский Океан.

Ностальгические мотивы пронизывают все творчество поэта периода зарубежья: поэзию, автобиографическую прозу, эссе, статьи, воспоминания. Его приводит в восторг мелодическая природа русского слова, духовного стиха, системы стихосложения. Называя себя «любовником русской речи» в эссе «Русский язык», он пишет о языке как зодчестве человеческой души. Говоря о своей любви ко всем языкам мира, он признается, что «все языки, являясь откровением Божества, пожелавшего заглянуть в человеческое, прекрасны, первоисточны, самоценны, единственны, а в здешней, изношенной, бледно-солнечной части Земли, что зовется Европой и давно забыла, как журчат подземные ключи, самый богатый, и самый могучий, и самый полногласный, конечно же, русский язык» (ГмД., с. 348).

Бальмонт уехал из России, когда ему было пятьдесят три года. Во Франции он прожил двадцать два с половиной года, тоскуя по России и по своей былой славе. Итоговым сборником стихов поэта стала книга «Светослужение» (Харбин, 1937), которая осталась почти не известной читателю и не переиздавалась. По мнению исследователей, Бальмонт и здесь остался верен символистским принципам, в этой «световой поэме» воплотились излюбленные Бальмонтом мифо-

¹ См.: *Нере Ж. С. Дали* / Пер. с англ. СПб.; Флорида, США, 1994. С. 48–49.

² Письма К. Д. Бальмонта И. А. Бунину. С. 27.

поэтические темы и стремление к жанрово-родовому синтезу¹. Поэт сам настаивал на идее трансформации стихотворений сборника в строфы поэмы². Кроме того, поэтические образы здесь, как и в других сборниках, написанных в годы эмиграции, — это образы прозрения или просветления, вызванные, как справедливо считает В. Крейд, ситуацией «одиначества духовного»³.

В последние годы жизни Бальмонт страдал тяжелой депрессией, вызванной тоской по России, нуждой и одиночеством. В 1932–1933 годах у него обнаружили признаки тяжелого психического расстройства, усугублявшегося непониманием в среде русской эмиграции. В январе 1937 года он вместе с женой Е. Цветковской переехал в город Нуази-ле-Гран, неподалеку от Парижа. Около года жил в Русском доме — приюте для эмигрантов, созданном Е. Ю. Кузьминой-Караваевой (матерью Марией), затем снимал квартиру, живя замкнуто. Бальмонт умер 23 декабря 1942 года от воспаления легких и похоронен на католическом кладбище в Нуази-ле-Гран недалеко от Парижа. До сих пор многие его прижизненные сборники не переиздавались, не издано и полное собрание сочинений поэта.

¹ См.: *Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* Поэт Константин Бальмонт. С. 423–424.

² В письме к В. В. Оболянинову от 27 февраля 1937 года Бальмонт писал: «„Светослужение“ никак не сборник, а цельная, единством связанная, лирическая книга, одна световая поэма, где один стих ведет к другому, как строфа к строфе» (*Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* К. Д. Бальмонт и его литературное окружение. С. 180).

³ *Крейд В.* Бальмонт в эмиграции // ГмД. С. 8–9.

Раздел IV

ПОСТСИМВОЛИЗМ

Марина Ивановна Цветаева (1892–1941)

В личной и творческой судьбе Марины Ивановны Цветаевой (26.09. (8.10) 1892, Москва — 31.08.1941, Елабуга) годы, проведенные в эмиграции, стали самыми драматичными. С одной стороны, покинув Россию уже сложившимся поэтом, настоящее признание читателями и критиками она получает лишь в эмиграции; здесь созданы лучшие ее произведения и опубликовано многое из написанного ранее. С другой — именно за границей она испытывает чувство глубокого одиночества, усугубленное неприязненным отношением к ней русской эмиграции, оторванности от родины и *своего* читателя, оставшегося в России. Творчеству Цветаевой эмигрантского периода трудно найти аналогию в среде русских писателей и поэтов, добровольно или вынужденно оказавшихся в послереволюционные годы за рубежом. Миссионерский пафос сохранения русской культуры вне пределов России ей был глубоко чужд, и, напротив, неподдельный интерес и искреннюю поддержку вызывали творческие поиски советских поэтов (Б. Л. Пастернака, В. В. Маяковского, С. А. Есенина). В то же время независимость, присущая характеру Цветаевой, обуславливала как мучительную невыносимость пребывания вне родины, так и нежелание возвращения в Советскую Россию. «Всё меня выталкивает в Россию, в которую я *ехать не могу*. Здесь я *ненужна*. Там я *невозможна*»¹ — эти слова как нельзя лучше отражают тесную связь объективной ситуации, в которой оказалась Цветаева за границей, острое личное психологическое переживание с антиномичностью поэтического мышления, воплотившегося в лирике, драматургии и прозе поэта, позволяющей охарактеризовать поэтику Цветаевой как экспериментальную «поэтику границы»².

¹ Письмо к А. А. Тесковой от 25 февраля 1931 года // Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6: Письма. М., 1995. С. 392. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте (римской цифрой обозначается том, арабской — страница).

² В обширной научной литературе, посвященной поэзии Цветаевой, предлагались разные формулы, характеризующие специфические особенности ее поэтики: «поэтика предельности» (Л. В. Зубова), «поэтика конфликта» между «бытом и бытием» (А. Саакянц), между «бытием и небытием», между «жизнью и искусством», между «этим миром и тем миром» (Е. Б. Коркина) и т. п. Остановившаяся на формулировке «поэтика границы», мы хотели бы отметить, что, во-первых, в словоупотреблении Цветаевой два словарных значения слова «граница» (1. линия раздела между территориями, рубеж; 2. предел, допустимая норма) не просто тесно связаны, но объединены и взаимозаменяемы; а для поэтической

Интерес к литературе, музыке и живописи сформировался у Цветаевой еще в детстве. Родившись в семье Ивана Владимировича Цветаева, профессора Московского университета, филолога и искусствоведа, ставшего позднее директором Румянцевского музея и основателем Музея изящных искусств (ныне Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина), и Марии Александровны Мейн, пианистки, ученицы А. Г. Рубинштейна, она начала писать довольно рано¹, причем не только по-русски, но также по-французски и по-немецки. Уже с 16 лет начинает публиковаться, а в 18-летнем возрасте издает на свои средства первый поэтический сборник «Вечерний альбом» (1910), посвященный памяти Марии Башкирцевой. Стихи, составившие книгу, были пока далеки от совершенства, по-юношески романтичны, во многом подражательны, обнаруживая явное влияние поэтики предсимволистов и старших символистов (в первую очередь В. Я. Брюсова и К. Д. Бальмонта). Но на нее последовали благожелательные отзывы М. А. Волошина, Н. Гумилева, даже и самого В. Брюсова, чей сборник стихов «Пути и перепутья» (1908) произвел на начинающего поэта глубокое впечатление и заставил задуматься о тайне поэтического волшебства (в том же году Цветаева напишет свою первую статью «Волшебство в стихах Брюсова»²). В 1912 году она выходит замуж за Сергея Яковлевича Эфрона и выпускает следующий сборник — «Волшебный фонарь» (1912), который демонстрирует начитанность, версификаторскую культуру автора, однако в нем, как и в первом сборнике, еще ничто не говорит о рождении новой поэтической индивидуальности. Новый «час ученичества»³, связанный с обретением духовной и поэтической зрелости, в значительной степени был обусловлен расширением круга личного и творческого общения. В конце 1900 — начале 1910-х годов Эллис (Л. Л. Кобылинский) вводит Цветаеву в круг московских символистов, она посещает лекции Андрея Белого в «Мусажете», знакомится с Брюсовым, М. А. Волошиным, у которого неоднократно гостит в Коктебеле, позднее — активно общается с петербургскими и московскими поэтами самых разных поэтических групп и направлений (О. Мандельштамом, М. Кузминым, К. Бальмонтом и др.). Меняется и само отношение Цветаевой к поэтическому ремеслу. «Ученичество» для нее становится не опытом подчинения чужому влиянию, талантливого повторения того, что было создано другими поэтами, а путем поиска творческой самобытности, своего поэтического «я».

формулировки лирического конфликта (как, впрочем, и для стиховой структуры цветаевского текста) принципиальное значение имеют именно границы. На уровне сюжетов — непреодолимые границы, разделяющие героев или миры, к которым они принадлежат; на уровне стиха — границы, формирующие конфликт между ритмом и синтаксисом, метром и ритмом; на уровне стилистики — границы, мотивирующие конфликт между узуальным и окказиональным значением слова, звуковым составом и смыслом.

¹ В письмах, эссе, мемуарах и автобиографиях Цветаева по-разному датирует свои первые поэтические опыты: «Пишу с семи лет» (<Автобиография> (<1922> — V, 5); «Любимое занятие с четырех лет — чтение, с пяти лет — писание» (<Автобиография> (<1940> — V, 8); «Стихи пишу с 6 лет. Печатаю с 16-ти» (Ответ на анкету — IV, 622) и др.

² Впервые опублик. в 1979 году.

³ См.: Ронен О. Часы ученичества Марины Цветаевой // НЛЮ. 1992. № 1.

В 1913–1922 годах постепенно формируется особое отношение к поэзии предшественников и современников, которое сама Цветаева в одном из писем к Пастернаку назовет «ревность ремесла». После поездки в Петроград в декабре 1915 — январе 1916 года, вдохновленная признанием столичных поэтов и издателей, она начинает активно искать свои темы и свой стиль. В стихотворных циклах «Стихи о Москве», «Бессонница», «Стихи к Блоку», «Ахматовой», вошедших в сборник «Версты» (1921–1922), впервые возникают темы, ставшие ключевыми в поэзии зрелой Цветаевой. В первую очередь это тема России, прочно связанная с народным поэтическим сознанием и языком. «Стихи о Москве» и воссоздают реальное узнаваемое пространство города, «отвергнутого Петром», и представляют его как волшебную сказку с золотыми куполами, серебряным колокольным звоном, как «странноприимный дом», населенный юродивыми, нищими, богомольцами, скоморохами, ворами; сама стилистика и интонация лирического цикла ориентирована на народную поэзию:

Ты постом говей,
Не сурьми бровей
И все сорок — чти —
Сороков церквей.
Исходи пешком — молодым шажком! —
Все привольное
Семихолмие (I, 268).

В послереволюционные годы эта тема найдет наиболее полное воплощение в «фольклорных» поэмах Цветаевой «Царь-Девница» (1920¹), «На красном коне» (1921²), последней написанной в России, но опубликованной лишь в Берлине «Переулочки» (1922), и начатой в Москве, завершенной уже в эмиграции поэме «Молодец» (1922³). Все они опираются на фольклорные источники, виртуозно воспроизводят ритмико-интонационную и лексико-синтаксическую форму традиционных жанров заговора, причитания, частушки, не являясь, однако, стилизациями. Главные герои поэм наделены портретными и психологическими характеристиками автора, а при всем фабульном разнообразии в них прослеживается единство конфликта, формирующее сюжетную универсалию: встреча героев, принадлежащих разным мирам (земному и неземному), провоцирует искушение и приводит к неминуемой гибели⁴. Автобиографическое начало и внутренняя мотивировка конфликта, в основе которого лежит «раздвоенность» личности как человека, принадлежащего земному миру, и Поэта, принадлежащего миру абсолютного бытия, прочно связывают фольклорные поэмы Цветаевой с другими тематическими линиями, возникающими в середине 1910-х годов

¹ Опул. в 1922 году.

² Опул. в 1922 году.

³ Опул. в 1924 году.

⁴ См. об этом: *Коркина Е. Б.* Лирический сюжет в фольклорных поэмах Марины Цветаевой // Русская литература. 1987. № 4.

в ее лирике. Циклы «Стихи к Блоку» и «Ахматовой» вводят в ее поэзию темы всепоглощающей, жертвенной любви и трагической судьбы поэта, обреченного на одиночество, получившие развитие не только в стихах, поэмах, но и эмигрантской прозе. Здесь же отчетливо формируется характерное для позднего творчества Цветаевой противопоставление подчеркнуто субъективного и потому единственно истинного взгляда на мир «объективному», дистанционному, по существу исключаящему саму возможность взаимодействия с познаваемым миром:

Думали — человек!
И умереть заставили.
Умер теперь, навек.
— Плачьте о мертвом ангеле! (I, 291)

Для всех, в томленьи славящих твой подъезд, —
Земная женщина, мне же — небесный крест!

Тебе одной ночами кладу поклоны,
И всё *твоими* очами глядят иконы! (I, 308–309)

Счастливая семейная жизнь, рождение второй дочери, творческие планы — все это заставило Цветаеву отнестись почти безразлично к Февральской, а затем и Октябрьской революциям (о последней она узнала, отдыхая в Крыму у М. А. Волошина). По возвращении в Москву сохранить былое благополучие «частной жизни» уже было не суждено: неустроенный быт, нужда и личные трагедии (смерть дочери Ирины), отсутствие вестей от мужа, ушедшего в Добровольческую армию Корнилова, — все это заставляет Цветаеву осмыслить происходящее как неразрывно связанное со стихией русской души, творящей и разрушительной. С этого времени острота восприятия социального набирает в ее творчестве особую силу, однако свое непосредственное воплощение она находит преимущественно в стихах, посвященных творчеству и особой позиции поэта, чуждого пониманию предложенной революцией политической альтернативы:

Если душа родилась крылатой —
Что ей хоромы — и что ей хаты!
Что Чингис-Хан ей и что — Орда!
Два на миру у меня врага,
Два близнеца, неразрывно-слитых:
Голод голодных — и сытость сытых! (I, 421)

В 1918–1920-х годах Цветаева не раз обращается в своей лирике к теме, на первый взгляд предельно политизированной, — теме белого движения. Между тем воспетая в них «белогвардейская рать святая» — не сознательный политический выбор, а восходящее к ранним стихам романтическое переживание

трагедии побежденных. Не раз подчеркивая, что политикой не интересуется и ничего в ней не понимает, Цветаева отчетливо сформулирует для себя единственно приемлемую позицию: быть на стороне обиженных. Позднее в воспоминаниях о М. А. Волошине она подчеркнет это главное, «родственное» ей качество: «...он спасал красных от белых и белых от красных, т. е. человека от своры, одного от всех, побежденного от победителей» (IV, 217). В эмиграции стихи, посвященные белому движению, будут собраны в цикл «Лебединый стан», который при жизни Цветаевой не удалось опубликовать полностью.

Послереволюционные годы, несмотря на трудности выживания в полуголодной Москве и постоянный страх за мужа, отмечены расцветом творческого дарования Цветаевой. Расширяется жанровый репертуар ее поэзии, наряду с лирическими стихотворениями она создает одну за другой шесть романтических драм: «Червонный валет» (1918), «Метель» (1918¹), «Фортуна» (1919²), «Каменный ангел» (1919), «Приключение» (1918–1919³), «Феникс» (1919⁴). Внешним поводом обращения к драматургии стало общение с молодыми артистами Второй студии МХТ и Третьей студии («вахтанговской»), с которыми познакомил Цветаеву П. Г. Антокольский. Раньше она не увлекалась театром, однако ее лирика, несомненно, заключала в себе отчетливое драматическое начало, выраженное в напряженности конфликта, предельной эмоциональности лирической интонации и активном включении диалога:

Колокола — и небо в темных тучах.
На перстне — герб и вязь.
Два голоса — плывучих и певучих:
— Сударыня? — Мой князь?

— Что Вас приводит к моему подъезду?
— Мой возраст — и Ваш взор.
Цилиндр снят, и тьму волос прорезал.
Серебряный пробор (I, 360).

Действие пьес Цветаевой разворачивается во Франции XVIII–XIX веков, но к европейской истории прямого отношения не имеет. В «Червонном валете» и «Метели», напоминающих своей условностью лирические драмы Блока, действуют персонажи костюмированных балов — короли и дамы в плащах; в «Приключении», «Фениксе» и «Каменном ангеле» — реальные исторические лица (Казанова и герцог Лозэн). Искушенные ловеласы и авантюристы, протагонисты неожиданно для себя начинают остро переживать разлуку с бывшей возлюбленной как трагическую утрату, «невстречу». Эта интерпретация любовных и дру-

¹ Опул. в 1923 году.

² Опул. в 1923 году.

³ Опул. в 1923 году.

⁴ При жизни Цветаевой было опул. отдельным изданием лишь третье действие пьесы под названием «Конец Казановы. Драматический этюд» (М., 1922).

жеских отношений — «разминование», причина которого случай, но вина за неспособность провидения судьбы лежит и на героях — затем будет настойчиво звучать в лирике, прозе и письмах Цветаевой: «Минута: мѣнушая: минешь! / Так мимо же, и страсть и друг! / Да будет выброшено ныне ж — / Чтѣ завтра б — вырвано из рук!» (II, 217); «Я в жизни — волей стиха — пропустила большую встречу с Блоком (встретила бы — не умер), <...> возьмите и мой жизненный опыт: опыт опасных — чуть ли не смертельных — игр» (VI, 236). После 1919 года вплоть до отъезда из России Цветаева больше не обращается к драматургии, отдавая предпочтение лирическим поэмам, но, находясь в эмиграции, собирается издать книгу ранних пьес под названием «Романтика». Этот замысел остался неосуществленным.

Благодаря стараниям И. Г. Эренбурга, разыскавшего в 1921 году Сергея Эфрона за границей, где тот учится в Пражском университете, Цветаева предпринимает попытки выехать из России для воссоединения с мужем, однако эти попытки увенчались успехом лишь весной следующего года. Пятнадцатого мая 1922 года вместе со старшей дочерью Алей Цветаева приезжает в Берлин, который в это время был одним из главных центров русского зарубежья, где не только обосновались многие эмигранты, но куда свободно приезжали писатели из Советской России. «Берлинский» период деятельности Цветаевой был наиболее коротким (всего 2,5 месяца), но предельно насыщенным творческим общением с русскими писателями, критиками и издателями. Покинув Россию малоизвестным поэтом, в Берлине она обретает настоящее признание. Вышедший незадолго до ее приезда сборник «Разлука» (1922), включавший поэму «На красном коне» и восемь стихотворений цикла «Разлука», получает восторженную оценку Андрея Белого, в мае того же года откликнувшегося статьей «Поэтесса-певица», опубликованной в берлинской газете «Голос России». Главным достоинством стиха Цветаевой он называет «мелодику целого»: ее «мелодии... неотвязны, настойчивы, властно сметаю метафору, гармоническую инструментовку. Мелодию предпочитаю я живописи и инструменту; и поэтому хотелось бы слушать пение Марины Цветаевой лично (без нот, ей приложенных): и тем более, что мы можем приветствовать ее здесь в Берлине»¹. Не только Белый, но и большинство русских писателей, находящихся в эмиграции, доброжелательно встречают Цветаеву, она получает приглашения от редакторов и издателей ведущих берлинских, пражских, парижских журналов и газет, которые вплоть до 1926 года активно печатают ее лирику, поэмы, автобиографическую прозу, статьи и эссе. Среди них «Эпопея», «Новая русская книга», «Воля России», «Современные записки», «Версты», «Последние новости», «Русская мысль», «Своими путями».

Находясь в Берлине, Цветаева получает неожиданную весть из России, где ее тоже впервые по-настоящему открывают как большого поэта, — письмо от Пастернака по поводу сборника «Версты». Вдохновленная поддержкой, она

¹ Цит. по комментированному тексту: *Гаспаров М. Л.* Слово между мелодией и ритмом: Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого // *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. II: О стихах. М., 1997. С. 160.

откликается рецензией на сборник Пастернака «Сестра моя жизнь» — «Световой ливень» и благодарным письмом, которое положит начало их многолетнему эпистолярному роману. Эту рецензию сама Цветаева будет называть «первой статьей в жизни», считая раннюю статью о Брюсове наивным полудетским опытом. Действительно, начиная со «Светового ливня» ее критические статьи и композиционно, и стилистически становятся иными: в них появляются черты, свойственные стихотворной технике Цветаевой, — фрагментарность, обилие эллиптических конструкций; но главным становится стремление раскрыть чужую поэтическую индивидуальность в неповторимости того эмоционального впечатления, которое испытывает читатель, открытый настоящей поэзии и готовый предпринять взаимные творческие усилия для ее постижения. Мысль о настоящем читателе как сотворце в значительной степени определит как сознательную «затрудненность» цветаевского стиха, так и ее особую позицию в качестве литературного критика. Позднее в статье «Поэт о критике» (1926) она назовет настоящим критиком «абсолютного читателя, взявшегося за перо»; этим абсолютным читателем может быть лишь человек, сам обладающий даром: «Слушаю я, из непрофессионалов (это не значит, что я профессионалов — слушаю) каждого большого поэта и каждого большого человека, еще лучше — обоих в одном.

Критика большого поэта, в большей части, критика страсти: родства и чуждости. Посему — отношение, а не оценка, посему не критика, посему, может быть, и слушаю. Если из его слов не встаю я, то во всяком случае виден — он. Род исповеди, как сны, которые видим у других: действуешь-то ты, но подсказываю-то я!» (V, 281)

«Берлинский» период помимо внешних событий отмечен резким изменением самооценки. Не будет преувеличением сказать, что Цветаева впервые осознает себя настоящим поэтом. В начале следующего года она напишет, как воспринимала свое стихотворство до недавнего времени: «...Я была *нянькой* при поэтах, ублажительницей их низостей, — совсем не поэтом! и не Музой! С поэтами я всегда забывала, что я — поэт. И если он напоминал — отрецивалась.

И — забавно — видя, *как* они пишут (стихи), я начинала считать их гениями, а себя, если не ничтожеством — то: причудником пера, чуть ли не проказником. Такое отношение заражало: оттого мне все сходило и никто со мной не считался... Оттого я есмь и буду без имени» (VI, 229).

Недолгое пребывание в Берлине оказалось предельно насыщенным и в личной жизни Цветаевой. Она испытывает недолгое, но сильное увлечение А. Г. Вишняком, владельцем русского издательства «Геликон», опубликовавшим ее «Разлуку»; встречается наконец с приехавшим из Праги мужем, которого не видела почти пять лет. Эти личные переживания стали импульсом создания лучших стихов 1922–1923 годов: «Берлину», «Есть час на те слова...», цикл «Земные приметы»¹ и др. Поскольку Сергей Яковлевич продолжал учиться в Пражском

¹ Цветаева нередко переадресовывала свои тексты. Так, стихи цикла «Отрок» (1921–1922), первоначально обращенные Э. Л. Миндлину, были позднее посвящены Геликону (А. Г. Вишняку), а посвящения «берлинских» стихотворений Вишняку сняты.

университете и, что оказалось еще более существенным в ситуации трудного материального положения семьи, чешское правительство выплачивало русским эмигрантам денежное пособие за счет вывезенного в Гражданскую войну из России золотого запаса, они решают покинуть Берлин.

Первого августа 1922 года семья Эфронов уезжает в Чехию, где проведет около трех с половиной лет. В поисках дешевого жилья они переезжают преимущественно по деревням из одного предместья Праги в другое, но, как и в голодные послереволюционные годы в Москве, Цветаева обретает особое творческое уединение, позволяющее максимальным образом реализоваться ее творческим замыслам. Более того, исследователи единодушно считают, что именно на 1922–1924 годы (т. е. «берлинский» и «пражский» периоды) приходится вершина развития лирического дарования Цветаевой. В эти годы окончательно формируются наиболее характерные особенности ее стихотворной техники, позволяющие говорить о неповторимом авторском идиостиле.

Среди них намеренный отказ от так называемых регламентированных жанров¹; в отличие от подавляющего большинства русских поэтов Серебряного века, Цветаева подчеркнуто избегает использования устоявшихся форм лирического стиха, таких как сонет, рондо, триолет, канцона, баллада и др. Пожалуй, единственное жанровое определение, которое используется в том числе и в заглавиях ее стихотворений, — «песня» («песенка»)². Повышенный интерес к песенной лирике отчетливо формируется у Цветаевой в 1917–1920 годы, когда были написаны и песни для пьес, и целый ряд лирических стихотворений, композиционно, стилистически и интонационно ориентированных на традицию песни и романса. Отсюда ее пристрастие к разного рода рефренным формам. Как отмечал М. Л. Гаспаров, в лирике Цветаевой доэмигрантского этапа «центральным образом или мыслью стихотворения является повторяющаяся формула рефрена, а предшествующие рефренам строфы подводят к нему каждый раз с новой стороны и тем самым осмысляют и углубляют его все больше и больше. Получается топтание на одном месте, благодаря которому мысль идет не вперед, а вглубь: то же, что и в поздних стихах с нанизыванием слов, уточняющих образ»³, например «Молоко на губах не обсохло...» (1918), «Вчера еще в глаза глядел...» (1920) и др. Рефренное построение останется у Цветаевой основным принципом организации и в поздней лирике, однако в эмиграции оно претерпевает существенную трансформацию. Все чаще стихотворение начинается с центрального образа, нередко вынесенного в заглавие: «Хвала богатым» (1922), «Наклон» (1923), «Раковина» (1923), «Минута» (1923), «Приметы» (1924), циклы «Деревья» (1922), «Час души» (1923) и др., который затем многократно

¹ См. об этом: *Александров В.* Жанровое своеобразие поэзии М. Цветаевой // *День поэзии Марины Цветаевой*: Сб. ст. // *Russica Aboensia* 2. Turku, 1997.

² См., напр.: «Песенки» из пьесы «Ученик», «Две песни», «Колыбельная песня Асе», «(Колыбельная)» из цикла «Скифские» («Как по синей по степи...») и «Колыбельная» из цикла «Стихи к Чехии» («Во иные дни певала дрема...»). К жанру песни Цветаева обращается чаще всего и в переводах как западноевропейских поэтов, так и народной лирики.

³ *Гаспаров М. Л.* От поэтики быта к поэтике слова // *Марина Цветаева. Статьи и тексты.* Wiener Slawistischer Almanach. Sb. 32. Wien, 1992. S. 12.

усложняется благодаря новым контекстам. Такая композиция устойчиво сохраняется в поздней манере Цветаевой, как, например, в цикле «Стол» (1933):

Мой письменный верный стол!
Спасибо за то, что шел
За мною по всем путям.
Меня охранял — как шрам.

Мой письменный выючный мул!
Спасибо, что ног не гнул
Под ношей, поклажу грез —
Спасибо — что нес и нес.

<...>

Мой заживо смертный тес!
Спасибо, что рос и рос
Со мною, по мере дел
Настольных — большал, ширел,

Так ширился, до широт —
Таких, что раскрывши рот,
Схватясь за столовый кант...
— Меня заливал, как шtrand!

<...>

Столп столпника, уст затвор —
Ты был мне престол, простор —
Тем был мне, что морю толп
Еврейских — горящий столп!

Так будь же благословен —
Лбом, локтем, узлом колен
Испытанный, — как пила
В грудь вьевшийся — край стола! (II, 309–310)

Такое многократное возвращение к заданному с самого начала центральному образу, призванное выявить внутреннее его противоречие, глубинный конфликт, активно поддерживается изменением фонической, лексической, ритмико-синтаксической, метрической, строфической и рифменной структурой цветаевского стиха. В звуковом отношении напряженность образной системы начинает подчеркиваться диссонансами, предельно усложняющими артикуляцию: «В небе, ржавее жести, / Перст столба / Встал на означенном месте, / Как судьба» (III, 31); «Прорицаниями рокоча, / Нераскаянного скрипача / Piccicata'ми... Разрывом

бус! / Паганиниевскими „добьюсь!“» (II, 195). При этом Цветаева впервые начинает последовательно сближать слова, близкие в звуковом отношении, по смыслу; в результате ключевое слово-образ многократно варьируется, обретает новые значения, полемически противопоставленные узואльному словоупотреблению и даже реальной этимологии: «Минута: мающая! Мнимость / Вскачь — медлящая! В прах и в хлам / Нас мелящая! Ты, что минешь: / Минута: милостыня псам!» (II, 218); «В теле — как в стойле. / В себе — как в котле. <...> В теле — как в топи, / В теле — как в склепе, // В теле — как в крайней / Ссылке. — Зацах! / В теле — как в тайне, / В висках — как в тисках // Маски железной» (II, 254). В создании новой поэтической этимологии помимо звуковых переключек активно используется прием дробления слов, как бы обнаруживающий через словообразование их внутреннюю форму («ра-душная», «ла-ды», «про-пала», «бо-род»), нередко — противоречивую и даже парадоксальную, как, например, в «Поэме Конца»:

Сверхбессмысленнейшее слово:
Рас-стаемся. — Одна из ста?
Просто слово в четыре слога,
За которыми пустота (III, 44).

Здесь и в ряде подобных случаев, как отмечает Л. В. Зубова, «бессмысленность слова „расстаемся“ чрезвычайно сильно мотивирована на уровне авторской этимологизации. Представляя слово нечленораздельным звуковым потоком, Цветаева предлагает и сразу же отвергает намеренно ложную его этимологию: „одна из ста?“. Эта попытка интерпретировать буквенный состав приставки и корня, написанных по старой орфографии („разстаемся“: „раз-“ = 1; „-ста-“ = 100), подчеркивает цветаевскую идею нечленности, невнятности слова „расстаемся“. Для лирического субъекта поэзии М. Цветаевой невозможна утрата индивидуальности, следовательно, сочетание „одна из ста“ — бессмыслица. Авторское отрицание членности слова на осмысленные морфемы приводит к тому, что тире между приставкой и корнем перестает выполнять функцию морфемного членения и принимает на себя функцию растягивания непонятого слова в попытке уяснить его смысл»¹. В эмигрантской поэзии Цветаева не только резко активизирует использование уже освоенного ею ранее приема дробления слова, но и впервые, как бы восстанавливая телесное единство слова, возвращает ему утраченный синкретизм благодаря использованию грамматических омонимов (например, неразличение существительного и глагола, кратких прилагательных и существительных и т. п.)². Тем самым слово обретает первоначальную множественность смыслов, нераздельность внешней формы и сущности, признака и носителя, действия и субъекта действия. Аналогичное

¹ Зубова Л. В. «Сверхбессмысленнейшее слово» в «Поэме Конца» М. Цветаевой // День поэзии Марины Цветаевой. С. 52–53.

² Подробнее см. об этом: Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.

явление обнаруживается и в синтаксисе с двойственной функцией знаков препинания (тире и двоеточия), одновременно разделяющих и связывающих слова, и в резком возрастании силлеса, эллипсиса, анаколуфа и антитезы среди других риторических фигур.

Нередко в актуализации двойственных смыслов решающую роль играют стиховые переносы (*enjambement's*), формирующие конфликт ритма и синтаксиса. К ним Цветаева неоднократно прибегала и в ранней лирике, но, как правило, это был наиболее типичный для русской поэзии XIX — начала XX века вид переноса — *rejet* («сброс»), разрывающий грамматически тесно связанные между собой слова («А плакала я уже бабьей / Слезой — солонейшей солью» (I, 483); «Весь мор бы разгромил — да проймы / Жмут — не дают дыхнуть!» (II, 9)). В эмиграции она впервые начинает активно использовать (вероятно, под влиянием Пастернака) более сложный вид переноса — *double-rejet* («двойной бросок»): «Рта раковинная щель / Бледна. Не усмешка — опись. / — И прежде всего одна / Постель. — Вы хотели: пропасть / Сказать? — Барабанный бой / Перстов. — Не горами двигать! / Любовь, это значит... — Мой. / Я Вас понимаю. Вывод?» (III, 35). Стихоразделом Цветаева начинает рассекать не только фонетические, но и фонологические слова: границы стиха и границы слова входят в конфликт («Жалко мне твоей упор- / ствующей ладони: в лоск / Волосы... (II, 123); «Всма- триваются — и в скры- / тнейшем лепестке: не ты! <...> Впытываются — и сти- / снутым кулаком — в пески!» (II, 129)). Использование этих разнообразных видов ритмических перебоев тесно связано с эволюцией композиции лирического текста Цветаевой. В стихе ритмический перебой ощущается особенно сильно тогда, когда «ритмическая инерция уже сложилась»¹. Именно в эмигрантской поэзии все наиболее неожиданные и сильные ритмические перебои начинают тяготеть к середине или финальной части стихотворения, отмечая его кульминацию. Благодаря этому лирический конфликт, менее однозначно выраженный на уровне мотивной структуры, формирующей основу сюжета, получает более отчетливое выражение на уровне собственно стиховой структуры, что и объясняет сложность «дешифровки» поздней цветаевской поэзии.

Еще один стиховой прием, освоение которого приходится на годы эмиграции, — конфликт ритмики и графики. «Лесенка» появляется у Цветаевой впервые спустя месяц после приезда в Берлин, 17 июня 1922 года в стихотворении «Ночные шепота: шелка...»; этот прием останется во всех поздних вещах, однако не превратится в «единообразную схему ступенек», в формализованный прием ритмической организации, каким он стал у Маяковского. У последнего, как убедительно показал М. Л. Гаспаров, «лесенка» используется «для того, чтобы выделить не индивидуальное, а общее в строении стиха». Межступенчатые словоразделы «не отмечают новые интонационные явления, а лишь подчеркивают старые, обычные»². У Цветаевой до конца ее творчества «лесенка» сохранит тот специфический смысл ритмико-мелодического курсива, индиви-

¹ Холшевников В. Е. Стихovedение и поэзия. Л., 1991. С. 212.

² Гаспаров М. Л. Ритм и синтаксис: Происхождение «лесенки» Маяковского // Проблемы структурной лингвистики — 1979. М., 1981. С. 160.

дуального интонационного рисунка стиха, который придал ей Андрей Белый. «Лесенка» будет отмечать переломные моменты и семантические центры лирического текста, как, например, в одном из первых «пражских» стихотворений «Как бы дым твоих не горек...»:

Гектором иль Бонапартом
Звать тебя? Москва иль Троя?
Звездной и военной картой
Город лег...
Любовь? — Пустое!

Минет! Нищеты надземной
Ставленник, в ночи я — шах!
Небо сведено на землю:
Картою созвездий — прах

Рассыпается... (II, 223).

Поздний цветаевский стих обретает особую напряженность и эмоциональность звучания благодаря редкому строфическому богатству¹ и использованию оригинальных логаздических форм, на которые обратил внимание в своей рецензии уже Андрей Белый. Нередко стопный логазд сочетается с логаздом строчным, делая ощутимым единство строфы не только для глаза, но и для слуха:

Точно гору несла в подоле —
Всего тела боль!
Я любовь узнаю по боли
Всего тела вдоль.

Точно поле во мне разъяли
Для любой грозы.
Я любовь узнаю по дали
Всех и вся вблизи.

Точно нбру во мне прорыли
До основ, где смоль.
Я любовь узнаю по жиле
Всего тела вдоль
Стонущей (II, 245–246).

Контрастное взаимодействие ритма и синтаксиса, ритма и графики, узуальных и окказиональных значений слова, двойственность эллиптических конструкций — все это непосредственно коррелирует с предельной напряженностью

¹ По мнению Е. Г. Эткинда, «в отношении богатства и оригинальности строфики Цветаева в истории русского стиха — абсолютный чемпион» (Эткинд Е. Г. Там, внутри. СПб., 1996. С. 373).

лирического конфликта эмигрантской поэзии Цветаевой. Он обретает трагическую неразрешимость, обусловленную столкновением несовместимых начал. Это универсальное качество конфликта особенно отчетливо прослеживается в стихотворениях, где безмерность вечной души поэта (средоточия абсолютной и всепоглощающей любви к Другому) противопоставлена преходящему и самодовольному материальному миру:

Что же мне делать, слепцу и пасынку,
В мире, где каждый отч и зряч,
Где по анафемам, как по насыпам —
Страсти! где насморком
Назван — плач!

Что же мне делать, ребром и промыслом
Певчей! — как провод! загар! Сибирь!
По наважденьям своим — как по мосту!
С их невесомостью
В мире гирь.

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший — сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?! (II, 185–186)

За границей Цветаева по-прежнему обращается к своим излюбленным темам — родины, любви, поэта и поэзии; между тем, в отличие от ранней лирики, разделить ее эмигрантское творчество на тематические группы крайне сложно. Лирическая героиня стихов, посвященных философии и психологии любви, как и лирическое «я» проникнутых ностальгией стихотворений о России, — Поэт с узнаваемыми автобиографическими чертами. В этом смысле даже нетрадиционные трактовки сюжетов европейской мифологии и литературы («Офелия — Гамлету», «Офелия — в защиту королевы», «Диалог Гамлета с совестью», «Эвридика — Орфею», цикл «Магдалина» и др.) включены в контекст исповедальной лирики, поскольку в «предлагаемых обстоятельствах» оказывается узнаваемое лирическое «я» с присущей только ему способностью встать над временем, испытать всю силу и весь трагизм чувств, доступных только поэту.

В середине 1920-х годов малые стихотворные жанры в творчестве Цветаевой постепенно вытесняются большими. Первой крупной вещью, оконченной в конце 1922 года в Праге, стала поэма «Мблodeц»¹, завершающая цикл фольклорных поэм и признанная многими критиками одним из лучших достижений русской литературы в эмиграции. По словам В. Ходасевича, «восхитительная сказка Марины Цветаевой... представляет собою явление, по значительности и красо-

¹ Опубл. в 1924 году.

те не имеющее во внутри-советской поэзии ничего не только равного, но и хоть могущего по чести сравниться с нею»¹. В основу фабулы была положена сказка «Упырь» из собрания А. Н. Афанасьева, но сюжет, как и в подавляющем большинстве поэм и лирических стихотворений, автобиографичен. Впрочем, здесь, скорее, приходится говорить об автобиографизме в широком смысле. В «Молодце», которого Цветаева считала одним из лучших своих произведений², парадоксальным образом оказались совмещены разные, очень непохожие, но одинаково важные для автора жизненные сюжеты: свои — с Сергеем Эфроном, Андреем Белым, Геликоном, чужие — Белого с Асей Тургеневой и сложные взаимоотношения «треугольника» Блок — Менделеева — Белый. Это была первая попытка увидеть и осмыслить жизненную ситуацию такой, какой она была или могла быть, а не какой казалась ее участникам, поэтически истолковать ее, примеряя к себе; подобной формой личного опыта Цветаева впоследствии будет чрезвычайно дорожить. При этом автобиографическое, исповедальное начало поэмы подвергается мифопоэтическому переосмыслению, превращаясь в повествование о «вечном». Аналогичным образом эпический текст-источник становится повествованием о *своей* душе. Любовь Маруси к Молодцу-упырю заставляет ее приносить не только «земные» жертвы, теряя брата, мать, жизнь, но и «небесную» — жертву души. В способности принести эту последнюю и самую страшную жертву Цветаева видит высшее воплощение любви. Позднее в дневниках, автобиографической прозе и письмах она не раз будет повторять евангельскую формулу «душу отдать за други своя»³ как единственно мыслимую для себя жизненную позицию. В ответ на последнее письмо Пастернака, который, находясь в тяжелом душевном состоянии, не смог навестить живших в Мюнхене родителей, Цветаева вновь повторит эту формулу, но уже не объясняясь в любви адресату, а давая ему гневную отповедь: «...вы в *последнюю минуту* — отводили руку и оставляли меня, давно выбывшую из семьи людей, один на один с моей человечностью. Между вами, нечеловеками, я была *только человек*. <...> Рильке умер, не позвав ни жены, ни дочери, ни матери. А *все* любили. Это было печенье о *своей* душе. Я, когда буду умирать, о ней (себе) подумать не успею, целиком занятая: накормлены ли мои будущие провожатые, не разорились ли близкие на мой консилиум, и, может быть в лучшем эгоистическом случае: не растащили ли мои черновики» (VI, 277). Драматическим жизненным сюжетам «невстреч», «несостоявшейся любви», «смертной любви» Цветаева противопоставила в последней из фольклорных поэм встречу, любовь «двух, ставших одним»⁴.

¹ Ходасевич В. Заметки о стихах. М. Цветаева. Молодец // Последние новости. 1925. № 1573. 11 июня. С. 4.

² Трудно назвать другое произведение, о котором бы Цветаева так часто вспоминала в дневниковой, автобиографической прозе и письмах, как о «Молодце». В 1929 году она сделает французский перевод поэмы «размером подлинника», т. е. силлаботоникой. Об этом автопереводе см.: Etkind E. L'extrémisme de Marina Tsvetaeva // Tsvetaeva M. Le gars. Paris, 1992; Гаспаров М. Л. Русский «Молодец» и французский «Молодец»: два стиховых эксперимента // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. III: О стихе. М., 1997.

³ «Больше сия любви никтоже иметь, да кто душу свою положит за други своя» (Ин. 15:13).

⁴ Цит. по: Цветаева М. Поэмы. 1920–1927. СПб., 1994. С. 326.

«Заговорить встречу» «любимой и мучительной» вещью, однако, не удалось. Осенью 1923 года Цветаева переживает недолгую, но едва ли не самую сильную в своей жизни «любовь-наваждение» — роман с К. Б. Родзевичем. Мучительный разрыв с возлюбленным ляжет в основу пражских «поэм расставания» 1924 года: «Поэмы Горы» и «Поэмы Конца»¹. Объединенные общей фабулой, они по-разному интерпретируют причины расставания героев. В «Поэме Горы» эта история символически описана как трагическая попытка «небожителей любви» забыть о своей принадлежности «нижнему миру» простолюдинов, взойдя на Гору, стать равным богам. На пути стремления к горнему счастью стоит «жизнь, как она есть», в которой высокая любовь неизбежно заканчивается тривиальным плотским грехом, расставанием и смертью души: «Та гора на мне — надгробием». Если в первой поэме любовь и ее трагический исход представлены как универсальный метапоэтический сюжет, то в «Поэме Конца» выявляются иные причины разрыва: духовная несовместимость героев. Здесь в развернутом диалоге, сопровождающем последнее свидание, они безуспешно пытаются объясниться друг с другом. Но в то время как для героини любовь означает жизнь, а разрыв — смерть, поскольку по-настоящему материальна ее душа, испытывающая почти физическую боль («Я не более, чем животное, / Кем-то раненное в живот»; «Как будто бы душу сдернули с кожей!» (III, 42)), для героя их связь — не более чем очередная интрижка, которую он хочет сохранить в тайне. «Поэмы расставания» вызвали большое количество самых противоречивых откликов. И. Бунин, З. Гиппиус, М. Горький выступили с резкой их критикой, что впоследствии сыграло не последнюю роль в формировании репутации Цветаевой в эмигрантской среде Парижа. С другой стороны, М. Слоним и Б. Пастернак увидели в «трагических поэмах любви» несомненное художественное открытие.

Последней поэмой, начатой в «пражский» период и законченной уже в Париже, стала «лирическая сатира»² «Крысолов», в основу которой была положена средневековая немецкая легенда о флейтисте из Гаммельна, освободившем город от крыс. Не получив обещанной платы, он игрой на флейте собирает в городе всех детей, приводит к горе, которая, разверзаясь, поглощает их. В поэме герою в награду обещана дочь бургомистра. Однако во время празднования счастливого избавления города Крысолову предлагают лишь футляр для инструмента, считая его достаточной платой «голодранцу». В отместку герой уводит детей по тому же пути, что и ранее крыс, в озеро. По замыслу Цветаевой, Крысолов олицетворяет Поэзию, бургомистр и ему подобные жители города, для которых «один / Только товар и дорог: // Грех» (поскольку редок и тем ценен) — Быт. Флейтист приходит в город, где не знают музыки, город, населенный не людьми, обладающими душой, способными испытывать настоящие чувства, а самодовольными отъевшимися «телами»: «В городе Гаммельне — *ни души*, / Но уж тела за это! // Плотные, прочные. Столб, копь дюж, / Дюжины стоит душ». Освободив горожан от крыс — земных забот, Поэзия мстит быту, который не

¹ Опубл. в 1926 году.

² Жанровое определение Цветаевой.

держит слово. Эту лирическую сатиру Д. Святополк-Мирский назовет в своей рецензии сатирой «„политической“» (в самом широком смысле)¹.

Цветаева не знала чешского языка, поэтому все годы пребывания в Чехии ее общение было ограничено преимущественно русской диаспорой, и такая изолированность начинала все более тяготить. Первого февраля 1925 года у нее родился долгожданный сын Георгий, растить которого в условиях деревенской жизни было трудно, да и учеба Сергея Яковлевича в университете подходила к концу. Цветаева решает переехать во Францию, тем более что в последние годы парижские издательства активно публиковали ее произведения и возможность будущего литературного заработка казалась обеспеченной. Впрочем, Прага останется до конца жизни любимым городом Цветаевой. Ему она посвящает целый ряд стихотворений 1922–1925 годов («Прага», «Пražский рыцарь», «Поэма заставы» и др.), в свой «парижский» период не раз будет вспоминать о покинутом городе («С щемящей нежностью вспоминаю Прагу... Ни один город мне так не встал в сердце» (VI, 372)), а последним лирическим циклом, написанным за границей, станут «Стихи к Чехии» (1938–1939). Прага подарит Цветаевой и настоящую дружбу. Здесь, посещая собрания «Чешско-русского единства», она познакомится с человеком, которого будет впоследствии называть своим «самым преданным другом», — Анной Тесковой; искренняя переписка с ней продлится вплоть до возвращения в Россию.

В ноябре 1925 года Цветаева с детьми переезжает в Париж. За тринадцать с половиной лет пребывания во Франции в столице семья Эфронов проведет немногим более года (несколько месяцев по приезде и осень 1938 — лето 1939 года), все остальное время снимая более дешевое жилье в Вандее, Бельвю и пригородах Парижа — Медоне, Кламаре и Ванве. Уже в первые два-три года отношение русской эмиграции к ней становится все более и более негативным, чему способствовали не только независимый характер Цветаевой, лишенной «дипломатического» склада в общении с людьми, поэтика ее стиха, отличающаяся предельной затрудненностью, «высоким косноязычием», что нередко воспринималось как неудачная попытка привлечь к себе внимание, но и ряд иных обстоятельств. За первым, поистине триумфальным выступлением на авторском литературном вечере в Париже, настроившим против нее неофициальных «вождей» русской эмиграции З. Гиппиус и Д. Мережковского, последовала публикация эссе «Поэт о критике» (1926) — решительное выступление против критики «монпарнасцев». Протестуя против всяческих границ (государственных, политических, вкусовых), Цветаева решительно ставит Поэта вне времени и ближайших прагматических интересов аудитории и эмигрантской критики. Направленное преимущественно против Г. Адамовича, эссе не только защищает *свое* право Цветаевой как поэта на то, чтобы остаться один на один с читателем, но и против «паразитической» манеры современной критики ссылаться на человеческие слабости поэта. Она защищает и отстаивает его неповторимость, заключающуюся в «равенстве души и глагола»: «Поэт — утысяченный человек» (V, 282), высшее воплощение человека. Вслед за этим эссе, давшим импульс фор-

¹ Святополк-Мирский Д. «Крысолов» М. Цветаевой // Воля России. 1926. № VI–VII. С. 102.

мированию «скандальной» репутации Цветаевой во Франции, последовали и другие печатные выступления, позволившие русской эмиграции считать ее «чужой». Цветаеву все реже приглашают в авторитетные издания и, по существу, отлучают от общей литературной жизни. Не последнюю роль сыграло здесь и сотрудничество в евразийских изданиях (альманахе «Версты» и еженедельной газете «Евразия»), организованных С. Эфроном, Д. Святополком-Мирским и П. Сувчинским, где нередко перепечатывались произведения советских поэтов и прозаиков. В конце 1920-х годов она безуспешно пыталась опубликовать в эмигрантских изданиях заметку о Маяковском. Появление этой заметки в «Евразии» привело к тому, что газета «Последние новости», в которой была начата публикация стихов цикла «Лебединый стан», отказалась от сотрудничества с Цветаевой. Уже весной 1927 года она пишет А. Тесковой из Медона: «Меня в Париже за редкими, личными исключениями, ненавидят, пишут всякие гадости, всячески обходят и т. д. Ненависть к присутствию в отсутствии, ибо нигде в обществ<енных> местах не бываю, ни на что ничем не отзываюсь. Пресса (газеты) сделали свое. Участие в „Верстах“, муж-евразиец и, вот в итоге, у меня комсомольские стихи и я на содержании у большевиков» (VI, 356). Справедливости ради следует отметить, что вплоть до отъезда в Россию Цветаеву печатают не так уж мало. Ее произведения постоянно появляются в парижских журналах «Современные записки», «Версты» и др., однако на них почти не откликаются рецензиями и критическими статьями. За весь период пребывания во Франции ей удалось опубликовать лишь один сборник — «После России» (1928), который составили стихи 1922–1925 годов. В 1930-е годы ощущение собственной изоляции все больше начинает тяготить Цветаеву; в декабре она признается в одном из парижских писем: «Я — страшно одинока. Из всего Парижа — только два дома, где я бываю. Остальное все — отпало. Если бы эти мои друзья — случайно — уехали, у нас бы не осталось — никого. На весь трехмиллионный город. <...> Здесь мое существование — совершенно бессмысленно» (VI, 472).

Несмотря на неуклонно нарастающий конфликт с русской эмиграцией, вторая половина 1920-х годов в духовной жизни Цветаевой оказалась предельно насыщенной. В мае 1926 года она благодаря Пастернаку заочно знакомится с австрийским поэтом Рильке, жившим в те годы в Швейцарии. Их «тройственный» эпистолярный роман продолжался вплоть до кончины Рильке в канун Нового, 1927 года и стал импульсом создания четырех последних лирических поэм Цветаевой — «Поэма Лестницы» (1926), «Попытка комнаты», «Новогоднее» (опубл. в 1928 году) и «Поэма воздуха» (1927¹), объединенных темой смерти. В каждой из них метаморфозы пространства связаны с попыткой преодоления поэтом вещного, материального мира, выхода за пределы земного. Лирическая героиня «Попытки комнаты» становится для героя отсутствующей четвертой стеной, превращенной в бесконечный световой коридор — единственно возможное пространство встречи поэтов. Поэма «Новогоднее» — непосредственный отклик на смерть Рильке — построена как письмо любимому поэту, которого Цветаева называла «воплощенной пятой стихией», только это письмо

¹ Оpubл. в 1930 году.

на тот свет, где теперь живет и творит адресат, где они должны когда-нибудь непременно свидеться. Письмо с *этого* света на *тот* — попытка преодолеть конечность человеческого существования («Нет ни жизни, нет ни смерти, — третье, / Новое» (III, 133)), а потому новый год по-прежнему остается рубежом, с которого для каждого начинается новая (другая) жизнь:

С Новым годом — светом — краем — кровом!
Первое письмо тебе на новом
— Недоразумение, что — злачном —
(Злачном — жвачном) месте зычном, месте звучном
Как Эолова пустая башня.
Первое письмо тебе с вчерашней,
На которой без тебя изноюсь —
Родины, теперь уже с одной из
Звезд... (III, 132)

Замысел «Поэмы воздуха» возник у Цветаевой почти одновременно с «Новогодним» и может рассматриваться как своего рода продолжение стихотворного «письма»; здесь Рильке становится вожатым ее души на том свете. Переводя письма Рильке для публикации в пражском журнале «Воля России», Цветаева писала: «Убедена еще, что когда буду умирать — за мной придет. *Переведет* на тот свет, как я сейчас перевожу его (за руку) на русский язык» (VI, 375). В процессе создания поэмы ее первоначальный план претерпел некоторые изменения. В мае 1927 года К. Линдберг совершил первый беспосадочный перелет из Америки во Францию, что произвело на Цветаеву сильное впечатление убедительной «победы человеческого духа над стихией». Сюжет поэмы разворачивается как посмертное преодоление земного притяжения, победа над воздухом — вознесение по семи «небесам», последнее из которых — твердь, пройти через которую ведомая душа, прошедшая свой путь, уже не может, это подвластно лишь духу.

В конце 1920-х годов Цветаева впервые обращается к стихотворному эпосу — пишет поэму «Перекоп» (1929¹), в основу которой были положены реальные события, связанные с прорывом Добровольческой армии через Перекопский перешеек, и историческую «Поэму о Царской семье», текст которой не сохранился². Новые жанры появляются и в драматургии Цветаевой. Еще в 1923 году у нее возникает замысел трилогии на античные сюжеты «Гнев Афродиты»; каждую из трагедий предполагалось назвать именем героинь — возлюбленных Тезея: «Ариадна», «Федра» и «Елена». Судьба древнегреческого героя, счастливого в подвигах и несчастного в любви, по мысли Цветаевой, стала трагической расплатой за предательство возлюбленной. Отдав Ариадну Вакху, Тезей навлекает на себя гнев Афродиты, обрекающей его на несчастную любовь в зрелости и старости. Первая часть трилогии была завершена еще в «пражский» период

¹ При жизни Цветаевой не была опубл.

² Первоначальный вариант пролога к поэме был опубл. в 1931 году.

и вышла в 1927 году под названием «Тезей»¹. Трагедия «Федра» (1928) была написана уже в период пребывания во Франции, хотя отдельные ее наброски были сделаны одновременно с набросками к «Ариадне». Бережно сохранив сюжеты античных мифов, Цветаева впервые в своей поэтической практике попыталась творчески воссоздать впечатление настоящей древнегреческой трагедии не только композиционно и стилистически, но и с помощью особой метрико-строфической организации. В начале XX века многие русские поэты (В. Брюсов, Вяч. Иванов, О. Мандельштам и др.) стремились передать звучание античного количественного стиха с помощью тонических эквивалентов их размеров и строф. Цветаева прибегает в своих трагедиях к полиметрии, но при этом, в отличие от своих фольклорных и лирических поэм, для каждого из монологов и диалогов выстраивает оригинальные формы. Так, открывающий трагедию «Ариадна» призыв Вестника представляет собой ряд пятистиший на две рифмы, напоминающих античные логоэдические строфы, но реального прообраза в античной поэзии не имеющих; в динамичном диалоге Ариадны и Тезея после выхода последнего из лабиринта каждый двухударный стих разбит на две части, сливающие голоса героев в один; в споре Тезея с Вакхом, напротив, по два стиха единого четверостишия перекрестной рифмовки выступают как реплики героев, и тем самым рифмы ответной реплики их сопоставляют:

Тезей
От алчбы моей жадной
Ей вовек не очнуться!

Вакх
У моей Ариадны
Будут новые чувства (III, 618).

Последняя из трагедий трилогии не была написана.

В эмиграции по-настоящему раскрылся оригинальный и самобытный прозаический талант Цветаевой. Сама она объясняла преимущественное обращение к прозе в 1930-е годы невостремленностью своего поэтического творчества: «Эмиграция делает меня прозаиком... За последние годы я очень мало писала стихов... Тем, что у меня их не брали — меня заставили писать прозу... Приходили, конечно, стихотворные строки, но — как во сне. Иногда — и чаще — так же и уходили. Ведь стихи сами себя не пишут. А все мое мало свободное время... (вечная бытовая неналаженность, ненадежность) — уходило на прозу, ибо проза физически требует больше времени — как больше бумаги — у нее иная физика» (VII, 293). Отчасти эта авторефлексия справедлива, однако следует отметить, что в 1930-е годы в эмигрантской прессе все меньше появлялось стихов, издатели в основном предпочитали печатать прозу, поэтому если не всё, то большая часть прозаического наследия Цветаевой все же была опубликована за границей.

¹ В 1940 году Цветаева вернула трагедии первоначальное название «Ариадна».

Жанровый состав цветаевской прозы на редкость разнообразен: автобиографические очерки, эссе, литературно-критические статьи, воспоминания о современниках. В 1920–1930-е годы многие русские писатели обращались к автобиографической прозе, среди них В. Короленко, А. Куприн, М. Горький, И. Бунин, А. Белый, В. Набоков. Но, в отличие от большинства из них, отдавших дань и вполне традиционным жанрам художественной прозы (романам, повестям, новеллам, рассказам), Цветаеву никогда не привлекали вымышленные герои и сюжеты. С другой стороны, даже в статьях, сам жанр которых предполагает установку на объективность и аналитизм критической аргументации, или в воспоминаниях, по сути своей воспроизводящих фактическую сторону событий, подчеркнутая субъективность авторской установки разрушает отчетливые рамки жанров и объединяет их общим автобиографическим началом. Доминирующее лирическое начало цветаевской прозы, установка на подчеркнуто субъективное и тем самым исключительное видение предмета формульно выражены в названии очерка «Мой Пушкин» (1936). После выступления на одном из литературных вечеров с чтением очерка Цветаева огорченно писала В. Н. Буниной: «Никто не понял, почему Мой Пушкин, все, даже самые сочувствующие, поняли как признание, а я хотела только: у всякого — свой, *это — мой*» (VII, 213).

Точно так же, описывая реальные встречи с современниками, но при этом нередко искажая факты, иногда мифологизируя реальность, Цветаева пишет о *своем* Брюсове («Герой труда», 1925), *своем* М. А. Волошине («Живое о живом», 1933), *своем* Андрее Белом («Пленный дух», 1934), *своем* Бальмонте («Слово о Бальмонте», 1936), *своем* Кузmine («Нездешний вечер», 1936). «Лирический метод»¹ Цветаевой наиболее отчетливо и последовательно воплотился в ее «пушкиниане», которую составляют тексты разных жанров: лирический цикл «Стихи к Пушкину», автобиографический очерк «Мой Пушкин», переводы стихотворений Пушкина на французский язык и статья «Пушкин и Пугачев». В «Стихах к Пушкину» отчетливо звучит та же мысль, что в статье «Поэт о критике» и лирическом цикле — реквиеме на смерть Маяковского (1930): чернь в лице власти и критики не может простить поэту самостоянья, а потому даже после смерти распускает о нем лживые сплетни, будучи не способна подняться до его уровня величайшей человечности. «Родственность» как сходство судеб, характеров, даже слабостей Цветаева ищет в каждом из настоящих поэтов и это позволяет считать его «своим», другом («Вся его наука — / Мощь. Светло́ — гляжу: / Пушкинскую руку / Жму, а не лижу» (II, 286); «Только раньше — в околдок, / Нынче ж... — Враг ты мой родной! / Никаких любовных лодок / Новых нету под луной» (II, 276). Очерк «Мой Пушкин» — повествование о первых детских впечатлениях от его произведений, история зарождения любви к поэту ребенка, замороженно-го реальностью его художественного мира. Наконец, в статье «Пушкин и Пугачев» (1937), посвященной анализу «Капитанской дочки», Цветаева, в которой, по ее собственному признанию, «страстно борются поэт и историк» (VII, 214), интер-

¹ Определение Е. Б. Коркиной (см.: Коркина Е. «Пушкин и Пугачев»: лирическое расследование Марины Цветаевой // Marina Tsvetaeva: On Hundred Years / Papers from Tsvetaeva Centenary Symposium Amherst College, Amherst, Massachusetts, 1992. P. 221–239).

претация образов Гринева и Пугачева свободно и органично совмещает детское восприятие пушкинской повести, аналитические рассуждения и «поэтическое» истолкование отношения автора к своим героям. Аналогичное сочетание внешнего облика, первых впечатлений от произведений поэта, истолкование внутренних импульсов его поведения на основе глубочайшего дружеского доверия, лирической открытости чужому характерно и для воспоминаний о современниках. Каждого из них Цветаева неизменно ревностно защищает от несправедливой критики, от попыток негативно истолковать его человеческие поступки, а главное — от потребительского и равнодушного отношения окружающих. В эссе «Пленный дух» она жестко пишет: «...кроме Ады Чумаченки, да меня, случайной редкой гостью, не смевшей и близко подойти, да такого же редкого и робкого гостя Бориса Пастернака — никто Белого не жалел, о нем не болел, все его использовали, лениво, вяло, как сытые кошки сливки — подлизывали, полизывали, иные даже полеживая на лужку, беловский жемчуг прикарманивая — лежа» (IV, 238). При этом далеко не всегда воспоминания о современниках комплиментарны. Отдавая долг памяти Валерию Брюсову, Цветаева описывает не только юношеское увлечение его стихами, но и свою искреннюю обиду на рецензию Брюсова, встречи с ним на поэтических вечерах, растравлявших в ней «любовь-вражду», но все же главной задачей и здесь становится стремление описать исключительность и неповторимость поэта, творчески далекого и, несмотря на это, любимого: «Обращаясь к наиполярнейшему из солнц, мне полярному солнцу — Брюсову, вижу. Брюсова я могла бы любить, если не как всякого другого поэта — Брюсов не в поэзии, а в воле к ней был явлен — то как всякую другую силу. И, окончательно вслушавшись, доказываю: Брюсова я под искренним видом ненависти просто любила, только в этом виде любви (оттолкновении) сильнее, чем любила бы его в ее простейшем виде — притяжении» (IV, 51).

В автобиографической прозе — «Черт» (1935), «Хлыстовки» (1934), «Дом у Старого Пимена» (1934), «Мать и музыка» (1935), «Сказка матери» (1935) и др., как и в воспоминаниях о современниках, критических статьях, дневниковой прозе — «Вольный проезд» (1924), «Мои службы» (1925), «О любви» (1925), «Октябрь в вагоне» (1927), Цветаева неизменно прибегает к монтажной композиции, позволяющей создать лирическое напряжение между разным видением мира (ребенка и взрослого, друга и врага, поэта и читателя); включает многочисленные цитаты из художественных произведений, своих и чужих писем. Эпистолярное наследие Цветаевой — не только материал для изучения ее поэтического наследия, но и в значительной степени художественные произведения. И дело не только в том, что она, как правило, сначала записывала их начерно в тетрадях и записных книжках, затем переписывала набело с существенными исправлениями, но, кроме того, включала позднее их фрагменты в свои статьи и эссе. В 1930-е годы она готовит рассказ в эпистолярной форме < «Флорентийские ночи» > (1933¹), основу которого составили ее реальные письма к А. Г. Вишняку, и по-французски эссе «Письмо к амазонке» (1932, 1934²), обращенное к Натали Клиффорд Барни, автору писем «Мысли амазонки».

¹ При жизни Цветаевой не был опубл.

² При жизни Цветаевой не было опубл.

Несмотря на нищенское существование во Франции, возвращаться в Советскую Россию Цветаева не собиралась. Еще в 1925 году в интервью корреспонденту рижской газеты «Сегодня» она скажет: «О возвращении в современную Россию думаю с ужасом и при существующих условиях, конечно, не вернусь. Говорят, русскому писателю нельзя писать вне России... Не думаю. Я по стихам и всей душой своей — глубоко русская, поэтому мне не страшно быть вне России. Я Россию в себе ношу, в крови своей. И если надо, — и десять лет здесь проживу и все же русской останусь...» (IV, 620–621). Между тем С. Я. Эфрон в 1931 году начинает ходатайствовать о получении советского паспорта, а в 1932-м примыкает к «Союзу возвращения в СССР». В марте 1937 года уезжает в Москву дочь Ариадна, вслед за ней последовал и отец. После оккупации Чехословакии в июне 1939 года Цветаева с сыном возвратились в Москву.

Первое время семья Эфронов живет в Москве и Подмосковье, но уже в августе арестована дочь, а в октябре — муж Цветаевой. Составленный в 1940 году сборник ранее написанных стихов опубликовать не удалось, они были объявлены «формалистскими»; последние два года жизни Цветаева зарабатывает преимущественно переводами, заказы на которые помогал организовывать Пастернак. Восьмого августа 1941 года вместе с сыном она эвакуировалась в Елабугу, где осталась не только без литературного заработка, но и любых других средств к существованию. Тридцать первого августа 1941 года Цветаева покончила с собой. Ее могила в Елабуге не сохранилась, известна лишь та часть кладбища, где она была захоронена. Последнее оригинальное стихотворение Цветаевой было обращено к А. А. Тарковскому; развивая заданную текстом-источником тему смерти, оно полемически противопоставляет смерти — жизнь как невозможность забвения:

...И — гроба нет! Разлуки — нет!
Стол расколдован, дом разбужен.
Как смерть — на свадебный обед,
Я — жизнь, пришедшая на ужин (II, 370).

Георгий Владимирович Ива́нов (1894–1958)

Георгий Иванов родился в Ковенской губернии в семье потомственных военных, большую часть жизни провел во Франции, но неизменно считал себя «петербургским поэтом», а в поздние годы — даже «последним петербургским поэтом». По словам Юрия Иваска, Георгий Иванов был «последним поэтом» «по призванию, по самому складу своего дарования, по опыту, отчасти, конечно, общему (историческому), но прежде всего личному (неповторимому)»¹.

¹ Иваск Ю. Рифма (новые сборники стихов) // Опыты. Нью-Йорк, 1953. Кн. I. С. 196.

С семнадцати лет Георгий Иванов был только поэтом. Иерархически, в структуре ценностей культуры Серебряного века, звание поэта ощущалось как высшее, последнее. Оно не могло быть отобрано, когда репертуар этой культуры оказался под запретом и сама труппа — распущена. Взлелеянное годами эмиграции чувство хранителя поруганных на родине тысячелетних традиций христианской культуры вместе с «тягостно-горделивым» осознанием себя последним из ее последних творцов придавало этому званию и этой роли абсолютный, конечный характер. «Последний поэт» — это поэт, предстоящий Богу — «у бездны мрачной на краю». «Да, как это ни грустно и ни странно — я последний из петербургских поэтов, еще продолжающий гулять по этой становящейся все более неудобной и негостеприимной земле», — писал он в Париже, через сорок лет после своего литературного дебюта¹.

Не закончив 2-й кадетский корпус в Петербурге, Георгий Иванов с 1911 года и до конца своих дней ведет образ жизни профессионального литератора, в первую очередь — поэта. В Петербурге недолгое время примыкает к Игорю Северянину и эгофутуристам, но уже с 1912 года становится участником первого «Цеха поэтов», т. е. литератором гумилевского, акмеистического круга, публикуясь как в «корпоративных» изданиях Серебряного века («Аполлон», «Гиперборей», «Цех поэтов»), так и в очень широком круге массовой периодики — от «Нивы» до «Лукоморья». До 26 сентября 1922 года, дня отъезда из России, он выпустил шесть стихотворных сборников.

Первый, «Отплытие на о. Цитеру», вышел в декабре 1911 года (на титуле — 1912 год) в петербургском издательстве эгофутуристов «Его» с подзаголовком: «Поэзы. Книга первая». Вышедшая тиражом 300 экземпляров книга неведомого поэта удостоилась сочувственных рецензий Валерия Брюсова и Николая Гумилева. Заглавие сборника отсылает к картине художника, любимого Георгием Ивановым с младенчества: в одном из поздних писем поэт рассказывает, что играл ребенком на ковре в комнате, где портрет его прабабушки висел между огромными вазами «императорского фарфора», расписанными мотивами из «Отплытия на остров Цитеру» Антуана Ватто. Младенческие впечатления счастливым образом совпали с живописными вкусами художников «Мира искусства», с их новым «рококо» в духе галантного XVIII века и пассаизмом, которым юный поэт немедленно увлекся и который по свойствам его натуры был ему несомненно близок. Визуальная рефлексия настолько сильна в ранней лирике поэта, что некоторые исследователи считают главным ее стилиобразующим элементом метод «экфрасиса» (словесного описания произведений изобразительного искусства).

«Отплытие на о. Цитеру» издано до непосредственного знакомства поэта с Николаем Гумилевым, но уже после его знакомства с Михаилом Кузминым и Александром Блоком, что-то говорившим ему о Платоне (о чем 18 ноября 1911 года сделал в дневнике запись). Однако ориентированность молодого поэта на античность сколь очевидна, столь и условна. Никакой философии Пла-

¹ Иванов Г. Закат над Петербургом // Возрождение. Париж, 1953. Тетрадь 27. С. 178.

тона книжка не содержит, и Цитера в ней отсылает к картине Ватто, а не к греческой или римской мифологии.

Тем не менее сорок стихотворений первого сборника Георгия Иванова поразительным образом созвучны основным веяниям новой культуры. То, что первым рецензентам «Отплытия на о. Цитеру» казалось неграмотностью или эклектикой, было произвольным, пускай легким и поверхностным, но отражением стремления символистов насытить платоновского типа рефлексией свой порыв к «новому религиозному сознанию». Основной сюжет сборника Георгия Иванова сводится к контаминации двух доминирующих в нем изобразительных мотивов: встречи влюбленных на «острове Цитере» и узрения на нем «зари пасхальной». С исторической точки зрения — нонсенс, но ретроспекции поэта и не носят исторического характера, они отражают внешнюю сторону современной ему модернистской художественной практики.

Следующие за «Отплытием на о. Цитеру» петербургские сборники Георгия Иванова всецело связаны с постсимволистскими течениями, в первую очередь с акмеизмом. Соответственно возвращение к «земным ценностям», к эстетике, качнувшейся от философского «реализма» к «номинализму», диктует поэту необходимость более конкретного описания вещей, необходимость совлечь со своего лирического «я» мифологические личины. Вместо бесчисленных и вполне условных «амуров», «купидонов», «фавнов», «нимф» и «харит» первого сборника начинают появляться предметно выделенные «грифоны», «урна греческая», «свирель двухтонная» и т. п.

Второй сборник, «Горница», выходит в акмеистическом «Гиперборее» (1914). Он пронизан смутной тревогой молодого человека, попавшего на «пир богов», но не уяснившего вполне, каким образом и зачем он там оказался. Михаил Кузмин о «внешнем и духовном» образе автора «Горницы» отозвался (под псевдонимом Петр Отшельник) так: «Столичный подросток, бродячий актер, нежный хулиган, мечтающий о морских путешествиях, недостаточно сильный для авантюриста, слышавший из пятых рук о Вийоне, Ренбо (так! — А. А.) и Верлене, дружный сентиментальной и подозрительной дружбой с портовыми рабочими, старающийся быть „в меру нежным, в меру грубым“, пишущий сонеты в 15 строк и незатейливые баллады... слегка подкрашенный, представляющийся пьяницей, но которого, вероятно, тошнит после третьей рюмки, печальный озорник, который того гляди расплачется. Поэзия, могущая привести в ужас родителей и опекунов этого мальчика, но которая для искусства могла бы быть плодотворной, если бы этот образ не оставался внешним и фиктивным»¹.

Повзрослел ли «лирический герой» Георгия Иванова с началом Первой мировой войны — большой вопрос. Третий его сборник, «Памятник Славы» (1915), вышел в издательстве суворинского журнала «Лукоморье». Пройдя суровую школу версификаторства в первом «Цехе поэтов» (в него входили 24–26 поэтов, в том числе все акмеисты), в 1914–1915 годах Георгий Иванов принялся за сочинения в «русском стиле». Тягой к лубочной народности в во-

¹ *Отшельник П.* «Горница» [рец.] // Петроградские вечера. Кн. III. Пг., 1914. С. 232.

енные годы отмечены были, конечно, не только его стихи. «Русский стиль» у поэтов Серебряного века скорее носил черты экзальтированной самовозбужденности, чем откровения. Песнопения — песнопениями, но тот же Георгий Иванов, «словчив», избежал фронта, вместо армейского полка был прикомандирован к министерской канцелярии.

С декадентским произволом связана и стилизация всей жизни Георгия Иванова как художника. То, что может показаться и выдается за «биографический элемент» в его ранних текстах, всегда носит несколько романический характер. Кристаллизовалась эта тенденция в поздней «мемуарной прозе» — «Китайских тенях» и «Петербургских зимах», но заметна с первых литературных шагов. Биография автора сознательно размывается, дабы живописнее глядело «лицо поэта». В ранних стихах оно выступает из живописной рамы: из шотландских туманов, из кружев Ватто, из «галантного» XVIII века. Чтобы «быть поэтом», Георгий Иванов готов пренебречь всем, в том числе и университетом, ради которого вроде бы ушел из кадетского корпуса.

Активно сотрудничая в акмеистических журналах «Аполлон» и «Гиперборей», Георгий Иванов правоверным акмеистом все же не был. Например, в 1914 году участвовал в собраниях «Общества поэтов» Н. В. Недоброво — Е. Г. Лисенкова, противостоящих «Цеху» и акмеистам. Это не мешает ему в 1916–1917 годах возглавить вместе с Г. В. Адамовичем Второй «Цех поэтов», объединивший «постакмеистическую молодежь», а в «Аполлоне» получить должность «заместителя Гумилева», ушедшего на войну.

В 1916 году появляется сборник «Вереск», на титуле которого значится: «Вторая книга стихов». Вкус диктует автору две из трех вышедших книг («Горница» и «Памятник Славы») считать «не имевшими места». В «Вереске» изображение поэта уже свободно и стихотворный узор чеканен, хотя само по себе лирическое «я» все еще укрыто от хаоса и абсурда жизни, надежно защищено отменным вкусом и иронией: «Мы скучали зимой, влюблялись весною. / Играли в теннис мы жарким летом... / Теперь летим под медной луною, / И осень правит кабриолетом»¹.

Отстраненность от действительности ради поэзии, ставка на долговечность поэтического слова некоторое время после большевистского переворота помогали Георгию Иванову сохранить эстетическую корректность. Первый вышедший в советское время сборник «Сады» (1921) — изящная книжечка, оформленная М. В. Добужинским, — своего рода шедевр лирического герметизма, рекордная для русской поэзии демонстрация отключенности от презренной реальности: «Сходила ночь, блаженна и легка, / И сумрак розовый сгушался в синий, / И мне казалось, надпись по-латыни / Сейчас украсит эти облака» (с. 236, 575).

Блок написал о поэзии Георгия Иванова, что, слушая такие стихи, «можно вдруг заплакать — не о стихах, не об авторе их, а о нашем бессилии, о том, что есть такие страшные стихи ни о чем, не обделенные ничем — ни талантом, ни

¹ Иванов Г. Стихотворения. СПб., 2010. С. 155. Далее при ссылках на это издание в тексте указываются страницы.

умом, ни вкусом, и вместе с тем — как будто нет этих стихов, они обделены всем...»¹. В этой проникновенной реплике не учтено одно: и «обделенность» может стать формой существования, и даже больше того — «обделенность всем» есть одно из экзистенциальных русских переживаний. Как доказал опыт позднего Георгия Иванова, из «обделенности» извлекается пронзительная лирическая нота, «новый трепет». Когда становится ясно, что ничего, кроме писания стихов, в жизни нет, что высокая беспомощность составляет все ее содержание, у поэта наступает момент просветленного отчаяния, происходит «вочеловечивание» его лирического «я».

После смерти Александра Блока и расстрела Николая Гумилева литературная жизнь на родине теряет для Георгия Иванова смысл, и он, выхлопотав фиктивную командировку в Берлин — «для составления репертуара государственных театров», — покидает родину на пароходе, следующем из Петрограда в Германию. Как оказалось — навсегда:

Балтийское море дымилось
И словно рвалось на закат,
Балтийское солнце садилось
За синий и дальний Кронштадт.

И так широко освещало
Тревожное море в дыму,
Как будто еще обещало
Какое-то счастье ему (с. 250).

Эти стихи написаны во Франции в 1924 году, когда стало ясно, что «командировка» превращается в эмиграцию. Какого рода «счастье» было «обещано» Георгию Иванову и всей русской литературе в изгнании, афористически емко выразила в те же годы Нина Берберова в «Лирической поэме»: «Я не в изгнание — я в посланье»².

Подобно Энею Вергилия, покинувшему Трою, чтобы превратить свою жизнь в подвиг самоотречения, уехавшие в 1920-е годы на Запад петербургские мыслители и художники провидели в факте своего изгнания нечто мессиански значимое. Рима они не основали, но «русский Берлин» и «русский Париж» — отстроили. Троя для них стала своего рода первообразом, древнейшим именованием Петербурга. Ближайший друг Георгия Иванова тех лет — Георгий Адамович — еще в 1919 году, начиная стихотворение строчками о Балтике, заканчивал его Троей: «Тогда от Балтийского моря / Мы медленно отступали / <...> / И вдали голубое море / У подножия Трои билось»³. И через целую эпоху,

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1963. Т. 6. С. 337.

² Строчка повторена в поэме дважды, но довольно часто приписывалась, ввиду ее значимости, Д. С. Мережковскому. См.: Берберова Н. Стихи. 1921–1984. Нью-Йорк, 1984. С. 26, 28.

³ Альманах цеха поэтов. Кн. 2. Пг. 1921. С. 10–11.

в 1955 году, он же писал Юрию Иваску: «Для меня в слове „Троя“ столько всего, что само упоминание о ней — для меня поэзия»¹.

Писатель следующего поколения Владимир Варшавский вспоминал: «Когда Георгий Иванов в котелке и в английском пальто входил в „Селект“, с ним входила, казалось, вся слава блоковского Петербурга: он вынес ее за границу, как когда-то Эней вынес на плечах из горящей Трои своего отца»². В Париже Георгий Иванов жил с женой, тоже поэтом, Ириной Одоевцевой. Там они поселились в конце 1923 года, больше года прожив в Берлине, первоначально самом людном месте русского рассеяния. В Берлине поэт, подводя итоги своему «петербургскому периоду», переиздал в 1923 году расширенные «Сады» и сильно измененный «Вереск», вместе с членами Третьего цеха поэтов, Георгием Адамовичем и Николаем Оцупом, напечатал заново два сборника «Цеха поэтов» плюс еще один, новый, публиковал стихи в сборнике «Эпопея». В Берлине же статьей «Почтовый ящик» (Цех поэтов. Кн. 4-я) открыл беллетризованную серию литературных очерков, вызвавших позже большие споры и отклики, во многом негативные, особенно среди оставшихся в России знакомых, в первую очередь у Ахматовой.

Заключительный пассаж «Почтового ящика» сильно задел молодого поэта Владимира Сирина и, видимо, сознательно был ему адресован: «Мне говорили, что один агроном так хорошо обучился хорошему тону по руководству Хомушина, что был принят в Вырице за итальянского графа и женился на дочери купца первой гильдии. Будь такое руководство, как знать, какую осанку и манеры приобрели бы наши знакомцы, пишущие стихи в „Руле“ или рецензии в „Днях“».

Именно в районе Вырицы находились имения Набоковых-Рукавишниковых, именно в «Руле» постоянно печатал свои стихи В. Сирин... Что до графов и купцов, то по материнской линии предки Набокова Рукавишниковы восходили к старообрядческому роду, дававшему России многих состоятельных предпринимателей и купцов... Формально эти строки могли относиться не к одному Сирину, но через семь лет в парижском сборнике «Числа» (1930. Кн. 1) под пером Георгия Иванова безымянный граф-самозванец персонифицировался в конкретного Сирина — в рецензии на «Машеньку», «Король, дама, валет», «Защиту Лужина» и «Возвращение Чорба». Автора этих книг рецензент сравнивает с кинематографическим образом «самозванца-графа, втирающегося в высшее общество». Беспрецедентно грубый выпад Георгия Иванова в «Числах» носил уже защитительный, ответный характер: Набоков с большой долей язвительной иронии высмеял в «Руле» роман Ирины Одоевцевой «Изоolda». «Полемика» между обоими писателями переросла в брань, одну из самых отъявленных в истории эмигрантской литературы.

С лета 1924 года в парижской газете «Звено» (затем журнал, закрылся в 1928 году) Георгий Иванов публикует очерки о былом Петербурге под общим

¹ Сто писем Г. Адамовича к Ю. Иваску (1935–1961) / Предисл., публ. и коммент. Н. А. Богомолова // Диаспора V. Париж; СПб., 2003. С. 450.

² Варшавский В. Монпарнаские разговоры // Русская мысль. 1977. 21 апр. С. 13.

заглавием «Китайские тени», а в парижской газете «Дни» с 1 января 1926 года появляется его рубрика «Петербургские зимы». В том же году он начинает сотрудничать в главной газете русской эмиграции «первой волны» — парижских «Последних новостях». Сначала здесь появляются его портретные очерки об Ахматовой, Кузмине, Блоке, затем они тоже преобразуются в рубрику «Невский проспект».

Из всего этого пестрого собрания вычленилась книга «Петербургские зимы» (Париж, 1928), через много лет с добавлением двух глав и некоторой правкой переизданная в Нью-Йорке (1952). Книга, ради правды вымысла склонная приносить в жертву правду факта, с живой непринужденностью передает дух литературной жизни Петербурга 1910–1920-х годов. Насколько художественная интуиция Георгия Иванова находится в ладу с изображаемой им жизнью, говорит уже заглавие книги, дословно повторяющее строки из черновика автобиографии Александра Блока, о чем поэт знать никак не мог: запись опубликована после смерти и Блока, и Георгия Иванова. Перечисляя «главные факторы творчества и жизни», Блок определил их в следующих словах: «женщины, *петербургские зимы* (курсив мой. — А. А.) и прекрасная природа Московской губернии»¹.

Отдельные главы «Петербургских зим» или связанные с книгой по жанру очерки, появлявшиеся в периодике, вызывали порой негодующие реплики, в том числе Игоря Северянина и Марины Цветаевой. Все же правда была, скорее, на стороне не поддающегося скорым эмоциям Марка Алданова, объявившего книгу «блестящей». «Это не беллетристика, это и не „очерки“. Жанр книги трудный, а владеет им автор превосходно, — писал Алданов. — Показывает он две эпохи. Люди бесятся с жиру — люди мрут с голоду. <...> Удивительнее всего то, как обе эпохи, по модному выражению, „перекликаются“»². Известный в эмиграции критик Петр Пильский о персонажах, изображенных в «Петербургских зимах», отозвался так: «Пусть некоторые из этих фигур охарактеризованы колюче, — все же зловещая панорама правдива. Клеветы нет, нет даже увлечения карикатурой...»³

Смысл художественных усилий Георгия Иванова в этой книге состоял в том, чтобы создать образы более убедительными, чем они предстают в жизни, сделать их «крупнее, чем в жизни», по английскому выражению, примененному Львом Лосевым к прозе Сергея Довлатова: «larger then life».

После «Петербургских зим» Георгий Иванов печатает свои очерки преимущественно в рижской газете «Сегодня» — вплоть до 1937 года, когда его литературная деятельность начинает стремительно сворачиваться. Увенчавший ее «Распад атома» (Париж, 1938), любимая им самим «поэма в прозе», была встречена, несмотря на все усилия влиятельной Зинаиды Гиппиус, в лучшем случае — молчанием. Годом раньше Георгий Иванов бросил и сами стихи, даром что

¹ Блок А. Собр. соч. Т. 7. С. 432.

² Алданов М. Георгий Иванов. Петербургские зимы [рец.] // Современные записки. 1928. Кн. 37. С. 526.

³ Пильский П. Петербург перед кончиной // Сегодня (Рига). 1928. 9 авг. С. 4.

слава и влияние его как поэта в Париже были несравненно значительнее, чем в Петербурге. Вместе с Владиславом Ходасевичем и Мариной Цветаевой он входил в число лучших поэтов русского зарубежья. И хотя в середине 1920-х годов стихов он пишет немного, первый же изданный сборник новых стихов выдвигает его на авансцену литературной жизни русского Парижа.

«Вспомним „Розы“, — написал Юрий Терапиано, — лучшую книгу во всей вообще русской поэзии тридцатых годов»¹. Она вышла в начале 1931 года в Париже, и тотчас же в первоапрельском номере парижской «Новой газеты» появился шарж на ее автора. Художник изобразил поэта в каком-то первозданно-земноводном обличье, с листком в лапках, под веселым солнышком среди увядших, но колючих роз. Под шаржем разместилось резюме: «Как хорошо, что все так плохо!»

Понятно, что автор рисунка и подписи вдохновился «Розами» и в нем стихотворением «Хорошо, что нет Царя...». Вдохновился вроде бы незатейливо, но попал в самую точку. По существу, это формула того идеального состояния, которое давало возможность писать в эмиграции стихи: «Как хорошо, что все так плохо!»

За пятнадцать лет до появления «Роз» В. Ходасевич написал об одном непременном условии, при котором Георгий Иванов сможет что-то сделать в искусстве. Заключительная часть его рецензии на ивановский сборник «Вереск» увенчана таким опасным провидением: «Поэтом он станет вряд ли. Разве только если случится с ним какая-нибудь большая житейская катастрофа, добрая встряска, вроде большого и настоящего горя, несчастья. Собственно только этого и надо ему пожелать»².

Что-то вроде «большого и настоящего горя» автор «Роз» почувствовал уже к середине 1920-х годов: вся та культура, к которой равно принадлежали и Владислав Ходасевич, и Георгий Иванов, обнаружила себя погребенной или развеванной.

И это горе раскрепостило его сознание.

Раскрепощение носило, как это часто бывает с русскими людьми, нигилистический характер. «Все равно — все чушь», — твердил он в эти годы ближайшему другу Георгию Адамовичу. В 1928 году Адамович в письме к Зинаиде Гиппиус так охарактеризовал это ивановское состояние: «„Все равно — все чушь“. Я ему возражаю... но очень сомневаюсь, не прав ли он. Особенно здесь, за тридевять земель от России, вне времени и пространства. Кому, зачем, что, для чего, как?»³ То же самое переживание запечатлено в «Розах», где о «бедной земле» сказано: на ней «...все, навсегда, потеряло значение» (с. 249).

Написанное Георгием Ивановым за пределами России — это своего рода комментарий к розановскому «Апокалипсису нашего времени» с его известным

¹ Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж; Нью-Йорк. 1987. С. 148.

² Утро России. 1916. 7 мая. С. 5.

³ Письма Г. Адамовича к З. Н. Гиппиус / Подг. текста, вст. статья и коммент. Н. А. Богомолова // Диаспора III. Париж; СПб., 2002. С. 505.

приговором: «Русь слиняла в два дня». Дальнейшее было несущественно. «Не осталось Царства, не осталось Церкви, не осталось войска, и не осталось рабочего класса. Что же осталось-то? — спрашивал Розанов. — Станным образом — буквально ничего»¹. Стихи позднего Георгия Иванова конгениальны розановским откровениям:

Невероятно до смешного:
Был целый мир — и нет его...

Вдруг — ни похода ледяного,
Ни капитана Иванова,
Ну абсолютно ничего!
(«Все чаще эти объявления...», с. 291)

Это поэзия русской диаспоры в ее метафизической окончательности. Русская субстанция — по Георгию Иванову — не просто рассылилась по белу свету, но канула «в пропасть ледяного эфира». К ним поэт и проявляет преимущественный интерес, к ним влечет его русская судьба.

«Художник утерял ключ к единству мира, он стоит перед рассыпанной храминой, размышляя о смысле (или бессмыслии) жизни и смерти. И эти простые размышления о предельном полны для нас острой поэтической прелести», — завершал рецензию на «Розы» Глеб Струве, с историко-литературной точки зрения объясняя феномен появления этого сборника так: «Поэт, вышедший из школы акмеизма, писавший красивые и изысканные, но холодные и строгие стихи... неожиданно вернулся в лоно музыкальной стихии слова. „Розы“ стоят под знаком Лермонтова и Блока, под знаком того особенного романтизма, каким был русский романтизм, этот на самом деле „уж не романтизм“, как говорит в одном стихотворении Георгий Иванов. Это романтизм обреченности, безнадежности, увядания»².

Акмеизм как патентованное тавро в эмиграции с Георгия Иванова не в два дня, но на самом деле «слинял». Обнаружение невидимого, которым было занято старшее по отношению к нему поколение символистов, оказалось и духовно и духовно ближе его лирической интуиции, чем ставка на земные ориентиры. Подобное переживание, как и у его предтеч, вело к одному убеждению: все вокруг не то, не то и не то. Этот очень хороший и очень ценный православной традицией апофатический аргумент в пользу доказательства бытия Божия (ничто мыслимое и видимое не дает о Нем адекватного понятия) служил одновременно и по аналогии нетленным доказательством бытия России, которую, как всем было хорошо известно из Тютчева, умом не понять. Исчезновение из поля зрения Георгия Иванова русской действительности было для него чудесным намеком на ее идеальное бытие, где бы оно ни прозревалось — в прошлом или в будущем.

¹ Розанов В. В. Мимолетное. М., 1994. С. 414.

² Струве Г. Розы // Россия и Славянство (Париж). 1931. 17 окт. С. 3.

Владимир Марков назвал нигилизм Георгия Иванова «светоносным», написав на эту тему специальную статью¹. «Пафос неприятия мира», о котором любил говорить Вячеслав Иванов, был и на самом деле пафосом нового русского искусства начала XX века, как никем другим среди поэтов сохраненный и усиленный Георгием Ивановым.

«О самом важном», по любимому выражению Зинаиды Гippiус, «никто ничего не знает». Но именно об этом «самом важном» и пишутся стихи — с дерзостью, объяснимой лишь безотчетным лирическим порывом и отчетливой памятью об Александре Блоке, правдивейшем из гениев Серебряного века:

Хорошо, что нет Царя.
Хорошо, что нет России.
Хорошо, что Бога нет.

Только желтая заря,
Только звезды ледяные,
Только миллионы лет.

Хорошо — что никого,
Хорошо — что ничего,
Так черно и так мертво,

Что мертвее быть не может
И чернее не бывать,
Что никто нам не поможет
И не надо помогать (с. 255).

В эссе «Поэзия — что это?» Юрий Иваск писал об этом, ставшем знаменитым, стихотворении: «На самом деле — и для поэта тоже — это совсем не хорошо. Но здесь слышится, пусть и мрачный, но веселящий мотив песенки: „Пропадай, моя телега, все четыре колеса“. Это — празднование великой беды, в которой светится какой-то проблеск надежды. Если есть такое упоение, значит, не все пропало. Может быть, пессимистических стихов вообще нет»².

Очень важное для понимания стихов Георгия Иванова и очень философическое резюме Иваска обосновать можно так: подобно истинной трагедии, имеющей целью очищение, катарсис, истинное лирическое творение настояно на упоении столь бескорыстном, что сама причастность к нему есть акт просветления, какими бы мрачными красками ни был раскрашен узор сюжета.

Иваск поясняет мысль об упоении, исходящем из недр лирического искусства, еще таким психологическим соображением, снова — и не случайно — обращаясь к примеру Георгия Иванова: «Иногда воспеваемое поэтами и изображаемое

¹ Markov V. Georgy Ivanov: nihilist as light-bearer // The Bitter Air of Exile: Russian Writers in the West 1922–1977. Berkeley; Los Angeles; London, 1977.

² Новый журнал (Нью-Йорк). 1991. Кн. 184–185. С. 312.

в живописи зло — только маска, за которой скрывается тоска по добру. Это те *наобороты*, которые я нашел в поэзии Георгия Иванова...»¹

Иваск прав — у Георгия Иванова сказанное — и даже написанное — совсем не исчерпывается прямым смыслом сказанного и написанного: «Мог написать и более менее наоборот», — говорит он раздраженно². Вместо насыщения смыслом сюжет ивановских стихов подводит к указанию на относительность границ этого смысла.

Через двадцать лет после «Хорошо, что нет Царя...» Георгий Иванов пишет стихотворение, ставшее не менее известным:

Эмалевый крестик в петлице
И серой тужурки сукно...
Какие печальные лица
И как это было давно.

Какие прекрасные лица
И как безнадежно бледны —
Наследник, императрица,
Четыре великих княжны... (с. 299).

Когда царь с исторического горизонта исчез на самом деле — и окончательно — тут-то и оказывается: как хорошо, что он был. Для Георгия Иванова отрицание России в стихах есть утверждение ее в душе, доминирующее его человеческое переживание поздних лет. «Вчера вечером полчаса посидела с Ивановым, — записывает в дневнике В. Н. Бунина. — Он говорит: „Я больше всего живу Россией, — больше, чем стихами. <...> Я монархист. Считаю начало ее гибели с Первой Думы...“»³

Таково у Георгия Иванова соотношение понятий «поэзия» — «жизнь»: «Хорошо, что нет Царя» — «Я монархист». И в самом мрачном из ивановских лирических откровений есть отблеск обнадеживающей апофатической стороны его поглощенного катастрофой поэтического сознания. Апофатической — это значит не находящей на земле очевидных следов Божественного присутствия. Зато — через отрицание земного — приближающейся к постижению небесного. Ибо наблюдать Бога мы не в состоянии. Замечательно, что именно о стихотворении «Хорошо, что нет Царя...» женой поэта сказано категорически: «Еще от меня указание — „Хорошо, что нет Царя...“ — один из редких примеров апофатической поэзии. К сожалению, это редко кто замечает, понимая как утверждение — „Хорошо, что никого, хорошо, что ничего“ — какой нигилизм»⁴.

¹ Новый журнал (Нью-Йорк). 1991. Кн. 184–185. С. 315.

² Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe an Vladimir Markov: 1954–1958. Köln; Weimar; Wien, 1994. S. 11.

³ Устами Буниных: Дневники. Т. 1–3. Франкфурт-на-Майне. 1982. Т. 3. С. 187 (запись В. Н. Буниной от 16 января 1948 года).

⁴ In memoriam. Исторический сборник памяти А. И. Добкина. СПб.; Париж., 2000. С. 426 (письмо к В. Ф. Маркову от 8 июня 1957 года) / Цит. по ксерокопии оригинала из личного архива В. Ф. Марко-

Русский нигилизм как духовное явление вообще имеет по большей части апофатическую подоплеку. Раз нет «никого» и «ничего», кроме пустоты и бездны «миллионов лет», то эти пустота и бездна становятся первоисточником любых откровений. И в первую очередь — экзистенциально-поэтических переживаний, «нераздельно и неслиянно» сопрягающих Бога и Ничто.

Пафос стихотворения Георгия Иванова — это пафос «благодарственного тоста» в его исполненном сарказма и горечи «нигилистическом» изводе. В русской лирике немеркнувший образец этого «жанра» — «За все, за все тебя благодарю я...» Лермонтова. В эмиграции ближайшим по времени примером оживления этой традиции для поэта могло послужить стихотворение Адамовича «За все, за все спасибо. За войну, / За революцию и за изгнание...» (1928). К подобного рода горестному нигилизму потянет и других поэтов одного с Георгием Ивановым круга. Блестящие «благодарственные тосты» напишут вскоре и Мандельштам («Я пью за военные астры...», 1931), и Ахматова («Я пью за разоренный дом...», 1934).

У стихотворения Георгия Иванова есть и еще один, более явный, вписывающий его в историко-литературный контекст эпохи, смысл. Ивановское «Хорошо...» — это реплика на «Хорошо!» (1927) Маяковского. И дата под парижским стихотворением — 1930 — двойная на него реплика. В 1930 году автор московской поэмы пустил себе в сердце пулю, перед смертью обратившись к звездам... Этот враг — и не только литературный — виделся Георгию Иванову «высоким душевно человеком»¹.

Важнейшим для поэта поводом для рефлексии является, однако, не сам Маяковский, а Блок, его собственное кощунство без особых смысловых вариаций корреспондирует с кощунством Блока, как его передает в «октябрьской поэме» Маяковский. В минуту, когда «кругом тонула Россия Блока», одиноко греющийся у костра автор «Возмездия» не усомнился: «Очень хорошо». Эффектная концовка стихотворения — рефлексия на блоковское отчаяние в пасхальную ночь: «Трезвонят до потери сил... // Над мировую чепухую; / Над всем, чему нельзя помочь...» («Не спят, не помнят, не торгуют...»). «И не надо помогать», — отвечает Георгий Иванов, помимо Блока задевая также и Ахматову, ее «Петроград 1919»: «Никто нам не хотел помочь / За то, что мы остались дома».

Ивановское «И не надо помогать» — это художественно заостренный, эмоциональный итог всей русской философии Серебряного века, философии экзистенциального дуализма, ярко выраженной, например, Львом Шестовым: «Безнадежность, — как будто специально для Георгия Иванова писал он в «Апофеозе беспочвенности», — торжественный и величайший момент в нашей жизни. До сих пор нам помогали — теперь мы предоставлены самим себе»².

ва. В парижских эмигрантских изданиях слово, как и у Одоевцевой, иногда писалось через «е» («апофетической» вм. «апофатической»).

¹ Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe... S. 17.

² Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. С. 83.

Основной мотив ивановских «Роз» — исчезновение. О земной жизни в стихах этой книги узнаешь по внеземным отражениям. О существующем поэт говорит как об утраченном, его стихи являют собой апофеоз утраченного. Поэзия не спасает, сама являясь эманацией распада. Ее оправдание в том, что гибнущие выше спасающихся, небеса — за ними. Эта безнадежная, синонимичная глубине высота и есть среда обитания ивановского лирического воображения. В «Розах» реальность зеркально отражается только в нереальном, и конечное обнаруживает себя в бесконечном:

В небе, розовом до края,
Тихо кануть в сумрак томный,
Ничего, как жизнь, не зная,
Ничего, как смерть, не помня.
«Синий вечер, тихий ветер...» (с. 248)

Земные путешествия в «Розах» окончены или не имеют земных целей и смысла:

Как в Грецию Байрон, о, без сожаленья,
Сквозь звезды, и розы, и тьму,
На голос бессмысленно-сладкого пенья...
— И ты не поможешь ему (с. 251)

«И не надо помогать» — финал известен заранее и неотвратим. «С бесчеловечною судьбой какой же спор?» — заключит Георгий Иванов позже. Счастлив человек или несчастлив — значения не имеет: в любом случае он находится в шаге от бездны. Всегда. Фразе «Я живу» Георгий Иванов фатально предпочитает фразу «Я *еще* живу». Земные измерения теряют в «Розах» значение и цену, на первый план выходит переживание иного порядка. Поэт призван передать драгоценное и неповторимое желание — *последнее желание приговоренного к смерти*. То есть выразить состояние *перед исчезновением*:

Заметает быстро выюга
Все, что в мире ты любил.
«Теплый ветер веет с юга...» (с. 250)

Россия для поэта — Китеж. Но не затонувший, а поднявшийся в небеса. Возвращение на оставленные пространства вызывает мысль о гибели. И с той же вероятностью при мысли о гибели самопроизвольно возникают образы России:

Все какое-то русское —
(Улыбнись и нажми!)
Это облако узкое,
Словно лодка с детьми.
«Синеватое облако...» (с. 260)

Невыдуманные дерзость и отчаяние Георгия Иванова — его эстетическая мера.

Тревожное открытие поэзии XX века, особенно явственно из русских лириков пережитое и воплощенное поздним Георгием Ивановым, заключается в том, что искусству не противопоказано возникать из расплава худших, тяжелых переживаний. Это ведомо было и Баратынскому, и Лермонтову, и Некрасову, но странным образом ими не сформулировано.

Георгий Иванов возвращает поэзии затушеванную, неудобную для лирики правду, сообщая ей «новый трепет». Юрий Терапиано считает, что поэт утверждал его, «несмотря на отрыв от родины»¹. Это неверно: «новый трепет» обозначался *благодаря* отрыву от родины, хотя и свидетельствовал об отечественном «брезгливом отвращении к действительной жизни»², характеризовавшим мироощущение людей Серебряного века в целом, но Георгия Иванова выделявшим даже в их представительном ряду.

Выдвинуть само «брезгливое отвращение к действительной жизни» как новую лирическую величину оказалось возможным только осознав: ничто — в Париже в том числе — помочь поэту не в силах, как тому «несчастному дураку» из ивановского стихотворения, которому и в предсмертный миг ничего не мерещится лучшего, чем «на дверце два русских ноля»³.

Вопрос о возможности перехода «границы, назначенной поэзии» (Бодлер) — традиционный, но всякий раз поднимаемый заново вопрос. «Новый трепет», «*frisson nouveau*», связан с откожевыванием лирики в непозитические области существования, с понижением канонизированного данной эпохой уровня поэтичности. Само французское слово «*frisson*» имеет менее элегантные, чем «трепет», эквиваленты: «озноб», «содрогание» и т. п. Обнадеживающий смысл прорыва Георгия Иванова в неведомые области лирической свободы состоит в том, что ему удалось создать «новый трепет», не отступая от культивируемых им норм вкуса и меры, не трансформируя саму по себе поэтику, не покушаясь на переворот в области стихотворной просодии.

Ивановский «новый трепет» можно назвать «последним петербургским трепетом». Он сильно отозвался на становлении в русской зарубежной поэзии эстетики «парижской ноты». Прямее, чем из статей главного теоретика «ноты» Георгия Адамовича, ее смысл можно извлечь из работы «Культура слова как культура лжи» неоднократно выделяемого Георгием Ивановым современного ему философа Григория Ландау: «Существенным орудием преодоления словесных соблазнов является отрицание словесной красоты, словесной прелести. Надо принять тусклую словесность, надо быть настороже против „красного слова“»⁴.

Важно и мнение критиков, являвшихся участниками русской литературной жизни Парижа 1930-х годов, но не ставших поклонниками ни Георгия Иванова,

¹ Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа... С. 147.

² Бердяев Н. Самопознание // Бердяев Н. Собр. соч. Париж, 1983. Т. 1. С. 34.

³ Из стихотворения «Просил, но никто не помог...». Цит. по автографу в письме к Берберовой конца декабря 1951 года. В печатной редакции безличнее: «два белых ноля».

⁴ Числа (Париж). 1933. Кн. 9. С. 166.

ни «парижской ноты». Владимир Вейдле в рецензии на антологию русской зарубежной поэзии «Якорь» охарактеризовал эту поэзию так: «Тон эмигрантских поэтов — благовоспитанный и угасающий. Смерть или предсмертие не только основная тайная или явная их тема, но и определяющий формальный принцип их стихов. Умиравшему не пристали пестрые одежды, и в комнате его не принято говорить громко. Эмигрантские поэты исповедуются вполголоса и заботятся больше всего о наготе, о чистоте. Основное устремление их — бесплотность, а в этом и главная опасность: развоплощение»¹. В поздней перепечатке этого отзыва эпитет «эмигрантский» автор всюду заменил на «парижский»².

Обобщая, заметим: благовоспитанность этих поэтов была все же мнимой, демонстрировала презрение к вульгарным ухваткам литературных профанов. Эстетика «парижской ноты» должна была выражать целое мироощущение. Оно диктовало необходимость простого, без игры, взгляда на мир, поддержанного осмыслением того прискорбного факта, что каждое мгновение нас осеняет одно крыло — крыло смерти. Моделирован стиль «парижской ноты» в основном по ивановским стихам. «...В его стихах есть все, чего требует Адамович, и еще очень много сверх того, а лучшие представители „ноты“ не дотягивают даже до рецептов „властителя дум“ 30-х годов», — оценивал В. Ф. Марков³. Георгий Иванов на это замечание отреагировал с подкупающей прямоотой: «...то, что... т. н. „парижская нота“ может быть названа примечанием к моей поэзии, мне кажется правдой»⁴.

Конец 1920-х — начало 1930-х годов — пик литературной активности Георгия Иванова за рубежом. Во многом по его инициативе в Париже начинают издаваться поддержанные Мережковскими сборники «Числа». Они предназначались для нового поколения русских литераторов, не успевших проявить себя на родине, и просуществовали четыре года — с 1930-го по 1934-й. «Числа» возникли как своего рода альтернатива ведущему эмигрантскому журналу тех лет «Современные записки», сохранявшему традиции «толстых» русских журналов XIX века и самим названием отсылавшему к почтенным «Отечественным запискам». Георгий Иванов — постоянный автор этого журнала, и проблем с публикациями у него вроде бы нет. Но ему хочется создать что-то органически самому себе созвучное, что-то напоминающее годы, когда он в Петербурге заведовал поэзией в «Аполлоне». На «Аполлон» «Числа», живописно оформленные, издававшиеся на хорошей бумаге, разнообразно иллюстрированные произведениями ведущих художников русского авангарда, и были ориентированы. Широко открытые молодежи, «книжки» этого журнала не спешили с публикациями патентованных литературных мэтров. Скорее даже наоборот, были по отношению к ним агрессивны, чему способствовала и позиция Георгия Иванова. Именно в «Числах» напечатана им беспрецедентно грубая заметка о Владимире Сирине, там же «окончательно» сведены счета с Владиславом Ходасеви-

¹ Вейдле В. Антология зарубежной поэзии // Последние новости (Париж). 1935. 26 дек. С. 2.

² Вейдле В. Ниже нуля и выше нуля // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1976. 19 сент. С. 5.

³ Марков В. О поэзии Георгия Иванова // Опыты. 1957. Кн. 8. С. 84.

⁴ Georgij Ivanov / Irina Odojevceva. Briefe... S. 71.

чем, литературную войну с которым Георгий Иванов начал еще в 1928 году в «Последних новостях» статьей с лукавым заглавием «В защиту Ходасевича». В ней утверждалось: «Ходасевич — первокласснейший мастер. Но для прилежного, умного ученика поэзия эта не является недостижимым образцом. Все дело в способностях, в настойчивости. Да, „Ходасевичем“ можно „стать“. Трудно, чрезвычайно трудно, но можно. Но Ходасевичем — не Пушкиным, не Баратынским, не Тютчевым... не Блоком. И никогда поэтому стихи Ходасевича не будут тем, чем были для нас стихи Блока: они органически на это неспособны». Так развивался мимоходом брошенный в начале статьи общий тезис: «...можно быть первоклассным мастером и остаться второстепенным поэтом»¹.

Геorgia Иванова неудержимо тянуло — и в эмиграции затянуло — от суперсловесной лирики акмеизма в музыкальную стихию символизма в его блоковской модификации — с горьковатой рефлексией в духе Анненского. У Георгия Иванова, говоря словами знаменитого, в «Аполлоне» когда-то напечатанного (1910. № 8) блоковского доклада «О современном состоянии русского символизма», «дело идет о том, о чем всякий художник мечтает, — „сказаться душой без слова“, по выражению Фета...»²

На практике это означало, что слово в стихе сигнализировало о приближении к некоторым туманным областям сгущенного смысла более, чем указывало на определенную вещь. Поэт как «носитель ритма» устанавливал музыкальную связь («вносил в мир гармонию») между этими немногими колоссальными туманностями. Богатство или бедность лексики, ее затрудненность или облегченность теряли значение, так как все это, естественно, не было самоцелью. Львиная доля словарного запаса уходила на установление приемлемой в фонетическом (музыкальном) плане связи между оставшимся минимумом слов-символов, играющих роль «тяжелых звезд».

С годами все более скупой (не скудный!) словарь Георгия Иванова-поэта (в мемуарной прозе он был иным, знающим толк в чужом говоре писателем) оставил в небрежении «слово как таковое». Метафорические чудеса поэзии, цветущая сложность ее зрелых воплощений его уже не волновали. Зато трогала меланхолия увядания, «последняя простота» соприкосновения с небытием: с несбывшимся или навсегда ушедшим.

Затянувшаяся война между Георгием Адамовичем и Георгием Ивановым, с одной стороны, и Владиславом Ходасевичем, Владимиром Вейдле (при под-

¹ Последние новости. 1928. 8 марта. С. 3.

² Блок А. Собр. соч. Т. 5. С. 426. В эмиграции с Фетом настойчиво сближали Георгия Иванова русские «монпарнасы». «В те годы многие считали, что поэтически он вышел из двух-трех строф Фета. <...> Перечитывая Фета, я всегда вспоминаю Иванова...» (Яновский В. Поля Елисейские. Нью-Йорк, 1983. С. 127–128, 139). Сравнить двух поэтов на самом деле интересно: «История. Время. Пространство. / Людские слова и дела. / Полвека войны. Христианства / Двухтысячелетняя мгла». Такой вот «Шепот, робкое дыханье, / Трели соловья...», такой вот «Ряд волшебных изменений» литературного лица, под нарочитой маской Фета скрывающего и лишь в последнее мгновение демонстрирующего — нет, не себя — следующую маску. «Христианства двухтысячелетняя мгла» — это ведь продолжение дерзости Константина Случевского по отношению к католицизму: «Рабство долгих двадцати веков» (Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. М; Л., 1962. С. 197).

держке Владимира Сирина) — с другой, вокруг этого и шла: попытка опереться на диктуемую свыше, внеличную гармонию первых высмеивалась вторыми, уверенными в крепости личного, выработанного самим творцом эстетического оружия. Пользоваться им надежнее и честнее, чем апеллировать к «синему царству эфира» и «сияниям», неизменным атрибутам ивановских стихов.

Георгий Иванов — один из самых цитатных поэтов в одну из самых цитатных литературных эпох. Более чем сам факт, поразительно здесь то, что цитатность не скрадывала, а усиливала лирическую суггестивность его стихов.

Изреченное для Георгия Иванова — ничье. Или — Божье. Потому что сама речь — ничья, Божья. И остается таковой даже в тот миг, когда душа человеческая «сгорает дотла», как еретически допустил поэт в одном из стихотворений «Роз»:

Сиянье. Душа человека,
Как лебедь, поет и грустит.
И крылья раскинув широко,
Над бурями темного века
В беззвездное небо летит.

Над бурями темного рока
В сиянье. Всего не успеть...
Дым тянется... След остается...

И полною грудью поется,
Когда уже не о чем петь.
«Душа человека. Такою...» (с. 273)

Адамович связывает тему «смерти души» у Георгия Иванова опять же с Блоком: «...художник себе не принадлежит, и в сущности тот же недоуменный вопрос можно было бы предложить еще Блоку, когда он писал, что „нашел весьма банальной смерть души своей печальной“¹. Объяснение, по-видимому, в том, что Блок и Георгий Иванов — прежде всего художники: им было бы легче поступить в согласии с требованиями рассудка, если бы не становились они самими собой лишь в стихии ритма и образов»¹.

Поэтому, видимо, эти довлеющие себе «ритм и образы» так легко и органично, не искорректировав собственного замысла, захватывают в свою орбиту чужие, становящиеся своими, строки. Так, финал этого стихотворения не разрушается, а обогащается подтекстами, восходящими к Державину, к его последним стихам о «реке времен» и прямо перефразируют «божественные», по определению самого же Георгия Иванова, строчки Осипа Мандельштама: «Все исчезает — остается / Пространство, звезды и певец!» («Отравлен хлеб и воздух выпит...»). Лирическое своеволие Георгия Иванова не остановится перед тем, чтобы и еще

¹ Адамович Г. Наши поэты (Георгий Иванов) // Новый журнал. 1958. Кн. LII. С. 60.

раз, уже почти напрямую, использовать в своих стихах эти «божественные» (следовательно, и Мандельштаму не вполне принадлежащие) строчки:

Стихи и звезды остаются,
А остальное — все равно!..
«Туман. Передо мной дорога...» (с. 326)

В парижские годы Георгий Иванов к людям русского религиозно-философского ренессанса начала века был ближе, чем в петербургские. В особенности он был в курсе «узрений» старших и чтимых им Мережковских. Регулярно посещал их Воскресенья, стал неизменным секретарем литературных собраний общества «Зеленая лампа», никакой канцелярской работы, разумеется, не ведя, но лишь устно регулируя ход дискуссий. Выступал в «Зеленой лампе» с докладами: «Шестое чувство» (о символизме и судьбах современной поэзии), «У кого мы в рабстве? (О духовном состоянии эмиграции)» и др.

В 1928 году, соблазненный успехом «Петербургских зим», Георгий Иванов стал писать уже собственно прозу, роман «Третий Рим», печатавшийся в газетах, в журнале «Современные записки» (1929, кн. 39, 40), затем в «Числах», но так и не заверченный. Роман тоже посвящен «последним дням» Петербурга, но совладать с традиционным жанром, требующим подробных описаний быта, достоверной лепки характеров персонажей, далеко не всегда самому автору интересных, оказалось делом утомительным, если не просто скучным. Шаблонное представление о главенствующей роли в любом романе «интриги» заставило автора описывать персонажей в неорганичных для них ситуациях. Отсюда — общая психологическая недостоверность повествования — порок, не преодолимый ни в этой, ни в какой другой прозе.

Не завершено было и другое его начинание тех лет — историческая биография Николая II, его семьи и ближайшего окружения. Отрывки из этой «книги о последнем царствовании» печатались в 1933–1935 годах в рижской газете «Сегодня» и парижской «Иллюстрированной жизни», но так и не были связаны автором в одно целое¹.

Между тем в 1937 году исполнилось четверть века со дня выхода первой книги Георгия Иванова, и он издает в Берлине книгу избранных стихов с практически идентичным заглавием: «Отплытие на остров Цитеру».

Но для эмигрантского читателя не это было существенно, а то, что это книга автора «Роз». Ведущие критики русского зарубежья откликнулись на нее сразу. «От былой „акмеистической“ ясности и вещественности образов не осталось сейчас и следа. Сейчас Георгий Иванов весь во власти музыки, которой как будто не доверял, которой опасался прежде», — утверждал Адамович. Признак, по которому он затем выделяет стихи Георгия Иванова в современной поэзии, существенен: «Не знаю... других стихов, которые так были бы похожи

¹ Тексты из рижской газеты «Сегодня» (без глав из «Иллюстрированной жизни») собраны в отдельную книгу и изданы Вадимом Крейдом. См.: *Иванов Георгий*. Книга о последнем царствовании. Orange (США), 1990. Перепечатано: *Иванов Георгий*. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 2. С. 373–441.

на сон. <...> Убедительность их ритма настолько гипнотична, что пока читаешь — все кажется понятным: а между тем построены они именно, как попытка преодоления логики, задуманы, как мелодия, а не как рассказ. Поэт ничего реального не обещает тому, кто слушает его, — так как ничего реального не существует для него самого. <...> Есть глубокая грусть и что-то женственно-неверное в стихах Георгия Иванова. К чему, куда, о чем, все эти лебеди, веера, озера, соловьи и звезды? Лучше об этом не думать»¹.

На следующий день после Адамовича в газете «Возрождение» откликнулся формально помирившийся с ним в 1934 году, но подспудно продолжающий полемику Ходасевич. Его взволновали не «сны», а вполне конкретная проблема источника текста одного конкретного стихотворения автора «Отплытия на остров Цитеру». Стихотворение «В глубине, на самом дне сознания...» печаталось и раньше, в 1929 и 1931 годах, в самый пик обострения отношений между обоими поэтами — в «Последних новостях» и в «Розах». Внешним образом Георгий Иванов совершает кое-как прикрытый плагиат. И, что еще того пикантней, плагиат из стихов своего врага. Можно ли сильнее опростоволоситься? Стихотворение «В глубине, на самом дне сознания...» и на самом деле похоже на перелицовку стихотворения Ходасевича «В заботах каждого дня...» из его книжки 1920 года «Путем зерна». Но вот что интересно. Вместо того чтобы тут же уличить противника, Ходасевич восемь лет молчит.

Вопрос в рецензии Ходасевичем ставится сначала чисто теоретический: почему «сами писатели, всегда очень ревниво оберегающие свою самостоятельность, самоличность, порой не боятся упрека в тех заимствованиях, которые регистрирует сравнительное литературоведение»? Для такого «цитатного» автора, как Георгий Иванов, вопрос несправедливый. Обращаясь к опыту Пушкина, Ходасевич делает вывод кардинальный: «художникам самостоятельным» «безразлично, у кого красть — лишь бы краденое шло на пользу».

Остается выяснить, насколько самостоятелен разбираемый автор. Сравнив стихотворение «В глубине, на самом дне сознания...» с его «оригиналом», собственным стихотворением, Ходасевич не усматривает в «копии» «ничего, кроме случайной реминисценции». Причислен ли тем самым Георгий Иванов к «художникам самостоятельным»? Нет. Потому что «художники самостоятельные», по Ходасевичу, не чета авторам «переимчивым». Грань между теми и другими неуловима, но — решающая: «переимчивые авторы подпадают влиянию только изблюбленных авторов». Не приходится объяснять, что самого Ходасевича к числу «излюбленных авторов» Георгия Иванова не причислишь. Потому Ходасевич и настаивает на «случайности» реминисценции и потому же вводит деление художников на «самостоятельных» и «переимчивых»: будь Георгий Иванов автором «самостоятельным», «обокрасть» его он имел бы полное право.

К «переимчивости» самого Георгия Иванова Ходасевич переходит чуть позже, прямо к поэту этот термин тактично не применяя. Автор «Отплытия на

¹ Адамович Г. Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру // Последние новости. 1937. 27 мая. С 3.

остров Цитеру», по Ходасевичу, заимствует «не материал (как в приведенном стихотворении), а стиль, манеру, почерк, как бы само лицо автора — именно то, что повторения не хочет и в повторении не нуждается. Иными словами — заимствует то, что поэтам, которым он следует, было дано самою природой и что у них самих отнюдь не было ниоткуда заимствовано».

Сказанного достаточно, чтобы под занавес, в знак примирения, процедить и прямо противоположное: «...в его стихах все же чувствуется нечто незаимствованное, неповторимое, действительно данное ему свыше. Этот дар, быть может, сам по себе не великой, не решающей ценности, но он присущ Георгию Иванову в высшей степени»¹.

«Данное свыше» Георгию Иванову дороже всех высказанных по отношению к его стихам оговорок и сомнений. Отозвавшись на эту рецензию благодарственной открыткой ее автору, Георгий Иванов подразумевал следующее: да, тема стихотворения не моя и пускай на облюбованную соперником ниву я забрел случайно, — урожай я все равно сниму более обильный; так распорядилось поэтическое провидение.

Рецензия П. М. Бицилли в «Современных записках» была короче, но и ближе к самому предмету рецензирования, ближе к духу ивановской поэзии: «Вообразим, что человек умер и очнулся в царстве теней. Он снова живет, но живет уже как тень — и вся прежняя прожитая жизнь теперь представляется ему тоже нереальной, небывалой и все-таки бывшей и незабываемой. <...> Мне кажется, что это жизнеощущение — сейчас общее не только для нас, эмигрантов, но для всех сознательных людей, переживших смерть Европы, увидевших, что мир вступил в какой-то совершенно новый — и, надо сказать, довольно-таки отвратительный — „эон“, в котором человеку, как он понимался со времен Христа и Марка Аврелия, нет места. Это жизнеощущение — источник всей поэзии Г. Иванова. Подлинность ее — вне сомнений, так как в ней выражено переживание, которое в отличие от стольких других переживаний, составлявших в течение веков темы для поэтического творчества, обыкновенной речью выражено быть никак не может. Читая „Отплытие“, мы *понимаем* — в полном значении этого слова — то, что лишь смутно ощущалось нами»².

Распаду личности, как она трактовалась, «со времен Христа и Марка Аврелия», посвящена последняя из написанных перед войной книг писателя. Ее изданием Георгий Иванов, видимо, собирался покончить с литературой — то ли на манер Рембо, то ли на самом деле осознав ее «невозможность» в условиях всеобщей «дегуманизации искусства».

Его «поэма в прозе», «Распад атома», вышла отдельной книгой в Париже в 1938 году. Зинаида Гиппиус сделала о книге Георгия Иванова специальный доклад в «Зеленой лампе» и опубликовала его затем в альманахе «Круг». В нем утверждались вещи существенные: «Я не знаю, кто из писателей мог бы с такой силой показать современное отмирание литературы, всякого искусства; его

¹ Ходасевич В. Георгий Иванов. Отплытие на остров Цитеру // Возрождение. 1937. 28 мая. С. 9.

² Бицилли П. Г. Иванов: Отплытие на остров Цитеру // Современные записки. 1937. Кн. 64. С. 451.

тщету, его уже невозможность. <...> Книга не хочет быть „литературой“. По своей внутренней значительности она и выливается за пределы литературы. Но она написана как настоящее художественное произведение, — и это важно: будь она написана слабо и бледно, мы бы просто не услышали, что говорит, думает, чувствует наш современник»¹.

Владислав Ходасевич, напротив, нашел и подчеркнул другой аспект книги, усомнившись в ее герое, которого более или менее прозрачно отождествил с самим автором. Дескать, Георгий Иванов «своего очень мелкого героя попытался выдвинуть в выразители очень больших тем, будто бы терзающих современное человечество. Его ошибку следовало бы исправить, решительно отмежевываясь от идеологии и психологии „распадающегося атома“»².

Все же именно Ходасевич первый указал на лирическую природу книги Георгия Иванова: «Построена она на характернейших стихотворно-декламационных приемах, с обычными повторами, рефренами, единоначалиями и т. д. <...> Ее стихотворная и лирическая природа вполне очевидны. С первого взгляда можно ее принять за один из модных ныне „человеческих документов“, но это было бы неверно и несправедливо. К чести Георгия Иванова, необходимо подчеркнуть, что его книга слишком искусственна и искусна для того, чтобы ее отнести к этому убогому роду литературы»³.

Последнее замечание очень существенно: может ли литературный текст уничтожить литературу? Все дело в том, что чем больше таланта на это усилие тратится, тем более новаторское произведение *литературы* же и создается. По существу, в этой ивановской теме невозможности искусства в эпоху, когда художник видит вокруг себя одно лишь «мировое уродство», скрыт зародыш появления на свет лирики, рождающейся в «новом трепете», во «*frisson nouveau*», спасшем Георгия Иванова и в 1920-е — начале 1930-х годов, и вновь преобразившем его стихи через десятилетие после создания «Распада атома».

Проблема «Распада атома» — это проблема критики современной цивилизации, как она звучала в русской классической традиции — у Петра Чаадаева — в отношении цивилизации отечественной — и у Константина Леонтьева (единственного философа, о котором Георгий Иванов написал эссе) — в отношении цивилизации европейской. Необходимо приплюсовать сюда и Василия Розанова, реминисценциями из которого ивановская «поэма в прозе» буквально полнится и без оглядки на провоцирующий — не меньше чем самопровоцирующий — метод которого едва ли была бы написана.

Слагатель этой «поэмы» — модифицированный «антигерой» «Записок из подполья» Достоевского. Он хоронит «пушкинскую Россию», но «похороны» эти опять же даны как парафраз провозглашенного персонажем Достоевского символа своеволия: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить?» Георгий Иванов выбрал: «чаю пить», а литературному миру — «провалиться». «Гармония» в нем оборачивается «банальностью».

¹ Гиппиус З. Черты любви // Круг. Кн. 3. Париж, 1938. С. 143.

² Ходасевич В. Распад атома // Возрождение. 1938. 18 янв.

³ Там же.

Но это все-таки декларация, тезис. Антитезис в «Распаде атома» вряд ли слабее. «Поэма» эта — о любви, об оставленном в памяти героя ее невосстановимом образе, всплывающем лишь духовидчески, в снах. И это встречное течение, повествующее «о единственном достоверном чуде — том неистребимом желании чуда, которое живет в людях, несмотря ни на что», уже прямо переводит текст в регистр «стихотворений в прозе» тургеневского — на диво! — образца. Что если и в «банальном» вновь блеснет «гармония», вновь мелькнет «игра теней и света»? Что если и Тургенев не устарел? Ведь именно его перефразирует автор в приведенном монологе, его «Молитву»: «О чем бы ни молился человек — он молится о чуде».

Целых семь лет, прошедших со дня публикации «Распада атома», Георгий Иванов «пил чай», не напечатав за это время ни строчки. Благо было на что пить. Его жена, Ирина Одоевцева, после смерти отца, известного рижского адвоката, получила наследство; средств хватило на покупку квартиры в Париже и виллы в Биаррице, в котором оба поэта и переждали Вторую мировую войну. Правда, закончилось их «сидение» в оккупации плачевно: деньги стремительно таяли, немцы виллу реквизировали, а весной 1944 года она и вовсе исчезла — под бомбами союзной авиации.

Дело дошло до нищеты — в буквальном значении этого слова. Нищеты, усугубленной обвинениями в коллаборационизме, исходящими вдобавок ко всему от бывших литературных соратников. Даже толерантнейший Борис Зайцев, председатель Союза русских писателей и журналистов в Париже, приостановил после войны его членство в этой организации — до тех пор, пока Георгий Иванов «оправдается от возводимых на него обвинений в дни оккупации»¹. Слухи подогревались двумя обстоятельствами.

Во-первых, Ивановы жили в Биаррице более или менее безбедно (примеряясь, конечно, к оккупационным нормам) — была собственная вилла, снималась квартира. Отдел «Светской хроники» («Carnets mondains») «La Gazette de Biarritz» пестрит в 1939–1940 годы упоминаниями четы Ивановых — рядом с именами собравшейся на юго-западном побережье Франции русской аристократии: великий князь Борис, Гагарины, Голицыны, Нарышкины, Оболенские, Юсуповы и др. Двадцать восьмого октября 1939 года «La Gazette de Biarritz» оповещает, что в Биаррице обосновались «господин Иванов, известный поэт, с женой, также известной в литературном мире под именем Одоевцевой». Десятого января 1940 года газета считает нужным сообщить о «чае и бридже в интимной обстановке» у Ивановых. Пятого февраля «супруги Ивановы устроили в отеле „Мажестик“ вечеринку для друзей, получивших увольнительную» (т. е. для тех, кто служит во французской или английской армиях). А вот 2 марта: «Вчера вечером г-н и г-жа Ивановы устроили в своей квартире в отеле „Мажестик“ просмотр двух цветных фильмов, снятых и представленных графиней Режи́с де Оливейра...» И т. д.

¹ Устами Буниных. Т. 3. С. 188.

Во-вторых, Ивановы все-таки люди литературной, а не аристократической среды. Для писателей же — тем более в эмиграции — обеспеченная жизнь никогда не была нормой. Из русских авторов в это время в Биаррице находятся Мережковский с Гиппиус, Тэффи... Но даже несравненно более известные, чем Георгий Иванов и Ирина Одоевцева, и несравненно больше зарабатывающие литературным трудом Мережковские вынуждены жить в Биаррице много скромнее своих младших коллег. Поселившиеся было в том же Рокайе (Rocailles), аристократическом квартале Биаррица, где обитали Ивановы, они вскоре вынуждены были покинуть его из-за дороговизны. Чувства, накатывавшие на них при общении с Ивановыми, вполне отражены в записях дневника Гиппиус. Вот, к примеру, запись от 10 ноября 1939 года: «Г. Ив. и Пигалица (Одоевцева. — А. А.), в ожидании перебивки своей мебели желтым шелком и приемов герцогинь Цетлиных и пр. — он ходит в синема, она — в институт красоты. Грустно. Или что?»¹

Немцы вошли в Биарриц 27 июня 1940 года. Очевидно, еще раньше (к сожалению, нет точной даты) Ивановых посетил в Биаррице их добрый парижский знакомый писатель Юрий Фельзен. Пораженный увиденным, он послал Георгию Адамовичу вырезку из «La Gazette de Biarritz» с описанием беззаботной жизни его друзей. О. А. Коростелев предполагает, что в ответ на письмо к нему Адамовича из армии от 25 мая 1940, в котором Адамович спрашивал об Ивановых: «...где они? я все хочу ему написать, с начала войны ничего о нем не знаю, а несмотря на все, я его люблю, и ее тоже, не за дела, а за желания»².

Адамович в сентябре 1939 года записался добровольцем во французскую армию и получил письмо уже демобилизовавшись (в сентябре 1940 года), через несколько месяцев после того, как оно было отправлено. То есть к тому времени, когда Биарриц был уже оккупирован, а сам он укрылся в Ницце, где постоянно жил. Адамович решил, что его старинные друзья совсем пали — распивают чай и дуются в бридж с оккупантами, обласканы немецким генералитетом. Был ли Адамович так наивен, что не смог разобраться, к какому времени относится присланная ему вырезка, или намеренно его интерпретировал в худшую сторону? В политических взглядах со своим ближайшим другом Георгием Ивановым он к 1939 году заметно разошелся. Да и не только в политических взглядах. Именно от него и пошла эта басня — о приеме Ивановыми в Биаррице немецкого генералитета.

Сейчас можно совершенно определенно сказать: басня лживая. «Светская хроника» исчезла со страниц «La Gazette de Biarritz» на следующий день после занятия города немцами. Ни о каких приемах речь в газете больше идти не могла — и не шла. Биарриц стал стратегически важным для немцев укрепленным районом на побережье — со всеми вытекающими из этого обстоятельства последствиями: введением комендантского часа, карточек, отключением света в ночное время и т. п. Разумеется, в Сопротивление Ивановы не записывались.

¹ Гиппиус З. Дневники. 1919–1941 // Гиппиус З. Н. Собр. соч. М., 2005. Т. 9. С. 253.

² См.: Коростелев О. А. Эпизод сорокапятiletней дружбы-вражды. Письма Г. Адамовича к И. Одоевцевой и Г. Иванову (1955–1958) // Минувшее. М.; СПб., 1997. Кн. 21. С. 395.

Жили, примеряясь к обстоятельствам. Но по окончании войны поэту пришлось кое-что «общественности» разяснять. Делалось это саркастически, но всегда резонно. В 1947 году он пишет в Нью-Йорк своему давнему знакомому, журналисту Александру Абрамовичу Полякову: «...шлю Вам привет от фашиста, продавшего Россию Гитлеру и купавшегося в золоте и крови во время оккупации. Таковы, насколько мне известно, слухи обо мне в Вашей Америке, о чем позаботились местные добрые друзья. Если к этому прибавить, что я прожил всю войну в Биаррице, был изгнан друзьями немцами из собственной дачи и ограблен ими до нитки... и, конечно, после liberation, когда все местные гитлеровцы удрали или были посажены, спокойно жил в Биаррице же, пока отсутствие средств не заставило переехать в Париж, — то Вы поймете, я думаю, что кроме хамления Бердяеву в „Круге“ покойного Фондаминского, других грехов этого рода я не имел»¹.

«Хамление Бердяеву» объясняется, очевидно, известной левизной политических взглядов прославленного философа. Георгий Иванов не признавал ни большевиков, ни коммунистическую идеологию категорически, а потому, как писал тогда же Марку Алданову, «смешно было бы отрицать, что я в свое время не разделял некоторых надежд, затем разочарований, тех же, что не только в эмиграции, но еще больше в России разделяли многие, очень многие. Но поскольку ни одной моей печатной строчки или одного публичного выступления — никто мне предъявить не может — это уже больше чтение мыслей или казнь за непочтительные разговоры в „Круге“ бедного Фондаминского»².

«Некоторые надежды» — это вполне определенные чаяния на освобождение России от большевистского режима при помощи Гитлера. Их на самом деле «разделяли многие». И все же, повторяет Георгий Иванов Марку Алданову: «Если — по Толстому — нельзя писать о барышне, шедшей по Невскому, если эта барышня не существовала, то еще затруднительней доказывать, что я не украл или не собирался украсть ее несуществующей шубы. Я не служил у немцев, не напечатал с начала войны нигде ни на каком языке ни одной строчки, не имел не только немецких протекций, но и просто знакомств, чему одно из доказательств, что в 1943 году я был выброшен из собственного дома военными властями, а имущество мое сперва реквизировано, а затем уворовано ими же»³.

Некий счет предъявить Георгию Иванову можно было не как «пособнику оккупантов», а, напротив, как «большевизану» — при всем его «антибольшевизме». В 1945–1946 годах в парижском «Советском патриоте», газете, в угоду русским писателям-эмигрантам печатавшей слово «Бог» с заглавной буквы, появилось несколько его стихотворений. Политического характера они не носили и вообще в просоветском издании смотрелись достаточно странно: «Прой-

¹ Новый журнал. 1996. Кн. 203–204. С. 141. Цит. по оригиналу из Бахметевского архива: Columbia University Libraries. Bakhmeteff Archive. Ms Coll A. A. Poliakov (в журнале письмо воспроизведено не совсем точно).

² Минувшее. 1997. Кн. 21. С. 497.

³ Там же.

дет сорок четвертый год, / И год двухтысячный пройдет. / И будет так же мир убог, / И будет ведать только Бог / Всего неведомую цель...» (Правда и то, что до 1948 года, когда коммунисты ушли из французского правительства, антисоветские эмигрантские периодические издания в послевоенном Париже были практически невозможны.) Но все же... Подобно Ивану Бунину, Алексею Ремизову, Георгию Адамовичу и вообще значительному числу русских эмигрантов, Георгий Иванов питал некоторые скоротечные иллюзии по поводу раскрепощения жизни своих соотечественников на родине после победного для СССР окончания Второй мировой войны. На различных приемах, устраиваемых советским посольством в Париже, русских эмигрантов очень старались улестить «дарами родины» и советскими паспортами. Четырнадцатого июня 1946 года был даже издан Указ Президиума Верховного Совета СССР «о восстановлении в гражданстве СССР подданных бывшей Российской империи, а также лиц, утративших советское гражданство, проживающих на территории Франции». «Дарами» Георгий Иванов соблазняться был не прочь, но не паспортом, в отличие, скажем, от Алексея Ремизова. Очень скоро — после широко растиражированного в сентябре 1946 года сталинско-ждановского «Постановления о журналах „Звезда“ и „Ленинград“», площадным образом оскорблявшего самых известных на Западе писателей СССР — Ахматову и Зощенко, — и Иван Бунин, и Георгий Иванов вновь и окончательно в своем «антибольшевизме» утвердились. Да и Ремизов со своим советским паспортом никуда из Парижа не тронулся.

С Буниным, считавшим Георгия Иванова хотя и в «зачатке», но «настоящим поэтом», в отличие, скажем, от «шарлатанки» Зинаиды Гиппиус, у поэта после войны отношения сложились даже лучшие, чем в довоенное время. И вот что записывает 16 января 1948 года в своем дневнике В. Н. Бунина: «Вчера полчаса вечером посидела с Ивановым. <...> Он сказал мне: „Я ни одного немца не знал, не был знаком во время оккупации“ — и перекрестился. А когда он написал в Лит. Фонд в Нью-Йорке, чтобы им послали посылку, письмо в дружеском тоне было обращено к М<арку> Ал<ександровичу>, то в ответ получил на официальном бланке ответ, что он должен судом чести опровергнуть обвинения, а какие он не знает, и подпись — Зензинова и Алданова. Кто же писал доносы?»¹ В самом деле — кто? До сих пор неизвестно.

Зная, с какой прытью в послевоенной Франции клеймили и преследовали «коллаборантов», утверждения Георгия Иванова можно верить. В стихах — в них, как в любых настоящих стихах, много произвола, но не вранья — сказано об ощущениях военных лет иносказательно, тем самым и откровенно:

Она летит, весна чужая,
Она поет, весна.
Она несется, обнажая
Глухие корни сна.

¹ Русский архив в Лидсе: RAL MS 1067/423.

И ты ее, покойник храбрый,
Простишь иль не простишь —
Подхвачен солнечною шваброй,
В канаву полетишь.

И как простить? Она чужая,
Она, дитя зимы,
Летит, поет, уничтожая
Все, что любили мы (с. 450).

Это сочинилось в Биаррице, в конце войны, и с этого начинается новый Георгий Иванов, не писавший перед тем стихов минимум шесть лет. Бубня любимого Тютчева — «Весна идет, весна идет!», — поэт с горестной иронией выворачивает его на мрачную изнанку. «Весна чужая» здесь не только в том смысле, что это весна на чужбине. Смысл тут более жесток и конкретен — это весна победителей, к каковым поэт себя причислить не может, кто бы ни победил. Реальный сюжет этого стихотворения — гибель во время налета союзной авиации на Биарриц весной (в конце марта) 1944 года принадлежавшей Ивановым виллы Парнас. Макаберный парадокс их судьбы заключался в том, что немцы, реквизировав виллу у владельцев, спасли им жизнь: не случись этого, была бы возможность погибнуть среди разрывов дружественных бомб.

К 1950 годам «фашистское досье» на Георгия Иванова никакими документами не обросло, но «в канаву» они с Одоевцевой «полетели». В бытовом отношении их жизнь уже не налаживалась до смерти поэта. Не только виллы, дачи или квартиры — собственной комнаты ни в Биаррице, ни в Париже у них никогда больше не было.

Так окончательное «плохо» превратилось в окончательное «хорошо» — Георгий Иванов вновь стал писать стихи, добывая деньги преимущественно не литературными трудами, а из различных фондов и у меценатов. Жить с Одоевцевой они были вынуждены по случайным отелям, по квартирам знакомых, содержащимся для эмигрантов «Русским домам», степень комфортности которых была весьма и весьма относительной.

В 1950 году поэт, правда, попытался вновь окунуться в «литературную среду», года полтора заведовал литературным отделом парижского журнала «Возрождение», сменившего довоенную газету «Возрождение», где зарабатывал на жизнь Владислав Ходасевич. Но из этой попытки мало что вышло: довольно быстро поэт «не сошелся характерами» с главным редактором «Возрождения» историком С. П. Мельгуновым и вскоре навсегда оставил службу.

Уже после ухода из журнала самого Мельгунова Георгий Иванов печатает в «Возрождении» единственное написанное им в эмиграции стихотворение «на злобу дня» — «Стансы». Они начали слагаться незадолго до смерти Сталина, но завершились позднее. Чувства, выраженные поэтом в «Стансах», отличаются завидной непосредственностью и завершаются таким коллективным портретом соратников вождя у его гроба:

Какие отвратительные рожи,
Кривые рты, нескладные тела:
Вот Молотов, вот Берия, похожий
На вурдалака, ждущего кола...

В безмолвии у Сталинского праха
Они дрожат. Они дрожат от страха,
Угрюмо морща некрещеный лоб, —
И перед ними высится, как плаха,
Проклятого «вождя» — проклятый гроб (с. 458).

В поздние годы литература для Георгия Иванова стала местом, где, «говоря о рае, дышат адом». Невиннейшее из созданий Божьих — птичка — превратилось для поэта в вестника загробного ужаса (а не в спасение от него, как, скажем, у Бориса Пастернака: «А птичка верит, как в зарок, / В свои рулады / И не пускает на порог / Кого не надо»):

Может, и совсем не птичка,
А из ада голосок?
«Снова море, снова пальмы...» (с. 293)

Из пепла, из ничто рождается шелково-нежная, как только что затянувшаяся рана, ткань ивановских стихов. Напоминая о человеческой боли и скрывая ее, эта лирика оправдывает нашу грешную жизнь и грешную плоть. Именно *грешную*, а не просто жизнь и не просто плоть. Оправдывает не из гордыни и не по слабости, но ради того, чтобы дать почувствовать: всякой твари предначертано хоть когда-нибудь, хоть на мгновение ощутить скрытую от глаз и слуха, всегда лишь брезжущую гармонию:

В награду за мои грехи,
Позор и торжество,
Вдруг появляются стихи —
Вот так... Из ничего (с. 280).

Для Георгия Иванова сам смысл человеческого пребывания на земле несуразен, «странно-порочен», ибо ничего почти, кроме сознания смертности, конечности существования, вяяве не приносит. Излюбленные образы поэта — это образы ледяных звезд, сияющих из немыслимой, страшной бездны, и образ близкой, земной свечи, зажженной, чтобы, опалив, погаснуть (а не гореть бессрочно, как у того же Пастернака). Это одно из самых сильных переживаний Георгия Иванова — завороченности жизнью, на глазах превращающейся в огарок:

Вьются у зажженной свечи
Комары и мотыльки,
Суетятся человечки,
Умники и дураки.
«То, о чем искусство лжет...» (с. 290)

По мнению Романа Гуля, поэт был «единственным в нашей литературе — русским экзистенциалистом»¹. Гуть говорит о трагизме Георгия Иванова, парадоксально не находящего в нашей жизни никаких предметов, достойных высокого, трагического освещения. Такого рода экзистенциализм — следствие все того же глубокого апофатико-нигилистического отношения к миру, свойственного русскому романтическому художнику.

Гуть сравнивает мироощущение поэта с взглядами Сартра. Много ближе Сартра Георгию Иванову во Франции был Жорж Батай, с которым он коротко сошелся в 1930-е годы. Батаевский «радикальный нигилизм», по выражению Габриэля Марселя, его взгляды на поэзию как единственный в мире способ адекватно выразить к этому самому миру чувство ненависти и презрения близки внутреннему опыту русского писателя. К тому же и сам Батай находился под влиянием русской философии экзистенциального толка, прежде всего — Льва Шестова, ценившего, кстати, позднюю лирику Георгия Иванова. «Внутренний опыт» Батая можно назвать французским вариантом «Распада атома», учитывая, конечно, что обе вещи восходят к «Запискам из подполья», с «антигероем» которых французский писатель сознательно идентифицировал себя в 1930-е годы.

Переживание своего беженства, своей заброшенности в чуждый мир, усиливавшееся с годами, составляло экзистенциальную суть свободы Георгия Иванова:

Вот я иду по осеннему полю,
Все, как всегда, и иное, чем прежде:
Точно меня отпустили на волю
И отказали в последней надежде.
«Все неизменно и все изменилось...» (с. 277)

Эта странная свобода и есть свобода в чистом, беспримесном виде. Георгий Иванов расплатился за нее сполна — стихами.

Горем для Георгия Иванова оказался не сам факт эмиграции, а не сразу пришедшее сознание невозможности возвращения, принимавшее к концу жизни характер наваждения:

¹ Гуть Р. Георгий Иванов // Георгий Иванов. 1943–1958. Стихи. Нью-Йорк, 1958. С. 6. Как об экзистенциалисте писали об Иванове при его жизни также К. Д. Померанцев и Ю. П. Анненков. Мнение, разделяемое самим поэтом: «И еще поразило меня, в частности, — писал он 20 окт. 1955 года Роману Гулю, — Ваше замечание о моем экзистенциализме...» Оно кажется поэту «не только абсолютно правильным, но и очевидным» (Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Roman Gul' Papers. Box 10. Folder 239).

Что-то сбудется, что-то не сбудется.
Перемелется все, позабудется...

Но останется эта вот, рыжая,
У заборной калитки трава.

...Если плещется где-то Нева,
Если к ней долетают слова —
Это вам говорю из Парижа я
То, что сам понимаю едва (с. 277).

Этим стихотворением Георгий Иванов открывает свой второй — и последний — парижский сборник «Портрет без сходства» (1950). И это, возможно, высшее достижение ивановского лиризма. Лиризма человека, перенесшего все беды и очистившегося настолько, что отнятое в жизни он начинает воспринимать как отчужденное в пользу стихов.

Человек живет «с изнеможением в кости». Ненароком, на лету сочиняющиеся строчки записываются перьями из тяжелых крыльев. Крыльев ангела смерти, договаривает за Тютчева Георгий Иванов:

Над кипарисом в сонном парке
Взмахнет крылами Азраил —
И Тютчев пишет без помарки
«Оратор римский говорил...».
«А что такое вдохновенье...» (с. 336)

«Божественным ветерком» на Георгия Иванова сквозило из грозной тютчевской «двойной бездны». Продиктованный созерцанием отражения бездонных океанских глубин неба в бездонной глубине мирового океана тютчевский леденящий воображение образ вселенной явно и навсегда вошел в лирическое подсознание Георгия Иванова. Правда, его вариант «Последнего катаклизма» нарисован рукой более нервной, а потому и более поспешной, чем тютчевская, рукой человека XX столетия:

Не станет ни Европы, ни Америки,
Ни Царскосельских парков, ни Москвы —
Припадок атомической истерики
Все распылит в сияньи синевы (с. 318).

Унаследованный от Тютчева «талант двойного зренья», исковеркавший — почему ж не поверить признанию? — жизнь поэта, обусловлен не одной лирической метафизикой, но и благоприобретенным близоруко-дальнозорким взглядом на мир, отсутствием нормального зрения. Когда современники рисовали сплошной «Закат Европы», Георгий Иванов расцветчивал его пасторальями в духе Антуана Ватто; но когда судьба переместила его в цветущую Францию, в «прозрачной прелести Ватто» он распознал тоску «русского Демона на Кавказе».

Тяжелая сила вещей, скептический склад ума и талант двойного зрения дали Георгию Иванову лишь один шанс — стать надмирным поэтом. И он его использовал — блистательно, скорее даже в буквальном, чем метафизическом, смысле: писал о музыке сфер, когда в ушах стоял немолчный скрип изношенного мирового колеса.

Поэт превращает христианский догмат о царстве, которое не от мира сего, в доступный обозрению пейзаж. Краски для него взяты из «Апокалипсиса» и его петербургских окрестностей: «Балтийское море дымилось / И словно рвалось на закат...» Вспомним: с этого начиналось изгнание.

Так и должно было случиться, что последним земным приютом музы этого поэта оказалось отчаяние:

За столько лет такого маянья
По городам чужой земли
Есть от чего прийти в отчаянье,
И мы в отчаянье пришли.

— В отчаянье, в приют последний,
Как будто мы пришли зимой
С вечерни в церковке соседней
По снегу русскому домой (с. 337).

Это итог, предсмертное видение, а не надежда. Церковка для поколения Георгия Иванова канула — вместе с прошлогодним русским снегом.

Три с половиной предсмертных года «последний петербургский поэт» провел вместе с женой Ириной Одоевцевой на Лазурном Берегу неподалеку от Ниццы в небольшом городке Йер. Здесь в 1950 году под эгидой ООН был открыт международный пансионат «Beauséjour» — для испытывающих материальные трудности политических беженцев преклонного возраста, оказавшихся во Франции и не имеющих французского гражданства. Русский поэт, с 1923 года живший в Париже беспаспортным апатридом, в первых числах февраля 1955 года оказался в числе постояльцев этого пансионата. Едва устроившись в нем, он писал Роману Гулю: «...наконец, дело сделано и мы на юге: солнце, море и бесплатная крыша над головой. Очень рассчитываю, что очухаюсь здесь после парижской жизни, бывшей в последнее время, мягко выражаясь — непереносимой...»¹ А 10 марта тому же адресату сообщал: «Здесь дом Интернациональный — бывший Палас, отделанный заново для гг. иностранцев. Бред: для туземцев с французскими паспортами ходу в такие дома нет. За нашего же брата апатрида (любой национальности) государство вносит на содержание по 800 фр. в день. *Только на жратву*. Так что и воруя — без чего, конечно, нельзя, — содержат

¹ Арьев А. Жизнь Георгия Иванова. СПб., 2009. С. 402.

нас весьма и весьма прилично. От такой жизни не хочется опять умирать и буду жалеть, если все-таки придется. Тогда хоть умру с комфортом»¹.

Однако «солнце, море и бесплатная крыша над головой» наскучили поэту довольно быстро. «Кроме климата, скажу откровенно, — пишет он вскоре Борису Зайцеву, — очень хочется переехать под Париж: тут дикое одиночество. И еще наш дом „интернациональный“ и больше 2 трети красные испанцы, не то чтобы они мне мешали или хамили — напротив — несчастные люди *tout le monde*². Но что-то дикое есть в сознании, что погубив жизнь — зря — на антибольшевизме, сидеть в богадельне с людьми, для которых Сталин — бог. Между прочим, поскольку можно их прощупать — очень неплохие в массе люди. Вроде русских рабочих. Есть и три-четыре-пять экземпляров отборных прирощенных чекистов»³.

И от средиземной роскоши поэта охватывает озноб:

Тишина благодатного юга,
Шорох волн, золотое вино...

Но поет петербургская вьюга
В занесенное снегом окно...

«Четверть века прошло за границей...» (с. 308)

Чем дальше, тем чаще Георгий Иванов склоняется оценивать свое пребывание в Йере как катастрофу. В начале сентября 1956 года он пишет Гулю: «Представьте себе наше житье и смысл такого житья, без гроша... без лекарств, в среде красных испанцев и под начальством директора — коммуниста. Упоминаю о последних, чтобы оттенить, на что я могу рассчитывать во Франции, где нас загнали в это большевистское логово и наотрез не пустили в русский дом Кормей — условия жизни где рай по сравнению с нашими»⁴.

При всей хандре, одиночестве и мучительной, так и не опознанной до конца болезни, сведшей поэта в могилу «у самой двери рая», три с половиной года его пребывания в пансионате «Beauséjour» (поэт всегда писал это название через дефис — «Beau-Séjour», иронически подчеркивая этимологию слова: «Прекрасное пребывание», «Чудный отдых»...) раскрыли его лирический дар с интенсивностью, прежде невиданной.

Написанные в Йере стихотворения «Дневника...», превратившегося в «Посмертный дневник», печатались все 1950-е годы в «Новом журнале». Они составили большую часть его последней книги⁵. Она включает такие лирические шедевры, как «Что-то сбудется, что-то не сбудется...», «Эмалевый крестик

¹ Roman Gul' Papers. Box 6. Folder 130.

² Все (*фр.*).

³ Переписка Георгия Иванова // Новый журнал. 1996. Кн. 203–204. С. 167–168.

⁴ Roman Gul' Papers. Box 6. Folder 133.

⁵ Иванов Г. 1943–1958. Стихи. Нью-Йорк: Изд. «Нового журнала», 1958. Книга вышла через две недели после смерти поэта.

в петлице...», «Четверть века прошло за границей...», «Закат в полнеба занесен...», «Мне весна ничего не сказала...», «Ветер с Невы. Леденеющий март...», «Я люблю безнадежный покой...», «На юге Франции прекрасны...», «Ты не расслышала, а я не повторил...»... Выделим из них хотя бы одно — «Полутона рябины и малины...», повествующее об одиноком, страдающем «всемирной отзывчивостью» путнике на столбовой дороге русской романтической культуры. Это и есть тот Георгий Иванов, что загадал «вернуться в Россию — стихами».

Георгий Владимирович Иванов умер в госпитале Йера 26 августа 1958 года, в 7 часов утра. На похоронах, кроме Ирины Одоевцевой, из литераторов был Георгий Адамович. Через день приехал Кирилл Померанцев, увидел на местном кладбище «чуть заметный бугорок земли, маленький, связанный из двух веток воткнутый в него крест»¹. Могила была обречена. Сегодня участка, отведенного на кладбище в Йере для русских постояльцев «Beauséjour», нет и в помине. Только через пять лет удалось собрать деньги на перенесение праха под Париж, туда, где покоится цвет русской эмиграции. Двадцать третьего ноября 1963 года на кладбище Сент-Женевьев-де-Буа поэт был перезахоронен, на могиле поставлен крест из темно-серого гранита.

Георгий Викторович Адамович (1892–1972)

Георгий Викторович Адамович (7/19 апреля 1892, Москва — 21 февраля 1972, Ницца) закономерно считается одним из ведущих литературных критиков русской эмиграции, вдохновителем и идеологом поэтики «парижской ноты»², духовным наставником молодых поэтов-эмигрантов. По мнению Ю. Иваска, «значение Адамовича в том, что он, мэтр, уклоняющийся от каких бы то ни было формулировок, сумел создать литературную атмосферу для зарубежной поэзии в парижских кафе; и „флюиды“ этой атмосферы передавались и передаются далеко за пределы Парижа»³.

Адамович покинул Россию в начале 1923 года; к этому времени он был достаточно известен в петербургских литературных кругах как яркий представитель «петербургской темы» в русской поэзии⁴, один из младших акмеистов —

¹ Померанцев К. Д. Сквозь смерть. Лондон, 1986. С. 33.

² О «парижской ноте» см.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940: В 4 т. Т. 2: Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 300–303.

³ Иваск Ю. О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. Нью-Йорк, 1950. № 23. С. 196.

⁴ См., напр., мнение В. Пяста в ст. «Поэзия старого Петербурга»: «Георгий Иванов, Георгий Адамович, Ирина Одоевцева — члены Цеха поэтов, чьи изящные и отточенные вещи, как известно, исполнены духом красоты нашего города — сумрачного, застегнутого, парадного» (Жизнь искусства. 1922. № 17 (840). 3 мая; подпись: Rusticus).

учеников Н. Гумилева, участник Первого (1911–1914 годы) и соруководитель — вместе с Г. Ивановым — Второго (1916–1917 годы) Цеха поэтов, один из основных участников возрожденного Гумилевым в пореволюционном Петрограде Третьего Цеха (1920–1921 годы)¹, его главный литературный критик после расстрела Гумилева в 1921 году: третий и последний альманах Цеха почти наполовину состоял из статей и рецензий Адамовича. В 1916 году в издательстве «Альциона» вышла в свет первая книга его стихов «Облака», в которую вошли двадцать пять стихотворений. Стихи намеренно цитатны, полны мифологических и литературных аллюзий и реминисценций, с одной стороны, и «непоэтических» образов и снижающих прозаизмов, разговорных интонаций, подчеркнута «диалогичны» — с другой, что сближает их с поэзией И. Анненского и А. Ахматовой («Так тихо поезд подошел...»², «Так беспощаден вечный договор!»³, «Не знал и не верил в Бога», «Выходи, царица, из шатра...», «Мы так устали от слов и дела...», «Но, правда, жить и помнить скучно!»⁴); в них отчетливо звучат темы одиночества, смерти и судьбы, которые войдут в число ведущих в творчестве Адамовича. О книге появилось восемь одобренных рецензий, авторы которых относили поэзию Адамовича к «чистой лирике». В частности, Гумилев писал, что Адамович «не любит холодного великолепия эпических образов», а «ищет лирического к ним отношения»⁵; В. Жирмунский отметил, что «лирика Адамовича носит почти всегда элегический характер»⁶. Кроме того, рецензенты отмечали наличие у молодого поэта «школы», «вкуса» и «самостоятельности» при очевидном ряде «влияний», прежде всего — Ахматовой и Анненского⁷. Сам автор рассматривал вошедшие в первую книгу стихи лишь как поиски индивидуальной поэтической манеры и не включал их в свои последующие сборники.

¹ Об истории Цеха русского периода см.: *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М., 2004. С. 253–259.

² Стихотворению предпослан эпиграф из И. Анненского; Гумилев в рецензии на «Облака» писал: «Для одного стихотворения пришлось даже взять эпиграф из „Баллады“ Иннокентия Анненского, настолько они совпадают по образам» (*Гумилев Н.* Письмо о русской поэзии // *Аполлон*. 1916. № 1. С. 27).

³ Стихотворению предпослано посвящение «Анне Ахматовой».

⁴ Посвящено Г. Иванову.

⁵ *Гумилев Н.* Письмо о русской поэзии. С. 26.

⁶ *Биржевые ведомости*. 1916. 14 (27) окт. № 15861. С. 5.

⁷ Ср.: «Везде чувствуется хорошая школа и проверенный вкус, а иногда проглядывает своеобразие мышления, которое может вырасти в особый стиль и даже мировоззрение» (*Гумилев Н.* Письмо о русской поэзии. С. 27); «учителями его, по преимуществу, должны считаться Кузмин, И. Анненский и Ахматова» (Там же); «ученик г. Адамович хороший: у него есть вкус, есть желание быть самостоятельным, хотя до оригинальничания он не опускается» (*Ходасевич В.* [Рец.] // *Утро России*. 1916. 5 марта. № 65. С. 7; кроме влияния Ахматовой и Анненского Ходасевич усматривал в стихах Адамовича «кое-что от Блока, кое-что от Андрея Белого» (Там же. С. 5); «Пока он слишком подчинен Ахматовой и Анненскому» (*Оксенов И.* [Рец.] // *Новый журнал для всех*. 1916. № 2–3. С. 74); К. Липскеров находил, что в поэзии Адамовича «слышится то Блок, то Белый, то Ахматова» (*Русские ведомости*. 1916. 10 авг. № 184. С. 5).

В начале 1922 года издательством «Петрополис» была опубликована книга «Чистилище. Стихи. Книга вторая»¹ с посвящением «Памяти Андрея Шенье», что было вполне прозрачным намеком на расстрелянного Гумилева и манифестацией приверженности «неоклассицизму», основные эстетические установки которого Адамович в то время разделял. В сборник вошло сорок семь стихотворений 1916–1922 годов и поэма «Вологодский ангел». Как и в первой книге, общая тональность сборника определяется настроениями тоски («скуки») и одиночества, быстротечности жизни и неотвратимости судьбы («Проходит жизнь. И тишина пройдет...», «О, жизнь моя! Не надо суеты...», «Жизнь! Что мне надо от тебя, — не знаю...», «Им счастье даже не снится...»). Однако в отличие от ранних стихов, в которых эти настроения навеяны скорее поэтической традицией и общей атмосферой «места и времени», за многими текстами «Чистилища» стоит реальный жизненный опыт автора. В 1919 году Адамович, спасаясь от голода, вынужден был уехать в г. Новоржев Псковской губернии, где без малого два года работал школьным учителем — это стало своего рода репетицией его затянувшегося на полвека «изгнания из Петербурга». Образ занесенного снегом безлюдного пустынного края, появляющийся в «Чистилище», задает смысловую и эмоциональную парадигму стихов о России на десятилетия вперед («Холодно. Низкие кручи...»). В стихотворении «Нет, ты не говори: поэзия — мечта...» (1919), пожалуй, впервые выражено понимание сущности поэтического творчества и поэтическое кредо Адамовича: «Пять-шесть произнести как бы случайных строк, / Чтоб их в полубреду потом твердил влюбленный, / Растерянно шептал на казнь приговоренный, / И чтобы музыкой глухой они прошли / По странам и морям тоскующей земли»².

Советская критика встретила книгу холодно: автора упрекали за «барахтанье в луже эстетства», за «литературность», за «повторение прошлого»³. В эмиграции книга получила более доброжелательную оценку⁴, а вошедшие в нее стихи были хорошо известны: по свидетельству Ю. Трубецкого, «Сады» Г. Иванова и «Чистилище» Г. Адамовича, о которых «говорилось и тогда, и теперь, в зарубежье, много», суть «ценности несомненные»⁵.

¹ Адамович готовил книгу с 1918 года и несколько раз менял название, первоначально предполагая назвать сборник «Венера», затем — «Возвращение Орфея».

² Составляя во второй половине 1960-х годов свой последний поэтический сборник «Единство» (Нью-Йорк, 1967), Адамович включил в него это стихотворение; в воспоминаниях Иваска приводятся обстоятельства создания стихотворения, рассказанные мемуаристу автором: «Наступил Девятнадцатый год. Выпал первый снег в Новоржеве, и я долго ходил по полю, что-то бормотал, и получились стихи». См.: *Иваск Ю.* Недавно: памяти Георгия Викторовича Адамовича // *Русская мысль* (Париж). 1972. 16 марта. С. 8.

³ Статья М. Аверина «Поэтический лимонад» (*Новая жизнь* (Псков). 1922. № 9. С. 95), рец. на «Чистилище» И. Груздева (*Книга и революция*. 1922. № 7 (19). С. 59–60) и статья В. Брюсова «Среди стихов» (*Печать и революция*. 1922. Кн. 2. С. 145).

⁴ См., напр., мнение К. Мочульского, отметившего «гибкое и динамичное дарование» Адамовича, присущую его стихам «нервную, угловатую фактуру» (*Мочульский К.* *Классицизм в современной русской поэзии* // *Современные записки* (Париж). 1922. № 11. С. 379).

⁵ *Трубецкой Ю.* *Литературный НЭП* // *Новое русское слово*. Нью-Йорк, 1955. 30 янв. № 15 618. С. 8.

В 1918–1922 годы Адамович переводил для петроградского издательства «Всемирная литература» стихи французских и английских поэтов: «Паломничество Чайльд-Гарольда» и «Дон-Жуана» Дж. Байрона, «Огнепоклонников» Т. Мура, «Орлеанскую девственницу» Вольтера (совместно с Гумилевым и Г. Ивановым), «Анабазис» С.-Ж. Перса (совместно с Г. Ивановым), принимал участие в коллективном переводе «Трофеев» Эредиа, выполнявшемся членами семинария М. Лозинского¹.

В феврале 1923 года Адамович прибыл в Берлин, где стал одним из руководителей зарубежного Цеха поэтов (Берлин, 1922–1923; Париж, 1923–1926). Двадцать восьмого февраля в кафе на Ноллендорфплац состоялся вечер Цеха, на котором Адамович сделал доклад о современной русской поэзии. Пробыв в Берлине всего несколько дней, он уехал в Ниццу, а оттуда — в Париж, куда прибыл в конце лета того же года и где с ноября в знаменитом кафе «Ла Болле» возобновились вечера Цеха: первоначально каждую субботу, затем — начиная с сезона 1925/26 года — все реже. Одной из причин, по мнению мемуариста, следует считать появление в 1925 году Союза молодых поэтов и писателей²; другой — постепенное изменение взглядов самого Адамовича на поэзию. Последнее объявление о собрании Цеха появилось 16 марта 1926 года³.

С осени 1923 года началось сотрудничество Адамовича в газете, затем — в журнале «Звено»⁴, на страницах которого «молодой и в общем-то ничем не примечательный петербургский поэт, один из многочисленных учеников Гумилева, превратился в „первого критика эмиграции“»⁵. Именно в «Звене» начался процесс превращения Адамовича из «гумилевского мальчика» в маститого критика, с мнением которого считалась вся эмиграция. Первая его публикация в газете появилась 10 сентября (№ 32), и до прекращения издания в 1928 году он оставался в числе постоянных авторов, выступая в различных жанрах и под разными псевдонимами: публиковал стихи и «Литературные беседы» под собственным именем, обзоры французской литературы — под псевдонимом Ю. Суцев, вел постоянную рубрику «Отклики» под псевдонимом Сизиф; кроме того, многие принадлежащие его перу рецензии подписаны криптонимом Г. А. или анонимны.

В «Литературных беседах», которыми открывался каждый номер издания, с весны 1927 года перешедшего на журнальный формат, были найдены многие темы и мотивы, занимающие центральное место в творчестве зрелого Адамовича-критика: любовь, смерть, одиночество, отчаяние, вера, неверие, Бог — то, что он называл «последними вещами». Тогда же были найдены форма (небольшого

¹ Подробнее о деятельности Адамовича-переводчика см.: *Адамович Г.* Собр. соч. Стихи, проза, переводы. СПб., 1999. С. 513–519.

² *Терапиано Ю.* Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 103.

³ Подробнее об истории зарубежного Цеха см. статью О. Коростелева в кн.: *Литературная энциклопедия русского зарубежья*. Т. 2. С. 490–493.

⁴ Подробнее о «Звене» см.: *Литературная энциклопедия русского зарубежья*. Т. 2. С. 157–167.

⁵ *Коростелев О.* Подчиняясь не логике, но истине («Литературные беседы» Георгия Адамовича в «Звене») // Адамович Г. *Литературные беседы* // Собр. соч. СПб., 1998. Кн. 1. С. 5.

фрагмента) и — едва ли не самое основное — тон доверительной беседы с понимающим читателем, обеспечивший изданию и критику «обратную связь»: возможность «поговорить по душам, как болтают хорошие знакомые, говорящие на своем собственном языке, когда не надо напрягаться, произносить громкие слова и условливаться о терминах, а в результате сказать друг другу гораздо больше и как раз о самом важном и существенном, о чем по-другому и сказать-то невозможно»¹.

Убежденность в том, что о «самом главном» невозможно сказать прямо, определила стилистику критических статей Адамовича и основные приемы: намек, недоговоренность, кажущуюся обрывочность, умение «вовремя замолчать» и говорить не столько на тему, сколько «вокруг» нее. Эту особенность весьма язвительно воспроизвел В. Набоков в романе «Дар», представив Адамовича в пародийном образе Христофора Мортуса, который, приведя для начала «недостовверную цитату» («Не помню, кто — кажется, Розанов, говорит где-то»), «потом какую-то мысль, кем-то высказанную в парижском кафе после чьей-то лекции, начинал суживать эти искусственные круги... причем до конца так и не касался центра, а только изредка направлял к нему месмерический жест с внутреннего круга — и опять кружился. Получалось нечто вроде тех черных спиралей на картонных кругах», которые «бесконечно вращаются» «в безумном стремлении обратиться в мишень»². Несмотря на подчеркнутую пародийность образа критика, самая суть манеры Адамовича уловлена и передана верно, и утверждение Мортуса о том, что «можно гораздо точнее и подлиннее высказаться, бродя „около“ темы, в ее плодотворных окрестностях»³, вполне соответствует выраженному Адамовичем в «Литературных беседах» мнению об «обманчивой связности», которая «ничем не лучше, — если не хуже, — откровенной отрывочности»⁴.

Адамович писал о русской (в самом широком диапазоне: от классической до эмигрантской, включая советскую) и иностранной литературе⁵, о театре, музыке, о философии, религии и политике. Однако каждая новая книга или событие в культурной жизни, на которые он откликался в «Литературных беседах»⁶, становились лишь поводом для разговора о «вещах последних», о жизни и о самом главном в ней — в полном соответствии с отношением Адамовича к литературе как к связующему звену между смыслом жизни и человеком и с его убеждением, что «имеет смысл только та литература, в которой нет или, вернее,

¹ Коростелев О. Подчиняясь не логике, но истине. С. 14.

² Набоков В. Дар // Набоков В. Собр. соч. (русский период): В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 348.

³ Там же. С. 479.

⁴ Звено (Париж). 1927. № 209. 3 янв. С. 2.

⁵ Более всего — о французской, но и о скандинавской, английской, американской; см. подготовленные О. Коростелевым материалы к библиографии «Георгий Адамович об иностранной литературе» (Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 163–179).

⁶ Событийная и тематическая широта диапазона «Литературных бесед» позволяют, по мнению современного исследователя, считать их критическим дневником, в мельчайших деталях воссоздающим портрет эпохи. См.: Коростелев О. Подчиняясь не логике, но истине. С. 30.

не осталось „литературщины“, и где за словом чувствуется человек»¹, а задача критика — суметь «сквозь чужой вымысел» сказать что-то свое.

Летом 1928 года «Звено» прекратило свое существование, и Адамович был приглашен на должность литературного обозревателя в самую влиятельную газету эмиграции — руководимые П. Милоковым «Последние новости»², где продолжил начатый в «Звене» разговор с эмигрантским читателем. Как и в «Звене», он выступал в газете «во многих лицах» и вел несколько постоянных колонок. Прежде всего еженедельные четверговые «Литературные заметки», пришедшие на смену «Литературным беседам» и подписанные его фамилией; по понедельникам под псевдонимом Пэнгс — своего рода хронику светской и культурной жизни «Про все»; по средам под псевдонимом Сизиф — колонку «Отклики», посвященную преимущественно литературе: с марта 1936 года — главным образом иностранной, тогда как для советской была создана рубрика «Литература в СССР», статьи в которой Адамович подписывал криптонимом Г. А.³ В годы сотрудничества в «Последних новостях» окончательно сложилась репутация Адамовича как одного из ведущих критиков эмиграции, и именно в эти годы развернулась его полемика с Ходасевичем, сделавшаяся одним из самых значимых событий литературной — и не только литературной — жизни диаспоры в целом⁴.

Формально полемика разворачивалась главным образом на страницах двух ведущих парижских газет — демократических «Последних новостей» и монархического «Возрождения», в котором сотрудничал Ходасевич, однако «в спор постепенно была втянута вся эмигрантская пресса, причем не только парижская. На той или иной стороне выступали или отстаивали свою собственную точку зрения виднейшие критики эмиграции: А. Бем, П. Бицилли, М. Слоним, а за ними литераторы и мыслители от В. Набокова до И. Лукаша, от В. Варшавского до Г. Федотова»⁵. В ходе полемики сложилась партия Ходасевича, состоявшая в основном из молодых поэтов группы «Перекресток», которой он руководил (Г. Раевский, И. Голенищев-Кутузов, Ю. Мандельштам, В. А. Смоленский), и значительно более многочисленная партия Адамовича, куда вошли поэты «парижской ноты», духовным отцом которой он являлся; время от времени к ним при-

¹ Литературные беседы // Звено. 1927. № 2. С. 67.

² О «Последних новостях» см.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 313–329.

³ Подробнее о сотрудничестве Адамовича в «Последних новостях» см.: Коростелев О. Георгий Адамович в газете Милокова «Последние новости» // Адамович Г. Литературные заметки // Собр. соч. Кн. 1. СПб., 2002. С. 5–26.

⁴ Материалы полемики частично републикованы в кн.: Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) / Вступ. ст. и примеч. О. А. Коростелева, публ. О. А. Коростелева, С. Р. Федякина // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204–250; о ходе полемики см.: Струве Г. П. Литература в изгнании. Париж; М., 1996. С. 152–154; Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк, 1983 (по указат. имен); Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 131–132; Шмеман А. Прощаясь с Адамовичем // Вестник РСХД. 1972. № 101–102; Hagglund R. The Adamovic-Xodasevic Polemics // Slavic and eEast European Journal. Vol. 20. № 3. Fall. P. 239–252; и др.

⁵ Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 207.

соединялись литераторы старшего поколения. Интересно отметить, что значительной частью эмиграции полемика воспринималась как враждебный спор двух критиков и именно такое отражение получила в эмигрантской мемуаристике, а ее главные участники вошли в историю эмигрантской литературы как непримиримые противники. Терапиано, например, утверждал, что «стоило Георгию Адамовичу похвалить кого-нибудь в своем критическом фельетоне в „Последних новостях“, как в „Возрождении“ тот же автор получал обратное»¹. Однако, судя по воспоминаниям самого Адамовича, критики воспринимали полемику как диалог с достойным противником, который на поверку во многом оказывался единомышленником: «Однажды, после одного из наших печатных споров, где взял я, кажется мне, довольно запальчивый тон, встретив Владислава Фелициановича, я сказал ему что-то вроде „надеюсь, вы не сердитесь“... Он улыбнулся: „что вы, что вы, подобные споры — одно удовольствие“»².

Оба критика и большинство их сторонников писали о трагизме эпохи и о кризисе в мире, в человеческих душах, в искусстве. Но Ходасевич стремился противостоять кризису «прекрасной ясностью» классической традиции, образцом которой была для него поэзия Пушкина, тогда как Адамович считал единственно необходимым и возможным для молодой эмигрантской литературы отразить кризис в предельно искренней и правдивой поэзии, противопоставляя пушкинскую традицию лермонтовскую, которую находил более соответствующей эмигрантской ситуации. В 1930-е годы, признанные эпохой «уже не истории, а эсхатологии», когда «искусства нет и не нужно»³, прежние эстетические ценности девальвированы, их место должны занять простота и искренность, воплощенные в понятии «человеческий документ» (Ходасевич, напротив, считал человеческий документ лишь материалом для дальнейшего художественного обобщения). Установка на эстетическое совершенство (т. е. на неоклассическую поэтику) признается ложной и рассматривается как признак «герметичности» литературы по отношению к жизни, поскольку она уводит поэта от основной задачи, которую должна выполнять поэзия в эмиграции: задачи осуществления связи между словом и духовным опытом. «Поэзия же есть... попытка поднять весь груз эпохи»⁴.

Ходасевич требовал от литературы «осмысленного слова» и призывал молодых поэтов учиться у классиков. Адамович считал, что, понятое буквально, «ученичество» вредно для подлинного творчества, которое всегда индивидуально: ученика от имитатора отделяет лишь один шаг. Он усматривал долг поэзии в условиях нового времени в соединении с христианством и призывал «слушать музыку», преображающую мир⁵, писать о «последних вещах», о самом

¹ Терапиано Ю. Об одной литературной войне // Мосты (Мюнхен). 1966. № 2. С. 373.

² Адамович Г. На полях книги Ходасевича // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1954. 21 нояб.

³ Поплавский Б. 1) Среди сомнений и очевидностей // Утверждения (Париж). 1932. Вып. 2. С. 105; 2) О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа (Париж). 1930. № 2/3. С. 308.

⁴ Адамович Г. Оценки Пушкина // Последние новости. 1935. 25 апр.

⁵ Ср.: «Адамовича заморозил лермонтовский образ Ангела, которому „скучные песни земли“ не могли заменить звуков небес. Отсюда: его „учение“ о невозможности поэзии, ибо поэты не могут петь

главном: о страдании, о смерти, о вечности, о Боге, обращаясь к литературной традиции в поисках ответа на вопрос о месте и судьбе поэта и поэзии в современном мире. Литература должна быть больше чем литературой, и тогда, может быть, «беспочвенная» внешне, но продолжающая гуманистическую традицию русской литературы эмиграция сумеет наконец понять «последние вещи» и сказать о них. Показательно, что Ходасевич понял это еще в ходе полемики. Подводя ее итоги в статье «К спору о Некрасове», он писал, что спорил с Адамовичем «как с литературным критиком», тогда как его следовало бы считать «кем-то другим, стоящим над литературой, над искусством, преодолевшим и то, и другое»¹.

В эмиграции Адамович вплотную подошел к младосимволистской идее преобразующего творчества: искусство должно преображать если не мир, то душу творящего, но для этого необходимы полная искренность и поэтическая простота. Это требование стало первой заповедью «парижской ноты» с ее тенденцией к формальному аскетизму, пессимистической интроспекции и пристальным интересом к «последним вопросам».

Молодое поколение эмиграции одинаково внимательно прислушивалось к обоим критикам, однако предпочло Адамовича. «Вся воспитательная работа Ходасевича, все его усилия обучить молодежь классическому мастерству и привить ей свой дух уверенности в своей самодостаточности пушкинского художества не приводили ни к чему. Молодежь шла за Адамовичем, зачарованная им»². «С отдельными его [Ходасевича] взглядами на искусство, также как со взглядами В. Вейдле, М. Цетлина и некоторых других эмигрантских критиков считались, может быть, даже больше, чем с советами Адамовича. Но за Адамовичем шли в самом главном. Это было очень определенное, хотя и трудно определяемое представление о том, чем была и чем должна быть русская литература. <...> На каком-то собрании... Адамович совсем уже определенно заявил, что русская литература XIX века была как бы новым взрывом сил, вошедших в мир с христианством. В том, что он научил „молодых“ такому подходу к искусству, я вижу величайшую его заслугу»³. «Адамович, как это ни казенно звучит, создал школу, или вернее, антишколу, что почти совпадает, объединявшую вокруг себя лучших молодых людей того времени. <...> Достоинно внимания, что в отдельных случаях Ходасевич был, пожалуй, ближе к ограниченной — литературной — истине, искуснее и даже „честнее“. <...> Несмотря на весь свой „подвиг“, Ходасевич „школы“ в эмиграции создать не мог. Вернее, ту „школу“, которую он создал, не стоило защищать»⁴.

как ангелы». См.: *Иваск Ю.* Поэзия старой эмиграции // *Русская литература в эмиграции* / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 52.

¹ *Возрождение* (Париж). 1938. 11 марта.

² *Федотов Г. П.* О парижской поэзии // Ковчег (Нью-Йорк). 1942. С. 193.

³ *Варшавский В. С.* Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956. С. 179, 182.

⁴ *Яновский В. С.* Поля Елисейские. С. 108–109; ср. широко известное в эмиграции замечание Полявского о позиции Ходасевича: «Верно, но неинтересно».

В 1930–1934 годы в парижском журнале «Числа» Адамович вел отдел критики, где печатал рецензии и заметки (иногда — под псевдонимом Ю. Суцев) и знаменитые «Комментарии», названные Г. Ивановым «антиподами блестящих газетных фельетонов», написанными «только для самого себя» и представляющими собой «разговор, который можно вести только в одиночестве, освещающий самую скрытую суть поэзии — и Адамовича»¹. По воспоминаниям современников, «Комментарии» определяли «тон» младшего поколения эмигрантских литераторов не только в Париже, но и в других центрах рассеяния, а «ряд поэтов и писателей младшего поколения думал по Адамовичу, проверяя свои мысли и свое мироощущение по „Комментариям“»².

«Комментарии» представляли собой статьи, состоящие из отдельных фрагментов, связанных между собой не сюжетно, а «родством тем»³. Фрагменты — объемом от одного-двух абзацев до одной-двух страниц — по своей суггестивности, по «плотности» и сжатости заключенной в них мысли значительно превосходили даже фрагменты «Литературных бесед» и «Литературных заметок», нередко превращаясь в «моментальную фотографию мысли»⁴. Превосходили они их и по углубленности («заостренности») анализа, и по ширине тематики, хотя главная тема осталась прежней — сущность и предназначение поэзии в «эсхатологическом» мире. В «Комментариях» Адамович предложил свое определение поэзии: «Какие должны быть стихи? Чтобы как аэроплан, тянулись, тянулись по земле, и вдруг взлетали... если и не высоко, то со всей тяжестью груза. Чтобы все было понятно, и только в щели смысла врывался пронизывающий трансцендентальный ветерок. Чтобы каждое слово значило то, что значит, а все вместе двоилось. Чтобы входило, как игла, и не видно было раны. Чтобы нечего было добавить, некуда было уйти, чтобы „ах!“, чтобы „зачем ты меня оставил?“, и вообще, чтобы человек как будто пил горький, черный, ледяной напиток, „последний ключ“, от которого он уже не оторвется»⁵.

«Комментарии» давали ответ на вопрос о том, «как жить и писать» в новых бытийных условиях, и «стоит ли вообще это делать, если это никому не нужно, да и нет полной уверенности, что нужно самому себе»⁶. По глубокому убеждению Адамовича, при серьезном отношении к слову и при условии полной искренности с самим собой поэту удастся оставить после себя несколько верно найденных слов, которые «пребудут вечно», тем самым не только оправдывая кажущиеся бессмысленными занятия литературой, но и возвращая смысл жиз-

¹ Иванов Г. [Рец. на:] Адамович Г. Одиночество и свобода. Нью-Йорк, 1995 // Новый журнал (Нью-Йорк). 1955. № 43. С. 296.

² Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. С. 163.

³ Об истории создания «Комментариев», их типологии и месте в творчестве Адамовича см.: Коростелев О. 1) Комментарии к «Комментариям» (Адамович Г. Комментарии. Собр. соч. СПб., 2000. С. 594–612; 2) Комментарии // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3. С. 27–28.

⁴ Андреев Н. Об особенностях и основных этапах развития русской литературы за рубежом (опыт постановки темы) // Русская литература в эмиграции. С. 116.

⁵ Адамович Г. Комментарии. Вашингтон, 1967. С. 6–7.

⁶ Коростелев О. Комментарии к «Комментариям». С. 602.

ни в целом. Именно это определило значение «Комментариев» для молодой эмигрантской литературы — и не только для нее.

Зимой 1925/26 года Адамович познакомился с Мережковскими и стал постоянным участником их «воскресений», а с начала 1927 года — основанного ими литературного общества «Зеленая лампа». В 1934 году он совместно с М. Л. Кантором издавал ежемесячный журнал «Встречи» (вышло шесть номеров)¹; в конце 1935 года под их же редакцией был издан сборник «Якорь», ставший первой антологией эмигрантской поэзии².

В начале сентября 1939 года сорокасемилетний Адамович записался волонтером во французскую армию и провел весь период «странной войны» (попытки противостояния немецким войскам) в окопах. После капитуляции Франции он перебрался в Ниццу, где прожил годы оккупации; в начале 1946 года вернулся в Париж. С 1946 по 1949 год вел возобновленную рубрику «Литературные заметки» в просоветской парижской газете «Русские новости»³, за что многие упрекали его в «большевизанстве». Упреки усилились после выхода в свет написанной по-французски книги воспоминаний «L'Autre Patrie» («Иное отечество»); самый резкий отзыв принадлежал Г. Иванову, который объявил книгу «просоветской» и открыто обвинил Адамовича в сотрудничестве с «большевистской» прессой⁴. В 1949 году, оставив «Русские новости», Адамович начинает печататься в парижской «Русской мысли», а с 1954 года — в нью-йоркском «Новом русском слове»⁵; сотрудничество в обеих газетах продолжалось до самой смерти критика.

В 1951–1961 годах Адамович преподавал русскую литературу в университете Манчестера; в 1960-х — начале 1970-х жил в Париже и Ницце, писал «скрипты» (очерки о деятелях русской культуры) для мюнхенской радиостанции «Свобода». В последние два десятилетия жизни вышли в свет его книги «Одиночество и свобода» (Нью-Йорк, 1955; в книгу вошли переработанные статьи и фрагменты публикаций в периодике 1930–1950-х годов), «Василий Алексеевич Маклаков: политик, юрист, человек» (Париж, 1959), «Толстой» (Париж, 1960), «Вклад русской эмиграции в мировую культуру» (Париж, 1961; пер. на англ. и фр. яз. — 1962), «О книгах и авторах: заметки из литературного дневника» (Париж, 1967; в книгу вошли некоторые из очерков, написанных для «Свободы»), «Комментарии» (Вашингтон, 1967; в окончательную редакцию вошли 83 из 224 опубликованных в периодике в 1930–1965 годов фрагментов и три самостоятельные статьи: «Наследство Блока», «Поэзия в эмиграции», «Невозможность поэзии»)⁶.

¹ См. о «Встречах»: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 90–94.

² Переиздан с приложением переписки редакторов-составителей и аннотированным именным указателем (СПб., 2005; под ред. О. Коростелева, Л. Магаротто, А. Устинова).

³ См. о «Русских новостях»: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 565–567.

⁴ Иванов Г. Конец Адамовича // Возрождение (Париж). 1950. № 11. С. 179–186.

⁵ См.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 255–258; 560–565.

⁶ Подробнее об «Одиночестве и свободе», «Вкладе русской эмиграции в мировую культуру» и «Комментариях» см.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 3. С. 24–28.

По сравнению с критическим и публицистическим, наследие Адамовича-поэта значительно менее объемно. Пока известны сто шестьдесят пять его поэтических текстов: сто пятьдесят девять были опубликованы им при жизни, два стихотворения появились в эмигрантской печати посмертно, четыре, хранившиеся в архивных собраниях, вошли в собрания его стихов, увидевших свет в конце 1990-х — начале 2000-х годов¹. По воспоминаниям Ю. Иваска, Адамович «дал в печать не более ста стихотворений, хотя как-то мне признался, что писал их часто, но „не предавал тиснению“»².

О том, насколько строго относился Адамович к собственным стихам, свидетельствует не только малое число опубликованных текстов, но и жесткий отбор, который он производил при составлении своих поэтических сборников. Всего при жизни Адамовича были изданы четыре сборника стихотворений: два в России и два в эмиграции. Самым большим по объему стал сборник «На Западе», изданный парижским «Домом книги» тиражом в 200 экземпляров в 1939 году — через семнадцать лет после «Чистилища», хотя подготовку его Адамович начал еще в середине 1920-х годов. В книгу вошли сорок девять стихотворений, написанных за двадцать лет, с 1917 по 1937 год, и печатавшихся в парижских «Современных записках», «Числах», «Звене», «Новом корабле», в рижских «Перезвонах», в брюссельском «Благонамеренном», в альманахах «Цех поэтов», «Круг» и других периодических изданиях эмиграции. Кроме того, Адамович включил в книгу девять стихотворений из «Чистилища».

В сборнике отчетливо выражено новое, сформировавшееся уже в эмиграции отношение Адамовича к поэзии, в котором своеобразно сочетаются элементы эстетики символизма и акмеизма. С одной стороны, поэзия, понимаемая как «посвятительный путь»; «единое виденье / как месяц из-за облаков», которое он пытался воплотить в стихах. С другой — убежденность в том, что слово значит лишь то, что оно значит; отказ от метафоричности, орнаментальности, от всякого рода внешних «красивостей», аскетическая сдержанность как основной принцип (ср. мнение современного исследователя: «Основополагающий принцип стихов Адамовича — выразительный аскетизм»³).

Тональность книги задана сквозными мотивами безнадежности, утраты, одиночества, «непоправимости», невозможности счастья, готовности умереть («У дремлющей парки в руках...», «Рассвет и дождь. В саду густой туман...», «Летит паровоз, клубится дым...», «Невыносимы становятся сумерки...», «Осенним вечером, в гостинице, вдвоем...»). Однако и в этом мире «обманувшего

¹ Адамович Г. Собр. соч. Стихи, проза, переводы; Адамович Г. Полн. собр. стихотворений. СПб., 2005 (оба издания подг. О. А. Коростелевым).

² Новый журнал (Нью-Йорк). 1972. № 106. С. 286.

³ Коростелев О. «Без красок и почти без слов...» (поэзия Георгия Адамовича) // Адамович Г. Собр. соч. Стихи, проза, переводы. С. 44; в статье предлагается периодизация творчества Адамовича-поэта: от акмеизма (младший акмеист) второй половины 1910-х годов через неоклассицизм начала 1920-х годов к «парижской ноте» периода эмиграции, явившейся результатом переоценки прежних эстетических ценностей и в известной мере возвратом к символизму: «„Серебряный век“ русской поэзии из эмигрантского далека начал восприниматься во всей его сложности и величии, и Адамович все чаще принялся обращать свои взоры к символизму, к его грандиозным целям» (Там же. С. 35–36).

сиянья» случаются «минуты предчувствий», «свет от слиянья двух сердец», мгновенья «бедного счастья» и такие прозрения, за которые следует благодарить судьбу («Ну, вот и кончено теперь. Конеч...», «За все, что в нашем горестном быту...», «Чрез миллионы лет — о, хоть в эфирных волнах!», «Куртку потертую с беличьим мехом...», «Еще переменится все в этой жизни, — о, да!»). Пожалуй, наиболее точно это выражено в стихотворении «За все, за все спасибо. За войну...» (1928), которое многие современники считали лучшим и наиболее характерным стихотворением зрелого Адамовича, ср.:

Нет доли сладостней — все потерять.
Нет радостней судьбы — скитальцем стать,
И никогда ты к небу не был ближе,
Чем здесь, устав скучать,
Устав дышать,
Без сил, без денег,
Без любви,
В Париже...

Эмигрантская критика оценила сборник «На Западе» довольно высоко, отметив «простоту», «немногословность», «удивительную цельность» стихов. Гиппиус назвала автора единственным поэтом из всего «западного полупоколения», близким Блоку «необыкновенной правдивостью, связанным с ней чувством ответственности»¹. (Задолго до выхода книги, откликаясь на публикацию стихов Адамовича в эмигрантской периодике, она писала ему 14 февраля 1928 года о стихах двух разных родов: тех, что «нравятся», и тех, что «пронзают»; поэзию Адамовича она относила ко второму роду².) В. Андреев в рецензии на новую книгу отметил, что Адамович «пишет только в тех случаях, когда решительно чувствует, что не писать не может», и поэтому в стихах «нет ни одного лишнего слова и вместе с тем каждая строка живет внутренней мелодической жизнью»³. П. Бицилли писал, что в пространстве пронизывающей книгу «безнадежности» возникает «впечатление выхода, катарсиса, обретения того, в поисках чего металась душа»⁴.

В 1967 году нью-йоркским издательством «Русская книга» был опубликован последний сборник стихов Адамовича «Единство. Стихи разных лет», который автор рассматривал как свое поэтическое завещание, намереваясь остаться в сознании потомков «именно этим тщательно отобранным корпусом стихотворений»⁵. Поэт включил в книгу сорок пять своих лучших, по его мнению, стихотворений, написанных на протяжении полувека и выдержавших проверку временем. Из

¹ Антон Крайний. Почти без слов // Последние новости. 1939. 9 марта. № 6555. С. 3.

² Intellect and Ideas in Action: Selected Correspondence of Zinaida Hippus / Comp. by Temira Pachmuss. München, 1972. P. 373.

³ Русские записки. 1939. № 16. С. 199–200 (подпись: С. Осокин).

⁴ Современные записки. 1939. № 69. С. 384.

⁵ Коростелев О. Примечания // Адамович Г. Собр. соч. Стихи, проза, переводы. С. 472.

них двадцать восемь входили в сборник «На Западе», в том числе четыре стихотворения, публиковавшиеся в «Чистилище»; остальные публиковались в довоенной («Звено», «Числа», «Современные записки» и др.) и послевоенной («Новый журнал», «Опыты», «Орион», «Встреча» и др.) периодике и литературных альманахах, и лишь одно — «Нам Tristia — давно родное слово...» — было впервые опубликовано в «Единстве».

Критические оценки «Единства» во многом повторяли оценки предыдущего сборника Адамовича: критики писали о намеренной «приглушенности» его «срывающегося» голоса и об «обреченности» его шепота; о «евангельской простоте» и «предельности» выбранных автором слов; о «простом, трезвом и ясном утверждении того, что есть самого подлинного в человеке»; о том, что стихи «будят мысль, незаметно очаровывают и глухо звенят где-то на самом „дне сознания“, за что-то укоряя или же что-то обещая»¹. В ряде рецензий отмечалось, что центральная тема поэзии Адамовича — смерть, и немногим поэтам удавалось сказать о ней так, как ему: «Тема смерти — во всей ткани поэзии Адамовича», «мало кто умеет так обреченно шептать о смерти, как Адамович»².

Пытаясь соотнести поэзию Адамовича с традицией русской лирики, критики либо относили ее к «пушкинско-тютчевско-баратынской» линии (Гуль), либо утверждали нечто прямо противоположное: Адамович «на свой особый лад допел Лермонтова, Блока, Анненского» (Иваск). Терапиано, отметив «и вкус, и тон, и уровень, и трезвый, ясный, порой даже несколько картезианский ум», полагал, что стихи Адамовича — «это очень русские стихи, органически связанные с большой линией нашей поэзии, но Георгий Адамович не только русский, но и европеец», а книга в целом, «в самой своей сокровенной сущности», есть «глубоко христианская книга», пронизанная мотивами «греха, раскаянья и смирения, в высшем смысле, т. е. в сознании ограниченности человеческого „я“»³.

Через десять лет после смерти Адамовича его многолетний приятель и корреспондент А. Бахрах, вспоминая Адамовича и пытаясь ретроспективно оценить его творчество в целом, писал: «В конечном счете все, о чем писал Адамович, так сказать, „для души“, для себя, не выполняя роли присяжного критика, может быть выражено двумя его собственными строчками. Ведь во всех своих писаниях он — порой с оттенком скептицизма и не без внутренней иронии — комментировал ту же вечную тему:

О том, что мы умрем. О том, что мы живем.
О том, как страшно все. И как непоправимо...»⁴

¹ Анстей О. Разговор под дождь // Новое русское слово (Нью-Йорк). 1967. 27 авг.; Чиннов И. Смотрите — стихи // Новый журнал (Нью-Йорк). 1968. № 92. С. 138; Терапиано Ю. [Рец.] // Русская мысль (Париж). 1967. 28 сент.; Иваск Ю. Эпоха Блока и Мандельштама // Мосты (Мюнхен). 1968. № 13/14. С. 235.

² Рец. Р. Гуля. Новый журнал (Нью-Йорк). 1967. № 89. С. 279) и указанная статья О. Анстей.

³ Терапиано Ю. Литературная жизнь русского Парижа за полвека.

⁴ Бахрах А. Памяти Адамовича (к 10-летию со дня смерти) // Русская мысль (Париж). 1982. 28 февр.; цитируются финальные строки стихотворения «Осенним вечером, в гостинице, вдвоем...», впервые опубликованного в «Современных записках» (Париж, 1928. № 37. С. 232), затем включенного в сб. «На Западе» и «Единство».

Владислав Фелицианович Ходасевич (1886–1939)

Владислав Ходасевич (16 мая 1886, Москва — 14 июня 1939, Париж) уехал из России 22 июня 1922 года. Ему было 36 лет. В России им были созданы четыре поэтических сборника: «Молодость» (1908), «Счастливый домик» (1914), «Путем зерна» (1920), «Тяжелая лира» (1922), а также «Статьи о русской поэзии» (1922), «Из еврейских поэтов» (1922), «Загадки (сказка)» (1922).

В Европе были изданы: книга поэзии «Собрание стихов» (1927), включающая два последних стихотворных сборника и написанный в эмиграции цикл «Европейская ночь», биография Державина (1931), сборник статей «О Пушкине» (1937), книга воспоминаний «Некрополь» (1939). Как литературный критик Ходасевич — автор более четырехсот статей и рецензий, публиковавшихся в периодических изданиях русской эмиграции: журналах «Современные записки» (Париж), «Воля России» (Прага), газетах «Дни» (Берлин), «Последние новости» (Париж), «Возрождение» (Париж) и др.

Формальной причиной отъезда из России была работа в новом литературном журнале «Беседа»¹, организованном в Берлине стараниями Горького, — заведовать отделом поэзии, но в действительности отъезд был связан с переменами в личной жизни. В письме М. М. Карповичу от 1 января 1923 года из Saagow'a, где Ходасевич гостил у Горького, поэт объяснял обстоятельства эмиграции следующим образом: «Эти годы были для меня очень тяжелы физически и морально. Болел, голодал. В мае прошлого (1922) года расстались мы с Анной Ивановной [Ходасевич, урожд. Чулкова]. Я уехал сюда. Нынешнюю жену мою зовут Нина Николаевна. Если Вы читаете „Дни“, то видели там стихи Нины Берберовой. Это — ее. Пишет она недавно, ей всего 21 год...» (IV, 455–456)².

В письме к бывшей супруге поэт изъяснялся языком «мифологизированной метафизики» своего поэтического сборника «Путем зерна»: «„Ты — царь. Живи один“: это навсегда и про всех сказано. <...> Я все на той же теории: путем зерна. И вот мы с тобой сейчас оба в земле: темно и душно. И говорю тебе: прорастем, и будем мы с тобой петь и плясать» (Берлин, 12 октября 1922 года — IV, 449). Пророческий пафос и тональность этого письма свидетельствуют об ожидании нового жизненного этапа, уповании на возрождение, «саморазвитие». Его началом стал сделанный выбор — биографическая точка, в которой соединились поиски духовного пути, история России и поэзия. Впечатления от жизни в Европе предстают в письмах на родину длинным перечнем городов: «Должно быть, я как-нибудь изменился, но самому незаметно. После Берлина я много ездил, и это, кажется, было главным признаком моего существования. Вы только подумайте: не считая разных мелких городов, побывал я после Берлина в Праге, Мариенбаде, опять в Праге, в Вене, в Венеции, в Риме, в Турине, в Париже, Лондоне, Бельфасте, опять в Лондоне, Париже, Турине, Риме, в Неаполе, в Сорренто, в Риме,

¹ См. Вайнберг И. 1) «Беседа» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. М., 1996. Т. 2., ч. 1. С. 32–42; 2) Жизнь и гибель берлинского журнала «Беседа» (по неизвестным архивным материалам и неизданной переписке) // Новое литературное обозрение. 1996. № 21. С. 361–376.

² Здесь и далее произведения В. Ходасевича (кроме особо оговоренных случаев) цит. по: Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997. В скобках указываются том и страница.

в Париже, в котором и „под“ которым живу теперь, к счастью, уже семь месяцев, меняя только квартиры... А то ведь я однажды подсчитал число комнат, в которых жил или ночевал. Знаете сколько, не считая, конечно, вагонов и кают?» (из письма Б. А. Диатроптову от 15 ноября 1925 года — IV, 491–492).

С апреля 1925 года Ходасевич живет в Париже. Биография Державина, статьи о Пушкине были написаны на фоне европейского пейзажа, обдумывались во время поездок в Италию, Венецию, Германию, жизни у Горького в Saarow'e и в Сорренто. Изменился не только творческий контекст, расширился ракурс прочтения текстов. «Едва ли не все наиболее значительное открывается не иначе как в связи с внутренней и внешней биографией автора» («О символизме» — II, 175), и европейский маршрут имел не только географические ориентиры.

В 1927 году в Париже вышла последняя поэтическая книга В. Ходасевича «Собрание стихов». Этому предшествовал долгий период молчания: «Сейчас я сколько ни пробую писать — ничего не выходит. Отчетливо чувствую, что прежняя моя форма должна быть как-то изменена, где-то надломлена. Однако ни вычислить угол и точку надлома, ни натолкнуться на них в процессе работы — мне все не удается...» (из письма Вяч. И. Иванову. Сорренто, 21 января 1925 года — IV, 483).

Книга содержала уже известные читателю сборники «Путем зерна», «Тяжелая лира» и новый цикл стихов «Европейская ночь». Цикл «Европейская ночь» стал для Ходасевича итоговым. Прежде всего потому, что в нем была заявлена поэтическая позиция, отличная от «орфейства» двух предыдущих сборников. Название «Европейская ночь» обозначает завершение маршрута: *внешнего путешествия и внутреннего пути*. Начало этого пути и его вехи заданы стихотворением «Путем зерна», открывающим «Собрание стихов» (и давшим название соответствующему циклу):

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, умрет — и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год, —

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всеми живущему идти путем зерна (I, 137).

Сюжет этого стихотворения, ставший магистральным для книги, наиболее сжато и емко выразил Фрэнк Гёблер: «Ходасевич заимствует библейскую притчу о пшеничном зерне (ср. Иоанн. 12, 24 и 2 Коринф. 15, 35–36) и ставит ее трижды в новый контекст. В первый раз — это слово поэта — аналогия Божьего слова, во второй раз — пути, пройденные душой, и в третий раз — история России, увиденная с точки зрения революционного семнадцатого года»¹. У Ходасевича в этом стихотворении впервые поэтическое «я» наделяется способностью вмещать в себя и большое и малое. Особенность композиции этого текста обусловлена тем, что объектом и главной темой стихотворения становится душа поэта: он сам — маленький, как зерно, и огромный, как страна. Такое расширение поэтического «я» дает свободу отождествить себя со всем народом и в то же время следовать общему Божьему закону. В сборнике «Путем зерна» сквозным сюжетом является опыт самопознания, а лейтмотивом — «вглядывание в себя»: «я» — предмет рассматривания, наблюдения, созерцания, медитации («...Самого себя / Увидел я в тот миг, как этот берег; / Увидел вдруг со стороны» — «Эпизод»). Мотивы путешествия в мир мертвых («Золото»), ночных странствий души («Со слабых век сгоняя смутный сон...»), «В заботах каждого дня», «Сны», «Утро»), обнаруживающие аллюзии на стихи Тютчева и Баратынского, соседствуют в этом сборнике с напряженным вчувствованием в сиюминутное бытие, в котором настоящая жизнь заслонена ничтожностью бренного существования (торжища земного):

И всё-таки бреду домой с покупкой,
И всё-таки живу.
Как прочно все! Нет, он совсем не хрупкий,
Сон наяву! («На ходу» — I, 153)

В сборнике «Тяжелая лира», как показал Ю. Левин, самым частотным словом является «душа» (синонимами у Ходасевича выступают *Психея* и *дух*). «Мифологема души» образует «структурный центр поэтического мира Ходасевича»²; от нее тянутся нити ко всем главным темам и мотивам, его образующим. Приблизиться к живому царству Духа позволяет лишь опасная стезя Орфея («Баллада»), нахождение на грани бытия («Я сам над собой вырастаю, / Над мертвым встаю бытием»). В этом и состоит выбор поэта, решающегося на полет вниз головой в свое бессознательное, дабы разглядеть в себе — себя лучшего. Этот мотив встречается и в цикле «Про себя» (сб. «Путем зерна»):

¹ Göbler F. Темы поэзии Ходасевича // *Slavia orientalis*. 1992. XLI. N 3. С. 43–44.

² Левин Ю. И. О поэзии В. Ходасевича // Левин Ю. И. Избр. труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 243. С точки зрения Ю. Левина, «мифологема души у Ходасевича представляет собой контаминацию нескольких родственных религиозно-мифологических представлений: 1) универсального архетипического представления о самостоятельном существовании души как двойника, могущего отделяться от тела <...>; 2) европейской мистической концепции о „высшем“ (или глубинном) в душе <...>; 3) концепции „инспирации“ от Платона и пророков до Пушкина...» (с. 243).

И, чтоб мою к себе приблизить высь,
Гляжу я в глубь, где звезды занялись.
Упав туда, спокойно угасает

Нечистый взор моих земных очей,
Но пламенно оттуда проступает
Венок из звезд над головой моей (I, 148).

В. Вейдле в статье, написанной по поводу подготовленного Н. Берберовой переиздания «Собрания стихов» (1961)¹, указывал на глубокую связь этой темы — души, живущей «под спудом / Каким-то пламенным чудом», — с символизмом: «...сама эта тема из символизма идет, им была поставлена, провозглашена, была в сущности его программой. Поэт стоит на грани двух миров, и, будучи толкователем, а то и создателем образов или знамений того мира, явленных в нашем, он уже тем самым меньше принадлежит нашему миру, чем тому»². Орфические мотивы сочетаются у Ходасевича с мотивами космогоническими: лирическое «я» поэта заключает в себе и «высь» и «земное». Подобно тому как в «Теогонии» Гесиода Мать-Земля из самой себя порождает Небо, поэт в себе прозревает небесное³:

И как мне не любить себя,
Сосуд непрочный, некрасивый,
Но драгоценный и счастливый
Тем, что вмещает он — тебя? («К Психее» — I, 198)

Новый ракурс поэтического видения очевиден в балладе «Джон Боттом» из сборника «Европейская ночь», об этом говорит сам ее сюжет: портной Джон Боттом, потерявший на войне руку и убитый осколком немецкого снаряда, не может найти в раю покоя, поскольку похоронили его с чужой рукой («Пускай я грешник и злодей, / А плотник был святой, — / Но невозможно мне никак / Лежать с его рукой!»). Эта баллада демонстрирует важный этап смены точки зрения на взаимоотношение жизни и поэзии: «я» — это и «дневная» жизнь, и земное предназначение («Я ею двадцать лет кроил / И на любой фасон! / На ней колечко с бирюзой, / Я без нее не Джон!»). Поэт переходит «от исследования собственной души, чем он преимущественно занимался в предыдущих четырех сборниках, к попыткам вжиться в душу *другого*...»⁴

¹ Ходасевич В. Собр. стихов (1913–1939) / Ред. и примеч. Н. Н. Берберовой. Berkeley, 1961.

² Вейдле В. Ходасевич издали-вблизи // Современники о Владиславе Ходасевиче / Сост., вступ. ст. и коммент. А. С. Бергер. СПб., 2004. С. 381.

³ О взаимосвязи мифа об Орфее и Эвридике с космогонией, а также об интерпретации этого мифа в поэзии Серебряного века см.: Асоян А. А. Семиотика мифа об Орфее и Эвридике // Звучащие смыслы. Альманах. СПб., 2007. С. 705–728.

⁴ Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 121.

Смену темы в стихах этого периода объясняли как общим стремлением философской мысли на Западе «осмыслить феномен „восстания масс“ (пользуясь названием книги Х. Ортеги-и-Гассета), который стал очевиден после мировой войны» (Н. Богомолов)¹, так и ожиданиями В. Ходасевича, связанными с христианской Европой, и постигшим его за время эмигрантской жизни разочарованием (С. Бочаров). Подобно Флоберу, переживавшему в свое время «новую для европейской эстетики задачу — необходимость вжиться и вчувствоваться в отталкивающую... современность, при человеческом отвращении к ней „полюбить“ ее художественно», Ходасевич, как полагает С. Бочаров, занял «медиумическую позицию» по отношению к европейским ценностям: «свое погружение в „европейскую ночь“ принял как поэтический долг по отношению к новой и, что существенно, *чуждой* реальности, в которой он по судьбе очутился»².

Однако формирование нового авторского взгляда в последнем поэтическом сборнике было обусловлено не только внешними причинами, кроющимися в атмосфере эпохи, но и внутренними поисками. Представляется, что новое поэтическое видение, обнаружившее себя в «Европейской ночи», было найдено благодаря осмыслению поэтической и человеческой судьбы И. Анненского («Об Анненском»).

Вечер памяти И. Анненского состоялся 14 декабря 1921 года в петроградском Доме искусств. На следующий день Ходасевич передает свои впечатления в письме Г. И. Чулкову: «Вчера устроили вечер памяти Анненского. Верховский нудствовал 50 минут, классифицируя Анненского... Ну-с, потом Ахматова читала стихи Анненского, изданные. Потом я клятвенно заверял почтеннейшую публику, что Анненский — то же, что толстовский Иван Ильич, только стихотворец. Но — с Иваном Ильичом было чудо (конец повести), а с Анненским не было. Мораль: не гордитесь, поэты. Кажется, велят это повторить в Вольфиле. Потом сын Анненского читал стихи неизданные. Все это было торжественно, потому что сын Анненского меня не слышал. Иначе бы избил, и вечер много утратил бы в отношении импозантности» (IV, 438).

Работая над докладом об Анненском, Ходасевич был ошеломлен собственным открытием: смерть Анненского обнажила острое несоответствие поэтической идеи и жизни поэта. Стихотворение «Перешагни, перескочи...» (написанное, как и доклад «Об Анненском», в 1921 году) по сути своей является пародией на ситуацию, когда заданная инерция поэтической темы грубо прерывается ее профанацией в жизни поэта. Именно под таким углом рассматривает Ходасевич трагическое расхождение поэтического и человеческого в судьбе того, кто всю жизнь «пел смерть», а умер внезапно, не осознав, что это значит: «Без этого осмысления вся лирическая отзывчивость, тонкость, сложность Анненского — пустое, бессмысленное, дурмнящее мелькание синематографа, кошмар, мираж, чепуха, болмотание колокольчика: ведь такой ему и казалась жизнь» (II, 106).

¹ Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича. С. 128.

² Бочаров С. Г. 1) «Памятник» Ходасевича (I, 42); см. также: 2) «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Филологические сюжеты. М., 2007. С. 385–389.

Доклад оказался не панегириком мастеру, а «смертным приговором» поэту, взращенное поэтическое дерево которого представляло пустоцветом. Обличения Ходасевича лежали в области не литературной критики, а основ бытия. Его доклад можно было бы озаглавить «Смерть», по названию центральной главы романа Л. Толстого «Анна Каренина», который Ходасевич незадолго до написания доклада перечитывал¹. Для демонстрации трагического в своей слепоте пути Анненского Ходасевич избрал главного героя рассказа Л. Толстого «Смерть Ивана Ильича». И самую идею о том, что постигнуть смерть можно лишь постигнув жизнь (применимое не только к Анненскому-поэту и Анненскому-человеку, но и к себе самому), Ходасевич обрел благодаря Л. Толстому, жизнь и творчество которого были для него примером цельности духовного пути. В статье «Казаки» он писал: «Искусство Толстого совершенно неотделимо от его учения, понять (и, следовательно, оценить) это искусство по-настоящему можно только в прямой, тесной связи с его нравственно-философской проповедью. Все попытки, разделив Толстого на художника и проповедника, принять первого и отвергнуть второго, суть не что иное, как смесь непонимания с лицемерием» (II, 453)². Импульсом к осмыслению личности и творчества Л. Толстого могла послужить статья А. Белого «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (М., 1911), ее пафос состоял в признании смерти Л. Толстого вершиной его духовного пути: «Жизнь, проповедь, творчество сочетались в одном жесте, в одном моменте»³. Белый называл смерть Толстого «высшим единством», в котором соединились «две сферы творчества»: жизнь и слово.

Вводя столь необычное сопоставление — Иннокентия Анненского и Ивана Ильича, Ходасевич объясняет, что делает это для того, чтобы ответить на вопрос: что заставляет их бояться смерти? Ответ Ходасевич видит в том, что смерть для них «„омут безликий“, уничтожение личности — или того, что они принимали за личность, т. е. их мыслей и чувств, их человеческого „я“» (II, 105). Необходимо пересмотреть свою личную жизнь, подчинить ее «высшему императиву», тогда можно вырасти из «своего маленького „я“ — в „я“ другое, в котором нет

¹ Об этом Ходасевич вспоминает в статье «Казаки»: «В конце 1920 года, в Петербурге, перечитывал я Толстого. Я начал с „Анны Карениной“, перешел к „Крейцеровой сонате“, потом к „Смерти Ивана Ильича“, „Холстомеру“, „Хозяину и работнику“ и т. д.» (II, 449).

² Показательным примером интереса Ходасевича к личности и творчеству Л. Толстого является предисловие этой статьи. Узнав из вступительной статьи к публикации «Казаков» в 26-й книжке «Современных записок» за 1925 год о том, что существуют стихотворные отрывки этой повести, Ходасевич был этим поражен и в письме к М. В. Вишняку просит редакцию «Современных записок» достать эти отрывки: «Мы бы их напечатали с послесловием Ходасевича, которому любопытно, как Толстой „вертит стихом“. Ах, как бы я засел за такую штуку!.. Ах, батюшки мои, до чего любопытно и до чего не терпится... Стихи Толстого! Да ведь это все равно что... да нет, это и сравнить не с чем!» (22 декабря 1925 года).

³ *Белый А.* Трагедия творчества. Достоевский и Толстой // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. Т. 1. С. 418. В 1920–1921 годы А. Белый неоднократно выступал с докладами о Л. Толстом («Кризис сознания и Лев Толстой» — 25 августа 1920 года, Политехнический музей; «Толстой как учитель сознания» — 20 ноября 1920 года, Московская консерватория; «Достоевский и Толстой» — 9 октября 1921 года, Вольфила). В письме к П. Н. Зайцеву от 11 июня 1922 года В. Ходасевич называет А. Белого одним из самых важных людей в своей духовной биографии (IV, 445).

смерти»¹. Образы притчи о сеятеле различимы в этой статье, в рассуждениях Ходасевича о способах расширения своего «я»: «Семя разрыв-травы упало в Иване Ильиче на каменистую почву, в Анненском на добрую. Но он оказался плохим садовником». Контекст, в котором возникают аллюзии на притчу, иной, нежели в стихотворениях сборника «Путем зерна» или писем к жене.

Ходасевич последовательно рисует два возможных пути раскрытия своего «я». Первый путь — «любовь к человеку или к Богу. Но ни у того, ни у другого этой любви не было» (II, 106). Второй путь — чудо. Подготавливая трагический контраст, Ходасевич передает в подробностях, как с Иваном Ильичом это чудо произошло. Он останавливается на описании Толстым последних часов жизни этого персонажа, символической картине «невозможности пролезть в черную дыру», т. е. понять и принять смерть из-за неверного мерила прожитой жизни. Мгновенная переоценка жизни, вызванная внезапным приливом любви и жалости к сыну, дали силу для цветения его дерева, жалость и любовь к жене эту силу удвоили, и просьба простить его, адресованная жене, прозвучала как просьба «пропустить» в мир иной «ради того, кто поймет». Трансформация из «маленького „я“ чувств и мыслей» в «большое я», в котором нет страдания, нет смерти, произошла с Иваном Ильичом, но произошла ли она с Анненским? Ходасевич производит суд над Анненским-поэтом: «Мы... можем судить лишь о том, что с Анненским-поэтом чуда не совершилось», и выносит вердикт: «Драма, развернутая в его поэзии, обрывается на ужасе — перед бессмысленным кривлянием жизни и бессмысленным смрадом смерти» (II, 109). Использование притчи о сеятеле в данном случае отсылает к духовным поискам Левина в «Анне Карениной» и суждениям из книги Толстого «Путь жизни»: «Разум показывает необходимость перенести сознание жизни из личной жизни в растущую жизнь духовную. Он показывает ненужность, бессмысленность личной жизни, обещая новую жизнь, как прорастает зерно, распирающее косточку вишни»².

Речь Ходасевича, звучащая по своему строю скорее не как доклад, а как проповедь, в последней (IX) части достигает религиозного пафоса. Второй абзац девятой главы начинается с мотивов псалмов, разворачивая картину бездн страданий человека, одолеваемого страхом смерти: «Человек живет, печалится, радуется, страдает, бывает счастлив, „чувства и мысли“ водят его по страшным мытарствам, он высоко восходит и низко падает. Он покрыт грязью и кровью жизни и, смотря на жизнь, ужасается, и предвидя смерть — ужасается, потому что не знает, во имя чего же вся грязь, мишура жизни и страх смерти. И самое страшное — страх смерти и надвигающаяся безобразная, смрадная тюрьма» (II, 109).

Нет сомнения в том, что доклад «Об Анненском» был итогом серьезной внутренней работы, толчком для которой стала первая встреча со смертью близ-

¹ В стилистике этой статьи заметно влияние споров, которые велись на тему антроподии в Вольфиле (паскалевское «бесконечно малое» должно превратиться в ницшеанское «бесконечно большое»). См.: Белоус В. Г. Вольфила, или Кризис культуры в зеркале общественного самосознания. СПб., 2007.

² Толстой Л. Путь жизни. М., 1993. С. 379.

ких (в 1914 году Ходасевич потерял родителей, в 1916 году кончил жизнь самоубийством его близкий друг Самуил Киссин (Муни)¹. В символическом описании смерти Анненского («Анненский умер внезапно. „Дядя“ не сдержал лошадей, они подхватили, и поэт очутился у страшной стены раньше, чем успел осмыслить, принять и преодолеть ее в своем творчестве» — II, 108) угадываются обстоятельства смерти матери Ходасевича².

«Осмысление-очищение» было интеллектуально обретоно: «Осмыслить же свою жизнь — значит найти для нее некое высшее мерило и высший подвиг, нежели простое накопление „мыслей и чувств“ (у Ивана Ильича) и нежели эстетическое любование ими (у поэта Анненского)» (II, 106). О найденном для себя высшем мериле и написано стихотворение «Звезды», завершающее сборник «Европейская ночь», — ответ на вопрос вопрошающего «я» сборника «Путем зерна» с его чередой «светлых и темных времен, времен жизни и смерти, забвения и воспоминания»³:

Вверху — грошовый дом свиданий.
Внизу — в грошовом «Казино»
Расселись зрители. Темно <...>
На авансцене, в полумраке,
Раскрыв золотозубый рот,
Румяный хахаль в шапоклые
О звездах песенку поет.
И под двуспальные напевы
На полинялый небосвод
Ведут сомнительные девы
Свой непотребный хоровод.
Сквозь облака, по сферам райским
(Улыбочки туда-сюда)
С каким-то веером китайским
Плывет Полярная Звезда.
За ней вприпрыжку поспешая,

¹ С Самуилом Киссиным (Муни) Ходасевич познакомился в 1905 году, его памяти посвящен очерк «Муни» в книге воспоминаний «Некрополь»: «В иные годы мы были почти неразлучны... Нескончаемые беседы на нескончаемые темы привели к особому языку, состоявшему из цитат, намеков, постепенно сложившихся терминов. Друг друга мы понимали с полунамека» (IV, 74). Об отношениях В. Ходасевича и С. Киссина см.: *Андреева И. 1) Свиданье «у звезды» // Киссин Самуил. Легкое бремя: стихи и проза; переписка с В. Ф. Ходасевичем. М., 1999. С. 259–384; 2) «Огромной рифмой связало нас...»: к истории отношений Ходасевича и Муни // De visu. 1993. № 2 (3). С. 24–41. О подтекстах стихов Ходасевича, связанных с Муни, см.: *Богомолов Н. А. Рецепция поэзии пушкинской эпохи в лирике В. Ф. Ходасевича // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. С. 368–369.**

² Обстоятельства смерти родителей В. Ходасевича передает в своих воспоминаниях А. И. Ходасевич: «Его мать ехала на извозчике по Тверской улице, лошадь чего-то испугалась, понесла, пролетка зацепилась колесом за тумбу, и его мать, падая, ударилась головой о тумбу и тут же умерла. Вскоре отец Влади, страдавший грудной жабой и потрясенный смертью жены, тоже скончался» (*Ходасевич А. Воспоминания о В. Ф. Ходасевиче // Современники о Владиславе Ходасевиче. СПб., 2004. С. 24.*)

³ *Göbner F. Темы поэзии Ходасевича // Slavica orientalis. 1992. XLI. # 3. С. 44.*

Та пожирней, та похудей,
 Семь звезд — Медведица Большая —
 Трясут четырнадцать грудей <...>
 Несутся звезды в пляске, в тряске,
 Звучит оркестр, поет дурак,
 Летят алмазные подвязки
 Из мрака в свет, из света в мрак.
 И заходя в дыру всё ту же,
 И восходя на небосклон, —
 Так вот в какой постыдной луже
 Твой День Четвертый отражен!..
 Не легкий труд, о Боже правый,
 Всю жизнь воссоздавать мечтой
 Твой мир, горящий звездной славой
 И первозданною красой (I, 293–294).

Многих читателей сбивает сатирическая направленность первой части этого стихотворения, «биографический» ее фон, воссозданный в воспоминаниях Нины Берберовой, детали парижской жизни: «Мы ходим в маленькие театрики „варьете“, где картонные декорации были бы смешны, если бы не были так грустны, на ярмарки, где показывают гермафродита, сидим в кабачке, где подают голые, жирные женщины и где, опять же за пятак, можно получить чистое полотенце, если клиент решает пойти с одной из них „наверх“.. „Румяный хахаль в шапокляке“ и „тонко-лягая комета“ — все это было увидено тогда на улице Гетэ»¹. Но «документальное» прочтение неприемлемо для Ходасевича: «...для прямого восприятия поэзии биографический комментарий не нужен и даже вреден, ибо он превращает поэтическое явление в житейское, обращает вспять творческий акт, делает его как бы небывшим, „жертву“ непринесенной» («Рассветы» — II, 398–399).

Стихотворение «Звезды», завершая не только цикл «Европейская ночь», но и всю книгу «Собрание стихов», выражает итог духовных поисков. Им Ходасевич подписывается под «договором» *приятия жизни*. Сделанное поэтом *открытие жизни* и составляет главную ценность и суть новаторства цикла «Европейская ночь». Мастером композиции, каким был Ходасевич, в самом названии цикла оттенялся второй, невысказанный, член оппозиции.

Идею совершенства мира и приятия жизни должно было соответствовать совершенство формы стихотворения. В «Звездах» наиболее последовательно применена «риторическая» композиция. Для достижения эффекта максимального воздействия на читателя Ходасевич применяет басне-притчевую структуру из трех элементов: тема сначала вводится в виде рассказа на бытовом, общежитейском материале (example) — строки 1–40; затем на основе аналогии следует обобщающая сентенция («Так вот в какой постыдной луже / Твой День Четвертый отражен!..») — строки 41–42; а под конец мысль, т. е. собственно тема стихотворения, высказывается прямо:

¹ Берберова Н. Курсив мой // Современники о Владиславе Ходасевиче. С. 145.

Не легкий труд, о Боже правый,
Всю жизнь воссоздавать мечтой
Твой мир, горящий звездной славой
И первозданною красой (I, 292).

Подвиг поэта — воссоздать Божественный замысел *совершенного* мира, первозданную красоту, образом чего и являются Звезды, знаменующие славу Божьего творения. Миссия высокого служения, ощущение избранности придали цельность собственному творческому пути. Такое представление не было новым для русской литературы и отсылало к ее Золотому веку: «Творец вложил свой дух в творение; поэт, его посланник, ищет, находит и открывает другим повсеместное присутствие духа божия. Таков истинный смысл его призвания, его великого дара...»¹ Противопоставление великого и ничтожного, совершенства Божественного замысла и осквернения его людьми выражается через мотив музыки. Есть музыка искушающая (мелодия див в «Звездах» — «двухспальные напевы», «Несутся звезды в пляске, в тряске, / Звучит оркестр, поет дурак»), а есть музыка, соотносимая с Благовещением, слышимая Божьими избранниками, среди которых поэт. В композиции «Звезд» большая часть текста (42 строки) отведена описанию ничтожного, а великое лишь выглядывает молниеносно, поражая контрастом и вынося приговор. Второй член оппозиции — музыка как язык Благовестия — остается в «Звездах» невысказанным, за текстом.

Аналогична композиция стихотворения «Граммофон» (1927), в котором музыка дурманящего сна («Ребенок спал, покуда граммофон / Всё надрывался „Травиатой“. / Под вопль и скрип какой дурманящий сон / Вонзался в мозг его разъятый?») противопоставлена «грозной тишине» в финале:

Внезапно мать мембрану подняла —
Сон сорвался, дитя проснулось,
Оно кричит. Из темного угла
Вся тишина в него метнулась...

О, наших душ не потрясай
Твоею тишиною грозной!
Мы молимся — Ты сна не прерывай
Для вечной ночи, слишком звездной (I, 312).

Противопоставление музыки дурманящей и музыки-тишины, музыки-молитвы имело свою традицию и было связано с толкованиями христианскими авторами пророчества Давида «слыши дщи и виждь и приклони ухо твое», относимого к Благовещению. Как пишет Н. В. Покровский, «Ефрем Сирин, сопоставляя

¹ Жуковский В. А. О поэте и современном его значении. Письмо к Н. В. Гоголю // Жуковский В. А. Избранное. Лирика. Поэмы, повести в стихах, сказки. Баллады. Критическая проза. Из писем В. А. Жуковского. М., 1986. С. 422.

падение с искуплением, замечает, что первое последовало через слух Евы, второе через слух Марии»¹.

Тема Благовещения в творчестве Ходасевича впервые возникает в связи с изучением поэмы Пушкина «Гаврилиада»². Обыгрывание Пушкиным этого евангельского сюжета Ходасевич сопоставляет с изображениями Благовещения художниками итальянского Возрождения: «В сущности их подход к теме был одинаков, ибо рождался из одного и того же чувства: восхищения миром, который их окружал. И если Веронез делал Христа венецианцем, то Пушкин с тою же последовательностью всех божественных лиц „Гаврилиады“ сделал кишене-невцами» («О „Гаврилиаде“» — II, 74).

В поэзии к сюжету о Благовещении Ходасевич подходил постепенно. Первые контуры его видны в стихотворениях «Швея» и «Без слов» из сборника «Путем зерна». Традиционный для иконографии сюжет — Богоматерь с шитьем, вслушивающаяся в благовестие архангела Гавриила, — «проявляется» у Ходасевича через лейтмотивы шитья и слушанья. В «Швее» мотив шитья передается через звуковой образ:

Ночью и днем надо мною упорно,
Гулко стрекочет швея на машинке.
К двери привешена в рамочке черной
Надпись короткая: «Шью по картинке».

Слушая стук над моим изголовьем,
Друг мой, как часто гадал я без цели:
Клонишь ты лик свой над трауром вдовьим
Иль над матроской из белой фланели? (I, 152)

Центральное место — внимающего — занимает поэт, а образ «швейи» и «шитья» выполняет ту же функцию, что и образ архангела Гавриила в иконографическом сюжете — передающего весть. Мотив Благовещения в этом стихотворении пока еще проходит пунктиром (лишь угадывается), поскольку он тесно соединен с мифологическим мотивом плетения судьбы, а в следующей строфе — с образом дающей жизнь (возрождающей к жизни) Матери-Земли («Вот, я слабею, я меркну, сгораю, / Но застучишь ты — и в то же мгновенье, / Мнит-ся, я к милой земле приникаю, / Слушаю жизни родное биенье...»). В завершающей строфе введенные семантические линии стираются, и звук швейной машинки трансформируется в образ тщеты, мнимости земного, в звуки «этого» временного, иллюзорного мира, что и является доминирующей темой сборника «Путем зерна»:

Друг неизвестный! Когда пронесутся
Мимо души все былые обиды,

¹ Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии. М., 2001. С. 107.

² Ходасевич В. Ф. О «Гаврилиаде» // Ходасевич В. Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 71–76. Впервые: Понедельник Власти народа. 1918. 16 (29) апр. Новый вариант статьи: Возрождение. 1929. 12 сент.

Мертвого слуха не так ли коснутся
Взмахи кадила, слова панихиды? (I, 152)

В стихотворении «Без слов» мотив шитья передается через визуальный образ: несущее жизнь биение — «стуканье» швеи — превращается в чередование стежков жизни и смерти («То виден, то сокрыт стежок, / То в жизнь, то в смерть перебегая...»). Экфрасис — описание платка, который обметывает безымянная подруга, — служит отправной точкой для проведения аналогии, в которой и возникает аллюзия на сюжет Благовещения.

В стихотворении «Музыка» (открывающем сб. «Тяжелая лира») мотив Благовещения возникает в первых же строках («Всю ночь мела метель, но утро ясно. / Еще воскресная по телу бродит лень, / У Благовещенья на Бережках обеда / Еще не отошла...»). Антитеза, проходящая через весь текст: «малое» — «бесконечно большое», дом — Dominus:

...Я выхожу во двор.
Как мало всё: и домик, и дымок,
Завившийся над крышей! Серебро-розов
Морозный пар. Столпы его восходят
Из-за домов под самый купол неба,
Как будто крылья ангелов гигантских.
И маленьким таким вдруг оказался
Дородный мой сосед, Сергей Иванович (I, 152).

Мир, увиденный как маленький и игрушечный, дает эффект бесконечного расширения, как в иконной перспективе¹. Не только раздвигаются границы «своего» мира, но и себя говорящий воспринимает большим, больше своего соседа, возможно, и больше домика и дымка. Особенность темы Благовещения в этом тексте связана с идеей избранности, что подчеркивается вводом персонажа-антагониста соседа Сергея Ивановича. Взаимные приветствия переходят в «диалог» двух топоров, противопоставление достигает гротескного примитивизма:

...«С праздником, сосед».
— «А, здравствуйте!» Я тоже расставляю
Свои дрова. Он — тук! Я — тук! (I, 152)

Однако «фактологичность» сцены обманчива, этот диалог в свернутом виде представляет центральную антитезу стихотворения (умение увидеть и услышать то, что явлено, и — духовной глухоты), но она сведена до интонационных нюансов («С праздником, сосед». — «А, здравствуйте!») и абсолютных по своей семантической вместимости и возможной эмоциональной окраске словам («тук! — тук!»).

¹ Флоренский П. Вопрос о символе. Об иконе и иконопочитании. Обратная перспектива // Флоренский П. А. Соч.: В 4 т. Т. 3 (2). С. 477–483.

Тема поэта и простого смертного Ивана Ильича (из статьи «Об Анненском») по-своему продолжена в этом стихотворении. Но ситуация переигрывается: чудо расширения «Я» происходит с поэтом. Сосед не слышит музыку Неба, но, пытаясь угадать, что же слышит поэт, предполагает похоронный марш. Грубые звуки земного бытия — удары топора при рубке дров — служат образом того «малого», по контрасту с которым еще выразительнее звучит бесконечно большое — музыка Благовещения, и в то же время в контексте стихов, объединенных благовещенским мотивом, вызывают в памяти стук швейной машинки. Звуковой и визуальный образ соединены: звучание «неслышной симфонии» явлено в красоте морозного дня. На грубой холстине, «звуковой ткани» земного бытия, умеющим слушать открываются чудесные изображения.

В последних строках ракурс изображения меняется: бытовая сценка становится частью благовещенского сюжета, подобно композиции картин эпохи Возрождения, пример которой приводит П. Муратов, говоря о Джованни Беллини: «На фоне „Преображения“ изображена дорога, где крестьянин гонит волов; на фоне одной из мадонн едет всадник, двое беседуют под деревом, и обезьянка сидит на мраморной вазе, на которой начертана подпись художника»¹. Меняется хронотоп: время из сгустка эмоционально переживаемого сиюминутного со-бытия («Я выхожу во двор. / Как мало все...») преобразуется в вечно длящееся бытие («А небо / Такое же высокое, и так же / В нем ангелы пернатые сияют»), на фоне которого или, лучше сказать, частью которого и воспринимается каждодневный труд.

Говоря о восприятии искусства эпохи Возрождения, Н. Берберова замечает, что Благовещение было любимым сюжетом Ходасевича: «Я спрашиваю людей, какой сюжет эпохи Возрождения они больше всего любят? Муратов любит св. Иеронима, Ходасевич — благовещенье, Н. Оцуп — задумчивого осла в Вифлееме. Сама я всю жизнь пронесла любовь к Товию, несущему рыб, идущему в ногу с Ангелом»².

Изменение ракурса изображения через изменение хронотопа встречается и в сборнике «Европейская ночь». В стихотворении «Лежу, ленивая амеба...» из цикла «У моря» образный ряд создает эмоциональный контекст, противоположный рассмотренному стихотворению «Музыка». Взгляд воспринимающего совершенно иной: вместо «такого же высокого» неба он видит «все тот же мир обыкновенный», в котором не «купол неба», а «эмалированный таз». Имажинистские образы (море — «огромный умывальник», общая баня; взбегающий прибой — с «размыленной пеной») соседствуют с примитивистскими «белеют

¹ Муратов П. П. Образы Италии. М., 2005. С. 15. О первом путешествии Ходасевича в Италию летом 1911 года см.: Бетеа Д. Обретение дома // Митин журнал. 1986. № 9–10 (из кн.: Bethea D. Khodasevich. His Life and Art. Princeton, 1983 / Пер. Д. Волчека).

² Берберова Н. Из книги «Курсив мой». С. 138. Мотив Благовещения встречается и в стихотворении «Автомобиль» (сб. «Тяжелая лира»). На него указал сам автор в комментариях на экземпляре «Собрания стихов», принадлежащем Н. Берберовой, его истоком Ходасевич называет эскиз (акварель) А. А. Иванова «Благовещенье», увиденный в Румянцевском музее. См.: Бочаров С. Г. Об одном стихотворении Ходасевича // Филологические сюжеты. М., 2007. С. 400–415.

плоские купальни», «смуглеет женское плечо», «как солнце парит горячо», стилистически «стертыми», «смытыми», выцветшими. Пляжный пейзаж дан в остановившемся времени: не пляж «обыкновенный», а — *мир* обыкновенный. И он увиден обветшалым, не живым, не мертвым, бесцветным («Над раскаленными песками, / И не жива, и не мертва, / Торчит колючими пучками / Белесоватая трава»). В эту созданную рамку бессобытийного безвремени в последней строфе вводится библейский персонаж:

А по пескам, жарой измаян,
Средь здоровеющих людей
Неузнанный проходит Каин
С экземою между бровей (I, 253).

Подобно приему текста в тексте, когда введенный текст придает изображенным событиям текста-основы ощущение реальности¹, в этом стихотворении очевидна игра между «реальным» и «мифологическим», «живым» и «вымысленным», «вечным» и «происходящим в настоящий момент». Каин воспринимается не в далекой исторической перспективе, а здесь и сейчас. Его фигура отнюдь не придает мифологический характер всему сюжету. Парадоксальность созданного эффекта заключается в том, что смещаются центр и периферия сюжета; остановленный момент настоящего, в котором ничего не происходит, вдруг оказывается центром событий общечеловеческих, библейские события происходят на твоих глазах, ты их участник². Хотя это стихотворение не содержит в себе сентенции, ретроспективная композиция, как и в стихотворении «Звезды», подчеркивает нравственный урок, который должен быть вынесен: очнуться от пляжного расслабления, выйти из состояния сомнамбулической амебы.

Если в стихотворении «Музыка» острота переживаемого момента расширяла время и в финале вечно синее небо с парящими ангелами становилось фоном для бытовой сцены, то в стихотворении «Лежу, ленивая амеба...» бытовая зарисовка служит фоном для библейского сюжета. Подобно механизму опредмечивания метафоры, происходит его оживление, актуализация.

Среди многочисленных откликов современников на «Собрание стихов» по своей проницательности выделялась статья З. Гиппиус «Знак». И хотя Ходасевич отнесся к статье прохладно, упрекая автора в вольном прочтении его стихов, он не мог не отметить суждения, с которого статья начиналась: «„Что это такое?“ я, прежде всего, отвечаю себе: это нечто органическое; отделять стихи от Хода-

¹ Лотман Ю. М. Текст в тексте (вставная глава) // Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 104–122.

² Интересно сопоставить изменение ракурса изображения в этом стихотворении с эффектом взаимодействия «высокого» и «низкого», «поэзии» и «прозы» в стихотворении «Петербург», отмеченного Ю. Левиным: «Низкое сообщает поэтическому целому подлинность, серьезность, привносит в стихотворение живое дыхание времени и отпечаток личности поэта, придает старым поэтическим формулам неповторимую индивидуальность и создает из расплывчатых и семантически пустых штампов точные формулы, — а высокое облагораживает низкое, возводя бытовые детали на уровень историко-поэтических обобщений» (Левин Ю. И. О поэзии В. Ходасевича. С. 254).

севича и Ходасевича от его стихов — это разрывать живую ткань»¹. Достижение неразделимости внутреннего и внешнего в поэтическом пути Ходасевича подвело важную черту под его «диалогом» с И. Анненским и осмыслением персонажа Л. Толстого: внутренний маршрут завершился, и этим, как нам представляется, было обусловлено дальнейшее поэтическое молчание Ходасевича. Литературная общественность оценила этот путь по-другому и увидела в «Европейской ночи» «поэтический тупик»².

Пушкин становится для Ходасевича своеобразным «Вергилием» в нахождении собственного пути и осмыслении наследия символизма, беспристрастным хранителем которого поэт себя ощущал. Ключевой в понимании роли пушкиноведческих штудий для Ходасевича-поэта является его речь «Колеблемый треножник», написанная в тот же временной отрезок, что и доклад «Об Анненском». Она была прочитана на пушкинском вечере в Доме литераторов 14 февраля 1921 года, а полторы недели спустя — в Петербургском университете. Речь начинается с утверждения для поэта совсем не обычного и, при отсутствии имени автора, скорее, ожидаемого от современного последователя школы рецептивной эстетики или теории речевых актов: «В каждом художественном произведении находим ряд заданий, поставленных себе автором. Задания эти бывают различного порядка: философского, психологического, описательного и т. д. — до заданий чисто формальных включительно» (II, 77). Ходасевич выдвигает тезис о том, что в «любом творении» Пушкина содержится «ряд параллельных заданий», которые придают тексту «ряд параллельных смыслов»: «исключительная многотемность Пушкина влечет за собой такую же исключительную многозначимость его произведений» (II, 79). Поскольку в читателе одновременно затрагиваются различные чувства, воспринимаемая «картина» приобретает «стереоскопическую глубину».

Ходасевич через изучение Пушкина находит свой ответ на вопрос о достижении стереоскопической глубины, разных точек зрения на один и тот же предмет или ситуацию. Его коньком (с легкой руки Гумилева, отметившего в рецензии на сборник «Счастливый домик» именно эту сторону его поэзии) становится *композиция* произведения.

В поисках совершенной формы, позволяющей воздействовать на читателя одновременно и на уровне эмоциональном, и на уровне интеллектуальном, Ходасевич обращается к творчеству Пушкина, Державина и символистов (В. Брю-

¹ Гиппиус З. «Знак». О Владиславе Ходасевиче // Гиппиус З. Чего не было и что было. Неизвестная проза (1926–1930 годы) / Сост., вступ. ст., коммент. А. Н. Николюкина. СПб., 2002. С. 331.

² «Поэтическим тупиком» назвал цикл «Европейская ночь» Глеб Струве: «Путь Ходасевича от „Путем зерна“ через „Тяжелую лиру“ к „Европейской ночи“ предвещал этот конец. <...> Пусть этот путь... путь созревания и совершенствования. Но это созревание связано со все растущим осознанием трагического раздвоения и столь же трагического разлада с миром — и не менее острым осознанием бессилия поэзии. Мирощущение Ходасевича насквозь трагическое. В своей поэзии, при всей ее замечательной конкретности, ее вещественной духовности, Ходасевич не откликался непосредственно на события, но наша эпоха давила на его поэзию каким-то тяжелым кошмаром» (Струве Г. Ходасевич // Струве Г. Русская литература в изгнании. 3-е изд. Париж; М., 1996. С. 105).

сова, А. Белого)¹. У Пушкина он отмечает совмещение разных повествовательных манер в «Евгений Онегин» — лирическую и аналитическую. Параллельно пушкиноведческим исследованиям шла работа над творческой биографией Державина. Размышляя об оде Державина «На смерть князя Мещерского», Ходасевич особо выделяет выбор примера, на котором проводится тема: «Державин не рассуждает... но развивает свою тему на конкретном примере, который, однако же, избран с таким расчетом, чтобы ода не оказалась слишком прикреплена к случаю» (III, 214).

Комментируя строчку «Где стол был яств, там гроб стоит», Ходасевич отмечает: «Невозможно сказать общее и в то же время конкретнее, короче и в то же время сильнее» (III, 214). Оксюморонные, контрастные образы — отличительные черты композиции и стиля державинской оды — также не проходят мимо его внимательного взгляда: «Образы и слова он... громоздил, точно скалы, и, сталкивая звуки, сам упивался их столкновением» (III, 227); «Чем чувственной и обильней житейские блага, от коих его посещает смерть, тем разительней выступает предмет всей оды» (III, 214).

Эксперименты в области композиции характерны для всех трех сборников, вошедших в книгу «Собрание стихов» («Путем зерна», «Тяжелая лира», «Европейская ночь»), и связаны, как уже было сказано выше, с применением элементов басне-притчевой структуры. Итогом этих поисков в поэзии можно полагать рассмотренное выше стихотворение «Звезды» (1925), композиция которого состоит из трех элементов: 1) иллюстративный рассказ; 2) моральное обобщение; 3) философская сентенция.

Использует Ходасевич и другие композиционные разновидности этой структуры, которые можно считать и самостоятельной формой, и промежуточным вариантом на пути к форме совершенной. Выделим следующие четыре.

1. Наиболее простая из них: введение отступления от основного повествования для более точной передачи состояния, ощущения от переживаемого момента, экзистенциального опыта самоисследования. Это стихотворения медитативного характера из сборника «Путем зерна» — «Эпизод», «Полдень». Фиксация внутренней жизни подается с эпической полнотой и «документальной» точностью честного перед самим собой «автора дневника». В стихотворении «Эпизод» отступление соединено с основным текстом по ассоциативному принципу:

<...> В одно из утр пятнадцатого года.
Изнемогая в той истоме тусклой,
Которая тогда меня томила,
Я в комнате своей сидел один. Во мне
От плеч и головы, к рукам, к ногам,
Какое-то неясное струенье
Бежало трепетно и непрерывно —

¹ В. Е. Багно в качестве архетипа поэзии Ходасевича называет поэзию Верлена (*Багно В. Е. Стихотворение Верлена „Le bruit des cabarets...“ как архетип поэзии Ходасевича 1920-х годов // Russian literature. 1995. XXXVII. P. 1–10*).

И, выбежав из пальцев, длилось дальше,
Уж вне меня... <...>
За окнами кричали дети. Громыхали
Салазки по горе, но эти звуки
Неслись во мне как будто бы сквозь толщу
Глубоких вод...
*В пучину погружаясь, водолаз
Так слышит беготню на палубе и крики
Матросов...* (курсив мой. — Ю. В.) («Эпизод» — I, 159)

В стихотворении «Обезьяна» из этого же сборника отступление от основного сюжета уже носит характер не просто сравнения, построенного на ассоциативном принципе, а аналогии и имеет свою композиционную нагрузку. Внимание акцентируется на зарисовке сценки: бродячий серб отдыхает на скамейке, ручная обезьянка сидит рядом с ним на заборе, герой дает им напиток. Описание обезьянки, пьющей воду из блюдца, сменяется сценой из римской истории:

...Она пила, на четвереньках стоя,
Локтями опираясь на скамью.
Досок почти касался подбородок,
Над теменем лысеющим спина
Высоко выгибалась. *Так, должно быть,
Стоял когда-то Дарий, припадая
К дорожной луже, в день, когда бежал он
Пред мощною фалангой Александра* (курсив мой. — Ю. В.)
(I, 172).

На первый взгляд немотивированная аналогия с Дарием и Александром Македонским вводит тему войны и подготавливает финал — «В тот день была объявлена война», — по-державински неожиданный, пригвождающий контрастом, в корне изменяющий восприятие описания скучного летнего дня на даче.

2. Двухчастная композиция, основанная на столкновении звукового начала и логического. Самый яркий образец такой композиции дан в стихотворении «Перешагни, перескочи...», в котором инерция созданного эмоционального напряжения прерывается холодной иронией.

Перешагни, перескочи,
Перелети, пере- что хочешь —
Но вырвись: камнем из пращи,
Звездой, сорвавшейся в ночи...
Сам затерял — теперь ищи...

Бог знает, что себе бормочешь,
Ища пенснэ или ключи (I, 216).

Парадокс острого несоответствия создается прежде всего столкновением двух интонационных моделей, передающих разные языковые сознания: иррациональный поэтический поток — и бесстрастную рефлекссию над ним. Поражают тут не только уничтожающая самоирония и самоконтроль, но и самая авторская позиция, в одном «я» совмещающая мистику вдохновения и способность (и желание!) его укротить, подчинить. Стихотворение в целом носит характер игры ума, «штучки»: построения гипотетической ситуации и ее разрушения¹.

3. Двухчастная композиция, одна из частей которой представляет собой экфрасис. Однако особенность экфрасиса у Ходасевича заключается в том, что описывается не предмет искусства, а предметы бытовые, обиходные, входящие в круг «малого бытия», например: табличка на двери, платок или, скажем, спичечный коробок, как в стихотворении «Анюте». Через «малое бытие» открывается «бытие большое». Вторая часть — сентенция или афоризм — соединена с первой по принципу аналогии.

На спичечной коробке —
Смотри-ка — славный вид:
Кораблик трехмачтовый
Не двигаясь бежит. <...>

И верно — есть матросик,
Что мастер песни петь
И любит ночью звездной
На небеса глядеть...

И я, в руке Господней,
Здесь, на Его земле, —
Точь-в-точь как тот матросик
На этом корабле. <...> («Анюте» — I, 178)

4. Центром композиции является гномия (сентенция, афоризм), служащая аналогией и обобщением приведенной ситуации. Гномия у Ходасевича, как правило, завершает текст и составляет *point* стихотворения, а первая (несравненно большая по объему часть) служит ей иллюстрацией. Такова структура стихотворений «Слепой» и «Было на улице полутемно...» (сб. «Европейская ночь»):

Было на улице полутемно.
Стукнуло где-то под крышей окно.

Свет промелькнул, занавеска взвилась,
Быстрая тень со стены сорвалась —

¹ Из многочисленных прочтений этого стихотворения укажем одно из первых — Ю. Тынянова, который называет «Перешагни, перескочи...» «стихотворной запиской»: «почти розановская записка, с бормочущими домашними рифмами, неожиданно короткая — как бы внезапное вторжение записной книжки в классную комнату высокой лирики» (Тынянов Ю. Промежуток // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 173).

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг — а иной (I, 261).

Выделенные разновидности композиции не дают тем не менее достаточных оснований полагать их этапами эволюции на поэтическом пути Ходасевича. Однако показательным примером значимости для общего замысла «Собрания стихотворений» композиционного решения, построенного на басне-притчевой структуре, может служить стихотворение «Акробат» (1913, 1921) — единственное из ранних стихов, вошедшее в книгу. В первоначальном варианте, состоящем из 10 строк¹, объектом изображения был образ акробата, умело исполняющего свой трюк, его мастерство подчеркивалось повтором строки «Легко и спокойно скользит акробат» в кольцевой композиции. В варианте, включенном в «Собрание стихотворений», появляются еще четыре строки, содержащие гномию. Тем самым изменяется композиция стихотворения: сцена циркового представления улично-го артиста становится всего лишь примером для философской сентенции:

А если, сорвавшись, фигляр упадет
И, охнув, закрестится лживый народ, —

Поэт, проходи с безучастным лицом:
Ты сам не таким ли живешь ремеслом? (I, 143)

Аналогия является афористическим пуантом и требует от читателя ретроспективного движения мысли. Все стихотворение — выявление смысла сравнения: поэт как акробат, идущий над толпой. Но задачу осмыслить это сравнение, — с одной стороны, отсылающее к пушкинской традиции («Поэту»), а с другой стороны, вызывающее в памяти ницшеанскую притчу об акробате («Так говорил Заратустра»)², — автор оставляет читателю.

Упражнения Ходасевича в басне-притчевой композиции были мотивированы поисками максимального воздействия на читателя. Помимо поэтического опыта русской литературы XVIII и XIX веков в создании «стереоскопической глубины», прагматической задаче поэта совместить в проведении темы эмоциональное и интеллектуальное отвечала изначальная направленность античного жанра басни. «Басня есть вымышленный рассказ, являющийся образом истины» — так определяет этот античный жанр М. Гаспаров³. «Вымышленность» и «убедительность», главные понятия басни, близки тому, как Ходасевич понимал постановку темы: большинство иллюстративных рассказов в его стихах с басенно-притчевой композицией вымышлены и созданы для того, чтобы луч-

¹ Новая жизнь. 1914. Июнь.

² «Человек — это канат, натянутый между животным и сверхчеловеком, — канат над пропастью. Опасно прохождение, опасно быть в пути, опасен взор, обращенный назад, опасны страх и остановка» (Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 2 / Сост., ред. и авт. примеч. К. А. Свасьяна. М., 1996. С. 9).

³ Гаспаров М. Античная литературная басня. М., 1971. С. 32.

ше представить тему. Мораль в басне прогимнастики определяли как «сентенцию (lógos), прибавляемую к басне и разъясняющую содержащийся в ней полезный смысл». Все три способа выведения морали, отмеченные античными риториками, — показательный, умозаключительный и увещательный — Ходасевич освоил. Привлекал поэта и жанр эпиграммы в исконном значении этого слова — надписи, сделанной на предмете. К этой традиции можно отнести рассмотренное выше стихотворение «Акробат», имеющее подзаголовок: «Надпись к силуэту». Любовь к морализаторству в сочетании с иронией (и самоиронией) прочерчивает линию и к традициям моралистической литературы эллинской и римской эпохи, характерным признаком которой была смесь суровости и шутки: суровость служила задачам нравственного обличения, шутка — средством привлечь и удержать внимание публики. В отзыве о книге «Собрание стихов» З. Гиппиус замечает: «Все чаще кажется Ходасевичу, что он уже все узнал, *все знает*»¹; для поэта трагедии, каким она называет Ходасевича, «нет ничего опаснее *уверенности во всезнании*», от этого «трагедия падает, медлительно сходит на нет»².

Афоризм в последней поэтической книге является не просто одним из постоянных элементов композиции, но идейным центром, подчиняя себе лирический сюжет. Примеры афоризмов из первого и завершающего стихотворений сборника «Путем зерна»: «...мудрость нам единая дана: / Всему живущему идти путем зерна» («Путем зерна»), «...истинны как небо, / Земля, любовь и труд» («Хлебы»). Между этими точками истины заключена сентенция:

Как птица в воздухе, как рыба в океане,
Как скользкий червь в сырых пластах земли,
Как саламандра в пламени — так человек
Во времени... («Дом» — I, 175)

Появление афоризма в поэзии Ходасевича опосредовано символистской традицией. Интерес к этой форме у символистов был во многом вызван произведениями Ницше. Из ближайшего окружения Ходасевича известны опыты написания афоризмов Муни³ и теоретического осмысления этого жанра А. Белым: «Достоинство афоризма заключается в том, что он позволяет мгновенно окинуть какой угодно горизонт, соблюдая отношения между частями. Афоризм — это наиболее тесная форма общения автора с читающим при условии, что автор умело выражается, а читатель умело схватывает. При таком условии афоризм вводит в предмет лучше всякой иной формы мышления»⁴.

В прозаическом тексте квинтэссенцией композиционных находок В. Ходасевича можно считать очерк о Пушкине «Начало жизни» (1932). Повествование

¹ Гиппиус З. «Знак». О Владиславе Ходасевиче. С. 337.

² Там же.

³ Киссин С. Легкое бремя. М., 1999.

⁴ Цит. по: Лавров А. В. Юношеские дневниковые заметки Андрея Белого // Памятники культуры. Новые открытия. Л., 1980. С. 131–132.

начинается с рассказа о том, как «маленький арап, сопровождавший Петра I в его прогулке, остановился за некоторой нуждой и вдруг закричал: „Государь! Государь! Из меня кишка лезет“. Петр подошел к нему и, увидя, в чем дело, сказал: „Врешь, это не кишка, а глиста! — и выдернул глисту своими пальцами» («Начало жизни» — III, 54). Ходасевич в этой сцене сводит вместе предка Пушкина, глисту и царя, происходит эффект столкновения смыслов и одновременно решается композиционная задача — наметить векторы дальнейшего тематического развития и сюжетного решения. Этот очерк должен был стать первой главой *биографии* Пушкина, замысел которой возник еще в России¹. Однако, несмотря на серьезные намерения (в 1935 году объявлена подписка на эту книгу), были написаны лишь несколько глав. Виной ли этому недостаток источников или отсутствие необходимого времени (о чем упоминал автор), но одна из причин кроется в стремлении к совершенному воплощению замысла. «Он годами ее обдумывал», — отмечал В. Вейдле².

Возможно, помехой для завершения биографии было и параллельное филологическое изучение творчества Пушкина, итогом которого стала книга статей «Поэтическое хозяйство Пушкина». О завершении работы над книгой Ходасевич пишет В. Г. Лидину из Венеции в марте 1924 года. В письме он характеризует ее состав: «Вся книга состоит из 50 заметок, различных по темам, приемам и размерам (от 8 строк до 2 ½ листов)» — и обстоятельства: «С начала ноября по начало декабря жил я в Праге, противней которой вряд ли есть что-нибудь на свете. Потом приехал Горький и потащил с собою в Мариенбад, где я и прожил с ним до 11 марта. В Мариенбаде — глушь, тоска, холод, снег. Я не написал там ни строчки стихов. Зато кончил книгу о Пушкине...» (18 марта 1924 года — IV, 471). Журнальный вариант публиковался в Берлине, в журнале «Беседа», в течение 1923–1925 годов³. В 1924 году в Ленинграде вышло отдельное издание. В 1937 году сокращенный и переработанный вариант книги был издан в Берлине под заглавием «О Пушкине».

В первоначальном заглавии книги («Поэтическое хозяйство Пушкина») сохранилась отсылка к названию цикла очерков Афанасия Фета «Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство». А. Фет был одним из самых любимых поэтов Ходасевича⁴ наряду с Пушкиным, Баратынским и Блоком. В символистской среде, питавшей художественное сознание юного Ходасевича, поэзия Фета воспринималась как «призыв к настоящей жизни, к великому опьянению мгновением, которое вдруг, за красками и звуками, открывает просвет к „солнцу мира“ — из времени в вечность»⁵. В докладе В. Брюсова «А. Фет. Искусство

¹ Подробнее см.: *Сурат II*. 3. 1) Комментарии (III, 527–541, 560–562); 2) Пушкинист Владислав Ходасевич. М., 1994.

² Вейдле В. Ходасевич издали-вблизи. С. 387.

³ Беседа. 1923. Кн. 2, 3; 1924. Кн. 5; 1925. Кн. 6/7.

⁴ В письме к П. Н. Зайцеву от 11 июня 1922 года Ходасевич излагает свою автобиографию и перечисляет своих любимых поэтов: «Пушкин, которым специально занимаюсь с 1906 года, Борат., Фет, Блок...»

⁵ Брюсов В. А. Фет. Искусство или жизнь // Брюсов В. Я. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М., 1975. С. 216. Из близкого окружения Ходасевича исследованием жизни и творчества А. Фета занимался Б. А. Садовской.

или жизнь», прочитанном 7 января 1903 года в Московском литературно-художественном кружке (для Ходасевича-гимназиста это было первое посещение кружка, ставшее для него настоящим событием¹), подчеркивалось, что Фет «основывал торжество искусства» на «противоположности двух миров — одного, где царит ум и трезвость, а другого, где властвует безумие и опьянение»². В утверждении подлинного познания вещей через «мгновенное прозрение», «безумие и опьянение» Фет, по словам Брюсова, достиг вершины в «своем славословии искусству». Но затем последовал «стремительный спуск в другую сторону, обрыв, бездна»: Фет отказался от своего первоначального поклонения искусству, «мерой вещей» для него стал человек: «В человеке — все, и вся жизнь, и вся красота, и весь смысл искусства. <...> Умудренный опытом лет, он не находил другого назначения поэзии, как служение жизни, но только в те мгновения, когда, просветленная, она становится окном в вечность...»³

Восторженный доклад «непризнанного декадентского поэта, автора „бледных ног“», был встречен, по воспоминаниям Ходасевича, явным неодобрением как членов комиссии, так и подавляющего большинства публики: для них Фет был «крепостник, да к тому и камергер», а его поэзия «похожа на кокетку, скрывающую грязное белье под нарядным платьем»⁴. Такая репутация закрепилась за Фетом как раз после публикации очерков «из деревни», посвященных практическим вопросам землевладения и устройства усадьбы. Очерки были известны близкому кругу под названием «Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство»⁵. Как пишет В. А. Кошелев, первые очерки «предполагались как заметки *поэта*, т. е. взгляд на русское усадьбное „хозяйство“ со стороны «хозяйства словесного, „лирического“, — это было в самой основе замысла „деревенских“ очерков Фета»⁶. Авторское заглавие очерка имело глубокий смысл, заключающийся в том, чтобы «представить новый тип „лирика“ — того, кому есть дело до „ежедневных терний“»⁷.

Содержащаяся в названии книги В. Ходасевича «Поэтическое хозяйство Пушкина» аллюзия на название очерков А. Фета была, безусловно, не случайна

¹ «Чтобы проникнуть в это святилище, пришлось сшить черные брюки и к ним — двусмысленную тужурку. <...> Должно быть, я в этом наряде похож был на телеграфиста, но все искупалось возможностью попасть наконец на *вторник*: по вторникам происходили в Кружке литературные собеседования. Говорила о них вся Москва. <...> Первый вторник, на который мне удалось пройти, был посвящен поэзии Фета. Нужно думать, что было это по случаю десятилетия со дня его смерти, т. е. в конце 1902 или в начале 1903 года. Следовательно, мне было шестнадцать лет, я был в седьмом классе гимназии. Доклад читал Брюсов...» (Ходасевич В. Московский литературно-художественный кружок // Ходасевич В. Колелемый треножник: Избранное. М., 1991. С. 374).

² Брюсов В. А. Фет. С. 213.

³ Там же. С. 215–216.

⁴ Ходасевич В. Московский литературно-художественный кружок. С. 374–375.

⁵ Заглавие при публикации в «Русском вестнике» (1862. Т. 38. № 3) было изменено М. Н. Катковым на «Заметки о вольнонаемном труде».

⁶ Кошелев В. А. «Лирическое хозяйство» в эпоху реформ // Фет А. А. Жизнь Степановки, или Лирическое хозяйство. М., 2001. С. 31.

⁷ Кошелев В. А. «Лирическое хозяйство» в эпоху реформ. С. 7.

и, с одной стороны, выражала идею соединения в творчестве поэта «малого» и «большого» бытия, а с другой стороны, указывала на значимость для автора линии: Пушкин — Фет — символизм («правда» которого — в «попытке слить воедино жизнь и творчество»). Одна из основополагающих тем статей Ходасевича о Пушкине: возникновение и рождение мотивов творчества из фактов биографических.

Статья «Явления Музы» начинается с графика, напоминающего нотный стан, каждой линейке которого соответствует год (с 1814 по 1835). Тридцать четыре кружка, обозначающие стихотворения Пушкина разных лет, расположены на нем и соединены линиями. Получившаяся сложная геометрическая фигура, в которой от одного кружка расходились пучком линии к другим кружкам, составлялись треугольники, часть кружков связывали дуги, изображала мотивные переклички текстов. Этот график иллюстрировал путь постепенного перехода в поэзии Пушкина образа няни к образу Музы, то, как «реальный образ, взятый из детских воспоминаний... претворяется в образ Музы». Значение найденной Ходасевичем мотивной связи заключается в том, что «в теме няни мы встречаемся с *переходом момента автобиографического в мифологический*» (III, 407). Последнее он выделяет курсивом.

Параллельное прочтение глав начатой *биографии* Пушкина и книги статей о нем дает представление о различии подходов Ходасевича — исследователя и биографа и о взаимосвязи этих двух работ. Заметку «Бережливость» (1923) из книги «Поэтическое хозяйство Пушкина» Ходасевич начинает: «Он был до мелочей бережлив и памятлив в своем поэтическом хозяйстве. Один стих, эпитет, рифму порою берег подолгу и умел, наконец, использовать» (III, 418). В первой главе *биографии* «Начало жизни», написанной почти десять лет спустя, есть гротескная сцена, дающая психологическое объяснение «бережливости», представляющая «семейный» ее исток, перенесенную детскую травму: «У него завелась привычка тереть ладони одну об другую — за это Надежда Осиповна завязывала ему руки назад на целый день и морила голодом. Он терял носовые платки — мать шутила: „Жалую тебя моим бессменным адъютантом“, — и пришивала к его курточке носовой платок в виде аксельбанта. Аксельбанты менялись не часто — два раза в неделю. Мальчик ходил замарашкою...» (III, 61).

Анализируя поэтический язык Пушкина (лексические повторы, поэтический синтаксис, рифмы и т. д.), Ходасевич вглядывался в Автора, представляя по особенностям стиля его психологический образ: «Лексические и интонационные пристрастия не случайны. Они порой говорят о поэте больше, чем он сам хотел бы сказать о себе. Они обнаруживают подсознательные душевные процессы, как пульс обнаруживает скрытые процессы физического тела» («Пора» — III, 426).

Для Ходасевича в биографии *поэта* важно найти «биографический Знак», в котором заключена предначертанность судьбы. В биографии Г. Р. Державина (книга «Державин» издана в Париже в 1931 году) судьбоносную роль автор видит в имени и фамилии поэта, в первом сказанном им слове и событиях раннего детства. Самые существенные слова, заключающие в себе указание на дальнейший жизненный путь Державина — государеву службу и «высокое пиит-

ство» — выделены графически: *Держава* — так нарекли далекого предка поэта, от которого пошел весь род, и имя *Гавриил*, данное младенцу в честь архангела Гавриила. Превращение младенца в автора оды «Бог» было написано у него на роду и открылось в знамениях (о чудесном ребенке), сопровождавших раннее детство: «От рождения был он весьма слаб, мал и сух. Лечение применялось суровое: по тогдашнему обычаю тех мест, запекали ребенка в хлеб. Он не умер. Было ему около году, когда явилась на небе большая комета с хвостом о шести лучей. В природе о ней шли зловещие слухи, ждали великих бедствий. Когда младенцу на нее указали, он вымолвил первое свое слово: „Бог!“» (III, 123).

Начало работы над жизнеописанием Державина приходится на январь 1929 года, от выхода в свет «Собрания стихов» его отделяет около двух лет. Идея приятия жизни, ставшая финальной точкой поэтического пути Ходасевича, является основой авторской позиции в книге «Державин». Жизнеописание строится на нахождении «точки или ряда точек, одновременно лежащих и в плоскости творчества, и в плоскости жизни...» (II, 248). Ходасевич фокусирует внимание на процессе рождения поэтической темы из раздумий Державина над вопросами государственными, подчеркивая их взаимообусловленность: «Простое слово *Закон* в русском тогдашнем воздухе прозвучало как откровение. Для Державина оно сделалось источником самых высоких и чистых чувств, предметом сердечного умиления. *Закон* стал как бы новой его религией, в его поэзии слово *Закон*, как Бог, стало окружено любовью и страхом» (III, 218). С пониманием биографии как пути по точкам «открытий», моментам «истины», формирующим душу переживаниям связан отбор стихотворений Державина для книги. Оды «На Знатность» и «На великость», «Читалагайские оды», «На смерть князя Мещерского», ода «Бог», «Властителям и судиям», «Водопад», «Призывание и явление Пленеры», «Приношение Монархине», «На возвращение графа Зубова из Персии», «К лире» — представлены автором вехами соединения внешней и внутренней биографии.

Согласно своей концепции Автора, вмещающего в себя Героя («Автор, герой, поэт»), Ходасевич сам «становился» Державиным, реконструировал процесс рождения текста. Поэт Ходасевич вместе с поэтом Державиным переживал создание оды «Бог»: «Взор его устремлен был к Богу. Но по мере того как предмет ему открывался, его охватывало изумление перед собственной способностью к подобному постижению. Смотря на собственное отражение в оде, видел он отражение Бога в себе самом...» (III, 228).

В 1933 году в газете «Возрождение» был опубликован автобиографический очерк «Младенчество». Опыт работы над биографиями Державина и Пушкина дал Ходасевичу смелость приступить к самоисследованию. Он не побоялся провести аналогию между собой и Державиным, отмечая свое первое слово («Кыс, кыс!»), не побоялся разоблачить себя неудачными детскими стихами и признанием о заимствовании четверостишия у Майкова, которое «было пережито как свое собственное». Эпизоды детских воспоминаний охватывали потолстовски: от крестин (ксендзу Овельту был «показан нос») до признания в страхе смерти («Я очень рано узнал о смерти, хотя в семье нашей никто не умирал»); от увлечения балетом и нарядами («по целым дням вертелся я на

ковре в гостиной, импровизируя перед трюмо целые балеты, в которых я был единственным действующим лицом...») до подсмотренных на дворе сенок из жизни простолюдинов («несколько наискосок от нас помещалась пивная, в узкую дверь которой то и дело шмыгали люди в чуйках, рабочие, оборванцы, порою — солдаты с бабами»). Была упомянута и встреча с полицейским (который поцеловал младенцу руку), и с проезжающим мимо государем Александром III («Государь мне очень понравился»). Заканчивался очерк благословением юного Владислава Иоанном Кронштадтским в 1895 году в Толгском монастыре, на Волге, куда вывезли болезненного ребенка на лето: «О. Иоанн шел с настоятелем и о. Александром. Он благословил меня и спросил, как зовут. <...> Отец Иоанн стоял один на корме, ветер трепал его рясу и волосы. <...> Было так тихо, что слышался плеск воды, набегавшей на берег, и так прекрасно и грустно, что я заплакал» (IV, 208).

Этот очерк отличает, помимо явных перекличек с началом книги о Державине, неожиданная для автобиографических рассказов о детстве авторская позиция, совмещающая способность говорить о зыбких мгновениях внутренней жизни младенчества — с самоиронией и холодным умом аналитика. Вполне применимы для описания подобной позиции слова Ходасевича о Державине — авторе оды «Бог»: «Вдохновение владеет им, но материалом владеет он...» (III, 228).

В «Младенчестве» содержится и объяснение «биографических» истоков важного в «поэтическом хозяйстве» Ходасевича композиционного приема — парадокса, наиболее последовательно примененного им в книге «Некрополь». История этого приема связана с необычными обстоятельствами явления Музы. Первый, «доисторический», приход Музы запечатлелся отметиной на теле — «заплаткой на языке», сопровождался болезнью и грозил почти верной гибелью: «Я был слаб и хил чрезвычайно. А тут еще через несколько дней на языке у меня появилась опухоль, которая быстро росла и из-за которой я наотрез отказывался принимать пищу. Кормилицы, которых брали ко мне, уходили на другой день, говоря, что им невыгодно терять время, ибо я все равно „не жилец“...» (IV, 191). Подобно тому как в поэзии Пушкина *автобиографический* образ няни претворялся в *мифологический* образ Музы, в автобиографической прозе Ходасевича образ Музы прочно соединился с темой телесного страдания. «Заплатка на языке» осмыслялась как тавро, выжженное Музой на теле поэта, как знак того, что поэзия есть путь души, плотское же не имеет к поэзии отношения¹.

Стремление Ходасевича к «истинности», выраженное в поэзии в обращении к гномическим формам, отличает и его мемуарную прозу — книгу «Некрополь»²

¹ Ср. суждение Ходасевича о природе любовной лирики: «Поэзия религиозна по самой своей природе. Художественно лишь то, что корнями уходит в миф, христианский или какой угодно. Отрыв от земли всегда свойственен истинной любовной поэзии, независимо от того, каков состав положительных верований поэта... Вся любовная лирика христианской эпохи в той или иной степени готична. В ней нет или почти нет чистой эротики, бескрылой, приземистой» («Erotopaegnia» — II, 235).

² См. также главу в наст. учебнике: «Мемуарная и автодокументальная проза первой волны», где «Некрополь» Ходасевича сравнивается с книгой мемуаров З. Гиппиус «Живые лица».

(1939), обнаруживая себя в особой авторской позиции и композиционном решении. «Некрополь» состоит из девяти очерков («Конец Ренаты» (О Нине Петровской), «Брюсов», «Андрей Белый», «Муни», «Гумилев и Блок», «Гершензон», «Сологуб», «Есенин», «Горький»), первые пять из которых посвящены символистам.

Ходасевич полагал символизм «самым значительным» из современных ему течений, сожалея о том, что он «опоздал родиться» («Младенчество»). Уникальность символизма заключалась, по Ходасевичу, в стремлении найти «философский камень искусства» — «сплав жизни и творчества»: «Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда, но в постоянном стремлении к этой правде протекла, в сущности, вся его история» («Конец Ренаты» — IV, 7). Ощущение своей внутренней причастности этой эпохе Ходасевич выразил следующим образом: «У символистов был *genius loci*, *дыхание* которого разливалось широко. Тот, кто *дышал этим воздухом символизма* (курсив мой. — Ю. В.), навсегда уже чем-то отмечен, какими-то особыми признаками. <...>» (II, 174); «...я же успел еще *вдохнуть его воздух*, когда этот *воздух* еще не рассеялся и символизм еще не успел стать планетой без *атмосферы*» (II, 173). Этот фрагмент из статьи «О символизме» (написанной в том же 1928 году, что и очерк «Конец Ренаты») насыщен образами из уже упомянутого нами доклада В. Брюсова «А. Фет. Искусство или жизнь». В заключительных словах доклада мэтр символизма, отвечая на слова предисловия Фета к третьему выпуску «Вечерних огней» о «чистом и свободном воздухе поэзии», к которому поэт устремляется от «жизненных тягот» хотя бы на мгновение, заявлял: «Мы <...> полагаем, что вся цель земного развития человечества в том и должна состоять, чтобы *все* и постоянно могли жить ... в такой возбудительной *атмосфере* (курсив мой. — Ю. В.), чтобы она стала для человечества привычным *воздухом*»¹. Подобно эпитафии, сохранявшей память об усопшем и в то же время содержавшей напутствие живущим, книга «Некрополь» отвечала стремлению, с одной стороны, дать почувствовать *дыхание* уже ушедшей эпохи символизма, а с другой стороны, преподать «другим науку»: «История символистов превратилась в историю разбитых жизней» («Конец Ренаты» — IV, 7).

«В ночь на 23 февраля 1928 года в Париже, в нищенском отеле нищенского квартала, открыв газ, покончила с собой писательница Нина Ивановна Петровская» (IV, 7) — так начинается первый очерк книги «Некрополь» — «Конец Ренаты», вводя основную тему первых пяти очерков: конец эпохи символизма. Смерть Нины Петровской, чья личная биография стала неотделима от судьбы вымышленной Ренаты, героини романа В. Брюсова «Огненный ангел» («искуснее и решительнее других создала она „поэму из своей жизни...“, и о ней самой создалась поэма» — IV, 8), отметила завершение эпохи.

Идею заката символизма и его устремлений, так и оставшихся невоплощенными, должно было выражать и оформление обложки: «Мне бы очень хотелось слово „Некрополь“ (только его одно) напечатать лиловым цветом, а все осталь-

¹ Брюсов В. А. Фет. С. 217.

ное черным. Но если, по Вашему мнению, лиловое нехорошо или затруднительно для типографии, то сделаем синим, только не темным, однако и не голубым» (из письма А. С. Кагану от 3 января 1939 года — IV, 535). Лиловый цвет шрифта на обложке отсылал к символике лилового цвета у символистов, воспринятой во многом через живописную палитру М. Врубеля: «Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше название тех преобладающих трех цветов, которым еще „нет названия“ и которые служат лишь знаком (символом) того, что таит в себе сам Падший»¹.

Композиционно очерки «Некрополя» строятся на парадоксе, подчеркнутым контрасте и противопоставлении (следуя державинскому принципу максимального эмоционального воздействия). В. Вейдле, рассуждая о поэзии Ходасевича, указывал на «смешение лирической сюжетности с фельетонной»². В «Некрополе» обращает на себя внимание необычность авторской позиции, определяющей общий строй повествования — балансирующий между эпитафией и эпиграммой³, заставляя вспомнить историческую связь этих двух жанров⁴.

Бросая символическую перчатку Брюсову, автору Ренаты, который вывел эту героиню на литературную и жизненную сцену и соответственно держал ответ и за ее смерть, Ходасевич в очерке о нем обнажает несоответствие полных поэтического восторга слов Брюсова из его речи о Фете и жизни Брюсова, лишенной какой бы то ни было поэзии. Во внешности мэтра и его происхождении подчеркиваются мещанские черты: «Когда я увидел его впервые, было ему двадцать четыре, а мне одиннадцать. <...> Его вид поколебал мое представление о „декадентах“. Вместо голого лохмача с лиловыми волосами и зеленым носом... увидел я скромного молодого человека с короткими усиками, с бобриком на голове, в пиджаке обычного покроя, в бумажном воротничке. Такие молодые люди торговали галантерейным товаром на Сретенке» («Брюсов» — IV, 19).

Одним из самых ярких мест в выступлении Брюсова было рассуждение о мистической сущности любви, позволяющей всем, «даже чуждым героиче-

¹ Блок А. Памяти Врубеля // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. М.; Л., 1962. С. 423. Существенным в данном контексте (о почивших героях ушедшей эпохи) является то, что процитированная статья Блока представляла собой переработку речи, прочитанной на похоронах М. Врубеля (3 апреля 1910 г.). Параллельно Блок работал над статьей «О современном состоянии русского символизма» (1910). Ходасевич использует схожую цветовую символику в черновом наброске к книге «Молодость», который приводит Н. Богомол в комментариях к «Библиотеке поэта»: «Какие-нибудь четыре-пять лет протекли с тех пор, как мое существование стало сознательно. Но эти годы навсегда останутся в моей памяти овеянными синим светом сумеречной печали, закатной боли» (Ходасевич В. Стихотворения. Л., 1989. С. 361.). Ср.: Андреева И. П. Комментарии (IV, 712–713).

² Вейдле В. Ходасевич издали-вблизи. С. 380.

³ С этой особенностью авторской позиции было связано, как представляется, критическое отношение к книге многих современников: «Воспоминания об Андрее Белом, о В. Брюсове, о Гумилеве и о других написаны очень хорошо, с большой наблюдательностью, но с каким-то оттенком шаржа... — писал Юрий Терапиано. — Невольно думаешь, что все эти люди не могли быть вправду такими, что Ходасевич видел их до какой-то степени в кривом зеркале» (Терапиано Ю. В. Ф. Ходасевич // Современники о Владиславе Ходасевиче. С. 351).

⁴ О возникновении и истории развития этих жанров см., напр.: Пронин В. А. Теория литературных жанров. М., 1999.

ского, религиозного, художнического одушевления», «вздохнуть истинно свободным воздухом... увидеть бездну у своих ног»¹. Ходасевич вообще отказывает Брюсову в способности любить: «Он не любил людей, потому что, прежде всего, не уважал их», «не любя и не чтя людей, он ни разу не полюбил ни одной из тех, с кем случалось ему „припадать на ложе“» (IV, 26–27).

Не менее едко автор «Некрополя» характеризует и возможности мэтра символизма в постижении мистического, описывая манеру игры Брюсова в карты. Сам В. Ходасевич был заядлым картежником, относился к игре как творчеству². В биографических очерках (о Пушкине, Державине, Брюсове, Горьком) описание стиля игры несет важную семантическую нагрузку: игрой герой проверяется на способность к сверхчувственному переживанию — с одной стороны, и анализу, контролю над ситуацией — с другой стороны, умению вызывать духов игры и ими повелевать, что составляет значимые для автора компоненты психологического портрета: «За картами люди познаются очень хорошо... не хуже, чем по почерку» (IV, 29). О стиле игры Брюсова Ходасевич пишет: «Отсутствие фантазии, неумение угадывать, нечуткость к тому иррациональному элементу, которым игрок в азартные игры должен научиться управлять, чтобы повелевать ему, как маг умеет повелевать духам» (IV, 30).

Прием парадокса, лежащий в основе композиции очерка о Брюсове, отвечал авторским интенциям изобразить «истинные черты» главных героев эпохи. Парадокс, согласно определению Вольфа Шмида, «содержит некое противоречие (между двумя сторонами бытия или двумя точками зрения), замедляя понимание, приводит воспринимающего в напряжение... и в итоге ведет к обнаружению скрытой истины, которая разоблачает „доксу“, показывая ее иллюзорность»³. Композиция очерков «Некрополя» должна была соответствовать принципу «правды», который Ходасевич объявлял основополагающим в этой книге: «Пушкинскому „возвышающему обману“ хочется противопоставить *нас возвышающую правду*: надо учиться чтить и любить замечательного человека со всеми его слабостями и порою даже за самые эти слабости. Такой человек не нуждается в прикрасах. Он требует гораздо более трудного: полноты понимания»⁴. М. Алданов вспоминал, что многие рассказы, вошедшие

¹ Брюсов В. А. Фет. С. 212.

² По воспоминаниям Марка Вишняка, «в последние годы жизни Ходасевич задумал написать для „Современных записок“ этюд „Игроки в литературу и в жизни“ (Пушкин, Некрасов, Толстой, Достоевский)», однако замысел остался невоплощенным (Вишняк М. В. Ф. Ходасевич // Современники о Владиславе Ходасевиче. С. 313).

³ Шмид В. Заметки о парадоксе // Парадоксы русской литературы / Под ред. В. Марковича, В. Шмида. СПб., 2001. С. 11.

⁴ Характеристика «правдивый» выступает универсальным критерием, к которому Ходасевич прибегает и в переписке, и в критических статьях, и в биографических очерках с середины 1920-х годов — вплоть до 1939 года (напр., «Памяти Б. А. Садовского», «Казаки»). Она касается прежде всего отношения автора к собственному творчеству. Ср. письмо Ходасевича к М. А. Фроману по поводу известия о смерти С. Есенина: «Жизнь его была цепью ужасных ошибок — религиозных, общественных, личных. Но одно, самое ценное, всегда было в нем верно: писание было для него не „литературой“, а делом жизни и совести. Перечитывая его стихи, вижу, что он всегда был правдив перед собой — до конца, как и должен, как только и может быть правдив настоящий поэт» (IV, 496).

затем в книгу «Некрополь», он слышал сначала в устной передаче Ходасевича, и они существенно отличались от письменного варианта: «Могу засвидетельствовать, что сам он правил о „нас возвышающей правде“ следовал тоже не вполне неуклонно: многое в печати значительно смягчил по сравнению с устными рассказами»¹.

Если в басне-притчевой структуре, характерной для поэзии Ходасевича, особая семантическая нагрузка приходится на финал стихотворения, то в композиции очерков «Некрополя» главенствующая роль отводится началу, — в свернутом виде представляющему авторский замысел. В первых же строках каждого биографического портрета Ходасевич формулирует *тезис*, который затем подтверждает на примере ряда *эпизодов*. Однако в такое логически выверенное построение очерка, свойственное публицистическому тексту, автор вводит драматическую интригу, находя для тезиса парадоксальную по своей природе основу: «Блок умер 7-го, Гумилев 27 августа 1921 года. Но для меня они оба умерли 3 августа...» («Гумилев и Блок» — IV, 80).

В историко-литературном отношении «Некрополь» генетически связан с предшествующим творчеством Ходасевича: не только биографической и автобиографической прозой, но и пушкиноведческими штудиями. Последовательность эпизодов в очерках не сводится к простой хронологии истории знакомства и взаимоотношений. Стремясь достичь той самой пушкинской «стереоскопической глубины», Ходасевич выстраивает эпизоды так, что воспоминания подчас перерастают в символический образ. Примером такой авторской стратегии может служить эпизод выступления Блока на пушкинском вечере зимой 1921 года. Ходасевич приводит фрагмент из речи Блока: «Покой и воля. Они необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему больше нечем: жизнь потеряла смысл» («Гумилев и Блок» — IV, 91). Слова Блока относятся к Пушкину, но для Ходасевича они говорят прежде всего о самом Блоке, о причине его скорой смерти. Как истинный поэт-символист, Блок-человек не смог пережить Блока-поэта. С композиционной точки зрения, этот эпизод возвращает читателя к началу очерка, указывая на историко-культурный подтекст парадоксального заявления автора о том, что для него Блок и Гумилев умерли в один день, — окончилась литературная эпоха, к которой они принадлежали.

В. Ходасевич скончался 14 июня 1939 года в Париже, его отпевали в русской католической церкви на улице Франсуа-Жерар, похоронен на кладбище Булонь-Бийанкур. В эссе, посвященном его памяти, Владимир Набоков писал о том, что к поэзии Ходасевича применимо определение совершенного стихотворения: «...стихотворение совершенное... можно так поворачивать, чтобы читателю представлялась только его идея, или только чувство, или только картина, или только звук... но все это лишь произвольно выбранные грани целого, ни одна из которых, в сущности, не стоила бы никакого волнения... не обладай все

¹ Алданов М. В. Ф. Ходасевич // Современники о Владиславе Ходасевиче. С. 358.

стихотворение... сияющей самостоятельностью...»¹ «Самостоятельность», о которой говорит В. Набоков, кроется, как представляется, в авторской позиции Ходасевича: нахождении «над схваткой», но не в политическом смысле, а в смысле соединения двух противоположных текстопорождающих моделей: в основе первой — сверхчувственное переживание, в основе второй — анализ. Ходасевич — автор-игрок, держащий в памяти все элементы текста и возникающие сочетания и наслаждающийся тем, что он может имитировать и лед и пламень, изображать и скакуна и его укротителя. Прием ретроспекции, доведенный в «Собрании стихов» до совершенства, сравним по функции с финалом карточной игры, когда, обманув ожидания партнеров, игрок выкладывает выигрышную комбинацию, и те вынуждены припоминать сделанные им ходы. Но это не было лишь задачкой — «тренировкой ума»: «Я очень мало дорожу моим маленьким литературно-житейским „я“. Но не „я“, а „мое“, конечно, мне безгранично дорого. Это „мое“, — разумеется, не стихи, мною написанные, а то, во имя чего они пишутся и во имя чего я их пишу (или хотя бы стараюсь писать) так, а не иначе...» (из письма М. А. Фроману, декабрь 1925 года, Париж — IV, 496).

¹ Набоков В. О Ходасевиче // Современники о Владиславе Ходасевиче. С. 395.

Раздел V

ЛИТЕРАТУРА «МЛАДШЕГО» ПОКОЛЕНИЯ ЭМИГРАЦИИ

Владимир Владимирович Набоков (1899–1977)

«Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, отиснувший в начале моей жизни тот неповторимый водяной знак, который сам различаю только подняв ее на свет искусства»¹, — писал Набоков в автобиографической книге «Другие берега». Тем не менее в той же книге он самым подробным образом рассказывает и о среде, и о наследственности, прекрасно отдавая себе отчет в том, какую роль они сыграли в его судьбе.

Со стороны отца Владимир Владимирович Набоков принадлежал к высшему аристократическому слою петербургской интеллигенции, со стороны матери — к состоятельному купечеству. Семейная атмосфера отличалась демократизмом. Отец был юристом, одним из создателей партии кадетов. Родители беззаветно любили друг друга и детей, для которых практически не существовало ни запретов, ни наказаний. Зимой жили в собственном особняке на Большой Морской, 47. Летом выезжали в расположенное под Петербургом имение Батово, так что Набокову была прекрасно знакома русская усадебная жизнь с ее «аксаковско-тургеневскими» чертами. Нередко ездили на фешенебельные заграничные курорты, и именно тогда, в детстве, Набокову довелось впервые испытать чувство ностальгии. Когда ему исполнилось одиннадцать лет, его отдали в Тенишевское училище — одно из самых либеральных учебных заведений Петербурга. Детскими увлечениями Набокова были шахматы, бокс, теннис. Его способности оказались на редкость разносторонними: с одной стороны — интерес к математике, к точным и естественным наукам (он станет крупным энтомологом), с другой стороны — интерес к живописи, литературе, языкам. Имелись у него и некоторые совершенно исключительные качества — например, синестезия: он воспринимал буквы в цвете, каждая имела для него совершенно определенную окраску.

Набоков говорил, что самая ранняя его поэтическая брошюра была издана в 1914 году, но обнаружить ее исследователям не удалось. Первый сохранив-

¹ Набоков В. Другие берега // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 1999–2000. Т. 5. С. 150. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с литерой Р перед указанием тома и страницы.

шийся сборник — «Стихи» — вышел в Петербурге в 1916 году¹. Успех семнадцатилетнему автору не сопутствовал. Зинаида Гиппиус, встретив отца Набокова, сказала ему: «Пожалуйста, передайте вашему сыну, что он никогда писателем не будет» (Р V, 291). Но, судя по всему, юный поэт не усомнился в своем призвании. Следующий сборник появился в 1918 году. Это был альманах «Два пути», куда вошли стихи Набокова и его товарища по Тенишевскому училищу А. В. Балашова.

Фантастическое благополучие, которым были отмечены детство и юность Набокова, кончилось почти мгновенно — сразу после Октябрьской революции. Отныне его ждала судьба вечного эмигранта, изгнанника. В ноябре 1917-го Набоковы выехали из Петрограда в Крым². Именно там, в Крыму, под стихами, напечатанными в газете «Ялтинский голос»³, в печати впервые появился псевдоним В. Сирин⁴ (своим подлинным именем Набоков начал подписываться лишь после переезда в Америку в 1940 году).

В апреле 1919 года Крым тоже пришлось покинуть. Некоторое время Набоковы живут в Англии. Владимир поступает в Кембриджский университет. На оплату за обучение идут нитки материнского жемчуга — последние семейные драгоценности. До 1922 года Набоков изучает здесь французскую литературу, а затем переезжает в Берлин, где и предстоит по-настоящему развернуться его творчеству.

«Русский» период

В 1923 году в Берлине один за другим выходят два сборника стихов Набокова: «Гроздь» и «Горний путь». В этих ранних стихах ощутимы влияние символизма и весьма откровенно высказанное религиозное чувство. Заглавие второго берлинского сборника выразительно: жизненный путь предстает здесь как путь, совершаемый перед Богом⁵, церковь — как мир, а мир — как церковь⁶. В цикле «Ангелы» перед нами проходят все чины небесной иерархии⁷, в других стихотворениях любовно изображены церковные колокола, свечи, иконы... Воскликание «Бог!» служит финалом книги.

¹ Репринт: СПб., 1997.

² Отец Набокова как депутат Учредительного собрания оставался в Петрограде. С ноября 1918 года он занял пост министра юстиции Крымского краевого правительства.

³ 1918. № 130/351. 13 сент.; № 108/351. 15 сент.

⁴ См.: *Сирин В.* Стихотворения 1918 года / Вступ. заметка, публ. текстов и коммент. И. М. Богоявленской // В. В. Набоков: Pro et contra: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова: Антология. СПб., 2001. Т. 2. С. 9–11.

⁵ Ср. в стихотворении «Разбились облака. Алмазы дождевые...»: «Так Богу на ладонь дни катятся людские» (Р I, 499).

⁶ См. стихотворение «Мы столпились в туманной церковеньке...» (Р I, 558).

⁷ О следовании Набокова традициям библейской и византийской ангелологии см.: *Паршин В.* Поэзия В. Набокова двадцатых годов: к вопросу о «стремлении развить византийскую образность» // Материалы XXXV Междунар. филол. конференции. История русской литературы. СПб., 2006. С. 26–32.

Позднее Набоков уверял, что его ранний интерес к религии ограничивался задачами литературной стилизации. Необходимо, однако, помнить, что далеко не все его декларации следует принимать на веру. Многие публичные заявления Набокова делались как будто специально для того, чтобы «сбить со следа», не позволить читателю прийти к пониманию его творчества примитивным прямолинейным путем. У зрелого Набокова религиозная тема уходит глубоко в подтекст, но было бы наивно думать, что она исчезает¹. Не случайно образ, возникший в стихотворении «Детство» (1922), много лет спустя послужит Набокову метафорой восприятия инобытия: «Уж постлана постель, потушены огни. / Я слышу над собой: Господь тебя храни. ... / Кругом чернеет тьма, и только щель дверная / полоской узкою сверкает, — золотая» (Р I, 516). Золотая полоска света в щели под дверью темной комнаты — точная бытовая деталь. Но она возникает в стихотворении сразу после слов благословения и несомненно имеет символическое значение. В романе «Дар» тот же образ предстанет даже более откровенно: здесь будет сказано, что «сквозь щели» в дом земного бытия проникает веяние миров иных².

Только одна рецензия на сборник «Гроздь» оказалась безусловно положительной, ее автором был Вл. Амфитеатров-Кадашев. «Сирин, — говорилось в этой рецензии, — поэт светлый, певец Божественной Ясности, Золотой Гармонии. <...> Эта влюбленность в „улыбку детскую земли“, это радостное приятие мира, в котором сквозь многопеструю ткань фактов поэт прозревает стройное Единство, — лейтмотив Сирина... и в этом оптимизме, в этой *вере* — главное, неодолимое очарование его поэзии»³.

Почти все остальные краткие отзывы на сборники «Горний путь» и «Гроздь» были отрицательными. Критики, правда, неизменно отмечали «техническую уверенность»⁴, владение «навыками и приемами»⁵, но это не вело к высокой оценке стихов молодого автора, скорее даже наоборот. Так, К. Мочульский охарактеризовал его как одного из тех «зрелых, рано умудренных юношей», которые появляются «на исходе большой художественной культуры». «Их стихи сразу рождаются уверенными: они в силу своего рождения владеют техникой и вкусом. Но наследие давит своей тяжкой пышностью. <...> У них отнят дар

¹ Об этом см., напр.: Александров В. Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999. С. 8–11.

² «В земном доме вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух проходит сквозь щели» (Р III, 277).

³ Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии. М., 2000. С. 22–23. Составленная Н. Г. Мельниковым и О. А. Коростелевым, эта книга дает достаточно полное представление о восприятии творчества Набокова современниками. Издание снабжено преамбулами и комментариями Н. Г. Мельникова, которые представляют развернутую историю публикации и рецепции произведений как «русского», так и «американского» периода. Другой содержательный источник сведений по этой теме — монография А. М. Люксембурга «Отражения отражений: Творчество Владимира Набокова в зеркале литературной критики» (Ростов/Д, 2004), последний крупный раздел которой посвящен русскому набоковедению конца XX века.

⁴ Классик без ретуши. С. 21 (рец. Г. Струве).

⁵ Там же. С. 23 (рец. К. Мочульского).

непосредственности — слишком стары они в восемнадцать лет, слишком опытные и сознательны»¹.

Ранние стихи Набокова — не самая существенная часть его творчества. Но в них уже обозначены многие темы, которые пройдут затем через всю жизнь писателя. То же касается и первых критических откликов: упреки, в них впервые предъявленные, будут затем вновь и вновь повторяться. Набоков же будет последовательно превращать в свое оружие то, в чем рецензенты видели его слабость. Наследие большой художественной культуры обретет законное место в его произведениях, будет давать знать о себе через цитаты и классические мотивы, через явные отсылки и многочисленные глухие намеки.

В 1921 году в газете «Руль» был опубликован первый рассказ Набокова («Нежить»). Так началось его прозаическое творчество. Большую часть рассказов писатель трижды объединял в сборники: «Возвращение Чорба. Рассказы и стихи» (1930), «Соглядайте!» (1938), «Весна в Фиальте и другие рассказы» (1956).

Первые рассказы Набокова напоминают раннюю прозу Андрея Белого. В рассказе «Слово» (1923) герой, «унесенный из дольней ночи вдохновенным ветром сновидения» (Р I, 32), понимает, что находится в раю. Там встречает он ангела и задает ему главный вопрос: «Скажи мне, что спасет мою страну?» (Р I, 35). Ангел отвечает единственным словом, которое райским сияющим звуком проливается по всем жилам героя, солнцем встает в его мозгу — но проснувшись, он обнаруживает, что слово забыто. Необходимость вспомнить, здесь еще истолкованная в платоновском духе, предопределяет важнейшую набоковскую тему — тему воспоминания. Мистический сюжет сопровождается постоянной оглядкой на земное бытие, сквозь которое, собственно, и постигается божественный смысл. У ангела «сетка голубых прожилок на ступне и одна бледная родинка» (Р I, 34) — это отметины его связи с земным миром, это залог того, что он поймет земную молитву. Горний мир поражает героя «ощущением божественной разноцветности», он хочет передать все «изгибы и оттенки» ангельских крыльев (Р I, 32).

1924 год стал особенно продуктивным для Набокова — автора рассказов. Этим годом датированы такие зрелые произведения, как «Случайность» или «Картофельный эльф». В первом из них герой работает лакеем в ресторане поезда. Много лет назад, во время Гражданской войны, он потерял жену и страшно тоскует по ней. А она едет в том же поезде и тоже думает о нем, о том, как его найти. Случайность свела их в одном поезде — но случайность же и не даст им соединиться. Не дойдя нескольких шагов до ресторана, она возвращается в свой вагон, потеряв при этом кольцо, на внутренней стороне которого выгравирована надпись: день их свадьбы и его имя. Кольцо находит приятель героя — еще немного, и круг замкнется. Но приятель, немец, читает надпись, не узнает букв, решает, что надпись сделана по-китайски — и ему не приходит в голову рассказать своему русскому товарищу о находке. Ни герой, ни его жена никогда не узнают ни о возможности, которую даровала им судьба, ни об утрате этой воз-

¹ Классик без ретуши. С. 23.

возможности. Это незнание героями сюжета, в котором они участвуют, тоже станет одной из тех важнейших тем, что пройдут через все творчество Набокова.

В 1920-е годы Набоков активно осваивает драматургию¹. Самая ранняя его пьеса — одноактная драма в стихах «Весной», сочиненная весной 1918 года в Крыму, — не сохранилась. Большая же часть драматических произведений возникла в 1923–1924 годах. Затем последовал долгий перерыв, и лишь в 1938 году были созданы еще две пьесы — «Событие» и «Изобретение Вальса». С тех пор Набоков больше не пробовал себя в качестве драматурга, если не считать сценария «Лолиты» (1974). Пьеса «Скитальцы» (1923) стала одной из первых литературных мистификаций Набокова. Она была подписана анаграмматическим псевдонимом Вивиан Кальмбруд и выдана за выполненный Влад. Сириным перевод произведения, созданного в Англии в 1768 году. В двухактной стихотворной драме «Смерть» (1923) герой, как и в рассказе «Случайность», поставлен в ситуацию незнания своего сюжета — но на сей раз речь идет не о земной судьбе, а о неспособности отличить собственную жизнь от собственной смерти. Пьеса пронизана реминисценциями из «маленьких трагедий» Пушкина — прежде всего из «Каменного гостя». Только ситуация перевернута: в последние мгновения драмы герой должен шагнуть не из жизни в смерть, а из переживания смерти — в жизнь. Однако действие кончается раньше, чем решающий шаг мог бы совершиться. Зритель или читатель остается перед двоякой возможностью интерпретации сюжета.

Начатый весной 1925 года и опубликованный в 1926 году первый набоковский роман «Машенька» можно рассматривать как модель всей позднейшей прозы писателя, несмотря на то что впоследствии он назвал ее довольно неудачной книгой. В основе романа лежат личные воспоминания автора — его юношеская любовная история, которая будет пересказана и в автобиографической книге «Другие берега». Возлюбленная осталась в прошлом, затерялась где-то в навсегда оставленной России. Чтобы «утолить томление»², и пишется роман. Но красота, тяжесть и объем воспоминания поднимаются на свет искусства не только затем, чтобы быть преображенными с его помощью. Они и сами способны привить искусству свое собственное содержание. Содержательными же оказываются не столько фабула, восстанавливаемая памятью, не столько перипетии любовных отношений, сколько самый процесс воспоминания о них. Этот процесс и заполняет собой сюжет. А объем памяти, разделенный с героем, уже в «Машеньке» создает (пока еще почти незаметно обозначенную) проблему двойничества автора и героя, жизни и текста, которая станет одной из центральных в позднем набоковском творчестве.

В пятой главе романа старый поэт Подтягин, откликаясь на попытку главного героя, Ганина, рассказать о своей первой любви, указывает на избитость

¹ Подробно о драматургии Набокова см.: *Бабинов А.* Изобретение театра // Набоков В. Трагедия господина Морна. Пьесы. Лекции о драме. СПб., 2008. С. 5–42.

² В «Других берегах» сказано: «...с тех пор на несколько лет потеря родины оставалась для меня равнозначной потере возлюбленной, пока писание... книги („Машенька“) не утетило томления» (Р V, 296).

самой темы. Действительно, русская классика, казалось бы, исчерпала этот сюжет. Набоков, однако, находит достаточно неожиданный ход. История первой любви не воплощена непосредственно — она передана только как сюжет воспоминания, а он вообще не пускает на порог любовную фабулу в ее непосредственном виде: реальная встреча Ганина с Машенькой, к которой, постоянно напрягая читательское ожидание на первый взгляд было устремлено все повествование, в финале неожиданно отменяется как избыточная, излишняя. Исчерпывающим оказалось само событие воспоминания. Оно исчерпало полноту переживания и одновременно — полноту сюжета.

Воспоминание для Набокова не есть любовное перебирание заветных подробностей и деталей. Оно представляет собой духовный акт «собираения» и «воскресения» («выздоровления») личности, которая деятельно воссоединяет в момент воспоминания не только свое настоящее и прошлое, но даже и будущее. Поэтому процесс воспоминания описан у Набокова как движение не назад, а вперед, требующее медитативной сосредоточенности, духовного покоя: «...его воспоминание непрерывно летело вперед, как апрельские облака по нежному берлинскому небу» (Р II, 69). Чувствуя себя «богом, воссоздающим погибший мир», Ганин «постепенно воскрешает этот мир», не смея поместить в него образ Машеньки, нарочно отодвигая его, «так как желал к нему подойти постепенно, шаг за шагом», «боясь спутаться, затеряться в светлом лабиринте памяти», «бережно возвращаясь иногда к забытой мелочи» (Р II, 69).

Образ возлюбленной дважды создается Ганиным: сначала в воображении, и за этим следует реальная встреча, затем — в воспоминании, и тогда реальная встреча уже не нужна. Первое сотворение ее образа было связано с выздоровлением героя, второе — с возрождением его души. Кроме того, в финале Ганин снова обретает свободу — свободу от прошлого, но не его забвение. Когда-то, расставшись с возлюбленной, он попросту забыл ее. Расплатой были духовное оскудение и почти болезненная апатия. Сюжет романа — воссоединение с прошлым в полноте воспоминания, парадоксальным образом дарующее свободу от него, и готовность к следующему этапу жизни. В этом отношении набоковская память о прошлом имеет совсем иную природу, чем обычная эмигрантская ностальгия.

Действие в романе длится шесть дней (начинается в понедельник и завершается ранним воскресным утром). Метафорический знак тождества, поставленный между шестью днями развития сюжета и шестью днями творения, заставляет помнить не только о трудах Бога-Творца, но и о том первоначальном хаосе, из которого был создан мир. Начиная с «Машеньки» почти каждый роман Набокова развивается как движение от хаоса и неразличенности к осмысленности и стройности. Разумеется, это движение основано не на том, что сначала описывается хаос, а затем — стройность. Оно основано на специальной организации читательского восприятия. Текст, стройный от начала и до конца, далеко не сразу позволяет воспринять себя в таком качестве.

Автор как будто совсем не заботится о возбуждении читательского интереса. Более того, разнообразными приемами он сознательно затрудняет восприятие текста. Читатель долго не понимает, когда же наступит та «завязка», которая

позволит взять в толк, к чему и зачем ему рассказываются многочисленные и слабо связанные друг с другом эпизоды. И даже когда наконец происходит событие, способное дать толчок к развитию действия, часто оказывается, что такая его оценка — лишь ошибка читателя.

В начале первого романа Набокова мы узнаем, что Алферов ждет приезда своей жены Машеньки, и по названию догадываемся, что именно вокруг нее сосредоточится действие. Кроме того, мы понимаем, что главный герой произведения — Ганин, и следим за тем, как заканчивается его роман с Людмилой. В конце второй главы Алферов показывает фотографию своей жены Ганину, но читатель не знает, что она и есть первая любовь Ганина, и поймет это только в начале седьмой главы. И уже к концу романа, в тринадцатой главе, Ганин принимает решение: «Завтра же я увезу ее» (Р II, 108). То есть по существу только здесь, когда роман почти завершен, начинается развитие действия. С особым искусством автор строит повествование таким образом, чтобы момент узнавания того, что Машенька Алферова и возлюбленная Ганина — одно лицо, как можно дольше ускользал от читателя.

Замедленность развития сюжета с «ложными» завязками и «редуцированными», пунктирно намеченными параллельными побочными линиями не позволяет читателю понять, где тот принцип, по которому ему следует группировать отдельные сцены, описания и события. Отсутствие такого «стержня» — сознательное нарушение Набоковым одной из основных норм русской классической литературы. У Толстого, у Гончарова, у Чехова сюжет развивается неторопливо, и ход его могут перебивать самые разнообразные ответвления. Но некоторую смысловую логику сцепления эпизодов читатель ощущает всегда — хотя бы интуитивно, — а автор делает все возможное, чтобы эта логика была читателю ясна. Набоков же, наоборот, подталкивает читателя (и героя) к ложной интерпретации фактов. Если ложная интерпретация событий героем — одна из традиционных пружин фабульного развития, то читатель в классической традиции обычно уравниен в правах с автором. Набоков старается не давать читателю такого превосходства над героем. Медленно набирая ход, набоковское повествование накапливает массу деталей, значимость которых остается немаркированной, связь — непрочерченной. Кульминационные моменты затухают, центральная линия опутывается сетью скрывающих ее побочных.

Погружение читателя в текст максимально приближено Набоковым к впечатлениям жизни и даже, пожалуй, к проживанию жизни. В тексте, как в жизни, возникают и исчезают случайные лица, слышатся обрывки чужих, бесконтекстных разговоров, происходят и забываются случайные встречи. Лишь некоторым из них мы придаем значение, большинство же остается разрозненными, случайными фрагментами того целого, связи которого мы уловить не в состоянии, хотя зачастую догадываемся, что многие из этих связей имеют непосредственное, иногда — решающее — значение в нашей судьбе. Так, выпав из контекста «своего» романа, Алферов и Машенька появятся как второстепенные, почти безразличные для развития сюжета персонажи в «Защите Лужина». Детали повествования не дифференцированы, не маркированы, как и подробности жизни. Ориентироваться в них так же трудно, как и в потоке ежедневных жизненных

впечатлений. В «Машеньке» есть символический в этом отношении эпизод: Ганин вместе с толпой таких же статистов, как он, участвует в съемках, не зная ни сюжета фильма, ни даже сюжета той сцены, в которой снимается. Так откликается в первом романе (и будет откликаться в последующих) ситуация рассказа «Случайность».

Для того чтобы ориентироваться в набоковском мире, читатель, подобно автору и герою, должен стать человеком вспоминающим. Смысл романного мира открывается лишь после того, как перевернута последняя страница и читатель погружается в воспоминание о тексте. Лишь в этом случае сцены, которые при первом чтении казались проходными, начнут получать те смысл и объем, что заложены в них автором. Переkreшиваясь друг с другом, воспоминания ведут к пониманию смысла.

В ранних отзывах на роман «Машенька» проявилась парадоксальная особенность эмигрантской критики, посвященной творчеству Набокова: в негативных отзывах встречались замечания, фиксирующие внимание на новых, необычных чертах набоковского мира, а доброжелательные рецензенты то и дело старались свести этот мир к хорошо известным литературным шаблонам. Так, публицист, журналист и общественный деятель А. Изгоев увидел в «Машеньке» отработанную в XIX веке разновидность романа о русской интеллигенции. А постоянный автор «Современных записок» М. Осоргин называл «Машеньку» «очень хорошей бытовой повестью из эмигрантской жизни» и считал, что именно мелочи быта особенно удалась Набокову. Правда, делал оговорку критик, это «быт без бытия, инерция без идеи»¹. Как и Изгоева, Осоргина привлекало отсутствие в повести политических тенденций и той дешевой публицистики, которая часто присуща эмигрантской литературе. Рецензенты хвалили молодого писателя, не прикасаясь к главному нерву его произведения, не замечая ни поэтики воспоминания, ни даже вполне очевидных оттенков смысла, указывающих на прозрачно выраженные политические симпатии автора.

Отнюдь не все рецензенты сочли «Машеньку» «бытовой повестью». Противоречу Осоргину, поэт, критик и богослов Д. Шаховской считал, что, рисуя своих героев, «Сирин отходит от Бунина, которому следовал в насыщенности описаний, и идет в сторону Достоевского»². Но показательно, что и этот доброжелательный рецензент стремился увидеть в прозе нового писателя повторение одного из осуществленных литературных методов. В отзывах о начинающем авторе почему-то принято обязательно отмечать его недостатки. Сделал это и Шаховской, указав на то, что в «Машеньке» есть избыточные детали, не имеющие никакого отношения к развитию сюжета. В пример он привел двукратное появление старика, собирающего окурки. Между тем для Набокова введение этого периферийного образа было значимым: повторяясь, он помогал обнаруживать пульсацию сюжетной динамики³. Такие повторы второстепенных де-

¹ Классик без ретуши. С. 31, 32.

² Там же. С. 33.

³ Первое появление старика сигнализирует о завязке внутреннего сюжета, второе — о его кульминации. См.: Яновский А. О романе Набокова «Машенька» // В. В. Набоков: Pro et contra: Личность

талей, вплетенных в сюжетный узор, вскоре станут характерным приемом Набокова.

Если в «Машеньке» Берлин был только местом действия, главное содержание которого оставалось русским и эмигрантским, то во втором своем романе, озаглавленном «Король, дама, валет» (1928), Набоков порывает с русской темой и русским сюжетом, обращаясь к немецкой литературной топики, к традиции немецкого романтизма с многократно разработанной у Тика и Гофмана темой человека-автомата и противопоставляемой человеческому автоматизму стихийной и творческой жизнью вещей. Автоматизму повинуются все три главных персонажа Набокова: не только лишенная воображения Марта и марионетка Франц, но также и творчески-импульсивный Драйер. Между тем вещи — особенно те, которыми торгует Драйер, — оживлены, одухотворены, прекрасны своей непредсказуемостью. Совершенные манекены, о которых мечтает Драйер, пришли именно из немецкой романтической традиции. Набоков отсылает к ней своего читателя весьма откровенно.

Автоматизму героев противостоит сила случая, который, в согласии с пушкинским афоризмом¹, становится у Набокова орудием Провидения. Принцип сюжетосложения в романе «Король, дама, валет» тот же, что и в «Машеньке». Всю первую треть романа сюжет почти не развивается. Затем возникает «ложная» завязка — любовная связь между Мартой и Францем. Истинная завязка — решение убить мужа — приходится на середину романа и далеко не сразу распознается читателем. Но как только оно становится очевидным, узор, в который должны сложиться три карточные фигуры, кажется автоматически предзаданным: безжалостная, коварная дама убьет беспечного, влюбленного в нее мужа-короля, чтобы утвердить на его месте безликого, близорукого марионетку-валета. Весь план убийства Марта строит на том, чтобы ее не подвели «оборотни случая» (Р II, 258), — но именно случай разрушает ее железный расчет и меняет финальную комбинацию фигур: смерть наступает не короля, а даму.

Итог оказывается не менее двусмысленным, чем язык карточного гадания. Умирающей в горячечном бреде даме мерещится, что ее муж погибает, как было задумано, — и блаженная улыбка появляется на ее лице. Это та самая прекрасная улыбка, которую все время мечтает увидеть — и видит в последнее мгновение ее жизни — король. Для обоих финал ознаменован исполнением желаний, каждый получил свое — и навеки остался в неведении относительно того, какой в действительности явилась финальная комбинация. Король никогда не узнает, что улыбка жены вызвана грезами о его смерти, более того: он никогда не узнает, что чуть было не стал жертвой детективного сюжета; дама никогда не узнает, что это она умирает, а не он.

и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология. СПб., 1997. [Т. 1]. С. 848.

¹ «Провидение не алгебра. Ум ч^{ел}овеческий», по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть *случая* — мощного, мгновенного орудия провидения» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 127).

Роман «Король, дама, валет», в котором не осталось и следа от декораций, связанных с эмигрантской жизнью, сорвал попытку некоторых критиков зачислить Набокова в ведомство бытописателей русской эмиграции и тем самым определить его место в текущей литературе. Озадаченный Осоргин, высоко оценивая новую книгу, подвел итог: «...место бытовика беженства остается незанятым»¹. Позднее, прочитав «Подвиг», критик вернется к мотивам своей первой рецензии, вновь встретившись с бытом русских эмигрантов, поданным с «изумительным искусством», и увидев в герое человека, который «не выдерживает... быта и ищет „жития“»². Но укрепиться в своем взгляде на Набокова Осоргину не удалось. Когда появился роман «Камера обскура», «очень хороший и талантливый», критик заявил, что его автор должен быть признан «не только совершенно оторванным от живых российских вопросов и интересов, но и стоящим вне прямых влияний русской классической литературы»³.

Не удивительно, что рецензенты далеко не сразу нашли ключи к текстам Набокова. Но по мере того, как разворачивалось его творчество, начали появляться статьи, с пристальным вниманием обращенные к этому необычному художественному миру. Одна из таких статей, посвященная роману «Король, дама, валет», принадлежит Ю. И. Айхенвальду, чьи работы высоко ценились в дореволюционной России. В эмиграции он возглавил литературно-критический отдел газеты «Руль» и печатал едва ли не все, что приносил ему молодой Набоков, — прозу, стихи, рецензии, эссе и даже три пьесы — «Смерть», «Дедушка» (1923) и «Полюс» (1924).

Отметив, что в романе, где разыграна «партия в одушевленные человеческие карты», торжествует «беспощадный дух иронии», Айхенвальд пишет о «победоносной смелости» «приемов изложения»⁴. Один из таких приемов критик видит в том, что мостики между сценами в романе сняты, герой появляется там, «где его не ждали, и не появляется там, где его ждали» — и все же события и эпизоды сцеплены между собой «невидимыми, но прочными связками»⁵. Автор работает с «бесконечно малыми величинами и оттенками наблюдений», с «мозаикой и микроскопией блистательных подробностей»⁶. Правда, некоторые подробности кажутся Айхенвальду избыточными, он недоумевает по поводу введения периферийных фигур, например по поводу изобретателя, который вполне мог бы остаться «за порогом романа»⁷. Точно так же, как Шаховской, Айхенвальд порицает Набокова именно за то, в чем проявляется индивидуальная черта его поэтики (в данном случае — самим же Айхенвальдом описанная). Появление изобретателя — одна из тех «невидимых связок», которая определяет исход сюжета. Ведь идеи изобретателя — залог предстоящего обогащения Драй-

¹ Классик без ретуши. С. 41.

² Там же. С. 94.

³ Там же. С. 104.

⁴ Там же. С. 37.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 38.

⁷ Там же. С. 39.

ера, узнав о котором Марта отказывается от намерения убить мужа. Но Набоков намеренно оставляет в глубокой тени эту связь событий и персонажей.

Несмотря на все симпатии к автору, Айхенвальду, как и многим другим критикам, все же хотелось бы встретить в романе более традиционные черты. Он жалеет, что души героев мелки, что дама — не Анна Каренина, что блистательное мастерство автора и его новые приемы не применены «к теме старой, к теме важной, к теме истинной любви»¹.

Третий роман Набокова — «Защита Лужина» (1929). Герой романа, косноязычный и неуклюжий, нелепый и сумрачный шахматист Лужин ничем не похож на своего создателя — блистательного мастера слова, спортивно одаренного, восхищенного миром. И все же Набоков настойчиво ведет героя путями своей собственной жизни. У них общее детство в усадьбе, общая французская гувернантка, одна и та же рыжеволосая тетя (только Лужину она приходится троюродной сестрой матери, а Набокову — кузиной отца). Ежедневные городские прогулки мальчика Лужина удобнее всего совершать от того дома на Большой Морской, где прошло детство Набокова. Балашовское училище на Моховой, где учится Лужин, — копия там же расположенного Тенишевского училища, которое закончил автор². И учителя — те же. Да, собственно, и страсть к шахматам тоже у них общая. Но на этом поприще герой — гениальный шахматист — оказывается куда одареннее автора.

Узел драматических событий затягивается в тот момент, когда от поиска шахматной защиты Лужин переходит к поиску защиты от некоей зловещей комбинации, которая осуществляется прямо и непосредственно в его жизни. Его не до конца справившееся с психической болезнью сознание прозревает в событиях повседневности чьи-то роковые действия, подобные шахматным ходам. Происходящее тем страшнее, что противник не воплощен. Возможно, Лужин борется с фатумом.

Комбинация, от которой ищет защиты Лужин, проявляется через повторы. То один, то другой эпизод, когда-то уже случавшийся в его жизни, воспроизводится вновь. Герой опасается, что все эти мелкие повторения служат прелюдией к неотвратимо надвигающейся катастрофе: к новому, повторному вовлечению его в шахматное прошлое, от которого он отказался, поскольку оно едва не послужило причиной его психической и физической гибели. Элементы прошлого вторгаются на территорию настоящего, догоняют героя — вероятно, затем, чтобы сложившийся некогда узор судьбы оказался воспроизведенным буквально, и тогда прошлое сомкнется с настоящим, поглотит будущее, и герой вернется в тот мир, от которого добровольно отсекся.

Но форма лужинского безумия — восприятие повторов как знаков судьбы — является самым сокровенным общим достоянием героя и автора. Тексты Набокова изобилуют повторами — для читателя они служат вехами, путеводными знаками, позволяющими ориентироваться в сюжете. Повторы заставляют вспо-

¹ Классик без ретуши. С. 40.

² В романе училищу дано имя А. В. Балашова — того самого тенишевского товарища Набокова, который издал вместе с ним альманах «Два пути».

минать текст (как мы вспоминаем жизнь, чтобы ее осмыслить), возвращаться назад, соотносить не соотнесенное прежде — и наконец разглядеть сплетение линий, образующих осмысленный узор. Внимание к повторяющемуся узору — характерная черта духовного мира Набокова, в повторных ситуациях собственной жизни он видел тайнопись судьбы. Предпринятый Лужиным поиск повторных жизненных комбинаций вполне соответствует задаче, сформулированной в начале «Других берегов»: описать «развитие и повторение тайных тем в явной судьбе» (Р IV, 133). Но для Набокова каждое обнаружение повторной темы — это новый радостный акт свободы, а для Лужина — новое свидетельство грядущего и окончательного порабощения. То, что для Набокова — дар судьбы, для Лужина — происки рока. Лужин выстраивает защиту от той самой силы, которая служит его создателю источником творчества и вдохновения.

Эта странность отчасти объяснима профессиональным различием автора и героя. Писатель и шахматист обладают принципиально неравными степенями свободы в своей творческой деятельности. Писатель сам творит законы, по которым строятся его тексты, шахматист подчиняется предзаданным правилам. Шахматы — это игра, в которой случайность должна быть сведена к минимуму. В данном отношении шахматы резко отличаются от игры в карты или в кости, и это отличие маркировано в тексте романа. В ящик с шахматами, найденный Лужиным на чердаке, автор подложил игральную кость и красную фишку. Кости и карты целиком предают игрока воле случая — все зависит от сданных карт, от выпавшего числа¹. Шахматы — это поле, на котором разум, логика, воля, даже гармония не господствуют безраздельно. Они противостоят случаю. Действия противника можно предвидеть на несколько ходов вперед, но не более того. Так, Лужин изучил манеру Турати и приготовил великолепную защиту против его знаменитого дебюта. Но случилось неожиданное: Турати не применил своего дебюта.

Набоков изобразил героя в тот момент, когда его шахматная слава подошла к закату, ибо изменилась его манера игры. «Игра Лужина, в ранней его юности так поражавшая знатоков невиданной дерзостью и пренебрежением основными как будто законами шахмат, казалась теперь чуть-чуть старомодной перед блистательной крайностью Турати» (Р II, 361). В «пренебрежении законами» — высшая свобода и высшая виртуозность шахматиста, уравнивающая его с художником любого ранга. Ибо шахматист может пренебречь законами лишь при одном условии: при неукоснительном их соблюдении. Иными словами, он должен владеть логикой парадокса.

В Лужине с детства живет настойчивое стремление совместить логику и непредсказуемость, разум и чудо. Его путь навстречу собственной гибели начинается с того момента, как рациональное, закономерное, логически-симметрическое оказываются превалирующими в его сознании. Безумие Лужина заключается в том, чтобы исчислить ситуацию без остатка, найти ей единственно верное определение и, исходя из этого, совершить единственно верный ход. По Набо-

¹ См. об этом: *Букс Н.* Двое игроков за одной доской: В. Набоков и Я. Кавабата // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1.] С. 537.

кову, текст жизни в принципе не имеет однозначного прочтения, и никакая очевидность не является достоверным свидетельством.

В одном из эпизодов романа персонажи пытаются прочесть надпись, сделанную по-русски, полагая, что перед ними латинские буквы. Они читают «по системе реникса» (Р II, 394) — здесь Набоков отсылает читателя к «Трем сестрам» Чехова: «В какой-то семинарии учитель написал на сочинении „чепуха“, а ученик прочел „реникса“ — думал, по-латыни написано»¹. Надпись налицо — но это не значит, что доступен ее смысл. Чтение «по системе реникса» — любимая метафора восприятия жизни у Набокова, и оно же — одна из причин, почему подобные Лужину герои терпят поражение. Они анализируют все известные им факты, взвешивают все «за» и «против» — и принимают решение. Но никому из них не известны *все* факты — и никто не способен воссоздать адекватную картину мира, в котором собирается действовать.

Тем более не способен воссоздать ее Лужин, который непоправимо поздно начал присматриваться к миру и различать его яркие краски. Лужин-шахматист последовательно отрицает материю. Его раздражает даже вещественность шахматных фигур, «их грубая земная оболочка», скрывающая «прелестные, незримые шахматные силы» (Р II, 358). Играя «вслепую» или в уме разбирая партии, он переживает восторг погружения в чистое абстрактное мышление. Но это же и бесконечно истощает его. Он настороженно чуток к повторным ситуациям — но любой внимательный читатель заметит их в тексте несравнимо больше, чем то небольшое, что отмечает несчастный шахматист². Составные картинки — puzzle — служат Набокову еще одной метафорой мировосприятия. Рыжеволосая тетя, приносившая племяннику очень дорогие головоломки, состоявшие из нескольких тысяч частей, просила его: «Ради Бога, не потеряй ничего!» (Р II, 323). Ребенком Лужин «чувствовал удивительное волнение от точных сочетаний этих пестрых кусков, образующих в последний миг отчетливую картину» (Р II, 323). Но «пестрые куски» его собственной жизни, вопреки заклинаниям тети, то и дело оказываются потерянными; в картине, составленной его воспоминаниями, зияют пустоты. Сначала он забывает детство, потом, вспоминая детство, стремится забыть следующий, шахматный этап жизни и пытается непосредственно соединить детство с новой, счастливой женатой жизнью. Однако фрагменты не стыкуются.

И это тоже — часть роковой болезни героя. Отправляясь на поединок с Турати, Лужин думал, перешагнув через порог своей комнаты, оказаться в шахматном зале. Коридор, лестница — те фрагменты пространства, которые должны быть помещены между комнатой и залом, — выпали из его сознания. Чуть позже «потерянным» оказался огромный кусок жизни: желая попасть после турнира домой, он пытается, минуя всю взрослую пору, вернуться в дом своего детства, ища на берлинской улице тот лес петербургского пригорода, по которому проходит ведущая к дому тропинка. Лужин жаждет забвения. А потому

¹ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч. М., 1978. Т. 13. С. 174.

² См. об этом: *Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis.* Helsinki, 1985. P. 143; Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Первые романы (Р II, 37–38).

картина собственной жизни не открывается ему, и герой погибает от роковой ошибки.

Зачем же понадобилось Набокову одарить Лужина подробностями собственной биографии? По-видимому, здесь, как и в других романах, населенных автобиографическими героями, Набоков ставил эксперимент на самом себе. В «Защите Лужина», изучая свойства и склонности собственной творческой личности, он определял те опасности, крайности, которые могут ввергнуть характерную для него духовную активность в бесплодную погоню за химерами, выяснял условия, необходимые для подлинного, свободного и радостного творчества. Оттого-то герой этого романа и похож на своего создателя, и отличен от него. Набоков разыгрывал здесь одну из возможных — и, по-видимому, нежелательных — вариаций собственной жизни.

Роман «Защита Лужина» стал произведением, которое выдвинуло Набокова в ряд признанных ведущих писателей эмиграции. «Отныне есть новый писатель в русской литературе, и мы с волнением ожидаем новых его книг», — заключал свою рецензию на «Защиту Лужина» В. Вейдле¹. Этот роман уже трудно было вписать в отработанные XIX веком литературные парадигмы, и критики понимали это. Герман Хохлов подчеркивал, что диалог «Защиты Лужина» — «условный, просеянный и экономный — прекрасное преодоление реалистического многословия»². И все же характерный для критиков искус классификаторства снова дал себя знать. Что представляет собой новый роман Набокова: западную книгу или русскую? Попытка дать однозначный ответ на этот вопрос предпринималась неоднократно. Позднее тот же вопрос будет задаваться в более обобщенной форме: западный или русский писатель Владимир Набоков?

Одна из рецензий на «Защиту Лужина» принадлежит Владиславу Ходасевичу, который, отчасти вторя отзыву Айхенвальда о романе «Король, дама, валет», отметил, что в новом произведении Набокова «важнейшее дано как бы мимоходом», а «неожиданное внутренне оправдано и тщательно подготовлено»³. Точность этого наблюдения может быть подтверждена речами самого Лужина, который в единственном своем более или менее длинном монологе пытается объяснить тестю разницу между «сильным» и «тихим» ходом в шахматах. «Сильный» ход — это явная угроза, очевидная для соперника, «тихий» ход — подвох, подкоп, complication. «Тихие» ходы обдумываются тщательно, но совершаются будто бы мимоходом — и незаметно подводят игру к развязке. Рассуждения Лужина несомненно могут быть перенесены в сферу поэтики. Резкий поворот сюжета — это «сильный» ход, готовится же он медленно, «тихо», так что читатель далеко не всегда замечает эту кропотливую подготовку. Позже, в книге «Николай Гоголь» (1943), для явления, обозначенного Ходасевичем, Набоков использовал понятия внешнего и внутреннего сюжета. Первый легко пересказывается, второй не обнаруживается так явно, но пронизывает всю ткань произведения.

¹ Классик без ретуши. С. 61.

² Там же. С. 70.

³ Там же. С. 67.

Успех «Защиты Лужина» не был, однако, безоблачным. Именно этот роман положил начало литературной войне, развернувшейся между Набоковым и писателями, группировавшимися вокруг парижского журнала «Числа»¹. Лидирующим оппонентом Набокова выступил Георгий Ива́нов. Отзываясь на три романа и сборник «Возвращение Чорба», Иванов отвечал критикам, отмечавшим, что так, как Набоков, по-русски еще не писали: «Совершенно верно — но по-французски и по-немецки так пишут почти все»². Иванов уверял, что секрет успеха Сирина — в его способности перелицовывать «лучшие заграничные образцы». Это способность «хлесткого пошляка-журналиста, „владельца пером“» и так ловко имитирующего духовную жизнь, что многие ему верят. Иванов уподобил Набокова кинематографическому персонажу — «самозванцу-графу», который втерся в высшее общество³.

Другой оппонент — Георгий Адамович — писал значительно мягче. В первых же отзывах на «Защиту Лужина», публикация которой тогда еще только началась на страницах «Современных записок», он отдал должное таланту Набокова, его выдающемуся мастерству. Чуть позже, в статье 1934 года, Адамович признавался, что некоторые страницы Набокова «вызывают почти физическое удовольствие, настолько все в них крепко спаяно и удачно сцеплено»⁴. И все же излишняя «элегантность», «красивость» набоковской прозы претила Адамовичу. Ему не хватало в ней живой непосредственности, и это заставляло критика подозревать, что Набоков «скорей играет в жизнь, чем живет»⁵. Окруженный комплиментами, в рецензии звучал приговор: «Душно, странно и холодно в прозе Сирина»⁶.

Отрицательные отзывы не помешали Набокову занять прочное место в литературном мире. «Современные записки», самый влиятельный и постоянно рецензируемый журнал русской эмиграции, отныне помещал его произведения почти в каждом своем номере.

В повести «Соглядатай» (1929–1930), где развивается проблематика, связанная с природой личного «я», перед читателем встает необычная задача: он должен идентифицировать героя. Рассказ ведется от первого лица. В некоторый момент среди персонажей появляется Смуров, за которым повествователь следит с особенно напряженным вниманием. Повествователь и Смуров то и дело появляются рядом друг с другом как две фигуры: «Но, если порой Смуров и чувствовал себя неловко, он во всяком случае не показывал этого. Признаюсь, в те первые вечера он на меня произвел довольно приятное впечатление. Был он роста небольшого, но ладен и ловок...» (Р III, 59). В начале повести центральной фигурой является рассказчик, но постепенно Смуров вытесняет его с этой позиции.

Чем дольше по ходу первого чтения читатель не догадывается, кто такой Смуров, тем менее понятной для него становится фабула. Понять же необхо-

¹ См.: Мельников Н. «До последней капли чернил...»: Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2. С. 73–82; Люксембург А. М. Отражения отражений. С. 110–164.

² Классик без ретуши. С. 179.

³ Там же. С. 180.

⁴ Там же. С. 198.

⁵ Там же.

⁶ Там же. С. 199.

димо очень простую вещь: повествователь и есть Смуров. Пристально и настойчиво он наблюдает не за кем иным, как за самим собой. Но рассказ все время строится так, чтобы иллюзия присутствия двух героев не нарушалась — и вместе с тем не подтверждалась. Два лица сливаются в одно только в конце повести: «Я шел не спеша... и вдруг меня сзади окликнул голос: „Господин Смуров“, — сказал он громко, но неуверенно. Я обернулся на звук моего имени...» (Р III, 92).

Смуров — это «я» рассказчика, увиденное им же самим со стороны и, вдобавок к тому, сквозь множество призм, каковыми являются восприятия и впечатления других людей. Черты русского рефлексизирующего героя, начиная с Печорина, могли быть достаточно прихотливы — тем не менее они всегда складывались в достаточно определенный образ. Смуров же получает целый ряд характеристик, каждая из которых тяготеет к законченному образу, но в целом они никак не складываются. Героическая личность — гомосексуалист — впечатлительная и застенчивая натура — вор — поэт — советский шпион — добрый, смешной и милый человек. Таков спектр характеристик Смурова, данных ему персонажами повести. Не менее многообразны и те, что Смуров дает сам себе. Сказать, которое из определений верно, невозможно: текст не содержит указаний, однозначно отвергающих или подтверждающих любое из них. Не похоже, чтобы Смуров был шпионом или гомосексуалистом — но является ли он вором или поэтом? Возможно — да, возможно — нет. В сущности, то же касается и всех других определений.

Однажды, попав в пустую квартиру возлюбленной, Смуров хочет наконец выяснить, как она относится к нему. Есть ряд признаков, по которым он думает безошибочно решить этот вопрос: что сделала она с подаренными им орхидеями и томиком Гумилева, где хранит фотографию, на которой он запечатлен вместе с другими? Ни орхидеи, ни книжки не нашлось. От фотографии его фигура оказалась отрезанной. Зачем? «Иногда отрезают, чтобы обрамить отдельно», — думает герой (Р III, 73). Разыскания итожатся словами: «Если это был шифр, то все равно ключа я не знал...» (Р III, 71). Так снова возникает чтение по системе реникса: буквы налицо, но язык неизвестен.

И так же отсутствует «шифр», с помощью которого может быть «прочтена» личность героя. Его «я» не получает определенности, множественность его отражений в собственном и чужих сознаниях не может быть сведена к единству. Четвертая глава повести начинается словами: «Положение становилось любопытным. Я уже мог насчитать три варианта Смурова, а подлинник оставался неизвестным» (Р III, 69). Личное «я», становясь объектом наблюдения, дробится на субспеции — целое же не собирается воедино.

Ничто из описанного от *такого* первого лица не получает положительной модальности. Повествователь настаивает на том, что он совершил самоубийство и умер. Но «выяснилось, что, после наступления смерти, человеческая мысль продолжает жить по инерции» (Р III, 53). Это событие происходит в начале повести. Все дальнейшее разворачивается уже после самоубийства, вследствие того что «потусторонняя мука грешника именно и состоит в том, что живучая его мысль не может успокоиться, пока не разберется в сложных последствиях

его земных опрометчивых поступков» (Р III, 54). Тогда-то и возникает взгляд на себя со стороны — взгляд, предопределяющий все дальнейшее развитие сюжета: «Я видел себя со стороны, тихо идущим по панели, — я умилился и робел, как еще неопытный дух, глядящий на жизнь чем-то ему знакомого человека» (Р III, 55).

Надо ли воспринимать все это буквально? Или же дело в том, что герой предпринял *неудачную* попытку самоубийства — и все дальнейшее есть не жизнь после смерти, а жизнь после этой неудачной попытки, осмысленной героем как смерть? Как и в более ранней драме «Смерть», здесь использована знакомая русской литературе со времен Пушкина «двойная мотивировка» фантастических событий: повествование строится так, что они могут получить реалистическую мотивировку — но на равных правах с нею существует и мотивировка чисто фантастическая. В той же мере, в какой положительной модальности лишено это центральное событие повести, лишено ее и все остальное. Такой тотальной неопределенности описанного мира Набоков не повторит, пожалуй, уже никогда — разве что в позднем романе «Смотри на арлекинов!», и то с известными оговорками. Даже в романе «Отчаяние» (1934), с его «недоостервенным повествователем», дело обстоит несколько проще, поскольку Герман, от которого мы узнаем о происшедшем, намеренно искажает черты реальности. Впрочем, и тут возникает вопрос: насколько четко способен он отличать свои сознательные намерения от подсознательных импульсов?

Публикация «Соглядатая» дала повод недоброжелательно настроенным рецензентам подтвердить уже высказанные оценки. К. Зайцев, который в «Защите Лужина» увидел «кромешную тьму сирийского духовного подполья»¹, познакомившись с «Соглядатаем», пришел к выводу, что «нет чтения более тягостного, чем эта удивительная проза»². В. Вейдле писал, что Сирий, как вся современная литература, «хотел бы прорваться к бытию и остается прикованным к сознанию»³. К. Зайцев возразил на это: «...здесь уже нет борьбы между бытием и сознанием. Здесь есть отрыв сознания от бытия»⁴. Близкую оценку высказал Г. Адамович, противопоставив «новизну познания жизни», которой не обнаружил в «Соглядатае», проявившейся в повести технической (а не творческой) «новизне повествовательного мастерства»⁵. В положительных рецензиях на «Соглядатая» (С. Яблоновский, С. Шерман, писавший под псевдонимом А. Савельев) отмечалась близость произведения к манере и тематике Достоевского с его вниманием к подпольному человеку.

С Достоевским Набокова неоднократно сопоставляли и критики, и литературоведы⁶. Именно Достоевского в своей краткой рецензии на роман «Отчаяние»

¹ Классик без ретуши. С. 53.

² Там же. С. 79.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 80.

⁶ См., напр.: Сараскина Л. Набоков, который бранится // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 542–570.

назвал духовным отцом Набокова Жан-Поль Сартр¹. Сам Набоков в более поздние годы упорно отказывался от этого навязываемого ему родства, декларируя прямую неприязнь к Достоевскому. Однако еще в начале творческого пути, в стихотворении, вошедшем в сборник «Горний путь», молодым поэтом было высказано безусловное признание пророческого дара автора «Преступления и наказания» (впрочем, признание сочеталось здесь с сомнением в подлинности страшного мира, созданного Достоевским):

Тоскуя в мире, как в аду, —
уродлив, судорожно светел, —
в своем пророческом бреду
он век наш бедственный наметил.

Услыша вопль его ночной,
подумал Бог: ужель возможно,
что все дарованное Мной
так страшно было бы и сложно?
(Р I, 511)

Но светел или безрадостен мир самого Набокова? Критики вглядывались в каждое новое произведение и поочередно приходили то к одному, то к другому выводу. Соответственно колебались и оценки: рецензентам, воспитанным русской классической традицией, хотелось, чтобы победа светлого начала так или иначе была обозначена. Немногие, однако, решались однозначно констатировать такую победу, а те, кто решались, по-разному видели основания оптимизма Набокова. Так, если когда-то Амфитеатров-Кадашев видел их в вере, в религиозном взгляде на мир, то критик и поэт Герман Хохлов, рецензируя в 1930 году сборник «Возвращение Чорба», указал на совершенно иные причины той радости, которая ощутима в сириных текстах: «Сирин — писатель-профессионал, для которого мир дороже в своих отражениях, чем в самом себе. Сирин влюблен в тему, а не в действительность, и его оптимизм рожден отчетливостью его физических восприятий. Сирин всегда говорит о печальном и страшном, но радость творческого воссоздания мира покрывает его реальную печаль»².

В романах «Машенька» и «Защита Лужина» Набоков щедро передавал своим героям подробности собственной биографии и существенную часть своего духовного опыта, связанную с воспоминанием. Но не менее решительно он проводил черту размежевания между собой и героем. Так возникал сложный и странный эксперимент над собственной жизнью: ее проживал другой человек, другое «я». Тот же эксперимент повторяется в романе «Подвиг» (1930), причем его условия становятся еще более жесткими. Биография главного героя, Мартына, в деталях повторяет биографию Набокова: первые книжки, прочитанные по-английски; ранние поездки за границу и огромная роль этих ранних воспоми-

¹ Классик без ретуши. С. 129.

² Там же. С. 48.

нений; крымские впечатления; эмиграция через Константинополь; учеба в Кембридже. Герой, как и автор, увлекается футболом, он, как и автор, — голкипер. Духовное сходство автора и героя связано и с более глубокими вещами: та же преданность воспоминаниям, то же изучение науки изгнания.

Тема изгнания у Набокова не однозначна. Для Мартына слово «изгнанник» становится «сладчайшим звуком», изгнанничество позволяет ему изведать «блаженство духовного одиночества» (Р III, 143, 144), которое самому Набокову сопутствовало всю жизнь. Изгнание открывает дорогу к воспоминанию — с этим и связана набоковская метафизика изгнания, лишь очень опосредованно соотносящаяся с ностальгической темой.

В 1970 году в предисловии к английскому переводу «Подвига» Набоков писал: «Если Мартына можно еще в какой-то степени считать моим дальним родственником... то его бледные родители, *per contra*, ни с какой разумной точки зрения не похожи на моих»¹. Отец автора и отец героя действительно ничем не напоминают друг друга. Но в то же время для душевной жизни Мартына большую значимость имеет смерть отца, он постоянно мысленно возвращается к ней. Так же переживается смерть отца и Набоковым, и в момент создания романа это переживание еще не отодвинуто в прошлое². Мать героя не схожа с матерью автора. Это другой характер, хотя кое-что повторяется (например такая существенная черта, как отношение к религии). Но духовная связь с матерью, столь важная для Набокова, — мотив, проходящий через весь роман.

Отождествление и растождествление автора и героя сплетены в единый узел. Однако главное связано не с деталями, а с центральным сюжетным ходом. Самый краткий сюжетный пересказ «Подвига» состоит в том, что мальчик, мечтавший, подобно герою сказки, уйти в картинку, висевшую над его детской кроваткой, вырос и совершил то, о чем мечтал. Эпизод с картинкой — метафора всего сюжетного развития романа. Этот эпизод является автобиографическим — о нем рассказано в «Других берегах»: «...дробя молитву, присаживаясь на собственные икры, млея в припудренной, преддремной, блаженной своей мгле, я воображал, как перелезу с подушки в картину, в зачарованный лес — куда, кстати, в свое время я и попал» (Р V, 194). Читателю «Других берегов» предоставлено самому судить о том, что такое «зачарованный лес», в который «в свое время» попал автор. В «Подвиге» этим «лесом» становится покинутая Мартыном Россия, куда он уходит, где он исчезает, ибо, уйдя в картинку, вернуться уже невозможно.

Как бы ни интерпретировать метафору леса в «Других берегах», ясно, что там речь идет совсем о другом, хотя сама идея тайно посетить Россию не оставляла Набокова и в поздние годы³. «Лес» героя «Подвига» и «лес» Набокова не совпадают потому, что герой проживает другую жизнь, чем автор. Дру-

¹ Цит. по: В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 72.

² В. Д. Набоков был застрелен в 1922 году на митинге в Берлине при попытке обезоружить террориста, целившего в лидера кадетов П. Н. Милюкова.

³ Ее осуществит и другой автобиографический герой Набокова — Вадим Вадимович из романа «Смотри на арлекинов!».

гую — но очень похожую. Точку схождения и совпадения Набоков, пожалуй, неявно определяет словом «осуществление», которое он акцентирует, поясняя в предисловии к английскому переводу романа выбор названия («Glory»). Автор пишет о Мартыне: «Осуществление — это фуговая тема его судьбы; он из тех редких людей, чьи „сны сбываются“»¹.

В «Подвиге» впервые у Набокова прошлое вплотную сомкнулось с настоящим — и это обеспечено тем, что герой разлучен с родиной, воспоминание о которой пронизывает всю его заграничную жизнь таким образом, что он как будто одновременно находится в двух измерениях: памяти и настоящего. Память о прошлом предопределяет центральный сюжетный ход: герой помнит, как в детстве ему хотелось уйти в висевшую над кроватью картинку, — и претворяет это воспоминание в жизнь.

Сходство-различие автора и героя составляет нерв автобиографической темы в «Подвиге», а затем и в других, более поздних романах. Набоков берет свою жизнь, свою судьбу, состав своей личности и сплавляет это «я» с элементами «не я»: другой жизни, другой судьбы, другой личности. Поскольку в основе сюжета — реально прожитая жизнь автора, его собственный духовный опыт, то именно они (а не вымышленная биография героя) оказываются лишены положительной модальности. Реальность становится «сослагательной», собственное «я» оказывается вариантом в ряду других, условных, вариантов.

В романе «Приглашение на казнь», писавшемся в 1934–1935 годы, когда в СССР и Германии сложились два сверхмощных тоталитарных режима, Набоков попытался совместить черты утопии и антиутопии. Герой романа Цинциннат Ц. приговорен к смертной казни за «гносеологическую гнусность». Но несмотря на то что приговор уже вынесен и ни при каких условиях отменен быть не может, остальные персонажи деятельно хлопочут вокруг Цинцинната, зачем-то добиваясь от него признания собственной вины. Абсурдность ситуации умножается тем, что герой должен не только сердечно покаяться, но и полюбить своих судей, тюремщиков и палача. Происходящее вокруг Цинцинната напоминает дурной спектакль, и его режиссеры настолько уверены в успехе, что уже запланировали напоминающий свадебное торжество праздник в честь жертвы и палача, которые должны, подобно невесте и жениху, продемонстрировать окружающим свое духовное и физическое единство. Добиться любви и дружбы — «вот в чем заключается первая моя задача», — утверждает палач м-сье Пьер (Р IV, 146), правда, не называя вторую: отрубить голову своему подопечному. Окружающие искренне обижаются, что не находят благодарного отклика в душе Цинцинната.

В подобном сюжете Набоков отчетливо выразил свое понимание сущности тоталитаризма, который требует от человека не просто подчинения, но самозабвенной любви к своему государству, его учреждениям, его карательным органам, к своему палачу. Идеология тоталитарного режима питается подменой, заменяя подлинные гуманистические ценности их искаженными подобиями. В тоталитарном государстве всеобщая любовь должна сплотить людей в моно-

¹ Цит. по: В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 72.

литный коллектив, в котором добровольно и радостно растворится любое «я». Высшее доверие государства к личности заключается в том, что она сама осуществит над собой ту внутреннюю работу, которая извратит самые основы ее природы. Так, одно из тюремных правил гласит: «Желательно, чтобы заключенный не видел вовсе, а в противном случае тотчас сам пресекал ночные сны, могущие быть по содержанию своему несовместимыми с положением и званием узника, каковы: роскошные пейзажи, прогулки со знакомыми, семейные обеды...» (Р IV, 72). Цинциннат не подходит под мерки тоталитаризма, в этом и заключается его инакомыслие, его «гносеологическая гнусность».

Создавая роман, Набоков, конечно, знал о громких политических процессах, происходивших в Советском Союзе в начале 1930-х годов (например, о процессе так называемой Промпартии, который слушался в Верховном суде с 25 февраля по 7 декабря 1930 года и активно обсуждался в прессе русского зарубежья). Несмотря на нелепость предъявляемых обвинений, подсудимые признавали себя виновными и даже заявляли при этом о своей любви к партии и ее руководителям. Следивших за процессами поражало, что защита не только не выполняла своих юридических функций, но и прямо выступала на стороне обвинения. Набоков явно обыгрывает это обстоятельство, сообщая, что в государстве, которому принадлежит Цинциннат Ц., адвокат и прокурор должны быть единоутробными братьями¹.

Преследования, которым подвергались в СССР члены семей политических «преступников», были в конце концов (30 марта 1935 года) узаконены и официально. Закон гласил: если близкие родственники не отрекались от осужденного, их приговаривали к восьми годам лагерей или высылке в самые отдаленные районы страны. Несомненно, что страх какого-то подобного наказания движет женой Цинцинната Марфинькой. Цинциннат не видел и не помнит свою мать, Цецилию Ц., но заботливые тюремщики привели ее к нему на свидание, после которого она явилась к Марфиньке с просьбой письменно заявить, что ничего общего с их семьей не имеет. Цецилия Ц. поясняет, что «безумно боится преследований», что ее «и допрашивали, и всячески подвергали» (Р IV, 169).

Действие романа происходит не просто в вымышленном мире — оно развивается в мире, обставленном грубо сколоченными декорациями. Постановщики трагифарса, который разыгрывается вокруг Цинцинната Ц., небрежны настолько, что не дали себе труда сообщить своему спектаклю хотя бы видимость убедительности. Так же грубо были закамуфлированы подлинные мотивы действий, совершаемых тоталитарными режимами. Но сколь бы условными ни были декорации драмы Цинцинната, им нарочито придан русский колорит: герой в детстве играет в русские игры; в мастерской, где работают Цинциннат с Марфинькой, изготавливаются куклы, изображающие русских писателей; м-сье Пьер ходит в косоворотке с петухами и т. д. и т. п. Но и Германия не забыта — о ней напоминают гора с замком-тюрьмой, виноградники... Русские имена соседствуют с немецкими, русские и немецкие реалии переплетаются

¹ Ср. также: «Адвокат, сторонник классической декапитации, выиграл без труда против затейника прокурора, и судья синтезировал дело» (Р IV, 54).

(в фарфоровом стакане с немецким пейзажем стоят цветы с характерно русским названием «анютины глазки»).

В момент казни Цинцинната антиутопия начинает обретать черты утопии. Декорации городского пространства рушатся, расползаются, взлетают в воздух. Можно надеяться, что на глазах читателя происходит гибель тоталитарного государства. Мечта об этом в 1934–1935 годах была поистине утопической, и все-таки Набоков на чем-то основывал эту мечту.

Разоблачение государства, в которое он поместил своего героя, идет сразу по нескольким линиям. Во-первых — по линии абсурда, царящего в нем. Во-вторых — по линии эстетической. Представители власти не удовлетворяют самым элементарным эстетическим требованиям, сведенным хотя бы к тому, чтобы не вызывать физиологического отвращения. У м-сье Пьера — ужасный запах от ног, а если от кого-то из них исходит «хороший» запах, то он подобен благоуханию «лилии в открытом гробу» (Р IV, 78). Именно так пахнет адвокат, единоутробный брат (двойник) прокурора. Но третье и главное разоблачение тоталитарного государства, дающее в конце романа надежду на его гибель, идет по линии метафизической.

В финале романа Набоков еще раз обращается к проблематике драмы «Смерть»¹. Когда опускается топор палача, Цинциннат словно бы раздваивается, и «другой Цинциннат» поднимается с помоста, видит, как декорации обращаются в тлен, и стремительно удаляется от места казни, «направляясь в ту сторону, где, судя по голосам, стояли существа, подобные ему» (Р IV, 186–187). Комментариев к этой картине Набоков не дает, читатель призван самостоятельно освоить заключенное в ней высказывание.

Прямых рассуждений на метафизические темы Набоков вообще не любил. Разве что в поздние годы, когда ему нужно было подвести к соответствующей проблематике своих американских студентов, он позволял себе прибегать к простым и достаточно четким формулировкам. В лекции, посвященной «Анне Карениной», он говорил о единстве жизни и смерти: «Смерть — освобождение души... рождение ребенка и рождение души (в смерти) одинаково сопряжены с тайной, ужасом и красотой»; «смерть — рождение души»². Собственно, этому и посвящен роман «Приглашение на казнь».

Цинциннат приговорен, но точная дата казни не назначена. Это усиливает его трагические переживания, и это же ставит его в равное положение с любым смертным: каждый из нас заведомо приговорен, а оставшийся жизненный срок никому не известен. Пребывание Цинцинната в камере — это время рождения

¹ К вопросам о «засмертье», о границе земного и потустороннего миров Набокову предстоит еще много раз возвратиться на разных этапах творчества. Кроме произведений, которые анализируются в этой главе, см., напр., рассказ «Ultima Thule» (1942; см. о нем: *Аверин Б. В.* Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003. С. 67–75) или роман «Бледный огонь» (см. о нем: *Мейер П.* Найдите, что спрятал матрос: «Бледный огонь» Владимира Набокова. М., 2007).

² *Набоков В.* Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 246, 261.

и роста его души, время избавления от суеверий, главное из которых — страх смерти. «Ведь я знаю, — записывает он, — что ужас смерти — это только так, безвредное, — может быть, даже здоровое для души, — содрогание, захлебывающийся вопль новорожденного...» (Р IV, 166). Цинциннат помнит другой пограничный момент — «тот исконный трепет», когда он «выскочил — скользкий, голый... из области, другим заказанной и недоступной» (Р IV, 99).

Описывая Цинцинната, повествователь сообщает нам, что «главная его часть находилась совсем в другом месте, а тут, недоумевая, блуждала лишь незначительная доля его... словно одной стороной своего существа он неувовимо переходил в другую плоскость. <...> Казалось, что вот-вот, в своем передвижении по пространству кое-как выдуманной камеры, Цинциннат так ступит, что естественно и без усилия проскользнет за кулису воздуха, в какую-то воздушную световую щель» (Р IV, 118–119). В эту «другую» область, которой он принадлежит изначально, Цинциннат и уходит в финале романа¹. И было бы неверно думать, что это просто область загробного бытия. Она же — область человеческого «я», которую пытается познать Цинциннат в ожидании смерти. Душу невозможно уничтожить вместе с телом, потому что она ускользает из камеры вещественного бытия, и уж тем более ее нельзя подчинить насильственным тоталитарным законам.

В начале своего заключения Цинциннат вспоминает, как его взяли под стражу, и размышляет о том, не завтра ли состоится казнь. Затем следует неожиданная реакция: «„Какое недоразумение!“ — сказал Цинциннат и вдруг рассмеялся» (Р IV, 61). В этом эпизоде — единственном в романе, где герой смеется, — имеется очевидная отсылка к «Войне и миру», к смеху попавшего в плен Пьера Безухова: «„Ха, ха, ха!“ — смеялся Пьер. <...> „Поймали меня, заперли меня. В плену держат меня. Кого меня? Меня? Меня — мою бессмертную душу! Ха, ха, ха!.. Ха, ха, ха!..“ — смеялся он с выступившими на глаза слезами»².

Обвинение в «гносеологической гнусности» было вполне справедливым по отношению к Цинциннату: он оказался способен к самопознанию, он обнаружил метафизический выход из физического плена. Его душа, его «я» оказались недоступны для палачей. А потому финал романа можно истолковать двояко. Можно думать, что мир, приговоривший героя, рушится только для покидающей его души казненного. Но допустимо и другое истолкование: освобождение души (пусть даже это освобождение в смерти) — залог крушения надежд и претензий тоталитаризма. Таково в «Приглашении на казнь» метафизическое основание политической утопии.

Роман создавался в то время, когда позиции критиков в отношении Набокова уже вполне определились. В рецензиях продолжали варьироваться высказанные раньше оценки и наблюдения. Отмечались и мастерство, и холодность стиля; дискутировался вопрос о «нерусскости» писателя; обсуждалась проблема психологической убедительности поведения героев, мотивированности или

¹ Ср. рассуждения Н. Букс о том, что «смерть Цинцинната обставляется как рождение/возрождение» (Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998. С. 127).

² Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1933. Т. 12. С. 105–106.

немотивированности поворотов сюжета; указывалось, что главная тема творчества Набокова — само творчество; то с восхищением, то с недоверием подчеркивалась удивительная плодovitость писателя. Новые произведения встречали то более, то менее радушный прием, вызывали то более, то менее острую полемику. Набоков не позволял привыкнуть к себе, раз и навсегда определить его главную тему или писательскую манеру. Иногда это приводило в недоумение самых ревностных его сторонников.

Когда вышло «Приглашение на казнь», растерялся даже Ходасевич. На публикацию первых глав он отозвался в газете «Возрождение»: «Читая „Приглашение на казнь“, как бы следуешь за пучком лучей, которые должны в какой-то точке наконец сойтись и все объяснить, но точка эта все удаляется, и всякий раз, когда читателю кажется, что он уже все понял и разгадал, Сирий вдруг заставляет отказаться от прежней разгадки и искать новую»¹. Познакомившись с полным текстом романа, Ходасевич решил, что разгадка найдена. Он счел «Приглашение на казнь» «противо-утопией», время действия которой отнесено к некоему отдаленному будущему. Образ этого будущего вызвал у критика недоверие: «Та жизнь, которую нам показывает Сирий, может настать, а может и не настать — и, вероятно, в таких формах, какие ему мерещатся, именно не настанет»².

Иначе трактовал «Приглашение на казнь» П. Бицилли: «Всякое искусство, как и вся культура вообще, — результат усилия *освободиться* от действительности... чтобы прикоснуться к другому, идеальному миру». Сирий изображает действительность как «целую коллекцию разных *немок*», как мир, в который человеческое «я» попадает поневоле и остается в нем несвободным. Сбросить эти оковы, освободиться из заключения, пробиться в иной мир можно, лишь избавившись от иллюзии, которая заставляет принимать декорации за подлинник»³.

В романе «Дар», задуманном в 1933 году, но завершенном лишь в 1938-м, Набоков вновь возвращается к работе с собственной жизнью, которая становится строительным материалом произведения. Герой романа Федор Константинович Годунов-Чердынцев — снова герой во многих отношениях автобиографический. Автобиографизм произведения требует от писателя подлинного и чрезвычайно напряженного погружения в собственное личное прошлое, реальной работы памяти, которая не может быть заменена вымыслом. В то же время художественный характер текста превращает воспоминание в нечто большее, чем внутренняя активно переживаемая реальность или предмет философской рефлексии: воспоминание становится уже не предметом описания, а сюжетостроительной силой. В результате вырабатывается новый тип сюжета — *сюжет воспоминания*, которого не было в XIX веке, когда автобиографическая проза была посвящена воссозданию «картин» или событий прошлого и не сосредоточивалась на процессе самого воспоминания о них.

¹ Классик без ретуши. С. 137.

² Там же. С. 139.

³ Там же. С. 143.

Поясним это различие. Не только в литературе, но и в бытовом общении человек, пересказывая свое прошлое, постепенно «отрабатывает» такой рассказ, отбирает наиболее яркие детали, придает событию сюжетную завершенность, делает очевидной его значимость. Возникает занимательная история — «картина» прошлого, которая может воспроизводиться затем без всякого напряжения памяти. Процесс воспоминания упразднен, сохранился лишь результат воспоминания. «Картина» сохраняет прошедшее — но и заслоняет, подменяет его, потому что начинает восприниматься как полнота длившейся жизни. Сюжет воспоминания не признает подобной подмены.

Автобиографизм, который становится неременной чертой сюжета воспоминания, определяет единственно возможный для него тип героя. Этот герой — художник (писатель, поэт). Как и автор, он должен поднять свою жизнь «на свет искусства», чтобы различить «неповторимый водяной знак» судьбы. В «Даре» говорится о пяти произведениях Годунова-Чердынцева, каждое из которых так или иначе связано с воспоминанием. Это его книга стихов, посвященных воспоминаниям детства, книга о Яше Чернышевском, книга об отце, книга о Н. Г. Чернышевском (внешне — традиционно-биографический роман, основанный на многих фактах, почерпнутых из воспоминаний о Чернышевском, его писем, дневников и сочинений, по существу же — произведение, построенное на том, что чужие мемуарные свидетельства становятся живым личным воспоминанием Годунова-Чердынцева)¹ и книга, призванная восстановить в памяти его роман с Зиной. Лишь два произведения из пяти осуществлены. Соответственно в роман включены фрагменты стихотворений и полностью — книга о Чернышевском. Но и три других сюжета рассказаны — только вместо книг предъявлен либо отвергнутый материал (о Яше Чернышевском), либо материал, собираемый и восстанавливаемый в памяти и воображении (об отце), либо жизненный материал (история отношений с Зиной), которому будто бы еще только предстоит стать предметом воспоминания и претворения в слово. Вместо книг — рассказ о создании произведений (или отказе от создания), не менее важный, чем преподнесение читателю написанного героем текста. Ибо Набокову важен не только добытый памятью факт, но и путь памяти навстречу этому факту.

Начало романа, лишенное сюжетного напряжения, не содержит особого интереса ни для читателя, ни для героя: детально рассказано о перевозке вещей и длинном походе по магазинам. Но когда роман подходит к концу, выясняется, что в его начале были описаны не более и не менее как хлопоты самой судьбы: мебель перевозили Зинины знакомые, переезжавшие в дом, где жил Федор; героям, таким образом, предоставлялся шанс познакомиться. Сюжет освещается ретроспективным светом, и, дочитав роман до конца, читатель понимает, где, собственно, была его завязка — а она была там, где и положено, в самом начале, но распознать ее было тогда невозможно. Художественный метод Годунова-Чердынцева (как и самого Набокова) — это возвращение в прошлое с опытом

¹ При первой публикации «Дара» в «Современных записках» редакторы журнала исключили из романа главу о Чернышевском, поскольку не смогли примириться с тем, что кумир русских демократов был развенчан Набоковым.

настоящего. Такое возвращение ведет к постижению закона судьбы, с которым связаны ключевые идеи романа. Судьба постигается благодаря «энергии совпадения», через повторяющиеся или близкие друг другу ситуации. В поэтике это реализуется через прием повтора, скрытого подобию или соответствия. Развитию действия сопутствует ретардация — нарочитое замедление событийной динамики. Ее восприятие затруднено отсутствием внешне единой сюжетной линии, множественностью сюжетов, связь между которыми трудно улавливается, обилием лирических, философских, филологических отступлений, разорванностью повествования, неясностью логики перехода от одного абзаца к другому. Восстановить эти связи, воспринять сюжет в его динамике и единстве читатель должен самостоятельно.

Как и большинство текстов Набокова, «Дар» построен так, что смысл романа раскрывается лишь при повторном чтении и напряженном воспоминании целого. Алогизм, случайность, бессвязность деталей и эпизодов составляют суть нарочито подготовленного автором впечатления *первого* чтения. Когда же оно завершено, когда произведение предстает как целое, удерживаемое памятью, когда читатель наконец получает возможность свободно двигаться в любом направлении по пространству текста — тогда обнаруживается неумолимая логика повествования. Системой повторов, подчас так глубоко скрытых, что их точнее было бы назвать *неявными соответствиями*, Набоков заставляет читателя погрузиться в воспоминание о тексте читаемого произведения. Тогда начинают проступать «тайные знаки» явного сюжета. В этой особенности усматривается и особенность метафизики Набокова. «Главное» всегда выражается через мерцание¹ смысла, а не через прямую его передачу, которая оказалась бы искажением. Подлинным оказывается только то, о чем рассказано косвенно, опосредованно, почти незаметно. Все это определяет требования, предъявляемые набоковскими текстами к читателю.

О творческих замыслах Годунова-Чердынцева, казалось бы, рассказано последовательно. Но при повторном чтении мы понимаем, что все замыслы сплетены, существуют один в другом, что в прошлом уже существует его будущее. Мысленно рецензируя свой первый сборник, Годунов-Чердынцев вспоминает и одно не «выношенное», не «вставшее» стихотворение, посвященное картонке с пошлым рекламным рисунком на крышке: мальчик и девочка «с выражением чувственного упоения нанизывают на соломинки разноцветные бусы, делая из них корзиночки, клетки, коробки. <...> Эти именно дети ныне выросли, и я часто встречаю их на рекламах» (Р IV, 200). Воспоминание обращает героя к мыслям об эстетике и философии рекламы: ее тайный порок состоит в том, что она передает радость потребителя, но не стремится передать радость творца, создавшего свой товар. В сущности, здесь-то и зарождается тема романа о Чернышевском. Его герой появляется нежным мальчиком с «ангельской ясностью» в глазах — и тут же, в пределах первого же абзаца, выяс-

¹ Это слово заложено в имени героини, «идеальной читательницы» произведений Годунова-Чердынцева: Зина Мерц. Другой смысл ее имени, подчеркнутый в стихах Федора, связан с воспоминанием: «Как звать тебя? Ты полу-Мнемозина, полу-мерцанье в имени твоём...» (Р IV, 337–338).

няется: со временем «херувим, увы, оказался наклеенным на крепкий пряник, не всем пришедшийся по зубам» (Р IV, 392). Метафора картинки на прянике построена по аналогии с историей картинки на картонке. Там выросшие рекламные дети превращались сначала в рекламных взрослых, потом в «бодрых, румяных, обжорливых» рекламных стариков... «Так развивается бок о бок с нами, в зловеще-веселом соответствии с нашим бытием, мир прекрасных демонов; но в прекрасном демоне всегда есть тайный изъян, стыдная бородавка на зад у подобия совершенства...» Здесь, перебивая собственные размышления, Годунов-Чердынцев замечает: «Я еще когда-нибудь поговорю об этом возмездии, которое как раз там находит слабое место для удара, где, казалось, весь смысл и сила поражаемого существа» (Р IV, 200–201). В романе о Чернышевском ангел оборачивается пряничным херувимом, а затем и демоном со стыдной бородавкой на зад. Впервые заданная в начале «Дара», эта тема будет развиваться и конкретизироваться, пока не воплотится в написанный героем законченный роман.

Тайными и явными нитями роман о Чернышевском связан и с ненаписанной книгой о Яше — его отнюдь не случайным однофамильце. Первое предложение Федору написать биографию Чернышевского исходит от Яшиного отца, Александра Яковлевича, чей дед, еврей, был крещен отцом великого критика, который, «в придачу к духовному благу» (Р IV, 226), дал крещаемому и свою фамилию. Александр Яковлевич считает, что красота человеческого подвига Чернышевского искупает «литературную ложь» его сочинений. Иными словами, он предлагает считать несуществующей «бородавку на зад совершенства» и написать социально-политический роман о героической борьбе шестидесятников. Высокая оценка шестидесятников, между прочим, отнюдь не чужда Годунову-Чердынцеву. Близка ему и социально-политическая тема, которая все время звучит в подтексте, но иногда вырывается на поверхность — то в замечании, что Россию погубили «два Ильича» — ленивый, добродушный Обломов и безмерно жесткий в своей активности Ленин, то в крайне негативном упоминании Ленина и Сталина, то в противопоставлении Февральской и Октябрьской революций. Столь часто бросаемые Набокову упрёки в аполитичности несправедливы не только по отношению к нему, но и по отношению к его герою.

Почему возможность возвращения отца, вероятнее всего погибшего, кажется Федору нарушением «стиля судьбы»? Почему он по-настоящему не может откликнуться на тоску Александры Яковлевны по погибшему сыну? Почему почти равнодушно выслушивает рассказ Зины о ее умершем отце? Почему прямое погружение в потусторонний мир Яшиного отца, беседующего с умершим сыном, кажется Федору ущербным? Видимо, потому, что он инстинктивно верит в бессмертие. В длинном разговоре с Зиной о бессмертии Федор рассказывает, что в детстве он особенно любил белый карандаш, потому что он рисовал «невидимое». Потому что «можно было массу вообразить. Вообще — неограниченные возможности» (Р IV, 373). Отвергая расхожие гипотезы о метемпсихозе или превращении в рассеянный свет, Федор утверждает только одно: «Нас ждут необыкновенные сюрпризы» (Р IV, 373). В кон-

це этого разговора, как будто шутя, он впервые сообщает, что напишет биографию Чернышевского. Решение это на первый взгляд никак не вытекает из того, что они только что обсуждали. Но в существе своем оно подводит итог разговору.

Одной из сквозных тем романа о Чернышевском становится параллель «Чернышевский — Христос». По воле случая не ставший священником, Чернышевский сам сравнивал себя с Христом. Только «Святого духа» он заменил «Здравым смыслом», отождествляемым с пользой, — и из ангела превратился в персонажа, идущего по стопам Великого Инквизитора: «Христос умер за человечество, ибо любил человечество, которое я тоже люблю, за которое умру тоже. <...> Ведь бедность порождает порок; ведь Христу следовало сперва каждого обути и увенчать цветами, а уж потом проповедовать нравственность. Христос второй прежде всего покончит с нуждой вещественной. <...> И странно сказать, но... что-то сбылось, — да, что-то как будто сбылось. Биографы размечают евангельскими вехами его тернистый путь...» (Р IV, 394).

По существу Чернышевскому ничего не удалось, кроме того земного бессмертия, которое он заслужил благодаря таланту русских читателей, увидевших в его текстах неподдельную жажду добра, света и свободы. Чернышевский сполна расплатился за все. За огромный прижизненный успех произведений заплатил мучительной ссылкой и преданием забвению его человеческой личности. А последующее постепенное забвение его сочинений оказалось ценой, уплаченной за канонизацию его личности.

Почти в самом начале романа сказано: «Странно, каким восковым становится воспоминание, как подозрительно хорошеет херувим по мере того, как темнеет оклад, — странное, странное происходит с памятью» (Р IV, 204). Здесь предвосхищается развитие «херувимской» темы, связанной с Чернышевским: чем меньше сведений о его реальной жизни сохраняет культурная память, тем с большим энтузиазмом почитается его «светлый образ». Произведение Годунова-Чердынцева вот уже несколькими поколениями читателей воспринимается как памфлет, но это происходит лишь потому, что герой Набокова восстанавливает утраченные культурной памятью подробности и детали реальной жизни Чернышевского.

Приближаясь к замыслу нового, автобиографического романа, Годунов-Чердынцев начинает понимать, что судьба творит жизнь по законам художественного творчества. Провести границу между творчеством героя и автора невозможно: приведенные в романе произведения героя сочинены автором. И если стихи Годунова-Чердынцева и его книга о Чернышевском отделены от остального текста и, хотя бы формально, могут быть приписаны герою, то о других проявлениях его творчества однозначно судить невозможно. Его незавершенные замыслы (книги о Яше Чернышевском, об отце и о собственном романе с Зиной) по разным причинам не осуществлены — но, как уже говорилось, все три получили полное воплощение на страницах «Дара». Кем же они воплощены? Годуновым-Чердынцевым, который, как автор, описывает себя как персонажа? Или Набоковым, который описывает Годунова-Чердынцева? Оба ответа равно правомерны. И потому главного героя «Дара» можно назвать

«экзистенциальным двойником Набокова»¹ не только по сходству автобиографических деталей или духовного склада, но и по способу присутствия автора и героя в тексте. В «Даре» постоянно происходит переход от первого лица к третьему и от третьего — к первому, причем романное «я» — это «я» героя, который тоже, как и его автор, — писатель.

Головоломные повествовательные приемы поздних набоковских текстов, как правило, опираются на значительно более простые, хотя тоже неожиданные приемы более ранних произведений. Так, например, достаточно простое смещение точек зрения, с которых ведется повествование в «Защите Лужина» (то через внутренний мир героя, то через внутренний мир его жены), в «Даре» превращается в многосубъектное повествование, частично мотивированное тем, что герой-автор способен к перевоплощениям. Ярче всего это проявляется при жизнеописании отца, когда его странствия, в которых Федор никогда не участвовал, начинают описываться от первого лица.

Переход к иной точке зрения, с которой ведется повествование, как и в более ранних романах, остается «не объявленным» читателю, производится без предупреждения — но ситуация усложняется тем, что увиденное или услышанное с этой новой точки зрения может оказаться и «реальным», и «призрачным», и «воображаемым». Так, среди собравшихся у Чернышевских появляется юноша, внешность и поза которого описаны весьма обстоятельно. Описание развернулось уже на полстраницы, как вдруг в тексте возникает сигнал, заставляющий читателя насторожиться: «Тень двух томов, стоявших на столе, изображала обшлаг и угол лацкана, а тень тома третьего, склонившегося к другим, могла сойти за галстук» (Р IV, 220). Уже следующая фраза позволяет догадаться, что речь идет об умершем сыне Чернышевских. Затем повествование снова стремится удостоверить читателя в реальности молодого человека, и лишь к концу эпизода становится ясно, каким образом он был построен: это Федор Константинович представлял себе, как Александр Яковлевич видит Яшу. В высшей степени характерно для Набокова, что подобное прояснение эпизода отнесено к его концу, а не дано в самом начале. Причинно-следственные связи писатель любит располагать от конца к началу, а не от начала к концу. Это свойство его поэтики тоже определено законом ретроспекции, теснейше связанным с сюжетом воспоминания.

Эксперименты с «я», его трансформации, его условность, вариативность — все это сближает художественный мир «Дара» с художественным миром «Соглядатая». Прием опять-таки усложнен. В «Соглядатае» герой смотрит на себя со стороны — глазами других персонажей, причем не только вызывает, но и воображает их точки зрения. В «Даре» герой чужими (воображаемыми) глазами читает свои произведения. Таким образом на авторское «я», и без того двойное (Годунова-Чердынцева и Набокова), наставлена еще более сложная, чем в «Соглядатае», система зеркал.

¹Выражение М. Липовецкого (*Липовецкий М.* Эпилог русского модернизма: Художественная философия творчества в «Даре» Набокова // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1] С. 649).

Исследователями давно замечено присутствие в «Даре» цитат и реминисценций из «Евгения Онегина». Между этими двумя произведениями проведена параллель и на уровне поэтики, причем связана она именно с природой «я» автора и героя. Герои «Евгения Онегина», в отличие от героев позднейших русских романов, не имеют вполне автономного от автора существования. Лирическое авторское «я» живет на страницах стихотворного романа не менее и даже более привольной жизнью, чем герои, оно теснит их в любой момент, заслоняет собою, рассказом о себе. Главному герою, так же как потом будет в «Даре», отданы некоторые весьма существенные этапы биографии автора. И если по поводу Онегина требуются специальные оговорки, чтобы он не был принят за чистую эманацию авторского «я»¹, то Татьяна, вполне убедительно воплощенная как самостоятельный персонаж на протяжении нескольких глав, в главе восьмой вдруг оказывается превращенной Музой. Герои пушкинского стихотворного романа так же легко эмансипируются от автора, как и сливаются с ним, причем как первое, так и второе служит проявлением творческой свободы авторского «я». В финале «Дара», открытом, как и финал «Евгения Онегина», пушкинский роман прямо назван: «Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет. С колен поднимется Евгений, — но удалается поэт. И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть... судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: Продленный призрак бытия синее за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка» (Р IV, 541). Финал «Дара» открыт, потому что сюжет героев не исчерпан, их будущее полно возможностями продолжения, бесконечными его вариантами. Сама система зеркал, организующая повествование, не позволяет ему быть очерченным жестким контуром, за любой мысленно проведенной границей открывается новая перспектива. Но есть и еще причина, по которой роман Набокова открыт.

В предпоследнем абзаце книги, с которой автор прощается, было выражено предвкушение воспоминания («...И все это мы когда-нибудь вспомним...» — Р IV, 541). Финал «Дара», как и финал почти любого набоковского романа, предполагает воспоминание текста, скорее начало, чем конец восприятия. Финальная точка возвращает к началу, к собиранию целого, которое, по закону ретроспективы, полноценно открывается лишь из конца — через воспоминание текста.

Роман «Дар», венчавший русскоязычное творчество Набокова, не получил достойных его обстоятельных рецензий. Произведение публиковалось небольшими фрагментами с мая 1937 по ноябрь 1938 года, и это дробило общее впечатление, которое заведомо не могло быть цельным, поскольку четвертая глава вообще не была напечатана. Кроме того, время публикации совпало с периодом резкого сокращения числа эмигрантских изданий, помещавших литературные

¹ Например: «Всегда я рад заметить разность / Между Онегиным и мной, / Чтобы насмешливый читатель / Или какой-нибудь издатель / Замысловатой клеветы, / Сличая здесь мои черты, / Не повторял потом безбожно, / Что намарал я свой портрет, / Как Байрон, Гордости поэт, / Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом» (Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 28–29).

рецензии¹. Отклики на «Дар» по преимуществу появлялись в контексте общих обзоров очередного номера «Современных записок». В одном из таких кратких откликов говорилось: «Будущий историк эмигрантской словесности, просматривая наши газеты и журналы, с веселою горечью отметит, что нападки на Сирина начались как раз с того момента, когда в „Защите Лужина“ он сделал такой большой шаг вперед»². Тем не менее почти никто из писавших о Набокове в 1930-е годы не решался отрицать того факта, что в литературном мире русской эмиграции ему принадлежит ведущее место.

В 1937 году, когда большая часть произведений «русского периода» уже вышла в свет, появилась статья Ходасевича «О Сиrine». Статья носила обобщающий характер. Ходасевич учел в ней переходившие из рецензии в рецензию упреки в адрес Набокова, прежде всего — обвинения в том, что произведения этого виртуозного, но холодного и ироничного мастера, которому нечего сказать читателям, лишены религиозного содержания и актуального общественно-политического смысла. Не возражая никому конкретно, Ходасевич писал, что в художественном творчестве всегда есть «момент ремесла, холодного и обдуманного *делания*» — и тем не менее «природа творчества экстатична». Искусство религиозно по самой своей природе, «кибо оно, не будучи молитвой, подобно молитве и есть выраженное отношение к миру и к Богу»³. Сирин, продолжает свою неявную полемику Ходасевич, признан художником формы, мастером приема не просто потому, что формальная сторона его творчества отличается особым блеском. Дело в другом: Сирин «не только не маскирует, не прячет своих приемов», но «сам их выставляет наружу, как фокусник, который, поразив зрителя, тут же показывает лабораторию своих чудес»⁴. Другой важнейший тезис Ходасевича — указание на свойственную Набокову уверенность в том, что мир творчества и воображения лишь кажется созданным из подобий реального мира. В действительности он сотворен «из совершенно иного материала, настолько иного, что переход из одного мира в другой... подобен смерти»⁵. Определить природу этого «материала» предстояло позднейшим исследователям.

Набоков обладал «всеобъемлющей памятью», прежде всего — на бесчисленное количество текстов, от «Илиады» до сочинений третьестепенных со-

¹ См.: Классик без ретуши. С. 149 (преамбула Н. Г. Мельникова).

² Там же. С. 155 (рец. В. Ходасевича).

³ Там же. С. 220.

⁴ Там же. С. 222.

⁵ Там же. С. 221. Здесь, впрочем, необходимо заметить, что реальный мир, по Набокову, существует как раз постольку, поскольку «совершенно иной материал» все-таки дает знать о своем присутствии где-то совсем рядом с миром, заключенным в три измерения, и ощущается как «благость» этого мира (см. рассказ «Благость», 1924). Известных поправок требует и ставшее почти аксиоматическим положение Ходасевича об обнаженности набоковского приема. Скрытых приемов у Набокова ничуть не меньше, чем поданных откровенно — не случайно далеко не все они были замечены ранними критиками. Сам Ходасевич в статье «О Сиrine», в сущности, назвал только один прием, обозначив его термином, позаимствованным у формалистов: «остранение», т. е. «показывание предмета в необычайной обстановке, придающей ему новое положение, открывающей в нем новые стороны» (Классик без ретуши. С. 224).

временных ему писателей. Его тексты, перенасыщенные реминисценциями, позволяют филологам, их изучающим, проявить весь блеск собственной эрудиции. Столь же феноменальна была его «память чувств», прежде всего — зрительная. И он очень хорошо помнил свою жизнь: младенчество, детство, отрочество, великое множество мелочей, связанных с разными возрастными этапами, — мелочей, которые большинство людей обычно забывает безвозвратно. Не удивительно, что сюжет воспоминания неоднократно разворачивается в его произведениях. Не удивительно и то, что Набоковым была создана автобиографическая книга «Другие берега». Формировалась она поэтапно. В 1936 году под заглавием «Mademoiselle O» появился рассказ о гувернантке — единственный французский текст Набокова. В 1948–1951 годы выходили написанные по-английски рассказы, позднее включенные в состав автобиографической книги, первый английский вариант которой, опубликованный в Нью-Йорке в 1951 году, назывался «Conclusive Evidence: A Memoir» («Убедительное доказательство: Воспоминания»). В том же году в Лондоне книга вышла под заглавием «Speak, Memory» («Память, говори»); ее третье, переработанное издание опубликовано в 1966 году. Книга, однако, имела и русскую версию, озаглавленную «Другие берега» (1954). Повествование обрывается в ней на 1940-е годы, когда Набокову с семьей пришлось покинуть Европу. Это была уже третья вынужденная эмиграция. В 1937 году завершился берлинский период его жизни. Гитлеризм набирал силу, жить в Германии становилось опасно, и Набоковы переехали в Париж. В 1940-м они бежали и оттуда — теперь уже на другой континент, в Америку.

Набоков приступил к созданию автобиографической книги не в начале своего пути (как это сделал, например, Толстой) и не в финале (как это сделал Гёте). «Другие берега» — своего рода перевал в творческом пути Набокова. Можно сказать, что все, писавшееся до «Других берегов», было движением к этому тексту, а все, писавшееся после, — удалением от него, его опосредованием (отсюда все повышающаяся степень условности поздних набоковских текстов). Кроме того, по отношению к произведениям, написанным до «Других берегов», книга стала автобиографическим комментарием, по отношению к произведениям, написанным позднее, — своего рода введением. Любой текст, созданный после этой книги, писался с сознанием того, что читатель уже располагает автобиографическим ключом к его восприятию.

Книга имеет кольцевую композицию. Все ее содержание располагается между описаниями двух младенчеств: самого автора и (в финале) его сына. Набоков рассказывает свою жизнь, начиная с первого памятного ему проблеска самосознания. Он вспоминает, как шел между матерью и отцом по аллее, наступая на светлые и темные движущиеся пятна. Из беспорядочного смешения света и тени в авторском воображении вырисовывается наконец отчетливая картинка: мать держит его, трехлетнего, за левую руку, а за правую его держит отец. В финале происходит инверсия: младенчество описано уже не изнутри, а извне. Здесь подробно рассказано, как Набоков и его жена воспринимали «явление» сына. Завершается этот рассказ точно таким же, как и в начале, об-

наружением ясной картинки, скрытой в хаосе линий и разноцветных пятен: «Там, перед нами... где взгляд встречали всякие сорта камуфляжа, как, например, голубые и розовые сорочки, пляшущие на веревке, или дамский велосипед, почему-то делящий с полосатою кошкой чугунный балкончик, — можно было разглядеть среди хаоса косых и прямых углов выраставшие из-за белья великолепные трубы парохода, несомненные и неотъемлемые, вроде того как на загадочных картинках, где все нарочно спутано („Найдите, что спрятал матрос“), однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» (Р V, 334–335). Снова то же трио: отец, мать и сын, а узор, обнаруженный на картинке, — пароход, на котором они уплывут к другим берегам, в Америку, к новой судьбе. Картинка «Найдите, что спрятал матрос» не случайно помещена в финал «Других берегов». Этот образ вмещает в себя одну из важнейших набоковских тем — ту самую тему узора судьбы, который надобно распознать среди множества линий жизни. Если его различить, хотя бы однажды увидеть, хаос окажется навсегда преображенным.

В «Других берегах» сказано главное об отношении Набокова к времени: «...былое у меня все под боком, и частица грядущего тоже со мной. <...> Признаюсь, я не верю в мимолетность времени — легкого, плавного, персидского времени! Этот волшебный ковер я научился так складывать, чтобы один узор приходился на другой» (Р V, 233). Взаимоналожение узоров прошлого и настоящего — задача, сопровождающая любое набоковское воспоминание, — исключает представление о времени как об устремленной вперед прямой, никогда не возвращающейся к пройденному ею пути. Движение времени вперед одно временно приводит к его возвращению вспять, и это делает время «круглым»: «безграничное на первый взгляд время есть на самом деле круглая крепость» (Р V, 146)¹.

«Американский» период

К «американскому» периоду творчества Набокова принято относить произведения, написанные по-английски, хотя и не все они создавались в Америке (в их число входит и книга «Память, говори»). Жизнь писателя на этом континенте оказалась тесно сплетена с преподавательской деятельностью. Сначала он читал лекции по литературе в Стэнфорде (1941), затем в Уэлсли и Кембрид-

¹ Обсуждение «Speak, Memory» дало повод развернуть разговор на тему, ставшую излюбленной для нескольких поколений критиков, а затем набоковедов — на тему утраченного русского детства, утраченного Эдема, якобы составившую ностальгический лейтмотив набоковского творчества (см., например, появившийся в 1951 году отзыв о «Speak, Memory» Маргарет Лейн — Классик без ретуши. С. 418). Этот взгляд, ставший штампом, не позволял увидеть многие важнейшие особенности текстов Набокова, для которого изгнание, как уже говорилось, открывало дорогу воспоминанию, воображению и вдохновению.

же (1943–1948), и наконец, — в Корнеле (1948–1959)¹. В 1959 году Набоков вернулся в Европу и поселился в Швейцарии, в Монтрё. К этому времени он уже был очень богатым человеком, но не пожелал обзавестись собственным домом и до самой смерти жил в гостинице — потому, вероятно, что продолжал чувствовать себя странником, чье изгнаннычество не прекратилось.

Переход Набокова на английский язык имеет простое биографическое объяснение: писателю нужен читатель. Языковые возможности Набокова позволили ему завоевать обширную англоязычную аудиторию и вместе с нею — мировое имя. Но создавая свой первый английский роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» («The Real Life of Sebastian Knight», 1938–1939), Набоков ни в коей мере не ограничился решением чисто прагматической задачи.

В романе о Себастьяне Найте отчасти повторяется ситуация «Дара». Там Годунов-Чердынцев рассказывает, как он хотел — но не сумел — написать книгу об отце. В английском романе повествователь, чье имя обозначено одной только литерой В., совпадающей с первой буквой имени Набокова, рассказывает, как он хотел, но тоже не сумел написать книгу о своем умершем брате Себастьяне. В обоих случаях такой рассказ заменяет произведение, которое оказывается все-таки написанным (через косвенное свое описание). Для Набокова это нечто гораздо большее, чем изощренный литературный прием. Произведение не написано, потому что его автору не хватило чего-то самого главного. Но главное все же выражено — через прикосновение к «не главному», которое оказывается гораздо важнее.

Знаменательно, что в английском романе речь идет не об отце и сыне, а о двух братьях. Автобиографической проекцией в «Даре» было отношение Набокова к его отцу. Теперь, переходя на английский, писатель растождествляет свое внутреннее единство, гипостазировав свое творческое «я» сразу в двух героях. Так возникает мифологема двух братьев, родных по отцу, но рожденных от разных матерей: русской и англичанки. Их кровное родство расщепляется кровной же чужеродностью, определяющей русскость одного брата и врожденное англоязычие другого.

Так же как это было в более ранних романах, главный герой, Себастьян, повторяет этапы жизненного пути Набокова: Россия — эмиграция — Кембридж. Как и в «Даре», в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» фигурируют произведения главного героя. Но прием снова усложнен. В «Даре» честь творчества делили между собой автор и герой. Теперь произведениями Себастьяна становятся книги, недвусмысленно напоминающие романы Набокова: в «Призматическом романе» — «Дар», в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» — «Дар».

¹ Набоков читал лекции по заранее подготовленным текстам, ныне опубликованным (см.: *Набоков В.* 1) Лекции по русской литературе; 2) Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон. М., 1998). Набокову принадлежит также ряд филологических работ, наиболее крупными из которых являются книга «Николай Гоголь» («Nikolai Gogol», 1942–1944) и обширный комментарий к «Евгению Онегину», напечатанный вместе с прозаическим переводом пушкинского романа в стихах на английский язык (Eugene Oegin. A novel in verse by Aleksander Pushkin / Translated from the Russian, with a commentary, by Vladimir Nabokow: In 4 Vol. New York, 1964; *Набоков В.* Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин». СПб., 1998). Работа над переводом и комментарием была начата Набоковым в 1949 году.

ческом факете» очевидны мотивы «Машеньки», в «Успехе» — мотивы «Дара», в «Неясном асфоделе» — мотивы самой «Подлинной жизни Себастьяна Найта». Однако фабулы каждый раз переиначены настолько, что романы героя проще всего было бы определить как пародии на романы автора. Такое определение тем не менее не исчерпывает содержащегося здесь смысла. Вернее всего, что романы Найта — двойники романов Набокова, подобно тому, как двойниками авторского «я» становятся автобиографические герои набоковских романов, проживающие жизнь, фабульно переиначенную сравнительно с жизнью автора. «Другое я», вариант авторской личности в «Подлинной жизни Себастьяна Найта» дополняется «другим я» его произведений. А поскольку с момента создания этого романа творчество автора получает две ипостаси — русскую и английскую, — здесь возникают сразу два «других я».

К «Подлинной жизни Себастьяна Найта» применим термин «автоописание», ибо предметом сюжетной рефлексии Набоков сделал здесь собственное англоязычие. Как и во многих других его романах, этот смысл окончательно раскрывается лишь в финале, его проясняет последняя фраза: «Я — Себастьян, или Себастьян — это я, или, может быть, оба мы — кто-то другой, кого ни один из нас не знает»¹. В этой фразе содержится открытое указание не только на тождество Себастьяна и его брата, но и на тождество их обоих подлинному творцу произведения — автору, которого герои не знают так же, как никто из нас не знает создавшего нас Творца. Между тем смысл всего повествования, смысл сюжета о Себастьяне Найте — в том, чтобы растождествить собственное «я» автора, разъединить русское и английское начала, воплотив каждое из них в самостоятельной фигуре одного из братьев. Зачем же нужно в финале романа акцентировать тождество братьев, а также тождество их обоих самому автору? Думается, это нужно для того, чтобы подчеркнуть: каждый из них является формой инобытия для другого. Миф о двух братьях, созданный в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», указывает на то, что английский язык Набокова является инобытием его русского языка, «другой жизнью» русской словесности².

Фабула романа «Под знаком незаконнорожденных» («Bend Sinister», 1945–1946) достаточно проста. Произведение представляет собой памфлет на два тоталитарных государства, которые к 1946 году, когда роман был завершен, уже вполне определенно проявили свои черты и обнаружили свою общность. В центре фабулы — реальная проблема, с которой сталкивались эти режимы при своем возникновении. Проблема была связана с решением участи великих ху-

¹ Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997, 1999. Т. 1. С. 191. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с литерой А перед указанием тома и страницы.

² Когда появились первые англоязычные произведения Набокова, под которыми стояла его собственная фамилия, писателю снова пришлось завоевывать авторитет, казалось бы уже прочно утвердившийся за Сириным. Сменилась читательская аудитория, сменился состав критиков. «Подлинную жизнь Себастьяна Найта» рекомендовал к печати влиятельный в американском литературном мире журналист, критик и литературовед Эдмунд Уилсон, но это не способствовало теплой встрече романа. О нем отзывались, как правило, мимоходом, то равнодушно, то отрицательно. Раздались, впрочем, и восторженные голоса. Один из них принадлежал Айрис Бэрри, назвавшей эту книгу, полную «головоломок», «колючек и ловушек», «дьявольски талантливым произведением» (Классик без ретуши. С. 233).

дожников и ученых — тех ярких индивидуальностей, которые не принимали тоталитарной идеи, резко выступали против нее и подлежали бы истреблению, если бы государство не нуждалось в их интеллектуальных способностях и в их авторитете. Поскольку сами ученые желали сохранить возможность заниматься наукой, они часто выбирали путь компромисса с властью.

Набоковский диктатор Падук именно так хочет использовать своего бывшего соученика, а ныне всемирно известного философа Адама Круга. Его коллеги, пытаясь спасти науку и университет, готовы пойти на компромисс с новым режимом, и им осталось лишь уговорить Круга поставить свою подпись под их обращением к правительству. Тот занимает бескомпромиссную позицию, наивно полагая, что международная известность послужит ему защитой. На настойчивые просьбы друзей эмигрировать Круг отвечает отказом. Однако диктатор прекрасно знает, как повлиять на ученого. Арестован его сын — и профессор начинает склоняться к тому, чтобы выступить в поддержку властей. Но тут выясняется, что сына уже расстреляли — по ошибке. Затем арестованными оказываются все друзья Круга. Финальная сцена разыгрывается во дворе тюрьмы. Если Круг не согласится стать ректором, его друзей расстреляют. Герой не совершает навязанного ему извне выбора — он движим сугубо индивидуальными мотивами, выводящими его за пределы предложенной дилеммы, и погибает сам.

В предисловии к роману Набоков подчеркивал, что он изображает сталинско-гитлеровский режим. Некоторые высказывания Падука и строки созданной им конституции он насытил цитатами из Ленина. Тем не менее содержание романа никак не исчерпывается определением «политический памфлет». В пародийном освещении в нем поставлена, в частности, проблема коллективизма и соборности.

Предметом пародии здесь стали размышления Вячеслава Иванова о «соборном я», о «хоровом начале»¹, противостоящем индивидуализму. Ивановское представление о хоре превратилось в романе Набокова в привычку к хоровому пению — излюбленное занятие сограждан тоталитарного государства. Стремление к преодолению индивидуализма нашло свое выражение в речи диктатора Падука, открывающего своей аудитории путь к «повальному счастью»: «Ваши бредущие ощупью индивидуальности станут взаимосменяемыми, и, вместо того чтобы корчиться в тюремной камере незаконного „эго“, ваша нагая душа соприкоснется с душою каждого из людей, населяющих эту землю; о нет, больше того, каждый сможет найти себе приют в растяжимом внутреннем „я“ любого из граждан и перепархивать от одного к другому до той поры, когда вы уже не будете знать, кто вы — Петр или Иоанн, так плотно сомкнут вас объятия Государства» (А I, 282–283).

Проблема преодоления границ индивидуалистичного «я», замкнутого в самом себе, как в тюремной камере, остро стоявшая для русского символизма, сформулирована здесь достаточно четко. Но из этого стремления неожиданно воз-

¹ Вячеслав Иванов видел корни соборности в глубокой древности — в дионисийских мистериях и вырастающем из них античном театре, где герой выступает во взаимодействии с хором.

никает государственный пафос — и тогда идея соборности оборачивается идеей коллективизма. Так за пародийным слоем романа, иронически отражающим ивановские представления о соборности, стоит серьезнейшее развитие этих представлений, скомпрометированных тоталитарной властью. Пародия оборачивается защитой, разоблачением той подмены, которой подвергся принцип соборности, превратившись в принцип коллективизма¹.

Описав искус коллективизмом, Набоков наглухо замкнул героя своего следующего романа в темницу его собственного *ego*. Этот роман — «Лолита» («*Lolita*», 1946–1947, 1949–1954, авторский перевод на русский выполнен в 1963–1965 годы) — принес писателю громкую скандальную славу. Герой «Лолиты» Гумберт Гумберт мучается постыдной тайной, тяжелым психо-физиологическим расстройством. Его не интересуют «взрослые особи женского пола», его мысли сосредоточены на девочках 9–14 лет, причем в пределах этого возраста он выделяет особую разновидность — «нимфеток», которые собственно и являются предметом его страсти или мании. Но маниакальные устремления Гумберта не могут быть удовлетворены. Принятый в обществе закон, запрещающий соращение малолетних, для героя — не просто внешнее установление, но и внутреннее убеждение, требование его совести. Свою психическую болезнь он считает глубоко греховной. Она обрекает его на абсолютное одиночество (он ни с кем и никогда не может быть искренен, откровенен) и на «вечный ужас», на постоянный мучительный страх — страх перед обществом и его законами, страх перед самим собой, своей совестью, страх перед Богом. Обреченный своей манией, герой Набокова стоит перед Необходимостью. Слова «рок», «фатум», «судьба» лейтмотивом проходят через весь роман, написанный в форме исповеди героя. И поэтика этой исповеди — поэтика «непрямого говорения», законам которого подчинен весь текст «Лолиты».

Повествование Гумберта принципиально лишено того, что М. М. Бахтин называл «завершающей активностью» текста, исчерпывающе описавшего предмет и застывшего в своей определенности. По Бахтину, «непрямое говорение» — это «отношение к своему языку как к одному из возможных языков (а не как к единственно возможному и безусловному языку)»². Ни одно из утверждений Гумберта не становится окончательным, единственно совпадающим с реальностью. И ни один сюжетный ход не оказывается реализованным однозначно.

Самый яркий пример тому — выдвинутое А. А. Долининым предположение, что все окончание романа (письмо от повзрослевшей Лолиты, встреча с ней, убийство Куильти, тюремное заключение) — плод воображения Гумберта, пере-

¹ Подробный анализ романа «Под знаком незаконнорожденных» см. в кн.: *Джонсон Д. Б.* Миры и антимиры Владимира Набокова. СПб., 2011. С. 248–275. Современниками Набокова роман был принят немногим лучше, чем «Подлинная жизнь Себастьяна Найта». Новому произведению отдали должное те, для кого тоталитаризм был большой проблемой. Что же касается художественного мастерства, его оценили неоднозначно. Как и в русских романах, здесь отмечалась «огромная техническая мощь» (Классик без ретуши. С. 251; рец. Н. Л. Ротмана) и в то же время — «неотступный экзгибиционизм стиля», в котором видели «антиискусство» (Там же. С. 249; рецензия У. Л. Уэбба).

² *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках: Опыт философского анализа // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 294.

шедшего от пересказа событий к их художественному домысливанию¹. Эта гипотеза остроумна и убедительна, но она не позволяет противопоставить две части повествования как подлинную и вымышленную, ибо весь роман целиком порожден художественным воображением, и неявная, но вычисляемая фиктивность его завершения лишь служит косвенным напоминанием о том, что вся первая его часть тоже является вымыслом.

Движение классического романа редко бывает линейным. Но чаще всего в нем есть поступательный ход времени, неуклонно идущего вперед и оставляющего позади свершившиеся события. Гумберт же ни одно событие не хочет оставить позади, он вновь и вновь возвращается к описанному, прошедшие эпизоды обрастают новыми подробностями. В результате почти ни один эпизод романа не является завершенным, а сам принцип исчерпывающего описания, равнозначного событию, которому оно посвящено, оказывается скомпрометированным.

Это прослеживается даже на уровне мелких подробностей. Кажется, что в самом начале романа Гумберт все рассказал о своих предках. Деды и прадеды Гумберта по отцовской линии были купцами. А женился его отец на дочке альпиниста и внучке двух дорсетских пасторов. Эти сведения сообщены читателю в тот момент, когда они едва ли могут вызвать какой-либо интерес. Но постепенно выясняется, что обе линии — как коммерческая, так и религиозная — героем унаследованы. Он знает, что такое «финансовое удовлетворение», и внимательнейшим образом ведет денежные расчеты. Гумберту точно известно, сколько денег потратил он на Лолиту. Религиозная проблематика, мысли о грехе, святости, о Верховном Судии или Вседержителе — это самый глубокий пласт сознания героя и самый глубокий пласт книги.

Казалось бы, смысл «генеалогических» сведений тем и исчерпывается. Но лишь в финальной части, когда Гумберт сравнит изящные запястья Скиллера с собственными грешными и грубыми руками с их «крупными костяшками дорсетского крестьянина», будет обнаружено крестьянское происхождение дорсетских пасторов, о которых любой нормальный читатель к этому моменту благополучно забыл. (Необходимость постоянно увязывать концы и начала, соотносить разбросанные по тексту подробности — еще одна особенность набоковского повествования.) Краткий рассказ о детстве героя, где главную роль играла Анабелла, пополнится в самом финале, когда Гумберт будет мчаться на автомобиле по запрещенной стороне шоссе и, проезжая под красный свет, вспомнит «запретный глоток бургундского вина из времен» своего детства. История женитьбы на Шарлотте Гейз уже далеко позади, позади и разлука с Лолитой, когда в повествовании всплывает эпизод сватовства Гумберта к Шарлотте.

Предупреждение содержится в предисловии Джона Рэя. Ведь там пересказана вся фабула, включая и эпилог — но разве можно, впервые читая роман, догадаться, что жена Ричарда Скиллера, которая умерла от родов 25 декабря 1952 года, и есть Лолита? Это будет ясно лишь тому, кто от конца вернется к на-

¹ Долинин А. 1) Бедная «Лолита» // Набоков В. Лолита. М., 1991. С. 12–14; 2) Двойное время в «Лолите» // Пути и миражи русской культуры. СПб., 1991. С. 306–315.

чалу, кто будет читать текст вторично — но в пространстве жизни подобные возвраты доступны лишь воспоминанию, которому и предается герой, чтобы восстановить, насколько это в его силах, собственную жизнь в ее связях, вновь и вновь безнадежно ускользающих от него.

В повествовании Гумберта заложено множество языков — хотя бы уже потому, что его адресация неоднозначна, и почти каждое ее определение оказывается сомнительным. Гумберт заявляет, что адресует свою исповедь присяжным заседателям, и цель этой исповеди — двоякая: доказать как виновность свою, так и невиновность. Он внушает присяжным, что виновен в растлении малолетней и заслуживает 35 лет тюрьмы, но не виновен «в остальном» — т. е. в убийстве Куильти. Странное противоречие. Если встать на юридическую точку зрения, то в растлении Лолиты Гумберт неповинен: она лишилась невинности до него и сама была инициатором их любовной связи. В убийстве же Куильти он несомненно виновен.

Есть, впрочем, и другого рода адресат, перед которым исповедуется Гумберт. Это «крылатые присяжные», высшая, не юридическая инстанция. Но ее компетентность скомпрометирована в самом начале, когда герой вспоминает о «худосведомленных, простодушных, благороднокрылых серафимах» (А II, 17). Третий адресат исповеди — Лолита: текст завершается прямым обращением к ней. Но в завещании Гумберта сказано, что лишь после ее смерти рукопись может быть опубликована. Четвертый адресат — сам Гумберт, который хочет объяснить себе природу собственной мании, а потому называет свой текст «научным исследованием». Но не забудем, что он лишь вымышленный герой, один из немногих «не автобиографичных» героев Набокова, а потому путь его самопознания не имеет экзистенциальной укорененности. Наконец, Гумберт хорошо понимает, что пишет роман, что наступит время, «когда читатель развернет эту книгу». Но опять-таки перед нами — роман, написанный персонажем, а у Набокова такого рода условность всегда имеет повышенное значение. Большинство из этих определений адресации настолько же соответствуют действительности, насколько не соответствуют ей.

Многосоставный по адресации, роман не менее многосоставен по своему стилю. В любом отрезке текста перемежаются такие несочетаемые тональности, как пафос и ирония, элегичность и сарказм. Первое слово первой главы — имя героини (оно же — последнее слово романа). Стиль первой фразы — высокий, патетический, отсылающий к Песни песней. В ней задано и основное противопоставление: «Лолита, свет моей жизни, огонь моих чресел». Вторая фраза усиливает контраст: «Грех мой, душа моя» (А II, 17). Третья фраза свидетельствует о том, что «Лолита» — это просто слово, которое можно произнести по слогам, и тогда язык будет двигаться сверху вниз, по нёбу к зубам. В этой фонетическо-физиологической сфере верх и низ снова фиксируются; фиксация тем более настойчива, что «нёбо» и «небо» — одного корня. И то же движение вниз — в развитии стилового рисунка. Начавшись библеизмами, повествование уже в третьем абзаце переходит на разговорный тон: «А предшественницы-то у нее были? Как же — были...» — чтобы вскоре же обернуться сказочно-стилизованно-литературным: «В некотором княжестве у моря (почти как у По)».

«Можете всегда положиться на убийцу в отношении затейливости прозы», — резюмирует Гумберт (А II, 17).

Неоднозначности адресации и стиля корреспондирует неоднозначность жанровых определений. Автор предисловия, доктор философии Джон Рэй, представляя рукопись читателям, дает ей по крайней мере шесть определений: «исповедь», «записки», «мемуары», «роман», «повесть» и, наконец, — «описание клинического случая», которому «суждено стать одним из классических произведений психиатрической литературы» (А II, 11–14). Последнее определение кажется фигурой иронии — а между тем сам Гумберт рекомендует себя как «Экспонат Номер Первый» (А II, 17), а позднее уже вполне серьезно говорит о своем творчестве как об «исследовании». И действительно, он вполне по-научному подходит к собственной истории, не забывая, например, выяснить такие ее детали, как «фактор наследственности». Оказывается, этот фактор работает.

Среди жанровых определений «Лолиты», перечисленных Джоном Рэем, не хватает еще одного, не менее важного, чем другие. Гумберт Гумберт по образованию своему — филолог. Поселяясь в доме Лолиты, он продолжает писать исследование, посвященное английской и французской литературе и завершенное перед самым заключением его в тюрьму. В романе огромное количество прямых и косвенных литературных аллюзий, цитат, отсылок к мировым сюжетам и писательским биографиям — от Платона, Шекспира, Пушкина до современной литературы. Но особый пласт составляют проза и поэзия тех, кого часто называют «декадентами». Это названные либо подразумеваемые Бодлер, Рембо, Гюисманс, Уайльд и многие другие. С ними же теснейше связан выделенный в тексте «Лолиты» Эдгар По. И если книгу Гумберта можно определить как исследование патологического «клинического случая», то с еще большим основанием ее можно определить как исследование одной серьезнейшей эстетической и одновременно этической проблемы, выдвинутой культурой XX века. Гумберта влечет *красота*. И именно красота, новое понимание красоты в эстетике XX века становится той проблемой, которую он исследует. «Новая красота» была связана с раскрепощением индивидуальной свободы, поставленной выше общепринятых законов, в том числе и этических. Проблема, решенная культурой и на уровне эстетических манифестов, и на уровне жизненного поведения, для Гумберта, искусственного в литературных вопросах, остается проблемой. Освобождение, в том числе освобождение чувственности любого рода, провозглашено — но для Гумберта оно отчего-то не наступает.

Герой «Лолиты», пускай с опаской, пускай с оглядкой, но все же реализует в своем жизненном поведении те новые идеалы, согласно которым физиологическая свобода открывает путь к свободе духовной. Он действительно открывает «новую красоту»: никому неведомую и никем не замечаемую красоту нимфеток, и именно порок открывает ему доступ к этой красоте. Но менее всего похож Гумберт на человека раскрепощенного. Свое страдание и свое счастье он несет как некое бремя, освобождения от которого не наступает ни при соединении с Лолитой, ни при убийстве соперника.

Тайный физиологический изъян, неизбежно присущий его личности, ставит Гумберта *vis à vis* не с громко провозглашенной свободой, но с неизбежностью. Герой воспринимает свое преступление как *метафизическое* — а потому и отрицает очевидную юридическую вину и, напротив того, возлагает на себя другую вину, в которой мог бы и не быть уличен. Набоков, как и Гумберт, ведет свое повествование в манере «косвенного высказывания», не предъявляя и не выпячивая метафизическую проблематику романа, камуфлируя ее всеми возможными средствами. И поскольку она не вполне очевидна, не броска, попробуем слегка акцентировать ее.

Еще в конце XIX века в русской культуре была осознана потребность соединения «земли» и «неба». Д. С. Мережковский заявил о ней в получившей необыкновенную популярность теории о «бездне духа» и «бездне плоти». Мережковский ввел в культурный обиход эпохи размышления об ошибке, допущенной христианством в его историческом развитии: о разрыве духа и плоти. Дух стал святым, а плоть — греховной. Между тем, погружаясь в бездну плоти, как делал это Толстой, можно встретиться с ее духовной основой, а через осознание бездны положений «нового религиозного сознания», так активно разрабатываемого русскими философами XX века. Героиня романа Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» передает формулу единства духа и плоти стихами: «Небо — вверх, небо — вниз, / Звезды — вверх, звезды — вниз, / Все, что вверх, все и вниз, — / Если поймешь, благо тебе»¹. Значимость этой формулы для эпохи видна хотя бы из того, что Бердяев берет ее в качестве эпиграфа к статье «О новом религиозном сознании», а Вячеслав Иванов пишет стихотворение, озаглавленное «Небо — вверх, небо — вниз».

Ту же формулу неявно использует и Набоков. Описав любовь юного Гумберта к Анабелле в достаточно привычных выражениях («Духовное и телесное сливалось в нашей любви в... совершенной мере» (А II, 23), он переходит к терминам Мережковского: «Россыпь звезд бледно горела над нами... эта отзывчивая бездна казалась столь же обнаженной, как была она под своим легким платьицем» (А II, 23). В состоянии крайне напряженного и исключительно плотского чувства Гумберт осознает, что «реальность Лолиты» «благополучно отменена», и он «повисает над краем этой сладострастной бездны» (А II, 27–28). Много позднее, наблюдая за такой, казалось бы, обычной вещью, как игра Лолиты в теннис, Гумберт снова испытывает «ощущение какого-то повисания на самом краю — нет, не бездны, а неземной гармонии, неземной лучезарности» (А II, 283).

Но все эти сближения с религиозно-мистическими мотивами символизма суть именно отзвуки наследуемой культурной традиции, на фоне которой развивается собственно набоковская метафизическая тема.

«Я часто спрашивал себя, — признается Гумберт, — что случилось с ними потом, с этими нимфетками. В нашем чугунно-решетчатом мире причин и следствий не могло ли содрогание, мною выкраденное у них, отразиться на их будущем? Вот, была моей — и никогда не узнает. Хорошо. Но не скажется ли это

¹ Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. М., 1914. Т. 3. С. 258.

впоследствии, не испортил ли я ей как-нибудь в ее дальнейшей судьбе тем, что вовлек ее образ в свое тайное сладострастие? О, это было и будет предметом великих и ужасных сомнений!» (А II, 31). Здесь пробивается на поверхность одна из тех важнейших набоковских тем, о которых уже говорилось: человеку не дано распознать полноты того жизненного сюжета, в котором он выступает центральным лицом. Он идет через лабиринт событий собственной жизни с устрашающе малой степенью осведомленности о целом, о связях этого целого. Вопрос о «существовании Высшего Судии» оказывается, собственно говоря, ничуть не сложнее, чем вопрос о будущем какой-нибудь нимфетки, которая вообще никогда не узнала, как глядел на нее Гумберт.

Незнание героем полноты сюжета — существенная деталь, специально маркированная Набоковым еще в ранних его романах. Герой может думать, что сам формирует события. Более того, он может думать, что итог событий и есть тот самый, к которому он стремился. Но, вступая во взаимодействие с другими героями и с миром, он приходит не просто к непредсказуемым результатам (подобный исход хорошо знаком литературе — от «Пиковой дамы» до «Преступления и наказания»). Он приходит к тем результатам, которые остаются для него неведомы.

Мы видели это на примере романа «Король, дама, валет». В одном из эпизодов «Лолиты» фабульный узор этого романа повторен: мечтания Гумберта утопить ненавистную жену в Очковом озере воспроизводят план «идеального убийства» практически в тех же декорациях, что и в раннем романе. И так же как там, потенциальная жертва пребывает в блаженстве неведения. В раннем варианте разработки сюжета «Лолиты» — в повести «Волшебник» (1939) — жена героя умирает, так и не узнав, с какой целью женился на ней главный герой.

Гумберт, однако, отличается от персонажей ранних романов. Ему ведомо его неведение, он знает, что не узнает, как отразился его порок на судьбе тех нимфеток, мимо которых он проходил, и он мучается этим незнанием («О, это было и будет предметом великих и ужасных сомнений!»). Мучения Губерта иные, чем у слепца в романе «Камера обскура» (1931). С разницей между этими героями и связана метафизическая тема «Лолиты». Место физической слепоты заступает осознанная, но оттого ничуть не менее неизбежная метафизическая слепота.

Герой мечтает устроить «нечаянную» смерть жены — не зная, что «маклер судьбы» «с бутафорским плечом» уже припас именно этот вариант. Он готовится предстать на суде, не зная, что смерть назначена ему еще до суда. Он напряженно думает о будущем Лолиты, не зная, что она, его «душа», покинет землю через сорок дней после его смерти — а значит, не зная чего-то очень важного о природе их связи. В этих тщательно отмеренных датах смерти — почти пародийно подчеркнутая условность, «выдуманность», иллюзорность текста. И в них же — вся безусловность сюжета.

Мир остается непознанным, ибо никто не в состоянии соединить все происходящее в безущербно полный сюжет. Но челночное, спиральное движение повествования, при котором вскрываются все новые и новые смыслы, казалось бы, уже понятых эпизодов, настолько же удаляет от окончательного постижения, насколько свидетельствует о том, что смысл поддается взыскующему его,

и «в ткани времени и пространства» открываются «благословенные изъязны», сквозь которые проникает в наш мир то, что в «Даре» названо «сквозняком из вечности».

Неизбежностью, которой «бессильно» подчинялась любовь Гумберта к Лолите, было время: он всегда знал, что страсть его пройдет, едва лишь она выйдет из дивного возраста нимфетки. И когда это время оказалось исчерпанным, в «чугунной решетке причинно-следственных связей» нашелся «благословенный изъязн», любовь прорвалась сквозь ограду времени — к вечности: «Я знал теперь все, что мне нужно было знать. <...> ...вот она была передо мной, уже потрепанная, с уже недетскими вспухшими жилками на узких руках, с гусиными пупырышками на бледной коже предплечий, с неемкими „обезьяньими“ ушами, с небритыми подмышками, вот она полулежала передо мной (моя Лолита!), безнадежно увядающая в семнадцать лет, с этим младенцем в ней... и я глядел, и не мог наглядеться, и знал — столь же твердо, как то, что умру — что я люблю ее больше всего, что когда-либо видел или мог вообразить на этом свете или мечтал увидеть на том» (А II, 339–340). И в эту же вечность Гумберт хочет унести свой грех, сознание своего греха: если «поведение маньяка, лишившего детства североамериканскую малолетнюю девочку, Долорес Гейз, не имеет ни цены ни веса в разрезе вечности», то жизнь — «пошлый фарс» (А II, 346).

В финале «Лолиты», стоя на краю «ласковой пропасти», Гумберт слышит «мелодическое сочетание» детских голосов, доносящееся из городка, «воздушное трепетание сборных звуков» и дивную мелодию «в мреющем слиянии голосов». Он испытывает «пронзительно-безнадежный ужас, который состоит не в том, что Лолиты нет рядом» с ним, «а в том, что голоса ее нет в этом хоре» (А II, 374). Возможно, здесь снова, но уже совсем иначе, чем в предыдущем романе, возникает скрытая отсылка к Вячеславу Иванову, к ключевой для него категории «соборности», отзвуком которой явилось «сочетание», «слияние» «хоровых» «сборных звуков»¹. Путь Гумберта, таким образом, неявно направлен автором к этому полюсу, противоположному эстетскому индивидуализму.

Герой назначил себе срок искупления греха во времени: 35 лет — очевидно, предполагая прожить три четверти века. Но эти 35 лет уже не были отмерены ему судьбой. Свой грех, как и свою любовь, Гумберт унес в вечность (или в то, что мы называем здесь вечностью), успев узнать, что

*...пошлиною нравственности ты
Обложено в нас, чувство красоты.*

Эти слова «старого и едва ли существовавшего поэта», вспомнившиеся Гумберту почти в финале романа, пожалуй, единственное прямое высказывание в «Лолите».

¹ Показательно, что, переводя на русский язык свое послесловие к американскому изданию «Лолиты» 1958 года («О книге, озаглавленной „Лолита“»), Набоков передал этот эпизод словами: «...*соборный* звон из городка, глубоко в долине, доходящий вверх до горной тропы...» (А II, 384; курсив наш. — Б. А., М. В.).

С появлением «Лолиты» в отношении к Набокову англоязычной публики наступил решительный перелом. Успеху содействовал скандал, вспыхнувший вокруг романа. Восприятие его как грязной порнографии, от которой читателя должна защищать цензура, арест, наложенный на книжную продукцию французского издательства «Олимпия-пресс», выпустившего набоковский роман, судебные разбирательства и печатные обличения — все это вызвало ответную реакцию, книга стала бестселлером, а ее автор получил всемирную известность. Жизнь произведения началась в полемическом контексте, и доброжелательно настроенные критики с особым энтузиазмом подчеркивали в нем то, что контрастировало приговору моралистов. В страсти Гумберта увидели «отчаянное влечение к недостижимому», которое выдает романтическую природу сюжета¹, разглядели его верность «инстинктивному чувству приличия»², его способность относиться к возлюбленной так, как это было свойственно героям XIX столетия, не познавшего рационалистических искушений века прогресса³. «Эта книга — не о сексе. Она — о любви» — такими словами Л. Триллинга⁴ можно резюмировать смысл избранной частью рецензентов линии защиты. Обращали внимание и на другое — на критику буржуазной Европы, неприятие американской цивилизации, иронию, питающую многие страницы романа. Особо оцененным оказался набоковский юмор. Дж. Холландер назвал «Лолиту» одной из самых смешных книг, какие ему довелось прочесть⁵, Э. Джейнуэй почти слово в слово повторила его оценку⁶. По мнению Ф. У. Дюпи, «безжалостный смех» Набокова призван служить «шоковой терапии»⁷, В. С. Притчетт говорил о «смехе над табу»⁸, Ф. Тойнби — об атмосфере «красоты, ужаса и смеха» «похожей на сновидения» книги⁹.

Один из самых подробных критических отзывов принадлежал Станиславу Лему, назвавшему свою статью «Лолита, или Ставрогин и Беатриче». Откликаясь на уже прозвучавшие в печати оценки романа, Лем задается вопросом: «Роман не о сексе, а о любви? Роман-издевательство над цивилизацией Запада? Но почему в герои взят извращенец?»¹⁰ Ответ он находит в том, что «„извращенец“ — просто увеличительное стекло, и не об исследовании перверсии идет речь, но о выборе художественных средств, которые позволили бы в конечном счете по-новому (а это в литературе труднее всего!) подойти к вопросам секса и любви»¹¹. Лем уделяет особое внимание тому, что, не наделив Лолиту ни одной

¹ Классик без ретуши. С. 271 (рец. Дж. Холландера).

² Там же. С. 273 (рец. Ф. У. Дюпи).

³ Там же. С. 289 (рец. Л. Триллинга, выразительно озаглавленная «Последний любовник»; Набоков назван здесь «археологом эмоций»).

⁴ Там же. С. 284.

⁵ Там же. С. 271.

⁶ Там же. С. 291.

⁷ Там же. С. 272.

⁸ Там же. С. 295.

⁹ Там же. С. 305.

¹⁰ Там же. С. 316.

¹¹ Там же. С. 324.

«положительной чертой», Набоков сумел описать судьбу этой заурядной девочки как трагичную. «Извлечение подобной ноты из такой пустоты — еще один успех писателя»¹.

Последнее двадцатилетие творчества Набокова отмечено неоднократным возобновлением темы, заявленной в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», — но варианты ее разработки каждый раз усложняются.

Герой романа «Пнин» («Pnin», 1953–1955) — снова эмигрант, как и Набоков. Он повторяет уже не юношеские годы учения автора (как Мартын или Себастьян Найт), а проходит его преподавательское поприще; соответственно он живет не в Англии, а в Америке. Герой, таким образом, опять идет по стопам автора, но получает совершенно иную судьбу. Он филолог, а не писатель (впрочем, филолог он, судя по всему, очень одаренный). Его личная жизнь ничем не напоминает набоковскую. Он вариация на тему авторской личности, но не ее подобие.

И снова рядом с героем появляется авторское «я». Повествователя зовут Владимир Владимирович. Его соотношение с автором достаточно точно описано А. Люксембургом и С. Ильиным: «Постепенно... повествователь приобретает все более осязаемое сходство с самим Набоковым, а в главе 7 становится персонажем того же текста, в котором действует его герой. <...> Всякому, кто прочел роман, очевидно, что на самом деле Владимир Владимирович лишь очень похож на реального Набокова, но не эквивалентен ему. Набоков как бы раздваивается у нас на глазах: с одной стороны, он отчасти контролирует изнутри текст, по отношению к которому выступает одновременно и в роли повествователя, и в роли персонажа; с другой — стопроцентно контролирует его извне»².

Соположение личного «я» с разными формами alter ego, с которыми «я», отчуждаясь от них, никогда не рвет внутренних связей, — эта поэтика прежних романов сменяется в «Пнине» введением собственно «я», а не какого-либо из его двойников, «я», которое в то же время не совсем равно самому себе.

В романе «Пнин» у автора есть соперник и конкурент — имитатор Кокерелл, который в течение десяти лет передразнивает Пнина, его манеру говорить, двигаться, есть, читать лекции и т. д. На этом поприще Кокерелл добился виртуозного совершенства. В той же седьмой главе, где Владимир Владимирович появляется собственной персоной, происходит появление Пнина в подаче Кокерелла, которая определенным образом конкурирует с авторским изображением Пнина.

«Имитация была бесподобно смешной. <...> Представление, повторяю, было блестящим», — рассказывает Владимир Владимирович о вечере у Кокерелла, тем не менее резюмируя рассказ тем, что вечер почему-то оставил в душе «подобие дрянного привкуса во рту» (А III, 168–169, 170). Возможно, повествователю неприятна сама имитация как жанр? Кокерелл целиком погружен в стихию имитации. Его пса зовут Собакевич, кличка удваивает, передразнивает собачью природу, отсылая заодно не только к гоголевскому персонажу, но

¹ Классик без ретуши. С. 325.

² Люксембург А., Ильин С. Комментарии (А III, 623–625).

и к обстановке его дома, в котором каждый стул, казалось, говорил: «И я тоже Собакевич». Удвоение идет сразу по множеству линий. Помимо того что пес — Собакевич, он еще и кокер, его порода отзывается хозяйской фамилии, и за несколько строк до финала автор считает уместным подчеркнуть это обстоятельство: «Кокерелл, в коричневом халате и сандалиях, впустил кокера и повел меня на кухню...» (А III, 171; в английском оригинале: «Cockerell... let in the cocker...»).

Феномен удвоения, уподобления, сходства обыгран в романе многократно. Сам Пнин не может установить разницу между двумя людьми, которых принимает одного за другого. Предполагается их удивительное внешнее сходство, которого, однако, другие персонажи не замечают (этот мотив был центральным в романе «Отчаяние»). Подобие, которое может оказаться мнимым, — эта тема не только идет через роман, но и венчает его. Финальная реплика отдана Кокереллу. «А теперь, — сказал он, — я расскажу вам о том, как Пнин, взойдя в Кремоне на сцену Женского клуба, обнаружил, что привез не ту лекцию» (А III, 171). Возникает кольцевая композиция: финал отсылает к началу романа, к первой главе, в которой Пнин едет в Женский клуб Кремоны с лекцией. Испытав на пути множество злоключений, он, действительно, чуть было не явился на лекцию с текстом совершенно другой работы — однако вовремя спохватился, и катастрофы на самом деле не произошло. Таким образом, последняя фраза романа, во-первых, заставляет читателя вспомнить его с самого начала. Во-вторых, разоблачает достоверность имитации.

Итак, имитатор разоблачен — но не в пользу автора, как того можно было бы ожидать. Ибо все, что рассказывает о Пнине автор, оспаривает в романе сам Пнин, ставя таким образом под сомнение главнейшую особенность автора — дар воспоминания. Казалось бы, под сомнение вследствие этого поставлена и вся художественная реальность: оспорена ее миметическая способность. Причина, по которой этого не происходит, описана в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», где сказано, что существенны не сведения, не описания, не слова сами по себе — но их сочетание, соотношение. В том самом массиве прозы, в котором совмещены самые разные модусы существования авторского «я» (не равного себе так же, как и «я» героя — одного из подобий авторского «я», увиденного сразу через множество отражающих его сознаний), возникает особый ритм соотносительностей и соположений образов личного его. Каждый из них по отдельности может быть подвергнут сомнению, но подлинная их жизнь выражаема через повествовательный ритм взаимоотражений.

Усложняя формы повествования, Набоков бесконечно усложняет формы погруженного в текст бытия личного «я». Феномен творчества становится для него духовной проблемой, предметом рефлексии и полем для эксперимента над собственным «я».

В «Пнине» сюжет воспоминания и проблема границ личного «я» смыкаются. Тимофей Пнин болен загадочной болезнью, ее приступы, похожие на сердечные, каждый раз служат предвестием погружения в воспоминание, в это ясновидение прошлого. Воспоминанию сопутствует разгадывание узора, ключ к которому «так же бесценен, как самая жизнь» (А III, 25). Набоков не раз за-

являл о своей нелюбви к Достоевскому, однако болезнь Тимофея Пнина удивительно напоминает эпилептические припадки князя Мышкина: тот же болезненный, мучительный приступ, те же прозрения, ему сопутствующие¹. Означает ли все это, что поздний Набоков трактует способность к погружению в прошлое ради разгадывания узора жизни как болезнь? Положительный ответ напрашивается, и все же он неприемлем, поскольку дело обстоит гораздо сложнее.

Вот предвестие одного из «приступов» воспоминания: «Не боль, не перебои, но довольно жуткое чувство утопания в окружающем мире и растворения в нем — в закате, в красных древесных стволах, в песке, в тихом воздухе» (А III, 119). Другое описание болезненного припадка Тимофея Пнина снабжено редким для Набокова авторским комментарием: «Не знаю, отмечал ли уже кто-либо, что главная характеристика жизни — это отъединенность? Не облакай нас тонкая пленка плоти, мы бы погибли. Человек существует, лишь пока он отделен от своего окружения. Череп — это шлем космического скитальца. Сиди внутри, иначе погибнешь. Смерть — разоблачение, смерть — причащение. Слиться с ландшафтом — дело, может быть, и приятное, однако тут-то и конец нежному эго. Чувство, которое испытывал бедный Пнин, чем-то весьма походило и на это разоблачение, и на это причащение. Он казался себе пористым, уязвимым. Он потел. Его пронизывал страх» (А III, 22).

Для Набокова важна непроницаемость границы внутреннего мира: «Сиди внутри, иначе погибнешь». «Пористое» состояние Пнина мучительно, потому что растворение в окружающем мире, слияние с «ландшафтом» граничит с «концом нежного эго». В воспоминании настоящее растворяется в прошлом, эго лишается своих временных, а вместе с ними и всех других границ. В ранних романах Набокова воспоминание было неизменно благотворным и радостным. В его поздних романах ценность воспоминания не поставлена под сомнение, но даруемые памятью расширение личного «я», его способность сообщаться с формами его инобытия, становясь все более изощренными, одновременно становятся опасными.

В 1957 году, когда на книжных прилавках появился «Пнин», полемика вокруг «Лолиты» была в самом разгаре, и это способствовало успеху нового романа. Критики, за редкими исключениями, приняли его благосклонно, порой даже восторженно. Следующим на очереди был «Бледный огонь» («Pale Fire», 1960–1961) — произведение сложное, трудноопределимое по жанру. Поэму вымышленного поэта Джона Шейда здесь сопровождают предисловие, комментарии и именной указатель также вымышленного Чарльза Кинбота — сопровождают таким образом, что тексты Шейда и Кинбота оказываются далеко не в ладу друг с другом, взрывая возможности непротиворечивого читательского восприятия. Критики пришли в затруднение, из которого они выходили, указывая на стран-

¹ В романе есть и еще один момент, когда повествование повторяет фабульный контур Достоевского, чтобы затем резко уклониться от него. Это момент, когда к Пнину, как в «Бесах» к Шатову, является покинувшая его жена, которая вот-вот должна родить. Как и Шатов, Пнин принимает ее, готовится к экстатически счастливому будущему, заранее любит ребенка, который должен появиться на свет.

ность, эксцентричность, взятую в квадрат пародийность романа и осторожно отмечая, что это не самое удачное произведение прославленного уже писателя.

Лучшей рецензией на «Бледный огонь» Набоков назвал статью Мэри Маккарти «Гром среди ясного неба», хотя писатель и считал, что 90% символов и аллюзий, указанных ею, рождены в ее воображении¹. Маккарти писала, что «Бледный огонь» — «шахматная задача», «ловушка для рецензента», «роман по принципу „сделай сам“»². Каждый уровень сюжета — бытовой, детективный, философский и т. д. — ложный; перед нами бесконечная смена перспектив — сплошные зеркальные отражения. История Шейда отражается в сознании Кинбота, история Кинбота — в сознании его коллег по университету, с одной стороны, и читателей — с другой. Чем глубже сознание читателя, тем дальше уходит его взгляд в перспективы наставленных друг на друга зеркал. Система отражений дублирует зеркальную природу шахмат: фигуры стоят друг против друга, и все они имеют своих двойников. Эхом отзываются здесь и подражания Природы самой себе. Создавая копии, дублируя формы, разбрасывая узоры симметрий, она порой выполняет это, уклоняясь от совершенства, нарушая узор, — и в этом «проявляется юмор Творца»³, безусловно внятный Набокову. Маккарти, однако, считает, что в романе, обращенном к метафизике мира, нет религиозного подтекста. В своем призматическом строении роман, по замыслу автора, служит подобием мироздания. Но «чем же является окружающий мир? Призматическим отражением вечности или все как раз наоборот? Думается, это неважно. <...> Отношения человека с космосом похожи на обмен световыми сигналами, у этих отношений нет ни начала, ни конца, между ними только расстояние — разлука — и возбужденные огни светового»⁴.

Набоков думал о продолжении автобиографической книги, доведенной до 1940 года, — но так и не написал его. Зато его поздние герои неумоимо занимаются автобиографическим творчеством. Писатель словно бы передал собственный замысел своим «другим я», двум «В. В.» — Вану Вину в «Аде» и Вадиму Вадимовичу в «Смотри на арлекинов!».

В романе «Ада, или Радости страсти: Семейная хроника» («Ada, or Ardor: A Family Chronicle», 1966–1968) старый Ван Вин рассказывает историю своей любви и жизни. Его книга — не то роман, не то мемуары. Он строит повествование от третьего лица, но постоянно сбивается на первое. Рукопись не монолитна и потому, что Ада, его сестра, его возлюбленная, его платоновская «половинка», то и дело вторгается в нее со своими замечаниями, на которые Ван отвечает. Вторгается в рукопись и постороннее лицо — ее вымышленный издатель Рональд Оранжер. Точность утверждений повествователя то и дело ставится под сомнение, и иллюзия достоверности, возникающая на страницах текста, затем настойчиво разрушается.

¹ См.: *Boyd B. Vladimir Nabokov: The American Years*. Princeton; New-York, 1991. P. 465; Классик без ретуши. С. 652 (примеч. Н. Г. Мельникова).

² Классик без ретуши. С. 349.

³ Там же. С. 359.

⁴ Там же. С. 360.

Подобно тому как старый Ван на исходе своей вековой жизни глядится в незабвенную, неисчезающую пору детства — в ту пору, когда сложился весь последующий сюжет его жизни, — подобно этому набоковский поздний роман постоянно глядится в зеркало «Евгения Онегина» — произведения, в рамках которого сложилась вся последующая традиция русского романа. Отсылки к «Евгению Онегину» в «Аде» множество. Они закамуфлированы насмешливо и небрежно, в большинстве случаев их обнаружение не требует филологической работы — они поданы так, что сами бросаются в глаза. Существенно, однако, что дело не ограничивается множественными пародийными отсылками, явными и скрытыми цитациями, прямым и инверсированным повторением сюжетных ходов. Главное заключается в том, что между «Евгением Онегиным» и «Адой» происходит глубинное взаимодействие на уровне поэтики. На этом уровне «Ада» уподобляется «Онегину» сразу по многим направлениям. Как роман в стихах включает в свой текст прозу примечаний, так «Ада» включает в себя стихи. Подобно «Онегину», набоковский роман имеет авторские примечания, одновременно наводящие на неявный смысл и уводящие от него. Оба произведения построены как романы возможностей¹, фабула в них пунктирна, а сюжет не движется по одной траектории, он допускает сразу несколько своих собственных версий и вариантов.

«Онегин» — не единственный русский роман, отразившийся в тексте «Ады». Набоков апеллирует и к Льву Толстому, и к Достоевскому — «Ада» обращена к русской романной традиции в целом, но «Евгений Онегин» занимает в этом ряду совершенно особое место. Принявший гротескные очертания в стилистическом контексте «Ады», «Онегин» в то же время выступает в нем как архетипическое основание романного повествования. Набоков выделяет его на фоне предыдущей и последующей традиции, и основанием такого выделения служит характер отношения текста — к миру.

Поэтическая культура первой четверти XIX века — та поэтическая культура, из которой вырастает «Евгений Онегин», — это культура условности. Она не призвана выражать, отражать, отображать реальность, она не подражает реальности, не мимикрирует под нее — она призвана воплощать свой особый поэтический мир, который соотносится с жизненной эмпирией через систему опосредований — и никогда непосредственно. Поэтическая речь пушкинской поры — это язык внутри языка, это суверенный мир со своей системой значений, действительной только в рамках этого мира.

В послепушкинскую эпоху мир и речь вступают в отношения взаимоотражения и взаимоподражания. Русский классический послеонегинский роман всегда создает иллюзию достоверности. Романная речь не хочет более быть особой субстанцией, она хочет слиться с миром, выдать себя за него, а его — за себя. Когда мы постигаем символическое значение романных сюжетов, например такое, которое Вячеслав Иванов эксплицировал в романах Достоевского²,

¹ См.: Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 17–77.

² См., напр.: Иванов В. Достоевский и роман-трагедия // Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 282–311.

то мы воспринимаем его не как смысл художественной речи, а как сокровенный смысл самой жизни. Погружаясь в чтение русского классического романа, мы погружаемся в жизнь, столь же реальную, как сама реальность. Наташа Ростова, Рудин, Рогожин — все это живые люди, мы знаем их, как окружающих нас, а иногда даже лучше. Но если мы с подобной привычкой восприятия так же отнесемся к Онегину или Татьяне, мы вынуждены будем нарушить авторскую волю, которая постоянно разрушает сложившееся было правдоподобие образа, превращает Татьяну в Музу, Онегина — в автора, читательницу романа — в его персонаж¹ и т. д. У героев Пушкина нет автономной от воплотившего их слова жизни, их контур не завершен, они фрагменты поэтической речи и лишь в ее пределах обладают полнотой существования. Погружение в онегинский мир требует вхождения в поэтическую речь, тогда как в позднейших русских романах текст и жизнь, уподобляясь друг другу, сливаются в общей зоне.

Именно эту общность разрушает Набоков. Обладая несомненным даром создавать иллюзию правдоподобия, он постоянно и намеренно разрушает ее, разграничивая речь и мир. Эту особенность Набокова уже ранняя критика подчас трактовала как согласие на чистейшую условность, на игру ради игры, порывающей связи с миром². Между тем в подобном отношении Набокова к речи была не только высокая мировоззренческая серьезность, но и попытка восстановить те черты поэтики Золотого века, которые были утрачены, стерты последующей традицией. И потому по прошествии более чем вековой истории русского романа Набоков создает «Аду», возвращаясь именно к тем особенностям «Онегина», которые не были унаследованы прозаическим романом.

Набоков заново выделяет романную речь на фоне общего языка и на фоне мира. Не случайно «Ада» — это русский роман за пределами русского языка, подчеркнуто *русский* англоязычный роман с русскими героями, с постоянной апелляцией к русской романной традиции, с постоянными вторжениями русской речи в речь английскую. Русские слова служат сигналами разрывов повествовательной речи, не дают ей даже внутри романа превратиться в единое поле. А русские герои помещены в нерусскую (и в эмпирическом мире несуществующую) страну, которая в то же время является родной средой их обитания — но и она не едина, ибо в ней обнаруживаются фрагменты русского мира.

Наиболее существенно то, что традиция романа в стихах возобновляется в рамках прозаического повествования. Той бездны, которая разделяла поэзию и прозу у Пушкина, для Набокова уже не существует. В его собственных стихах и прозе повторяется общий мотивный комплекс. Линию водораздела Набоков проводит иначе. Он пытается придать художественной речи, и прозаической

¹ См. об этом: Чумаков Ю. Н. 1) Пространство «Евгения Онегина» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 179; 2) Татьяна, княгиня N, Муза: (Из прочтений восьмой главы «Евгения Онегина») // Там же. С. 218–230.

² См., напр.: Адамович Г. Владимир Набоков (Из книги «Одиночество и свобода») // В. В. Набоков: Pro et contra. [Т. 1]. С. 255–266.

и стихотворной, тот статус, каким некогда обладала речь поэтическая, создать ее особую конвенциональность. Повышенная условность, реминисцентность, цитатность Набокова служат одной общей цели: заново выделить художественную речь из реальности, создать внутри нее свою систему конвенций, подобную той, которая существовала в рамках поэтического языка Золотого века, когда мотив наращивал свои значения через многократные вариации, переходя от поэта к поэту, и утрачивал их за пределами поэзии.

«Ада» оказывается последним русским романом, глядящимся в зеркало первого русского романа, «Онегина». Последним, конечно, не в эмпирическом смысле, означающем, что после «Ады» романы писаться не будут. «Онегин» и «Ада» смыкаются как начало и конец традиции, как рамка, окольцовывающая классический русский романский текст. Располагаясь на границах романной традиции, «Онегин» и «Ада» с их подчеркнутой, повышенной степенью условности, несоотнесенности с эмпирией, отграничивают романский текст одновременно от мира и от общеконвенционального языкового поля.

Между прочим, точно так же при посредстве «Онегина» замыкается кольцо между «Адой» и «Машенькой», эпиграф к которой взят из «Онегина»: «Воспомня прежних лет романы, / Воспомня прежнюю любовь...». «Машенька» и «Ада» в контексте собственного набоковского романного творчества тоже оказываются отраженными друг в друге первым и последним романом, хотя Набоков вовсе не собирался отложить перо, написав «Аду».

Последним завершенным романом Набокова суждено было стать роману «Смотри на арлекинов!» («Look at the Harlequins!», 1973–1974). Между его героем и Ваном в «Аде» имеется принципиальное сходство: оба они старые, и оба заняты тем, что «собирают» в воспоминании свою жизнь, возвращаясь к детству и юности и оттуда двигаясь навстречу тому мгновению, когда пишется их автобиография. Но если Ван Вин в достаточной степени эмансипирован от автора, хотя и связан с его жизнью обширной сетью подробностей, то Вадим Вадимович — нечто вроде его сиаменского близнеца¹.

Если каждый роман Набокова приглашал читателя к воспоминанию, то характер воспоминания, возбуждаемого при чтении последнего романа, поистине является тотальным. Едва ли не в каждый момент чтения «вспоминающий читатель» может переживать «радость узнавания»: всего творчества Набокова, отраженного в этом романном тексте; массы биографических подробностей из жизни автора, знакомых по его автобиографической книге и переданных герою; подробностей биографий других автобиографических героев Набокова, переданных тому же Вадиму Вадимовичу; биографических штрихов великих писателей и их героев, вплетенных в жизнь героя; наконец — узнавания бесчисленных и бесконечно преломляющихся литературных реминисценций.

Но повествовательный эффект, на котором построен роман, связан с тем, что узнаванию постоянно сопутствует «неузнавание». Всякий акт отождествления (героя с автором, героя с другим героем и т. д.) тут же разоблачается. Тождество

¹ Не случайно эта тема занимала Набокова в поздние годы — см. рассказ «Сцены из жизни двойного чудовища» («Scenes from the Life of a Double Monster», 1950).

никогда не остается полным, а часто вообще мелькает как бы «насмешки ради». «Папа начал мне что-то читать про вашего предка, который повздорил с Петром Грозным», — сообщает герою Аннетт (А V, 192). Помимо кричаще мнимого тождества Петра Великого и Ивана Грозного, здесь заявлено мнимое тождество родословной героя с родословной Пушкина («С Петром мой пращур не поладил...»¹).

Одно отождествление наслаивается на другое, и сама конкуренция тождеств ставит их под сомнение. Вот еще один фрагмент родословной героя: «Мой отец был игрок и распутник. В свете его прозвали Демоном. Портрет, написанный Врубелем, передает его бледные, как у вампира, ланиты, алмазные очи, черные волосы. То, что присохло к палитре, использовал я, Вадим, сын Вадима, прописывая отца обуянных страстью детей в „Ardis’e“, лучшем из моих английских романов» (А V, 183)². Демоном в «Аде» звали отца Вана Вина, с которым оказывается отождествленным отец Вадима Вадимовича. Писанный Врубелем портрет отца отсылает прямо к врубелевскому Демону, имя отца (то же, что и героя, здесь опять тождество) — к демоническому герою Лермонтова. Первая отсылка указывает на врубелевскую демоническую красоту, вторая — на уродство лермонтовского Вадима. Все отсылки весьма и весьма прозрачны (особенно для русского читателя) — и повествование направлено не столько на то, чтобы читатель вспомнил и узнал «Аду» Набокова, «Демона» Врубеля, «Вадима» Лермонтова, сколько на то, чтобы одна ассоциация отменила и вытеснила другую, чтобы «узнавание» сопровождалось отрицанием установленного было тождества: «Демон» Врубеля не может быть портретом отца персонажа, сюжет «Ardis’a», подозрительно напоминающий «Аду», сочинен не Вадимом Вадимовичем, а Набоковым³, урод Вадим — не Демон. В каждом из этих случаев стремление к отождествлению сопряжено с равносильным ему стремлением к растожествлению. Воспоминание влечет к узнаванию, но когда узнавание происходит, оказывается, что узнано лишь подобие, лишь двойник.

Вадима Вадимовича постоянно путают по ходу действия с реальным писателем Набоковым, который то и дело мелькает на заднем плане как второстепенный и почти не успевающий «вскочить в роман» персонаж. Но биографии Набокова и повествователя то и дело пересекаются. Они знакомы с одними и теми же людьми, оказываются в одних и тех же ситуациях. Их путают не случайно, и сам повествователь в финале романа начинает думать, что имя его «Вадим Вадимович» — всего лишь устная передача неудобопроизносимого «Владимир Владимирович». Иными словами, повествователь и сам в конечном итоге затрудняется отличить себя от автора. Кажется, что Набоков создал само-

¹ Пушкин А. С. Моя родословная // Пушкин А. С. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 262.

² Название «лучшего английского романа» Вадима Вадимовича тождественно названию издательства, опубликовавшего русские книги Набокова.

³ Точно так же другие произведения Вадима Вадимовича оказываются пародийными отражениями текстов Набокова. Так, например, роман Вадима Вадимовича «Тамара» — это «Машенька» Владимира Владимировича, «Пешка берет королеву» — это «Король, дама, валет», «Камера люцида» — это «Камера обскура», «Красный цилиндр» — «Приглашение на казнь» и т. д.

пародию. Вадима Вадимовича действительно можно воспринимать как пародию на Набокова, но, по-видимому, отношения между двумя В. В. гораздо сложнее.

Роман начинается с того, что Ивор Блэк, случайный знакомый повествователя, просит его оказать помощь в любительской постановке переведенного на английский «Ревизора». Через Ивора Вадим знакомится со своей будущей первой женой — так с помощью «Ревизора» завязывается интрига. Ивор Блэк предлагает весьма сомнительную трактовку гоголевской пьесы — как события, приснившегося Городничему. Ивор говорит, что слово «ревизор» происходит от французского «gêve», т. е. сон. Заостряя внимание на ложной этимологии, Набоков характерным для него косвенным маневром заставляет читателя задуматься над этимологией подлинной, и по ходу этих размышлений обнаруживается, что «ревизор» — это «смотрящий еще раз». Роман-воспоминание — это повторный взгляд на свою жизнь. Потому-то и можно сказать, что «Смотри на арлекинов!» — задуманное, но в буквальном смысле несостоявшееся продолжение автобиографической книги. Но при новой, романной, ревизии прошлого художественная задача бесконечно усложнена, и усложнение произошло именно за счет введения двух ревизоров, один из которых — подлинный, а другой — ложный.

Сложность возникает не оттого, что подлинного ревизора (автора) трудно отличить от ложного (повествователя). Сложность связана с тем, что ложный ревизор с его ложной ревизией то и дело прикасается к тому, что является несомненно подлинным. Представим себе два способа отражения, два типа зеркала: зеркальную плоскость и зеркальный шар. На плоскости все отразится неискаженным (почти неискаженным: ведь правое и левое все-таки поменяются местами). Зеркальный же шар адекватно отразит лишь одну только точку, а все остальное окажется в нем деформированным. По мере вращения шара возникают точки касания с подлинной жизнью предмета и деформация всех прочих его подробностей. Именно таким же способом мнимый ревизор набоковского творчества Вадим Вадимович отражает в своем повествовании предмет, которому оно посвящено (а этим предметом является творческий путь самого Набокова). Есть точки подлинных совпадений с предметом, есть признания, которых Набоков не делал в других текстах, — и есть ни с чем не сообразная деформация его жизненного пути. Когда Вадим Вадимович говорит о том, что весь смысл его творчества — в изображении чудовищного, химеричного Советского государства, то в этом надо видеть неожиданное признание Набокова, которого всю жизнь считали аполитичным писателем, между тем как философия и ужасающий быт тоталитарных обществ составляли для него предмет неотступного интереса. Но как только мы попытаемся, опершись на это признание, определить через него весь смысл набоковского творчества, мы немедленно исказим, деформируем его.

В романном мире, где отражение построено по принципу зеркального шара, осуществлено то искривление пространства, та его кривизна, какую Набоков находил, например, в художественном мире Гоголя, которого не случайно срав-

нивал с Лобачевским¹. Не удивительно, что и время течет в этом пространстве не однонаправленно. Оно тоже словно бы обтекает шар, движется по кругу, порождая повторные ситуации.

Память, которую можно определить как главную действующую живую энергию набоковского творчества, тоже не способна осуществлять ревизию прошлого, двигаясь по прямой и в одном направлении. Память движется вспять, против потока линейного времени, и в этом своем возвратном движении она не повторяет то, что было, а открывает то, что в момент проживания не зафиксировалось, то, чего в каком-то смысле не было. В «Даре» Набоков описывает это как «возвращение в былое с контрабандой настоящего» (Р IV, 227), т. е. как некое будто бы незаконное действие, предполагающее обратимость времени.

Мнимый ревизор Вадим Вадимович постоянно решает одну из подлинно центральных проблем набоковского творчества — проблему обращенного, движущегося вспять времени. У Вадима Вадимовича — сложное психическое расстройство, и он рассказывает о нем каждой из своих четырех невест перед тем, как сделать предложение. Сущность расстройства состоит в следующем. В жизни он, как и любой человек, преодолев некоторый отрезок пространства, скажем, улицу, легко совершает поворот на 180 градусов и движется назад. Но проделать такой же поворот мысленно (например, лежа в постели с закрытыми глазами) он не может. В романе четырежды описан этот мысленный поворот, и в каждом описании появляются новые нюансы. Последняя невеста Вадима Вадимовича объясняет ему, что он просто путает «дальность» и «длительность» — т. е. пространство и время. Для самого же героя затруднение заключается еще и в том, что при повороте назад он идет навстречу своему прошлому, иными словами — вращает время, меняя его знак.

Болезнь Тимофея Пнина, связанная с процессом воспоминания, и психическое расстройство Вадима Вадимовича служат косвенными указаниями на то, какая цена заплачена автором за создание художественных миров. Речь идет не о расхожей концепции, согласно которой творчество сопряжено с болезнью и ею питается. Речь идет о том, что на осуществление творческого акта каждый раз расходуется жизненный состав личности автора, который, ставя эксперимент на собственном «я», становится одновременно жрецом и жертвой². С этой темой тонкими, но крепкими ассоциативными нитями связано само заглавие романа, анализ которого позволит продемонстрировать в заключение этой главы набоковскую поэтику формирования смыслов.

¹ Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе. С. 128.

² Этот жертвенный путь личного претерпевания соответствует архаическому архетипу поэта, который «является создателем нового способа существования. Он — автор „основного“ мифа, и его герой-жертва и герой-победитель, субъект и объект текста, жертвующий (жрец) и жертвваемый (жертва), вина и ее искупление, одним словом — Творец и тварь (эта принципиальная амбивалентность, предполагающая возможность наличия двух противоположных позиций (автора и зрителя), с которых поэт описывает мир...)» (Топоров В. Н. Первобытные представления о мире // Очерки истории естествонаучных знаний в древности. М., 1982. С. 23 (глава «Царь-первосвященник, поэт. „Основной“ миф»)).

Самый распространенный тип костюма Арлекина — это одежда, сшитая из ромбовидных лоскутков красного и зеленого цвета. Об арлекиновых ромбах Набоков говорит в стихотворении о будущих переводах своего романа:

Ах, угонят их в степь, Арлекинов моих,
в буераки, к чужим атаманам!
Геометрию их, Венецию их
назовут шутовством и обманом.

Только ты, только ты все дивилась вослед
черным, синим, оранжевым ромбам...
«N писатель недюжинный, сноб и атлет,
наделенный огромным апломбом...»
(A V, 657–658)

В финале романа в ромбовидный наряд обряжены стекла веранды, на которой последняя возлюбленная героя читает главу о пространстве из его романа «Ар-дис» (двойник главы о текстуре времени в «Аде»): «Я оставил тебя откинувшейся в шезлонге, с солнцем, рисующим на полу аметистовые ромбы верандовых окон...» (A V, 296). И те же ромбы возникают в воображении героя в последние мгновения перед потерей сознания, перед наступлением паралича: «Я хотел вернуться к тебе, к жизни, к аметистовым ромбам, к карандашу на верандном столе — и не мог» (A V, 300).

Эти ромбовидные цветные стекла, родственные одежде арлекина, — деталь, позаимствованная, как и многие другие, из биографии Набокова. Она совершенно не случайно вынесена в заглавие романа, поскольку связана с важнейшим моментом творческой биографии писателя — собственно, с *начальным* моментом этой биографии, отраженным, таким образом, в *последнем* его романе. В одиннадцатой главе книги «Память, говори», в главе, которая не вошла в состав «Других берегов» и которая посвящена истории создания первого стихотворения Набокова, началу его творческого пути, есть описание беседки, где и был пережит писателем первый, отчетливо сохранный памятью миг вдохновения. Вот значимая для нас деталь этого описания: «Винно-красные, бутылочно-зеленые и темно-синие ромбы цветных стекол беседки сообщают нечто часовенное ее решетчатым окошkam» (A V, 500). Беседка «одета» в наряд арлекина — и, подобно театральному персонажу, живет отраженной жизнью. Она конкурирует с «бледной зеленью и розовостью» многоцветной вуали радуги, а «нежная озаренность» дальнего леса обращает «в бедных родственников ромбовидные цветные отражения, отброшенные возвратившимся солнцем на дверь беседки» (A V, 501).

Слово «Беседка» вошло в Индекс ключевых слов, приложенный Набоковым к книге «Память, говори». Указаны не все страницы, а лишь те, которые, по-видимому, Набоков считал важнейшими. В их число попали две, где даны оба приведенные описания ромбовидных стекол — прямое и отраженное, — и еще одна, где дана следующая степень опосредования, отражения. «Все та же парко-

вая беседка с красивыми окнами, частью заслоненными сцеплением ветвей» (А V, 510), была изображена на цветном рисунке, сделанном «еще в девичестве матерью моей матери», — рассказывает автор, описывая на сей раз комнату, в которой произошло событие, сопоставимое по значимости с сочинением первого стихотворения, — его первое чтение, обретение первого слушателя. Им была мать — первая идеальная читательница в набоковском писательском опыте.

Чтение, а вместе с ним и глава заключаются «зеркальным» эпизодом, в котором с удивительной прямоотой описано то, что претерпевает личное «я» в результате состоявшегося творческого акта: «„Как удивительно, как прекрасно“, — сказала она и с нежностью, еще нарастающей в ее улыбке, протянула мне зеркальце, чтобы я мог увидеть кровь, размазанную по моей щеке — там, где я, неосознанно подперев кулаком щеку, раздавил вдосталь напившегося комара. Но я увидел не только это. Глядя в собственные глаза, я с изумлением обнаружил в них лишь останки моего привычного „я“, разрозненные обломки сгнувшей личности, которую разум мой не без усилий смог снова вернуть в стекло» (А V, 510–511).

Отметим еще одно упоминание той же беседки, не указанное в Индексе. В эту «радужно-оконую» («арлекинные» окна, как видим, ни разу не обойдены вниманием в описании) беседку «9 августа 1915 года, если быть по-петрарковски точным, в половине пятого часа прекраснейшего из вечеров этого месяца» (А V, 513) вошла Тамара, которую до того автор видел только издали. Сопоставляя этот эпизод с тем, как рассказано в «Машеньке» о появлении героини, сначала родившейся в творческом воображении выздоравливающего Ганина, а лишь затем обретшей плоть и кровь, отметим, что Тамара вошла в ту самую беседку, где было создано стихотворение «об утрате нежной возлюбленной — Делии, Тамары или Леноры, — которой я никогда не терял, никогда не любил да и не встречал никогда, — но готов был повстречать, полюбить, утратить» (А V, 509). Именно это и произошло: встреча, любовь, утрата. К «арлекинской» беседке, таким образом, восходит не только первое стихотворение, но и первый «роман» Набокова.

Зеркало, в котором растворилось авторское «я», в котором в результате творческого акта остались одни лишь его разрозненные обломки, — это и есть предмет, которому посвящен последний роман Набокова, предмет, который надлежит «вспомнить» при его чтении. Одиннадцатая глава книги «Память, говори» завершается описанием усилия, необходимого для того, чтобы снова вернуть в стекло знакомый образ.

В финале «Смотри на арлекинов!» герой, выходящий из бессознательного состояния, тоже должен заново собрать мир — и собственную личность. Как и в «Защите Лужина», Реальность входит в больничную палату вместе с его возлюбленной. Но еще прежде, незрячий, не восстановивший зрения, герой пытается вспомнить свое имя. Он помнит, что при крещении был назван Вадимом — по имени отца. Но фамилию, следовавшую за отчеством, его сознание различить не может. Ее возможные варианты, начинаясь на «Н», неуклонно получают «ненавистное сходство» с фамилией того автора, с которым его «вечно путали рассеянные эмигранты из какой-то другой галактики» (А V, 309). Сливаясь с именем этого автора и восстановленное памятью имя: «неудобопроиз-

носимое, длинное, словно ленточный червь, „Владимир Владимирович“ приобретает в речевой передаче сходство с „Вадим Вадимычем“» (А V, 309).

«Я сдался. И когда я сдался окончательно, моя звучная фамилия подкралась сзади, будто проказливое дитя, внезапным воплем заставляющее подскочить клюющую носом няньку» (А V, 309–310). Фамилия, однако, не названа. На протяжении повествования в распоряжение читателя были предоставлены лишь ее варианты: Блонский, Облонский, Лонг, Блонг...

Имя — простейший способ идентификации личности, самый точный, но и самый условный. Мое имя — это безусловно я, мое неотчуждаемое качество, мой верный признак. И в то же время мое имя менее всего на свете тождественно мне. Усилия героя завершаются успехом, он сумел отделить собственную фамилию от звучания фамилии своего двойника. Но едва ли он сумел разорвать свои узы с ним.

Герой «Смотри на арлекинов!» написал все главные произведения Набокова под слегка измененными названиями. Его жизненные пути то и дело пересекаются как с людьми, биографически связанными с Набоковым, так и с героями его романов. Князь Вадим Вадимович — узник набоковского мира, из которого ему не дано вырваться. Но и Набоков не может отделиться от своего героя. Разность между автором и героем всегда ощутима, но она неощутимо перетекает в их близнечное сходство¹. Свой последний роман Набоков откровенно посвятил своему двойнику, высветил то качество своих автобиографических романов, которое сопутствовало им, начиная с «Машеньки». Вместо собственной автобиографии написал автобиографию двойника, зафиксировал те останки своего «я», те черты, которые остаются в зеркале после творческого акта.

Итак, форме инобытия подвергнута в текстах Набокова его личная биография — узнаваемая и в то же время измененная до неузнаваемости. Инобытие получает и его творчество, превращаясь в творчество героев. Тексты целых романов Набокова могут получать форму инобытия. «Дар» или «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» — это истории ненаписанных книг, которые и являются не чем иным, как инобытием этих книг. И сам язык писателя — его английский язык — с первого же написанного по-английски произведения трактуется как «иная жизнь» русского языка. В «Подлинной жизни Себастьяна Найта» мифологема языкового инобытия обыграна на уровне сюжета. В последующих произведениях ее актуальность подтверждается самыми разнообразными средствами поэтики.

Создавая романы на английском языке, Набоков, казалось бы, должен прежде всего адресоваться к западному читателю. Он действительно адресуется к нему — но с русской темой. Стремление утвердить ее в контексте западной литературы само по себе не удивительно. Удивительно другое. Набоков вплетает в свои романы такие детали, на которые западный читатель может ответить лишь полной глухотой. Когда в «Аде» появляется русский учитель Аксаков или дед и внук Багровы, то никакие пояснения вымышленного комментатора Ви-

¹ Ср. истолкование романа «Смотри на арлекинов!» как «сатиры на единство жизни и творчества»: *Grabes H. Erfundene Biographien: Vladimir Nabokovs englische Romane*. Tübingen, 1975. S. 99–121.

виан Даркблум не могут родить у западных читателей тех ассоциаций, которые рождаются при звуке этих имен у читателя русского. Отрекаясь от надежды встретиться с ним, Набоков тем не менее ориентирует на него свои тексты.

Кажется, что чем дальше, чем безвозвратнее писатель уходит от России, чем решительнее отказывается от надежды на встречу с нею, тем заботливее он оставляет на этом уходящем вдаль от нее пути какие-то тайные знаки, способные обеспечить провозглашенное невозможным возвращение. Это напоминает белые камушки, которые Мальчик-с-пальчик, изгнанный из родительского дома, оставлял на дороге, уводящей его в лес. Камушки на дороге ничего ни для кого не значат, они почти неразличимы, почти лишены семантики, и только для того, кто их оставляет, они могут обеспечить возвратный путь.

Существенно, что при этом удаление от России Набоков вовсе не мыслил как временное. Писатель подчеркивал, что с подобной иллюзией он простился довольно скоро. А значит, белыми камушками он помечал дорогу, по которой вернуться в принципе некуда. Ведь и сама Россия в текстах Набокова получает черты того самого инобытия. Она то оказывается Зоорландией или отождествляется с нарисованным пейзажем («Подвиг»), то помещается на Антитерре — в вымышленном мире, напоминающем нашу Землю, Терру («Ада»). То же происходит и с сюжетами русской литературы: берутся классические ее сюжеты и изменяются до полной неузнаваемости — сохраняя, однако, те ключевые признаки или имена, по которым нельзя не заметить их превращенного присутствия в тексте. Именно так в «Аде» представлен онегинский сюжет или несколько сюжетов Толстого. Так же вкраплен в нее и русский язык — записанная латиницей абракадабра, невятная для западного читателя. Роль этих русских вкраплений в английский текст «Ады», как кажется, состоит в том, чтобы не позволить английской речи стать монолитной языковой субстанцией. Русские вкрапления напоминают о том, что английский язык романа — это превращенная форма, а сохранившиеся в ней русские словечки и фразы — рудиментарные остатки формы исходной. Их присутствие в тексте сигнализирует, что английская речь романа — инобытие речи русской.

Зачем же нужна Набокову эта странная форма, которой подвергнуто в его художественном мире всё: от собственной творческой личности до родного языка? С того момента, как стало ясно, что Россия в ее прежнем статусе исчезла безвозвратно, русской эмигрантской интеллигенции оставалось только хранить ее в своих сердцах, в памяти, в творчестве, в речи. Это была мужественная, прекрасная, но обреченная позиция. Она не сулила ни обновления, ни возрождения. Путь к обновлению был закрыт потому, что обновленная — Советская — Россия уже существовала. И принять ее было невозможно. Набоков нашел выход из этого тупика. Свою эмигрантскую судьбу, а также судьбу России и русских по обе стороны железного занавеса он объявил формой инобытия. Объявил, разумеется, не в виде идеологических высказываний, ему органически чуждых, а через поэтику своих произведений.

В последние десятилетия жизни Набокова рецензии на его отдельные произведения все чаще перерастали в статьи, затрагивавшие его творчество в целом. Классический пример тому — статья Альфреда Аппеля «Кукольный театр На-

бокова», появившаяся как отклик на очередное издание автобиографической книги (1967). Аппель писал, что «постижение „реальности“» для Набокова — это «прежде всего волшебство видения», а самосознание для него — «настоящий оптический прибор, его попытки вернуться в прошлое порой кажутся осязательно зримыми». Критик указывал на то, как часто романы Набокова оказываются импровизацией на автобиографическую тему, и подчеркивал серьезность игровой манеры писателя, постоянно занятого проблемой преодоления солипсизма. Оттого и его герои живут в «клаустрофобных, похожих на тюремные камеры комнатах... все они, по сути дела, заключенные в тюрьме». Во всей художественной прозе Набокова разыгрываются, как в кукольном театре, два сюжета: «герои пытаются вырваться из набоковской зеркальной тюрьмы, стремясь познать самих себя, чего сумел достичь только творец, который их создал»¹.

Ходасевич некогда обратил внимание на значимость приема для Набокова. Аппель описал шесть главных взаимосвязанных приемов, которые повторяются в текстах писателя. Первый из них — пародия или самопародия. Второй — пристрастие к совпадениям (имен, чисел, названий, ситуаций), из которых складывается жизненный узор. Третий — «моделирование» («каламбуры, анаграммы и перестановки звуков в словах, все они обнаруживают направляющую руку того, кто играет словами; их темы — все равно что стены зеркальной тюрьмы»). Четвертый — «произведение в произведении» (прием, позволяющий развернуть поле рефлексии и «самоотнесения»). Пятый — драматизация романа, в котором «Набоков, воплощенный Протей, всегда присутствует... с маской на лице: как импресарио, сценарист, режиссер, сторож, диктатор и даже как актер на эпизодической роли»². Шестой — авторский голос, который вторгается во все его романы после «Отчаяния».

Как бы высок ни был писательский авторитет Набокова, далеко не все его поздние произведения были встречены с восторгом или хотя бы единодушным одобрением. Роман «Ада», появление которого на книжных прилавках предварялось мощной рекламной кампанией, вызвал недоумение и даже разочарование критиков. Он показался слишком сложным, слишком рассудочным, слишком эстетизированным. Автора обвиняли в снобизме, презрении к читателю, самолюбовании. И, конечно же, его осудили за вседозволенность. Раздались голоса, объявлявшие, что «Ада», как некогда «Лолита», — роман порнографический. Холодно был принят и роман «Смотри на арлекинов!». Рецензенты заговорили о творческом упадке и самоэпигонстве Набокова, о том, что он идет по следам Джойса и Пруста. Но его репутации уже ничто не могло повредить. Классиком он был признан при жизни. В 1966 году вышла первая посвященная ему монография — «Бегство в эстетику: Искусство Владимира Набокова» Пейджа Стегнера³, в 1967 — первый посвященный ему сборник статей: «Набоков:

¹ Классик без ретуши. С. 429, 428, 430, 438.

² Там же. С. 434, 435–436.

³ Stegner P. Escape Into Aesthetics: The Art of Vladimir Nabokov. New York, 1966.

Личность и творчество»¹. Должно было пройти еще около двадцати лет, чтобы и Россия, наконец познакомившись со всеми его произведениями, увидела в Набокове одну из центральных фигур литературы XX века.

Гайто (Георгий Иванович) Газданов (1903–1971)

Гайто Газданов — один из самых ярких прозаиков эмиграции, автор девяти законченных и одного незаконченного романа, документальной повести о французском Сопротивлении, нескольких десятков рассказов и статей о литературе. Первый же роман принес Газданову успех, и на протяжении тридцатых годов критика отзывалась о нем как об одном из самых талантливых молодых писателей зарубежья. Однако в послевоенные десятилетия его книги перестали привлекать внимание читателей, и писатель был надолго забыт. Лишь в восьмидесятых годах его творчество было заново открыто американским исследователем Ласло Диенешем, который написал монографию о Газданове². В России публикация и активное изучение его текстов начались в 1990-х годах. В 1996 году издательство «Согласие» выпустило трехтомник его прозы³, а в конце 2009 года в издательстве «Ellis Lak» вышел пятитомник, на сегодняшний день самое полное издание произведений писателя⁴. К настоящему моменту о Газданове написано несколько книг, включая его биографию в серии «Жизнь замечательных людей»⁵, и множество статей.

Он родился в Петербурге в осетинской семье, получив при крещении имя Георгий. Так как его отец, Баппи (Иван) Газданов, служил в Лесном ведомстве и должен был работать в разных регионах, раннее детство Гайто прошло в разъездах. Семья жила какое-то время в Сибири, Минске, Брянске, Смоленске. Несмотря на то что каждое лето Гайто возили на Кавказ к родственникам, осетинский язык он так и не выучил. В 1911 году умер отец, а вскоре и две младшие сестры. Мать Гайто, Вера Николаевна (Дика Абациева), определила сына в Петровско-Полтавский кадетский корпус, но он с таким трудом привыкал к казарменной обстановке, что вскоре она забрала его оттуда. Перед началом Первой мировой войны Гайто с матерью переезжает в Харьков, где он поступает во Вторую городскую гимназию. В этом городе застают его революция и Гражданская война. Подростком, перейдя лишь в седьмой класс, он уходит воевать на стороне белых и целый год участвует в боевых действиях на юге России в составе пулеметной бригады бронепоезда; после окончательного

¹ Nabokov: *The Man and His Work*. Madison, 1967.

² *Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov*. München, 1982.

³ *Газданов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1996.* Далее при ссылках на это издание в тексте указаны том и страница.

⁴ *Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009.*

⁵ *Орлова О. Газданов. М., 2003.*

разгрома белогвардейцев в ноябре 1920 года вместе с армией Врангеля эвакуируется на пароходе в Константинополь. Таким образом, в возрасте 17 лет он покидает Россию навсегда, а его мать вскоре после отъезда Гайто поселится во Владикавказе. По прибытии в Турцию Газданов находится некоторое время в русском военном лагере на полуострове Галлиополи, где его определяют в одно из военных училищ. Однако он не терпит военной дисциплины и бежит в Константинополь, который в это время переполнен русскими беженцами. Вскоре Гайто находит родственников — двоюродную сестру, балерину Аврору Газданову, и ее мужа, которые еще с дореволюционных времен жили за границей. В Константинополь Аврора приехала на гастроли. Пользуясь своими связями, она выхлопотала для Гайто место в русской гимназии, расположившейся в заброшенном дворце османского вельможи. В конце 1921 года при посредничестве европейских организаций по делам беженцев русские начали получать визы в страны, нуждающиеся в рабочей силе. Началось массовое переселение на Запад, и гимназия, где учился Газданов, переехала в болгарский город Шумен. Писатель сохранил теплые воспоминания как о ее директоре А. А. Бейере, так и о многих учителях. Осенью 1923 года, получив диплом, он отправляется в Париж.

В двадцатые годы, во время строительного и индустриального бума, французское правительство проводило активную иммиграционную политику, и именно таким образом на территории Франции оказалось множество русских эмигрантов. Подписывая контракты с заводами, они получали нансеновские паспорта и разрешение на въезд в страну. Газданов пошел именно по этому пути. Приехав в Париж, он поселился в рабочем квартале Сен-Дени и поступил работать в артель, которая разгружала баржи. В ближайшие годы ему придется сменить много рабочих мест, заниматься тяжелым физическим трудом (он работал мойщиком паровозов, рабочим на автомобильном заводе «Рено» и т. п.), ночевать в ночлежках или дешевых гостиницах. Периодически ему удается получать заказы на переводы, писать репортажи и даже давать уроки. Французским он владел неплохо уже в момент приезда во Францию и вскоре полностью избавляется от иностранного акцента. Со временем Газданов решает совмещать работу с учебой в Сорбонне. В Париже возобновляется его общение с двоюродной сестрой Авророй, которая вскоре умирает от чахотки. Газданов тяжело перенес уход из жизни единственного находившегося в Париже члена семьи. Позднее его впечатления от ее болезни и смерти нашли отражение в рассказе «Гавайские гитары» (1930).

С середины 1920-х годов Газданов начинает все регулярнее заниматься литературой. Работа ночным таксистом кажется ему наиболее привлекательной, так как оставляет достаточно свободного времени на творчество и чтение, и к 1928 году он заканчивает курс вождения, получает права и ссуду на автомобиль и на долгие годы становится шофером такси.

Его творческий путь начался с коротких рассказов, в которых нашел отражение опыт Гражданской войны и первых парижских лет. Самый первый рассказ, «Гостиница грядущего», был опубликован в 1926 году в журнале «Своими путями», издававшемся русскими студентами Пражского университета. Через год

в пражском толстом журнале «Воля России», литературным отделом которого руководил Марк Слоним, выходит рассказ «Повесть о трех неудачах», ознаменовавший подлинный дебют Газданова. Этот журнал покровительствовал начинающим писателям эмиграции, которым нелегко было пробиться в такие престижные парижские журналы, как, например, «Современные записки». На протяжении еще нескольких лет рассказы Газданова регулярно появляются в «Воле России». Его ранние рассказы отличает смесь иронии с лирикой, реального эмигрантского быта с фантастикой. В 1930 году, когда у молодых писателей появляется свой толстый литературно-художественный журнал «Числа», Газданов публикует в нем несколько рассказов, в том числе рассказ «Водяная тюрьма» (1930), в котором ярко проявились такие авангардные приемы, как бессюжетность и поток сознания.

С конца 1920-х годов Газданов, несмотря на занятость, пытается сблизиться с литературными кругами русского Парижа. Его отношения с маститыми литераторами более старшего поколения, встречавшимися на заседаниях «Зеленой лампы» и на воскресных собраниях у Д. Мережковского и З. Гиппиус, складываются не самым лучшим образом. Зато он принят в литературных объединениях молодого поколения, посещает собрания Клуба молодых литераторов и образованного при нем Союза молодых поэтов и писателей, читает свои рассказы в литературном объединении «Кочевье», созданном Марком Слонимом в 1927 году после его переезда из Праги в Париж. Кроме того, в «Кочевье» Газданов делает доклады о произведениях современной французской литературы, в частности о романе Л. Ф. Селина «Путешествие на край ночи», представляет свои эссе «Чувство страха по Гоголю, Мопассану и Эдгару По»¹ и «Миф о Розанове»². В этих эссе Газданов пытается сформулировать свои представления о литературе, подчеркивая значение иррационального начала в искусстве. Посещает он и собрания Франко-русской студии, которая устраивала вечера в Париже с 1929 по 1931 год³.

Подлинный успех Газданов узнал после публикации романа «Вечер у Клэр», вышедшего в 1930 году в издательстве Якова Поволоцкого. Долгое время имя писателя будет ассоциироваться именно с этим романом, столь восторженно встреченным критикой русской диаспоры. Михаил Осоргин, покровительствовавший Газданову и ранее предлагавший ему опубликовать роман в созданном

¹ Опубликован в журнале «Воля России» под заголовком «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» (1929. № 5–6).

² Газданов Г. Миф о Розанове // Литературное обозрение. 1994. № 9. С. 73–78.

³ Эти вечера, инициированные русским журналистом Всеволодом де Фохтом и французским романистом Робером Себастьяном, были одной из первых и немногих попыток сближения между эмигрантской и французской интеллектуальной элитой. Предполагалось, что русские и французские писатели, критики и издатели будут периодически собираться для обсуждения заранее выбранных актуальных литературных тем. Однако в реальности состоялось лишь несколько заседаний, посвященных некоторым общим литературно-философским вопросам, а также творчеству Л. Толстого, Ф. Достоевского, А. Жида, М. Пруста и современной советской литературе, после чего вечера прекратились (см. гл. «Литература русского зарубежья „первой волны“ в литературно-историческом аспекте» в настоящем учебнике).

им для поддержки начинающих литераторов зарубежья издательстве «Новые писатели», послал экземпляр на отзыв Максиму Горькому, отметив в прилагаемом письме, что от Газданова он ждет «больше, чем от Сирина». Горький ответил Газданову теплым письмом, и у последнего даже появилась надежда опубликовать свой роман в России. Однако смерть Горького положила конец как мечтам о публикации, так и планам возможного возвращения на родину.

Так как роман представляет собой воспоминания полуавтобиографического рассказчика о прошлом, критики увидели в нем прустовскую модель (хотя, по признанию Газданова, с творчеством Пруста он в ту пору был еще не знаком). Однако, как неоднократно отмечали современные исследователи, в романе Газданова нет ничего общего с прустовскими спонтанными воспоминаниями (или произвольной памятью). Роман этот вообще не роман-воспоминание, а, как пишет Татьяна Семенова, «роман о воспоминании героя или о мистическом опыте сознания»¹. Роман начинается с описания парижских встреч повествователя, которого зовут Николай Соседов, с французенкой по имени Клэр. Эти встречи, очевидно, происходили в недалеком прошлом, и они передаются как воспоминание. В свою очередь встречи с Клэр в Париже побудили героя обратиться в памяти к моменту первого знакомства с ней за десять лет до этого в России. Прообразом Клэр была Татьяна Пашкова, дочь хозяев дома на Екатеринославской улице в Харькове, в котором в свое время снимали флигель Гайто с матерью. За ее светлые волосы Татьяну прозвали Клэр (от франц. *claire* — «светлый»). Повествование переключается на более далекие воспоминания о детстве, отрочестве, учебе в военном корпусе и в гимназии и, наконец, об участии в Гражданской войне. Большая часть романа — повествование о прошлом, в котором Газданов смешивает факты своей собственной биографии с вымыслом, — является, таким образом, воспоминанием внутри воспоминания. В этом, а также в бессюжетности и эпизодической структуре заключалась экспериментальность первого романа писателя. Повествователь «Вечера у Клэр» наделен чертами многих будущих героев Газданова: он страдает от своеобразной болезни, которая выражается в периодах душевного оцепенения, потери ощущения реальности, вернее, переходе в иную реальность (часто под влиянием чтения), «неспособности немедленного душевного отклика» или отсутствии непосредственной реакции на внешние события. В тексте такие моменты «совершенно бессознательного существования» сравниваются с «глубочайшим душевным обмороком».

В этом контексте решение шестнадцатилетнего героя присоединиться к белогвардейцам можно интерпретировать как способ освобождения от душевного оцепенения, утверждения себя в реальности через проявление свободы воли (ведь обстоятельства Николая к этому никоим образом не подталкивают) и как выражение его стремления к познанию нового. Идеологическая мотивировка решения отправиться на фронт у Николая Соседова начисто отсутствует. Наоборот, по его признанию, «мысль о том, проиграют или выиграют войну добро-

¹ Семенова Т. О. К вопросу о мифологизме в романе Газданова «Вечер у Клэр» // Газданов и мировая культура / Ред. Л. В. Сыроватко. Калининград, 2000. С. 46.

вольцы, меня не очень интересовала. Я хотел знать, что такое война, это было все тем же стремлением к новому и неизвестному. Я поступал в белую армию потому, что находился на ее территории, потому, что так было принято; если бы в те времена Кисловодск был занят красными войсками, я поступил бы, наверное, в красную армию»¹. Затем он заявляет, что идет воевать за белых, потому что они будут побеждены. В этом есть элемент юношеского идеализма, и дядя Виталий, скептик, который выражает в романе точку зрения, свойственную многим близким автору героям Газданова, предостерегает Николая от того, чтобы иметь убеждения.

Итак, Соседов отправляется на фронт не ради борьбы против большевиков или патриотизма, достижения какой-то коллективной политической цели или исполнения морального долга. Для него Гражданская война становится своего рода обрядом инициации, совершаемым во имя познания, обретения себя в новом качестве. Структурно эта часть романа напоминает сказку: напутствуемый мудрыми словами некоего Учителя (в данном случае дяди Виталия) юный герой уходит из родного дома и отправляется в путешествие, на протяжении которого на его пути возникают многочисленные препятствия, ему грозит смертельная опасность. Преодолевая преграды, он выходит из испытаний более взрослым, умудренным, приобретает опыт (можно даже обнаружить в этой структуре элементы романа воспитания), а в награду получает красавицу: именно из-за войны Соседов покидает Россию, добирается до Парижа и в конце концов воссоединяется с Клэр². Признаком перехода героя в иное состояние является смена точки зрения: в первой части романа нарратор сосредоточен на своих мыслях, эмоциях, фантазиях; во второй, повествуя о военных действиях, он переносит акцент на внешнюю реальность, описывая участников белого движения и эпизоды военных действий почти нейтрально. Даже о самых кровавых событиях сообщается без лишних эмоций, с графическими подробностями: «В бою с пехотой Махно, когда на площадке бронепоезда из четырнадцати человек команды осталось только двое — остальные были убиты или ранены, — Аркадий, с искривленной контузией челюстью, наступая на труп первого номера, которому оторвало голову — и безглавое тело его еще корчилося и пальцы его, уже нечеловеческих, отдельных рук еще царапали пол, — Аркадий... долго стрелял один из пушки...»³

Эти описания отсылают к толстовской традиции так же, как и эффект острашения, возникающий при комментарии рассказчиком военных действий, за которыми он наблюдает как за театральным представлением: «Но снаряд попал в соседний вагон, набитый ранеными офицерами; и из него сразу понеслась целая волна криков, — как это бывает в концерте, когда дирижер быстрым движением вдруг вонзает свою палочку в правое или левое крыло оркестра, — и оттуда мгновенно рвется вверх целый фонтан звона, шума и трепета струн.

¹ Газданов Г. Вечер у Клэр. Париж, 1930. С. 123.

² Эта часть романа не имеет биографического подтверждения, так как увидеться с Татьяной Пашковой после отъезда из России Газданову не удалось.

³ Газданов Г. Вечер у Клэр. С. 163–164.

<...> Скоро стал слышен топот коней; и через несколько минут ожидания, томительного, как в театре, сотни всадников сделались совсем близкими к нам»¹. Толстовский мотив абсурдности войны звучит и в заявлениях рассказчика о «неправильности и неестественности происходящего». Бессмысленность и жестокость войны подчеркивается через описание хаотичных передвижений бронепоезда, который уподоблен раненому зверю: «Целый год бронепоезд ездил по рельсам Таврии и Крыма, как зверь, загнанный облавой и ограниченный кругом охотников»².

Несмотря на то что ни одно другое произведение Газданова не содержит столь подробной и конкретной реконструкции военного опыта, «Вечер у Клэр» — это не мемуары о Гражданской войне. Первое и последнее слово в тексте — Клэр, ее имя вынесено и в заглавие. Эпиграф из письма Татьяны к Онегину («Вся жизнь моя была залогом / Свиданья верного с тобой») также придает этому повествованию характер романа о любви. Но, как всегда у Газданова, центральной оказывается не любовная тема (немаловажно, что физическая близость с Клэр не приносит рассказчику того счастья, о котором он мечтал столько лет), а экзистенциальная проблематика, поиски смысла жизни и таинство смерти. Скорее, образ Клэр «становится символом поиска, познания мира, т. е. самой жизнью для Николая», а инструментом познания для него являются именно воспоминания, благодаря которым жизнь только и способна превратиться в искусство и противостоять смерти³.

После успеха первого романа имя Газданова все чаще появляется на страницах самого престижного литературного журнала зарубежья «Современные записки». На протяжении 1930-х годов он печатает там не только художественные произведения, но и отклики на события литературной и окололитературной жизни. К примеру, в 1935 году журнал публикует его статью «О Поплавском», в 1936 году — рецензию на посмертный сборник Бориса Поплавского «Снежный час» и полемическую статью «О молодой эмигрантской литературе». В последней Газданов открыто оспаривает кредо «миссии эмигрантской литературы», провозглашенное писателями старшего поколения, одновременно констатирует катастрофическое положение молодых авторов в зарубежье, связанное, с одной стороны, с отсутствием читателей, а с другой — с «русским литературным бесплодием». Последнее он объясняет тем, что писатели его поколения уже не могут следовать устарелой дореволюционной литературной традиции, но в то же время и в окружающем мире они не находят никаких новых истин, которые могли бы утверждать в своем творчестве. Статья спровоцировала ожесточенную полемику, охватившую самые широкие литературные круги.

В своих художественных произведениях этого периода Газданов все чаще обращается не к воспоминаниям о прошлом, связанным с Россией, а к современной парижской жизни. Однако вполне узнаваемый эмигрантский быт оста-

¹ Газданов Г. Вечер у Клэр. С. 181.

² Там же. С. 167.

³ Göbler F. Zeit und Erinnerung in Gajto Gazdanovs Roman «Vecheer u Kler» // Zeitschrift für Slawistik. 1999. № 44 (1). S. 79–87.

ется лишь едва намеченным фоном, в то время как основное внимание уделяется восприятию и размышлениям рассказчика, а нередко и его метафизическому опыту. Таинство смерти останется основной темой писателя на протяжении всего его творческого пути. В некоторых рассказах тридцатых годов (например, «Третья жизнь») он пытается сформулировать особое состояние сознания вне и над привычной бинарной оппозицией жизни и смерти. В рассказе «Фонари» (1931) он создает вариацию на тему мифа о катабазисе, или посещении подземного мира, в котором отразились древние представления об инициации, связанной с ритуалом символической «смерти» и нового «рождения». Главный герой рассказа — русский эмигрант, ведущий нищенское существование во французской столице, — подвержен приступам некой странной душевной болезни, которая проявляется в его полном отрешении от материального существования. В такие периоды он прекращает работать и ночи напролет блуждает по освещенному фонарями Парижу, испытывая тошноту от голода и периодически спускаясь в метро, чтобы некоторое время поспать. Однажды, находясь в подземной станции метро, он видит следующий сон: «Он спал у входа в метрополитен на Елисейских Полях, эта ночь была особенно холодная. <...> Ему снилось, что он совершенно гол и что громадная змея с ледяным телом обвивает его с головы до пят; кровь стынет и все медленнее и медленнее струится в его жилах: на уровне своего лица он видит глядящие на него в упор глаза змеи. <...> Он с ужасом смотрел — и вдруг понял, что у змеи его собственные глаза... глядящие на него с тем... сожалением, с каким он сам бы смотрел на труп убитого человека. <...> И когда, окончательно придя в себя, он поднимался по лестнице, чтобы выйти на тротуар ... шум фонарей и воздух улицы показались моему другу невыразимо приятными — точно он вышел из подземелья с открытое поле» (III, 247). Во многих древних культах образ змеи связан с потусторонним миром, воскрешением, приобретением эзотерического знания¹. Возвращение героя на поверхность (более того, на Елисейские Поля) придает эпизоду смысл своеобразной инициации². В результате посещения «загробного мира» к герою возвращается душевное здоровье.

Хотя известно, что Газданов скептически относился ко всякого рода ритуалам, в частности к христианским обрядам, в свете его духовных поисков не столь удивительным кажется его вступление в масонскую ложу «Северная звезда». Основанная Орловым-Давыдовым в начале XX века ложа возобновила работу в Париже в 1925 году. Газданов был принят по рекомендации Михаила Осоргина весной 1932 года и оставался ее активным членом до конца 1960-х годов, принимал участие в заседаниях, выступал с докладами как об истории и сущности масонского движения, так и о культуре, писал некрологи

¹ Образ змеи, обвивающей человеческое тело, встречается в нескольких произведениях сюрреалистов, напр., на картине Макса Эрнста «Без названия» (1920) и среди рисунков Нади, героини одноименной книги Андре Бретона.

² Кроме того, здесь, возможно, реализуется и христианский миф о воскрешении Лазаря: болезнь героя и его сон уподобляются временной смерти, тесная станция метро — пещере, а плотно обвившаяся вокруг голого тела змея — савану. Именно как вариант мистерии инициации прочитывает миф о Лазаре Рудольф Штайнер в кн. «Das Christentum als mystische Tatsache» (1910).

об отошедших к «Вечному Востоку» братьях, посещал панихиды, старался жить по правилам масонской этики. Творчество Газданова с точки зрения масонства практически не рассматривалось¹, тем не менее закономерно было бы предположить связь многих, особенно более поздних, его произведений с идеалами масонства.

Вскоре после окончания романа «Вечер у Клэр» Газданов начинает работу над романом, который должен был стать продолжением повествования от лица Николая Соседова, но в котором речь должна была идти уже исключительно о парижском отрезке его жизни. «Алексей Шувалов»² так и не был опубликован при жизни автора, частично материал из романа в переработанном виде вошел в рассказ «Великий музыкант» (1931). Этот роман вобрал в себя наблюдения Газданова за богемным существованием завсегдатаев монпарнаских кафе, причем вполне узнаваемым прототипом главного героя оказался Борис Поплавский. Частично интрига, связанная с героиней романа, Еленой Владимировной, будет впоследствии использована в романе «Призрак Александра Вольфа»³. Насколько возможно судить по сохранившимся черновикам, роман, как, впрочем, и рассказ «Великий музыкант», отличается длиннотами, запутанными событиями и небрежностью стиля, что, видимо, чувствовал и сам автор, однако от переработки текста отказался, оставив его в незавершенном виде.

Вторым завершенным и опубликованным довоенным романом Газданова стала «История одного путешествия» (опубликован в «Современных записках» в 1934–1935 годах, отдельное изд. — 1938 год), первоначально озаглавленный «Начало». Роман был встречен критикой довольно прохладно, многие нашли его слишком поверхностным, возможно, потому, что главный герой, Володя, принадлежит к более удачливой категории эмигрантов, и в тексте отсутствуют описания бытовых трудностей, которые испытывало большинство проживающих во Франции выходцев из России. Володя попадает в Париж через Константинополь, Прагу и Берлин, его тепло принимает состоятельный брат, который предлагает ему работу в конторе. Володя живет в весьма респектабельном районе, посещает вечеринки и пикники, а главное — имеет время для самопознания и анализа своих переживаний. Главный герой — начинающий писатель, он пишет роман в лирическо-импрессионистической манере, состоящей из обрывков мыслей, фраз, воспоминаний.

Слово «путешествие», вынесенное в заглавие, является метафорой психологических маршрутов героя, а повествование сосредоточено главным образом на внутренней жизни молодого человека, через восприятие которого преподносятся все события. Но путешествие можно интерпретировать и в более конкретном смысле: жизнь воспринимается как череда путешествий, и в конце романа Во-

¹ Некоторые предварительные соображения по этому поводу высказаны Т. Н. Красавченко. См.: Красавченко Т. Н. Газданов и масонство // Возвращение Гайто Газданова. М., 2000. С. 144–151.

² См.: Газданов Г. Алексей Шувалов / Предисл. и публ. О. Орловой // Дарьял. 2003. № 3.

³ См.: Орлова О. От «Алексея Шувалова» к «Призраку Александра Вольфа» // Возвращение Гайто Газданова. С. 90–101.

лодю ждет очередная поездка. В отличие от более ранних произведений, повествование ведется в третьем лице, а не от лица близкого автору рассказчика. По своей форме «История одного путешествия», при эпизодической структуре и отсутствии жесткой композиции или деления на главы, как будто отражает сам поток жизни.

Брат Николай называет Володю мечтателем, и в этом можно увидеть аллюзию на образ мечтателя в ранних произведениях Достоевского, тем более что в романе присутствует своего рода топос Достоевского. Упоминается «непреодолимое чувство убийства», иронично инвертируется проблематика преступления и наказания. Один из второстепенных персонажей, англичанин Артур, совершает «идеальное» убийство некоего доктора Штука. Поводом послужил рассказ Штука о русской проститутке Виктории, которая произвела на него сильное впечатление. Штук не подозревает, что Виктория — возлюбленная Артура, которую он тщетно пытается разыскать. Возмущенный Артур настигает Штука на улице и убивает его. Преступление так и остается нераскрытым, Артур же, не испытывая никаких угрызений совести, отправляется на поиски Виктории и вскоре привозит ее в Париж. Они наслаждаются своим вновь обретенным счастьем, никак не омраченным воспоминанием об убийстве. Артур неизменно показан как благородный и положительный персонаж. С. Семенова видит в этом «убийстве без раскаяния» отражение экзистенциального мироощущения¹. В нем можно усмотреть и модернистское игнорирование моральной проблематики, и иронию по отношению к моралистической тенденции русской классики.

В 1936 году на арендованной машине Газданов с друзьями впервые отправляется в отпуск на Лазурный Берег, где знакомится с Фаиной Дмитриевной Ламзаки. Фаина происходила из семьи одесских греков, ее отец держал в Одессе магазин колониальных товаров, после революции семья эмигрировала в Индию, позднее переехала на юг Франции, где у родственника была куриная ферма. К моменту знакомства родители Фаины, которая была старше Гайто на 11 лет, уже умерли, и она стала совладелицей фермы. Осенью того же года, продав ферму, Фаина воссоединяется с Газдановым в Париже. Вскоре они переезжают в трехкомнатную квартиру на улице Брансьон в 15-м округе, основное преимущество которой заключалось в том, что она находилась ближе к гаражу, где после ночной смены должен был оставлять машину Гайто. В этой квартире они проживут около 30 лет.

Рассказы Фаины об Индии вдохновили Газданова на создание рассказа «Бомбей» (1938). Его описание Бомбея оказалось настолько правдоподобным, что одна знакомая, по словам Георгия Адамовича, удивлялась, когда же Газданов успел побывать в Индии. Рассказ был напечатан в шестом номере недавно возникшего журнала «Русские записки», сотрудничество с которым Газданов продолжит вплоть до закрытия журнала перед войной.

В этом же журнале были напечатаны три части следующего романа — «Полет» (1939). Четвертая часть при жизни Газданова опубликована не была, а пол-

¹ Семенова С. Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. Май–июнь. С. 67–106.

ностью произведение появилось в печати только в 1992 году. В жанровом отношении этот текст имеет признаки камерной психологической драмы и семейного романа с элементами инцеста. Несколько игривый сюжет помогает автору исследовать различные проявления любви на примере одной семьи. Миллионер Сергей Сергеевич и его жена Ольга Александровна продолжают жить в одном доме, несмотря на ее многочисленные внебрачные связи и его чувства к сестре жены Лизе. Более того, в Лизу влюбляется сын Сергея Сергеевича и Ольги Александровны Сережа, и, несмотря на близкое родство и разницу в возрасте (ему шестнадцать, ей тридцать два), между ними возникают интимные отношения. После того как их застаёт Сергей Сергеевич, Сережа едет в Англию и пытается покончить с собой, однако все заканчивается лишь легким ранением. Получив известие о попытке самоубийства сына, Сергей Сергеевич заказывает три билета на лондонский рейс: для себя, жены и Лизы. Ольга Александровна опаздывает и остается во Франции, а Сергей Сергеевич, Лиза и несколько второстепенных героев, оказавшихся на борту, погибают в результате авиакатастрофы над Ламаншем. Описание столь запутанных любовных отношений в остальном вполне благополучной семьи никак не напоминало типичное повествование о тяготах эмиграции, к которым был приучен читатель русского зарубежья. Не исключено, что Газданов специально придумал сюжет «во французском вкусе», который мог бы апеллировать к иностранной аудитории. О его намерениях издать роман во французском переводе свидетельствует и найденный в его записных книжках черновой вариант письма к французскому издателю с подробным изложением фабулы, а также переведенный самим автором отрывок.

Разумеется, внешняя легкость сюжета лишь маскирует серьезную проблематику философско-метафизического характера. Кроме неизменной у Газданова темы смерти, «единственной и неопровержимой реальности», конец романа заставляет задуматься о судьбе и случае, который свел на борту самолета именно эту группу людей. В романе присутствует и металитературная тематика, например ироничные комментарии в адрес Достоевского, чьими романами зачитывается Лиза (ее склонность к истерике и само ее имя также вызывают ассоциации с некоторыми женскими персонажами классика). Однажды Сергей Сергеевич приглашает жену и свояченицу в цирк, объясняя, что итальянский жонглер Курачинелло будет читать там монологи Раскольникова и Свидригайлова, одновременно жонглируя горящими факелами. Кроме того, от Достоевского и тема «случайного семейства», и внимание к психологии подростка. Но есть в романе и персонаж, связанный с семантическим полем Толстого. Это Сергей Сергеевич, рациональный, уравновешенный, снисходительно-насмешливый человек, отдаленно напоминающий Алексея Каренина. Критики подчеркивали толстовские приемы, использованные в романе: «затрудненный аналитический синтаксис, настрой на „срывание масок“ — разоблачение всего искусственного, несовместимого с естеством»¹. В отсылках к Толстому порой также проскальзывает авторская ирония, очевидная, например, в стилизации

¹ Тихомирова Е. Полет без иллюзий // Новый мир. 1994. № 10.

финала под возмездие (толстовское «аз воздам»). Последующие произведения Газданова все в большей степени будут отличаться интертекстуальностью, иногда доходящей до пастиша множественных литературных и философских дискурсов, связанных как с русской, так и с западной культурой.

В этом отношении не является исключением и роман «Ночные дороги». Газданов начал писать и печатать этот роман в «Современных записках» (под названием «Ночная дорога») (1939, кн. 69; 1940, кн. 70), но полностью он вышел в 1952 году в американском издательстве имени Чехова. Романом это произведение можно назвать лишь условно. По жанру на первый взгляд это нечто вроде автобиографического повествования, представляющего собой ассоциативный монтаж эпизодов о реальных лицах¹, главным образом представителях парижского дна: клошарах, проститутках, сутенерах, алкоголиках, рабочих-иммигрантах и др., с которыми судьба сводит автора во время его работы ночным таксистом в Париже. Целостность тексту придают близкая автору личность рассказчика, его восприятие, комментарии, оценки происходящего, а также более отвлеченные размышления. Вполне очевидную автобиографичность и реалистичность «Ночных дорог» подчеркивали многие исследователи творчества Газданова, даже относя этот текст к социальной, бытописательской литературе². Вячеслав Боярский характеризует это произведение как документальное, подчеркивая его социологическую направленность и связь с французскими и русскими физиологическими очерками XIX века³.

Авторское намерение представить текст как автобиографическое произведение, как зарисовки действительной жизни ночного Парижа неоднократно декларируется в тексте. Для реализации этой установки служит и стилистика «человеческого документа», в которой выдержано повествование. Жанр «человеческого документа» разрабатывался во многих произведениях младоэмигрантов⁴, а из произведений французских современников, стилистически близких подобной литературе, следовало бы прежде всего назвать роман Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» (1932), с которым газдановский роман объединяет и переключка названий.

Однако Газданов не был заинтересован в создании лишь документального свидетельства о своей эпохе. Вместе с тем вряд ли он стал бы следовать канону романа, основанного на шоферском фольклоре, также получившем широкое распространение в эмигрантской беллетристике⁵. При ближайшем рассмотре-

¹ По утверждению Фаины Ламзаки, все персонажи романа имели реальные прототипы, но их имена были несколько изменены писателем.

² См.: *Dienes L.* Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. P. 132; *Зверев А. М.* Парижский топос Газданова // Возвращение Гайто Газданова. С. 58–66; *Никоненко С. С.* Писатель со странным именем (I, 5–36).

³ *Боярский В. А.* Ланцет и скальпель ночного таксиста: виды документализма у Гайто Газданова // Дарьял. 2003. № 3 (www.darial-online.ru/2003_3/boyarski.shtml).

⁴ См. главу учебника «Проза младшего поколения».

⁵ В это время русскими таксистами было написано много романов, напр., в 1933 году Евгений Тарусский печатал на страницах «Иллюстрированной России» «Париж в такси (из дневника русского шофера)».

нии в романе «Ночные дороги» можно обнаружить много иронических отсылок к Гоголю, Достоевскому¹, Ницше, философии экзистенциализма и др., что само по себе противоречит как установке человеческого документа на отсутствие литературности, так и жанру русского шоферского романа, который непременно должен включать темы социальной несправедливости и борьбы за свои права, чудесную встречу с очаровательной незнакомкой и благоприятный поворот судьбы. Однако форма зарисовок от лица шофера позволила Газданову передать «мироощущение человека в мегаполисе»². Как и в модном романе Генри Миллера «Тропик Рака» (1934), подлинным героем «Ночных дорог» является Париж, представляющий собой модель мира. Французская столица предстает как царство тьмы, где господствуют смерть, разложение, низменные инстинкты. Но вместо цинизма, свойственного протагонистам Миллера или Селина, газдановский рассказчик отвечает на окружающую жестокость проявлениями гуманного отношения к конкретным людям, с которыми его сводит случай. Несмотря на свой опыт вечного зрителя мирового уродства, он не теряет сострадания и проявляет его без слезливой сентиментальности, скорее с горькой иронией. Так Газданов вписал одну из самых ярких и, возможно, жестоких страниц в «парижский текст» как русской, так и зарубежной литературы.

Начало Второй мировой войны имело драматические последствия для культурной жизни русской диаспоры во Франции. Одно за другим закрылись практически все периодические издания, распались литературные объединения и союзы, до минимума сократился и без того скромный бюджет на издательские дела, незаконченными остались многие публикации. Из писателей-эмигрантов некоторые погибли, иные покинули Францию. После войны Париж утратил статус культурной столицы русского зарубежья, передав пальму первенства Нью-Йорку. Те же, кто, как Газданов, продолжал жить в Париже и заниматься литературой, больше не ощущали себя частью единого литературного поколения.

Первого сентября 1939 года, за два дня до объявления Францией войны Германии, Газданов, у которого формально не было французского гражданства, подписывает декларацию на верность Французской республике — это требовалось от всех проживающих на французской территории иностранцев и теоретически могло повлечь за собой призыв в действующую армию. Все годы оккупации он прожил в Париже, подрабатывая уроками русского и английского языка. Вместе с женой они помогли перебраться в свободную зону некоторым находящимся в опасности друзьям (в том числе Марку Слониму). В конце 1943 года Газданов и Фаина Ламзаки были приглашены в гости к одному знакомому, А. А. Покотилову, где их представили двум советским партизанам, которые обратились к ним с просьбой о помощи. В результате Газданов становится членом подпольной группы «Русский патриот», а с февраля 1944 года —

¹ См.: Рубинс М. «Человеческий документ» или литературная пародия? Сюжеты русской классики в «Ночных дорогах» Гайто Газданова // Новый журнал. 2006. № 243. С. 240–259.

² Орлова О. Газданов. С. 203.

редактором одноименного издания, предназначенного для пропаганды среди советских заключенных, находящихся в немецких лагерях на территории Франции¹. Так с юности старавшийся не придерживаться четких идеологических позиций, Газданов оказывается в рядах французского Сопротивления.

В самом конце войны писатель получает заказ на книгу об участии русских и советских партизан в движении Сопротивления. Написанная по-русски, эта документальная повесть появляется на свет во французском переводе под заглавием «Je m'engage à défendre»² (русский оригинал, «На французской земле», увидел свет лишь в 1995 году). В кратком предисловии Газданов пишет, что посвящает книгу всем погибшим, и настаивает, что в книге нет ничего вымышленного, кроме измененных имен некоторых героев Сопротивления. Однако о своем участии в антифашистской борьбе, в частности о встрече у А. А. Покотилова, он говорит как о произошедшей с одним «приятелем». Книга выдержана в духе свидетельства, впечатлений очевидца и не претендует на историческое исследование. Но и в этом документальном тексте Газданов остается верен своей литературной стратегии, представляя события с субъективной точки зрения автобиографического повествователя и отказываясь от взгляда на действительность сквозь призму идеологии (как говорит один из его героев, русский эмигрант, сотрудничавший с советскими партизанами: «Речь идет о защите нашей родины против немцев. Какая она — коммунистическая или некоммунистическая, — на обсуждение этого вопроса мы времени сейчас терять не можем» (III, 696)).

Повесть Газданова посвящена все еще мало исследованному аспекту Второй мировой войны — совместной партизанской борьбе на территории Франции русских эмигрантов и советских военнопленных, оказавшихся в Западной Европе в лагерях или на принудительных работах, бежавших и присоединившихся к Сопротивлению. Книга отличается эпизодической структурой, писатель пытается отразить максимально широкий спектр событий, достигая подлинно эпического размаха, как отмечала еще эмигрантская критика³. Личность повествователя, его философские размышления о человеческой природе, русском национальном характере, советском менталитете, различиях между европейским и советским воспитанием и т. п. цементируют фрагментарное повествование и в то же время составляют, пожалуй, наиболее интересный пласт книги. Так, философия истории Газданова во многом напоминает взгляды Толстого. История для него представляет собой некий недоступный анализу «темный и стихийный» поток, а в стремлении советских военнопленных вступить в ряды французского Сопротивления он видит «стихийное движение, столь же общее, столь же не знающее исключений, как движение русских народных масс в 1812 году» (III, 758). Рассуждая о мотивах героизма, проявленного разнообразными людьми в борьбе с нацистами, Газданов приходит к не-

¹ См.: Вторая мировая война в судьбе и творчестве Гайто Газданова / Публ. и коммент. О. Орловой. URL: www.darial-online.ru/2005_2/orlova.shtml

² *Gazdanov G. Je m'engage à défendre*. Paris: Défense de la France. Paris, 1946.

³ *Бахпах А.* Партизаны во Франции // Русские новости. 1946. № 78. 8 нояб.

тривиальным выводам, отмечая, помимо жажды мести, стремление испытать подобную наркотическому опьянению эйфорию, которая возникает как следствие смертельного риска, или же, как в рассказе о ничем не примечательной итальянской коммунистке, желание «спасти свою жизнь от безвыходной ничтожности» (III, 709).

Участие в Сопротивлении дало Газданову уникальную возможность непосредственно наблюдать новое поколение российских людей, и его впечатления, которые носят несколько остранный характер, в полной мере отразились в повести. Газдановский повествователь чутко прислушивается к особенностям русской речи, отмечая новую тональность, которая появилась за четверть века со времени его отъезда. Молодые советские мужчины поражают его особой телесностью, их выверенные физические движения напоминают ему о «юности человечества» и «близости к природе». Постоянно подчеркивается «российская экстерриториальность», советские партизаны отличаются неевропейским выражением лиц и глаз, они мыслят и действуют по иным законам (им чужды многие понятия, такие как частная собственность или конкуренция, быт, личная жизнь; они лишены скепсиса европейцев; советская система кажется им единственно справедливой), в конечном счете они «так же далеки от европейцев, как и японцы».

Если в прозе Газданова о Гражданской войне образ врага практически отсутствует, и не совсем понятно, зачем люди вообще участвуют в боевых действиях (помимо приобретения нового опыта, как в случае с Николаем Соседовым), то в повествовании о Второй мировой войне граница между добром и злом проведена очень четко. Нарратор подчеркивает «кровавый идиотизм» войны и «апокалиптическую чудовищность» испытаний военнопленных, поступки немцев кажутся ему отмеченными «тревожно повторяющимися признаками хронического и преступного безумия», а победа над Гитлером оценивается как «одно из самых значительных в истории Европы за несколько сот лет» явлений. Эта оценка кардинально отличается от релятивизма, свойственного молодому Газданову при обсуждении русской революции и последующих трагических событий. В 1929 году, например, во время дебатов после доклада Кирилла Зайцева о Достоевском и русской революции на одной из русско-французских встреч Газданов вызвал яростный протест зала следующим провокационным заявлением: «Русская революция кажется господину Зайцеву колоссальным событием. В действительности, в ней нет ничего из ряда вон выходящего. Не следует заявлять, что это самое значительное событие из когда-либо происходивших. Это совсем не так. <...> На самом деле, русская революция имеет лишь локальное значение»¹. Однако в повести «На французской земле» значение Сопротивления оценивается им совсем иначе: «Я думаю, что до сих пор в истории бесчисленных войн, которые вело человечество, не было такого убедительного примера какой-то априорной непобедимости, как тот, что мы могли наблюдать здесь, во Франции, и который выразился в существовании советского партизанского движения на этой иностранной территории» (III, 774).

¹ Le Studio Franco-Russe. Toronto, 2005. P. 119.

Необходимо отметить, что документальную повесть Газданова отличают некоторые черты, обычно совершенно несвойственные его прозе, например: пафос, повышенная эмоциональность, идеализация борцов Сопротивления, несколько наивное восприятие советского строя («в России всякое новое изобретение... немедленно сообщается на все заводы... так как там нет борьбы частновладельческих интересов» (III, 712)). Для этого повествования, написанного по заказу и с четко определенными целями, характерно одностороннее отражение Сопротивления: постоянно подчеркивается единение различных слоев французского населения и советских партизан (например, «Французские полицейские, французские жандармы, французские железнодорожные служащие, советские пленные и русский эмигрант — руководитель и агент партизанской организации — все думали и ощущали одно и то же» — III, 731), при этом игнорируются многочисленные факты коллаборационизма, предательства, антисемитизма, глубокое проникновение фашистской идеологии в самые широкие массы французов. Возможно, по этой причине, а возможно, и в силу врожденной скромности Газданов избегал в дальнейшем упоминаний об этой публикации.

В художественных произведениях Газданова Вторая мировая война, в отличие от Гражданской, отражения почти не нашла. Исключение в этом отношении составляет рассказ «Панихида» (1960). Он начинается с описания Парижа «в жестокие и печальные времена немецкой оккупации»: «По вечерам Париж погружался в ледяную тьму, нигде не горели фонари и не светились окна. Только в редкие зимние ночи луна освещала этот замерзший, почти призрачный город, точно созданный чьим-то чудовищным воображением и забытый в апокалипсической глубине времен» (III, 579). Затем Газданов переходит к рассказу о группе русских эмигрантов, которые до войны были нищими, а во время оккупации разбогатели торговлей на черном рынке. Снабжая немцев на правах перекупщиков, они поселились в оставленных французами квартирах, начали обзаводиться предметами роскоши. Для них наступил вроде бы самый счастливый период жизни; время лишений и страданий их приемной страны обернулось для них удивительной «арабской» сказкой. Рассказчик не дает никакой моральной оценки этим *de facto* коллаборационистам, а вместо этого начинает рассуждать о человеческом счастье, судьбе, жизни и смерти. Он описывает похороны одного из этих русских и отпевание, которое устроили для него его друзья. Их импровизированный хор, поющий слова заупокойной молитвы, приводит рассказчика в особое состояние, и он понимает, что ничто не имеет значения по сравнению с неизбежностью смерти. Рассказ заканчивается констатацией случайности любого конкретного исторического опыта, условий жизни, изгнания, войны и оккупации: «И после того, как прошло некоторое время, мне начало казаться, что ничего этого вообще не было, что это было видение, кратковременное вторжение вечности в ту случайную историческую действительность, в которой мы жили, говоря чужие слова на чужом языке, не зная, куда мы идем, и забыв, откуда мы вышли» (III, 588). По сравнению с документальным повествованием о героях Сопротивления рассказ «Панихида» поражает демонстративным игнорированием какой бы то ни было политической, этической или идеологической проблематики.

Однако вне творчества Газданов без колебаний отстаивал свои моральные принципы. Так, вполне в его характере оказалось решение о добровольном выходе из парижского Союза писателей и журналистов после того, как Союз принял на одном из своих заседаний параграф об исключении всех членов, получивших советские паспорта. Дело было в самом конце войны, когда советское посольство во Франции устраивало приемы для эмигрантов, предлагая им принять советское гражданство и вернуться на Родину. Многие из поредевшей и обнищавшей за годы войны парижской диаспоры воспользовались возможностью получения паспорта, хотя в СССР вернулись единицы. Тем не менее это вызвало крупный скандал и очередной раскол в эмигрантских кругах. Газданов, который сам и не помышлял ни о каком компромиссе со сталинским режимом, счел необходимым высказать протест против решения Союза и написал его председателю В. Ф. Зейлеру письмо, в котором, в частности, заявлял: «До сих пор Союз отличался самой широкой терпимостью по отношению к политическим взглядам его членов; мне кажется, что в самой возможности подобной терпимости заключается огромное преимущество всякой демократической организации над организацией, основанной на началах тоталитарной „идеологии“». Внесение такого параграфа противоречит, с моей точки зрения, основным принципам Союза, в который теоретически могут входить люди самых разных убеждений от анархистов до монархистов-легитимистов. Я никогда не занимался никакой политикой и не испытываю к этому ни малейшей склонности. Но я полагаю, что до тех пор, пока какой-нибудь член Союза не [погрешил] в личном порядке против правил элементарной порядочности, Союз не имеет права его исключать — только потому, что у него те или иные политические взгляды. Тем более недопустимо мне это кажется по отношению к целой категории людей, исключенных из Союза именно по политическому признаку. Поэтому, многуважаемый Владимир Федорович, прошу Вас — как это мне ни прискорбно — считать меня вышедшим из Союза эмигрантов и писателей. Я был бы Вам очень обязан, если бы Вы нашли возможным огласить это письмо на ближайшем общем собрании»¹.

Самый коммерчески удачный роман Газданова, переведенный на английский, французский, итальянский и другие языки, был опубликован через несколько лет после войны. В романе «Призрак Александра Вольфа», вобравшем в себя элементы неопубликованного довоенного романа «Алексей Шувалов», прошедшем через несколько редакций и, наконец, напечатанном в 1947–1948 годах в американском «Новом журнале», вновь возникает мотив Гражданской войны, но в более абстрактном метафизическом контексте по сравнению с первым романом «Вечер у Клэр». В самом начале романа рассказчик вспоминает об убийстве, которое, как он убежден, он совершил во время Гражданской войны. Спасая собственную жизнь, он выстрелил во всадника на огромном белом коне, напоминающем белого коня из Апокалипсиса, с которым он столкнулся в раскаленной от зноя степи. В течение многих лет ему не дает покоя воспоминание

¹ Черновик письма Газданова В. Ф. Зейлеру. BMS 69 (67). (Gazdanov Archive. The Houghton Library. Harvard University).

о совершенном убийстве, хотя он осознает, что ничего иного ему не оставалось: ведь к тому моменту всадник подстрелил его лошадь и уже вскинул к плечу винтовку, чтобы убить его самого. Исследователи часто проводят параллель между этим эпизодом у Газданова и эпизодом убийства араба главным героем романа «Посторонний» (1942) Альбера Камю — Мерсо. Особенно подчеркивается нагнетание мотивов жары и усталости, которую испытывают оба персонажа. Присутствие у Газданова экзистенциальной проблематики неоспоримо¹, хотя, как показал Сергей Кибальник, большее значение для него имели не столько французские, сколько русские экзистенциальные тексты, в частности «На весах Иова» (1929) Льва Шестова². В данном случае интертекстуальные аллюзии к Камю очевидны, но мотивировка убийства инвертирована: если Мерсо убивает араба без всякого повода, просто «из-за жары», таким образом проявляя свободу выбора, то у газдановского протагониста реальной альтернативы нет. Выбор существует лишь между тем, убить или быть убитым. Газданов полемизирует с экзистенциальной концепцией, показывая, что война устраняет ситуацию свободного выбора, делая неприменимыми обычные моральные и этические нормы. Противостояние в степи дано вне конкретного исторического или идеологического контекста, ни один из стреляющих друг в друга противников, похоже, даже не знает, за кого и против кого воюет его антагонист. Гражданская война дана в универсальном философском плане, скорее как некая экзистенциальная ситуация, и связана с доминирующими лейтмотивами в творчестве Газданова — смерти, судьбы и случая.

Много лет спустя герой романа читает рассказ «английского» писателя Александра Вольфа «Случай в степи», описывающий тот же самый эпизод, но с точки зрения всадника, который, как оказывается, был не убит, а лишь ранен. Вскоре он знакомится с автором рассказа, а в конце романа рассказчик повторно стреляет в Вольфа и на этот раз убивает его, защищая жизнь любимой женщины (опять же выбора, стрелять или не стрелять, у него нет, и опять подчеркивается нестерпимая жара летнего парижского дня). Роман, таким образом, композиционно обрамлен двумя выстрелами. Между этими двумя выстрелами проходит около пятнадцати лет, в течение которых Вольф превращается в призрак: он воспринимает свое ранение в степи как временную отсрочку смерти, его влечет все, что связано со смертью, и он заражает этим разрушительным

¹ См.: *Семенова С.* 1) Путешествие по «беспощадному существованию» (Гайто Газданов) // *Семенова С. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика — Видение мира — Философия.* М., 2001. С. 529–545; 2) Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский). С. 67–106; *Мартынов А. В.* Газданов и Камю // *Возвращение Гайто Газданова.* М., 2000. С. 67–80; *Красавченко Т. Н.* 1) Лермонтов, Газданов и своеобразие экзистенциализма русских младоземigrants // Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: писатель на пересечении традиций и культур. М., 2005. С. 27–49; 2) Газданов-экзистенциалист. Два рассказа и фрагмент из архива в Гарварде // *Возвращение Гайто Газданова.* С. 239–270; *Камбаров Т. Т.* Экзистенциальные мотивы в творчестве Гайто Газданова // *Дарьял.* 2003. № 3.

² См.: *Кибальник С. А.* 1) Газданов и Шестов // *Русская литература.* 2006. № 1. С. 218–225; 2) Гайто Газданов и экзистенциальное сознание в литературе русского зарубежья // *Русская литература.* 2003. № 4. С. 52–72.

влиянием тех, с кем сталкивается (одна женщина кончает из-за него самоубийством, а Елена, ставшая любовницей рассказчика после того, как она покинула Вольфа, долго не может избавиться от внутренней скованности и дисгармонии).

Фактически этот роман и о том, что опыт насилия и смерти оставляет отпечаток на всю жизнь, т. е. о психологических последствиях войны¹. Вольф не способен ощущать мир чувственно, он теряет человеческое начало и оказывается во власти демонических сил (недаром его фамилия, означающая «волк» в германских языках, вызывает ассоциации с оборотнями), он раз и навсегда запрограммирован на смерть, подсознательно ищет ее и в конечном итоге находит. Но и рассказчик, который дважды оказывается невольным убийцей, также не может освободиться от мыслей о смерти, он тоже помечен войной и лишен полноценного существования. По сути, он своеобразный двойник Вольфа (тема двойника эксплицируется в эпиграфе к повести Вольфа, взятого из рассказа Эдгара По «Сказка извилистых гор» (1844): «Подо мною лежал мой труп со стрелой в виске»).

Хотя этот роман содержит и элементы триллера (эпизод облавы на гангстера Пьеро), и спортивного репортажа (боксерский матч, благодаря которому рассказчик знакомится с Еленой), и пародии (в Вольфе — русском писателе, пишущем по-английски, потому что за это «больше платят», — легко угадывается Владимир Набоков²), и многочисленные интертекстуальные отсылки (к Пушкину, Лермонтову, Достоевскому, Бальзаку, Толстому, Гессе, Боссию, мифологии), и сказочный мотив («Сказка о Елене Прекрасной, Иване Царевиче и Сером Волке»), вся его эклектическая структура подчинена главному — медитации о смерти, предопределении и карме.

Поэтику «Призрака Александра Вольфа» можно не без оснований определить как кинематографическую, что выражено в повышенной визуальности, в эпизодической структуре нарратива, напоминающей монтаж, а также в аллюзиях на фильмы (упоминается Голливуд; свою горничную Елена шутливо называет крошкой Анни, по названию американского фильма 1925 года «Крошка Анни Руни» режиссера Уильяма Бодайна). Кроме того, сюжетная линия, связанная с Еленой, основу которой составляют тайна, роковые страсти, попытка убийства героини Вольфом на почве ревности, вполне соответствует мелодраме, столь популярной в кино. Образ самой Елены, эмансипированной женщины, ледяной красавицы, вызывает ассоциации с главной героиней фильма Марселя Лербье «Бесчеловечная» (1924). Этот роман Газданова изначально был ориентирован на возможную экранизацию. В 1949 году по роману действительно был постав-

¹ В западной литературе после Первой мировой войны появляется целый ряд книг на сходную тему, в которых внимание заострено на психологическом отчуждении вернувшегося с фронта человека от привычной мирной жизни. Особую известность приобрели романы Э. М. Ремарка «На Западном фронте без перемен» (1928) и Л.-Ф. Селина «Путешествие на край ночи» (1932). Убедительный анализ рефлексии о военном опыте в литературе послевоенных лет дан в книге Пола Фассела «Великая война и современная память» (*Fussell P. The Great War and Modern Memory. New York; London, 2009*).

² Об этом см.: Кибальник С. А. Газданов и Набоков // Русская литература. 2003. № 3. С. 22–41.

лен телефильм американской компанией CBS, которым, по свидетельству очевидцев, Газданов остался чрезвычайно недоволен.

Вскоре после «Призрака Александра Вольфа» «Новый журнал» начинает публиковать роман Газданова «Возвращение Будды» (1949–1950), жанр которого Диенеш определяет как «психологический триллер»¹. На первых страницах романа, который начинается парадоксальной фразой «Я умер», описывается логически необъяснимый опыт рассказчика, связанный с посещением некоего Центрального государства и столкновением с его карательными органами. Этот ойнирический эпизод в духе Кафки отсылает и к «Приглашению на казнь» Набокова. Затем следует изложение более реалистического сюжета. Герой, бедный парижский студент, за неимением мелочи подает нищему в Люксембургском саду неслыханно крупную сумму (10 франков). Позднее он встречается этого нищего, преобразившегося в весьма состоятельного пожилого джентльмена Павла Александровича Щербакова. Они начинают общаться, и студент нередко навещает Щербакова в его уютной квартире, проводя время в беседах на темы культуры и философии. В одно утро Щербакова застают в кресле с разможенным черепом. Выясняется, что в завещании он оставил студенту «в благодарности за десять франков» крупную сумму денег. Подозрение в убийстве естественным образом падает на студента, пока не находят истинного виновника — иммигранта из Северной Африки Амара (в его поимке играет роль статуэтка Будды, исчезнувшая с полки Щербакова в ночь преступления, но вскоре обнаруженная ведущим дело инспектором). Следует суд на Амаром, которого приговаривают к смертной казни, а вновь обретший свободу и разбогатевший студент отправляется к своей давней возлюбленной в Австралию. За детективным сюжетом, как это типично для Газданова, скрыт философский вопрос о смерти как продолжении существования, попытка представить мистический опыт и альтернативные состояния сознания; подспудно присутствует и буддистский мотив перерождений.

Значительное место в «Возвращении Будды» занимает суд над Амаром, который, по мнению некоторых комментаторов, напоминает судебное заседание в романе «Братья Карамазовы»². Однако еще в большей степени эта сцена перекликается со сценами суда над Мерсо в «Постороннем» Камю. И в том и в другом случае обвиняемые — это иностранцы, «посторонние» (Мерсо — алжирец французского происхождения, т. е. не араб, а Амар — полуараб, полуполяк из Туниса, живущий в Париже). Амар — сутенер, а Мерсо обвиняют в преступной связи с сутенером Раймондом. Оба не находят общего языка с окружающими, воспринимают мир отстраненно, оба как бы недоразвиты эмоционально, потому быстро теряют контроль над событиями. Мерсо чувствует, что во время судебного процесса его лишают слова и даже индивидуальности, так как в своей речи его адвокат использует местоимение первого лица, как будто он сам и есть обвиняемый. Тем самым Мерсо устраняется, его голос, его

¹ Dienes L. Russian Literature in Exile: The Life and Work of Gajto Gazdanov. P. 37.

² См.: Дарьялова Л. Н. «Возвращение Будды» Газданова и «Возвращение Будды» Вс. Иванова: опыт художественной интерпретации // Газданов и мировая культура. С. 182.

версия событий, его мнение игнорируются. С другой стороны, и его повествование, т. е. сам текст романа, написанный от первого лица, тоже, возможно, своего рода манипуляция: читатель не может не принять его точку зрения и не испытывать сочувствия к человеку, оказавшемуся в полной изоляции в равнодушном и фальшивом мире, а тот факт, что Мерсо все-таки убийца, как бы отступает на второй план. Амар также становится жертвой озвученных во время процесса стереотипных формулировок, клишированных убеждений, и в результате у читателя возникает нечто вроде сочувствия к нему. Как и Мерсо, Амар на суде лишен возможности высказать свою точку зрения: в силу неразвитости своей речи и мышления он не произносит ни слова, кроме крика «Сжальтесь!» за мгновение до казни.

Оба не испытывают (по крайней мере, никак не выражают) раскаяния в убийстве. В обоих случаях прокурор подчеркивает умышленность преступления (в отношении Мерсо совершенно необоснованно), настаивает на отсутствии смягчающих обстоятельств и пытается доказать, что подсудимый совершил двойное преступление. Это второе преступление не имеет фактического, материального характера. Мерсо ставится в вину не столько факт убийства араба (безымянного, безголосого, не облеченного повествователем в плоть и кровь), сколько равнодушие к матери (по наблюдениям окружающих, это следует из того, что он курит и пьет кофе у ее тела, не рыдает на похоронах, на следующий день позволяет себе искупаться, пойти с девушкой в кино и т. п.). А Амар обвиняют в том, что из-за него пострадал бы безвинный друг Щербакова, т. е. студент-рассказчик, которого первоначально подозревали в убийстве. И в том и в другом случае мы имеем дело с примером манипулятивного дискурса.

И у Камю и у Газданова адвокаты пользуются возможностью проявить профессиональное мастерство и поупражняться в красноречии, им дела нет до конкретного человека, которого они защищают. Взывая к милосердию, они не оспаривают факт преступления, установленный по признанию обвиняемых. Приговор же воспринимается присутствующими как возврат долга обществу. Создается впечатление, что самое главное преступление как Мерсо, так и Амар — это не убийство человека, а нарушение принятого в обществе кодекса поведения.

Рассказчик Газданова видит причину преступного поведения Амара в том, что само общество не дало этому ничтожному существу ничего, кроме «случайного рождения в нищете и пьянстве, голодного детства, работы на бойнях, туберкулеза, вялых тел нескольких проституток» (II, 254). Таким образом, от привлекательного для массового читателя детективного сюжета и метафизики Газданов переходит в романе «Возвращение Будды» к критике социальных, юридических и моральных основ современной западной цивилизации.

В начале 1950-х годов дочь Льва Толстого Александра организует в Нью-Йорке русское издательство имени Чехова. Уже в январе 1952 года Газданова приглашают в Америку для переговоров о редакторской работе в издательстве. Однако из этого плана ничего не вышло, Нью-Йорк произвел на Газданова удручающее впечатление, и он оставил мысль о переезде за океан. Вскоре ему предложили работу в Мюнхене — на новой радиостанции «Освобождение»

(с 1959 года — «Свобода»). Среди писателей газдановского круга с радиостанцией, финансируемой из госбюджета США и вещающей на СССР, сотрудничали Владимир Вейдле, Борис Зайцев, Игорь Чиннов, Георгий Адамович, Александр Бахрах. Заключив контракт в самом начале 1953 года, Газданов переезжает в Мюнхен летом того же года. Он начинает работать в отделе новостей, к 1957 году становится главным редактором отдела, а через десять лет редактором всей русской службы.

За время работы на «Свободе» Газданову периодически предоставлялась возможность выступать и на литературные темы, читать по радио отрывки из своих романов. В 1966 году он принял участие в передаче, посвященной процессу над Андреем Синявским и Юлием Даниэлем. С конца 1960-х годов начал вести рубрику литературной критики под названием «Дневник писателя». Из сохранившегося в архиве Газданова в Хаутонской библиотеке Гарвардского университета схематичного наброска, в котором Газданов пытается сформулировать приблизительный план и концепцию этого цикла передач, ясно, насколько важна для него в эти годы этическая сторона литературы: «Главные темы передач — моральная ответственность писателя за то, что он пишет»¹. Эта моральная точка зрения, столь отличная от ранее характерного для высказываний Газданова релятивизма, присутствует во всех его выступлениях на радио, независимо от конкретной темы. Например, в 1971 году писатель подготовил передачу «Достоевский и Пруст», в самом тексте которой он нарочито выделяет «Дневник писателя» Достоевского как произведение «недостойное автора „Бесов“ и „Братьев Карамазовых“»². Эта передача вновь выявляет и крайне неоднозначное отношение Газданова к Достоевскому, пародийными аллюзиями к которому полны его произведения. Начиная с общей характеристики писателя как великого автора, переросшего национальные рамки, утверждая его уникальность в истории русской литературы («Значение Достоевского... в его литературном наследстве, в том, что он создал мир, которого до него не знал никто»³) и особенно выделяя значение «Записок из мертвого дома» («Если бы Достоевский не написал ничего, кроме этой книги, место в истории русской литературы ему было бы обеспечено»⁴), Газданов вместе с тем отмечает «фальшивость» Достоевского, «у которого все выстрадано, вымучено, все не так, как бывает в действительности»⁵.

В период работы на радио Газданов пишет не только меньше, но и по-другому. В его поздних романах практически нет русских персонажей, исчезает близкий автору повествователь, ощущается большая ориентация на события внешней жизни, а не на внутренний мир героев, усиливается реалистическая манера,

¹ Дневник писателя. План. BMS Rus 69(26) (Gazdanov Archive. The Houghton Library. Harvard University).

² Газданов Г. Из «Дневника писателя». Три передачи на радио «Свобода» / Публ. Л. Диенеша // Дружба народов. 1996. № 10. С. 182.

³ Там же. С. 182.

⁴ Там же. С. 181.

⁵ Там же.

фоном, как правило, служит современная Франция. Книги Газданова все больше напоминают притчи, иллюстрирующие моральную философию автора. Возможно, в этих романах нашел наиболее яркое отражение масонский идеал нравственного возрождения и совершенствования. Расширяется поле интеллектуальных отсылок, при этом все более очевидным становится значение для Газданова творчества Льва Толстого.

Написанный в 1950 году роман «Пилигримы» был опубликован в 1953–1954 годах в «Новом журнале». Среди черновых вариантов заглавия фигурировали «Начало и конец» и «Неизвестные направления». В конечном итоге Газданов остановился на названии, которое лучше передавало идею паломничества как метафоры пути героев к своей истинной судьбе и к своему подлинному «я». Смысл названия объясняет старый еврей, скупщик краденого Лазарис, который выступает в романе и как своеобразный хранитель древней мудрости: «Мы все похожи на пилигримов, которые в пути забыли о цели их странствия» (II, 415). Многие герои романа, выходцы из парижского демимонда, испытывают своеобразную метаморфозу, отрекаются от своего преступного прошлого и вступают на путь морального возрождения.

Схема бульварного романа, наполненная моральной проблематикой, находит самое яркое выражение в сюжетной линии Роберта и Жанины. Роберт, образованный, интеллигентный молодой человек, сын крупного промышленника, случайно встречает Жанину, которую сутенер Фред впервые заставляет заниматься проституцией. Роберт спасает ее, и со временем его любовь преобразует Жанину, выявляет в ней лучшие качества. Роберт дает ей книги, беседует с ней о культуре и постепенно поднимает до своего интеллектуального уровня. Как профессор Хиггинс из известной пьесы Бернарда Шоу, Роберт заставляет Жанину читать вслух и поправляет ошибки ее произношения. Когда он считает, что она готова «выйти в свет», он везет ее к родителям, которые приходят в восторг после общения с подругой сына.

В романе присутствует и еще одна вариация мифа о Пигмалионе и Галатее: сказочную трансформацию испытывает и сам сутенер Фред под влиянием некоего Роже, идеализированного персонажа, о жизни которого почти ничего не известно, кроме того, что он занимается бескорыстной помощью людям, оказавшимся в тупике, особенно преступникам. Именно Роже формулирует в романе авторскую позицию: только бескорыстная помощь окружающим придает жизни человека смысл. После очередного тюремного срока Фред отправляется по рекомендации одного заключенного к Роже, который убеждает его не возвращаться к преступным занятиям и устраивает работать охранником в загородную усадьбу своего приятеля. Периодически Роже навещает Фреда в его уединении, чтобы выбрать для него книги из находящейся в доме библиотеки. Опять подчеркивается дорогая Газданову мысль о благотворном влиянии на человеческую личность письменной культуры. Роже называет Фреда по имени, полученному им при рождении, — Франсис. В смене имени с Фреда на Франсис, символизирующей перемену и просветление, можно усмотреть параллель с легендой о Франциске Ассизском, итальянском святом XII–XIII веков, подлинное имя которого было Джованни. До определенного момента Джованни жил впол-

не светской жизнью, участвовал в войнах, но после получения откровения и стигматов стал проповедником и основал монашеский орден. Так же, как и новое имя итальянского святого, подлинное имя Фреда — Франсис — означает «француз».

В конце романа Франсис, как кажется, наконец находит свое призвание. Ему предлагает работу пожилой швейцарский знахарь, и Франсис поступает к нему в помощники и переезжает в Швейцарию. Вскоре после этого герой погибает в горах: собирая целебные травы, он срывается в пропасть во время обвала. Его смерть, наступающая почти сразу после того, как он вступил на новый жизненный путь, кажется насмешкой судьбы, иллюстрацией отсутствия в мире логики и высшей справедливости. Но роман Газданова допускает и иное прочтение: главное, что Фред/Франсис смог разгадать свое истинное «я», хотя ему и не было дано в полной мере реализовать свой потенциал.

Внезапное озарение испытывают и некоторые герои второго плана, так создаются дополнительные вариации на тему духовной метаморфозы. Старый Лазарис решает простить давнишний долг Жерару, владельцу ночного кабака с сомнительной репутацией. В результате Жерар получает возможность закрыть свое заведение и переселиться на юг, чтобы окончить свой земной путь в покое и размышлениях о смысле жизни. Осознание того, что жизнь была прожита неправильно, посещает на склоне лет и сенатора Симона, литературным прототипом которого является Иван Ильич. Как и герой повести Толстого, Симон в старости заболевает, и по мере развития болезни его внимание переключается с карьерных соображений на функции организма, а затем и на подведение итогов прожитой жизни. Постепенно он начинает понимать, что преследовал иллюзорные цели приобретения богатства, достижения влиятельного положения в обществе, поддержания чисто внешней респектабельности и дружеских отношений с «нужными» людьми. К моменту, когда Симон устраняется от дел, его быстро забывают, таким образом, и его важная роль в государственной машине оказывается иллюзией.

Помимо черт Ивана Ильича сенатор Симон обладает чертами персонажей и других произведений, превращаясь в своего рода литературный пастиш. Явные параллели существуют между ним и Алексеем Карениным. В жизни Симона есть компрометирующий персонаж по имени Анна. Это жена покойного брата сенатора, которая своим пьянством и многочисленными любовными связями способна нанести удар по имиджу Симона. Чтобы обезопасить свою репутацию, он создает миф о смерти невестки, берет на воспитание племянницу, а когда его начинает шантажировать один из случайных любовников Анны, некий Шарпантье, он соглашается во имя сохранения позорной семейной тайны выплачивать ему ежемесячно определенную сумму. Однажды вместо Шарпантье в назначенный день за деньгами является узнавший о секретных доходах Шарпантье Фред. Подобно Пиковой даме, сенатор Симон умирает в своем кресле при виде незнакомца с пистолетом в руке.

В самом начале романа Газданов пишет, что при чтении Роберт завидовал литературным героям, чувствуя бедность собственной жизни по сравнению с книжными сюжетами и пытаясь представить себя в роли персонажей. Это вы-

зывает в памяти хрестоматийную сцену из «Анны Карениной», когда, читая в поезде английский роман, Анна стремится не просто следить за сюжетными перепетиями, а действовать и чувствовать вместе с героями. Роберт никогда не сомневался в подлинности описываемых ситуаций, какими бы неправдоподобными они ни казались. Не исключено, что в этом металитературном зачине «Пилигримов» проскальзывает авторская ирония, направленная на собственный текст, построенный по принципу случайных совпадений и неправдоподобных сказочных перемен. Как и в остальных поздних произведениях Газданова, сюжет «Пилигримов» подчинен морально-философской проблематике. Возможно, отсутствие откликов на эти поздние романы связано с тем, что читатели не могли не ощутить их тенденциозность и художественную схематичность. Эволюционируя в определенной степени в русле Льва Толстого, а возможно, пытаясь наделить литературных героев масонскими убеждениями, Газданов все больше подчинял творчество своим этическим идеалам.

Роман «Пробуждение» был начат вскоре после «Пилигримов», затем Газданов надолго оставил рукопись в связи с работой на радио и закончил ее только через десять лет в Венеции. Роман печатался в «Новом журнале» в 1965–1966 годах. «Пробуждение» составляет как бы парный роман с «Пилигримами»: представляя собой очередную вариацию мифа о Пигмалионе и Галатее, он посвящен темам «несправедливости судьбы», выполнения человеческого предназначения, поиска своего места в жизни. Главным героем романа является Пьер, скромный парижский бухгалтер, который по своему социальному происхождению попадает в категорию среднестатистического француза, однако его моральные качества и та духовная эволюция, которую он проходит на протяжении романа, должны, по замыслу писателя, опровергнуть это определение. Пьер тайно мечтает о профессии врача, поскольку считает победу над смертью «единственно важным долгом человека», даже не подозревая, что ему скоро представится случай осуществить свою мечту, хотя и при несколько неожиданных обстоятельствах. Пьеру свойственны духовные поиски героев Толстого: подобно Пьеру Безухову, он постоянно ищет ответы на «вечные вопросы», а его беседы с другом Франсуа напоминают разговоры о смысле жизни Безухова и князя Андрея. Но если Пьер склонен воспринимать реальность интуитивно, то Франсуа («француз») предстает как более рациональный и скептический собеседник. Эти персонажи иллюстрируют типичную толстовскую оппозицию чувства и разума, веры и логики.

Однажды Франсуа приглашает Пьера провести отпуск на юге Франции. Как-то во время прогулки Пьер внезапно припоминает иное, вечное существование, символом которого выступает лес, поражающий его величественным спокойствием (заметим, что у Пьера вполне «говорящая» фамилия — Форэ, — что по-французски означает «лес»). После этого откровения в лесу Пьеру удастся совершить чудо, вернуть к полноценному существованию молодую женщину по имени Мари, которая уже долгие годы погружена в безумие. Несмотря на очевидную безнадежность ее состояния, Пьер в порыве альтруизма решает перевезти Мари в Париж, где продолжает ухаживать за ней. Через некоторое время Мари заболевает менингитом, несколько недель находится при смерти,

потом выздоравливает, и к ней постепенно возвращаются дар речи и память. Во время работы над романом Газданов консультировался с психиатром и штудировал книги по психиатрии. Но кроме психического аспекта, болезнь Мари и годы «небытия», предшествующие ей, могут быть интерпретированы и в терминах эзотеризма как символическая смерть, сопровождающаяся воскресением в новом качестве. Так Газданов возвращается к теме катабазиса, интересовавшей его еще в 1930-х годах. Хотя Мари вспоминает свое прежнее имя (Анна), она предпочитает новое (в результате ритуальной смерти и посвящения адепт, как правило, получал новое имя).

Мари вспоминает, что она из состоятельной семьи, до войны была замужем, а рассудок потеряла в результате контузии во время артобстрела. Ее трагедия позволяет Газданову ввести в повествование важный для него мотив разрушительных и долгосрочных последствий войны. Хаос, царящий во Франции во время немецкой оккупации, он вполне по-толстовски характеризует как «бесконечное и бессмысленное движение» миллионов людей. В другом эпизоде Пьер, который сам побывал на фронте, отзывается о войне следующим образом: «бессмыслица, холод и вонь».

Ее прежнее существование кажется Мари ненастоящим, а жизнь с Пьером воспринимается как судьба. Чтобы рассказать Пьеру историю своей жизни до бомбардировки, она пишет воспоминания в духе «человеческого документа». Роман имеет редкий в творчестве Газданова счастливый конец, правда несколько искусственный и сентиментальный. Мари встречается с двоюродным братом, узнает от него, что ее муж давно уехал в Аргентину и создал там другую семью, а у нее самой сохранился дом в Провансе, и ее будущее обеспечено. Счастливая и свободная, она навсегда возвращается к Пьеру.

В том, что совершает Пьер по отношению к Мари, Диенеш усматривает метафору творчества¹. Имел ли Газданов это в виду, неизвестно, но в романе эксплицитно ставится вопрос об ответственности творца за свое создание. (Когда у Мари появляются первые признаки выздоровления, Пьера начинают мучить сомнения в правильности своих действий, «Пигмалион» осознает ответственность за созданную им «Галатею».)

Анна замечает книги в квартире Пьера, в частности Толстого и Достоевского во французских переводах. Роман Газданова, в котором вообще нет русской тематики, можно считать таким произведением в духе русской классики, но «во французском переводе», т. е. на французском материале. Сам сюжет направлен на полемику с авторитетными мнениями, с мертвыми теориями, с логикой, которая сводит бесконечное разнообразие жизни к мертвым схемам. Муж Анны, Жак, своими рассуждениями о христианском долге, о необходимости создать семью для выполнения христианских обязанностей, да и тем, что он старше Анны и считает возможным снисходительно поучать ее, напоминает Алексея Каренина. Сама Анна, как и героиня Толстого, хочет жить чувственной, эмоциональной жизнью, не приемлет отвлеченных истин, ищет истинной любви. При описании героини Газданов заимствует толстовскую стилистическую де-

¹ *Dienes L. Russian Literature in Exile: The life and Work of Gajto Gazdanov. P. 146.*

таль — повторение формул, идентифицирующих персонажей: наподобие легкой походки или завитков на затылке Анны Карениной, в облике Анны из романа «Пробуждение» постоянно подчеркиваются «тяжеловатые черты» лица.

На примере современной французской пары (Анны и Жака) Газданов развивает «семейную мысль» Толстого, открыто поднимая вопрос о психологической и физиологической несовместимости супругов. Результатом совместной жизни Анны с Жаком является мертворожденный ребенок, ряд внебрачных связей, депрессия и полная утрата воли к жизни, а заканчивается этот период контузией и погружением в бессознательное состояние.

Роман дает множество примеров людей, тратающих жизнь впустую, упускающих нечто важное, погруженных в мелкие раздоры, зависть, ненависть, сожаления и т. д. Среди этих персонажей мать Анны, главная забота которой — постоянно доказывать свое аристократическое происхождение; мать Пьера с ее необоснованным ожиданием наследства; отец Пьера, убежденный, что занимает более низкое положение в жизни, чем он достоин, и др. Все они лишены деятельного, творческого начала, ждут, что помощь, богатство, счастье придут извне, сами же не способны ничего изменить. Их жизнь в чем-то похожа на животное существование Анны, хотя внешне они кажутся вполне разумными и развитыми людьми. На преображающий действительность творческий акт в романе оказывается способным только Пьер.

В последнем законченном романе Газданова, «Эвелина и ее друзья», печатавшемся в «Новом журнале» с 1968 по 1971 год, вновь появляется прежний ироничный рассказчик, которому свойственны «стремление к путешествиям в глубины памяти и способность прислушиваться к внутренним импульсам, пробуждающим душевные движения». Вновь возвращается «повествовательная манера с долгими периодами, характерным ритмом»¹ ранних произведений писателя. Рассказчик иногда испытывает странное раздвоение, как будто он одновременно действует и наблюдает за собой со стороны.

В романе рассказывается о многолетней дружбе Эвелины и ее четырех верных друзей (рассказчика и его университетских приятелей, Мервиля, Андрея и Артура). Эта компания описывается как истинный дружеский союз, в духе пушкинского стихотворения «19 октября» (1825): «Сколько раз мы все убеждались, что у нас есть дом, и каждый из нас может туда вернуться, куда бы ни заносила его судьба» (II, 720). Эвелина — дочь богатого плантатора из Южной Америки, экстравагантная, взбалмошная, умная красавица с непогрешимым вкусом. Она внезапно появляется и исчезает, пускается в разные авантюры, одно время владеет ночным кабаре, но в конце предстает в подлинном своем «воплощении». Таким образом, в романе присутствует традиционный для Газданова мотив метаморфозы. После многолетнего ожидания, пустоты и отчаяния повествователь добивается любви Эвелины и обретает счастье (это как бы ответ первому роману, где физическая близость с Клэр оборачивается разочарованием). Нарратор, который в определенный момент говорит Эвелине: «Я перегружен цитатами и воспоминаниями о чужих чувствах — и они так часто мешали мне жить

¹ Орлова О. Газданов. С. 265.

моей собственной жизнью» (II, 730), наконец освобождается от вечной рефлексии и позиции пассивного наблюдателя. Этот роман также получает редкий у Газданова оптимистический, жизнеутверждающий конец. Рассказчик обещает Эвелине написать о ней книгу, и читатель догадывается, что это та самая книга, которую он только что прочитал.

Помимо связанного с Эвелиной сюжета в романе присутствуют размышления повествователя и его дискуссии с лучшим другом Мервилем о смысле жизни и смерти, случае, религии, несостоятельности логического мышления, о политике, судебной системе, преступлениях, обществе, о литературе, а также целый ряд отсылок к Толстому (рассказчик в беседе называет «Анну Каренину» «одним из самых замечательных романов нашей литературы»), к Достоевскому (отголоски «Легенды о Великом инквизиторе», мотив осуждения невинного из «Братьев Карамазовых»), к венецианскому мифу и т. д. В ретроспективное, лирическое повествование внедряется несколько автономных эпизодов. Например, убийство брата Андрея, Жоржа, привносит в роман детективный элемент. Прототипом Жоржа, «плохого человека» и «хорошего поэта», возможно, был Георгий Иванов. Диенеш справедливо считает этот последний завершённый роман Газданова настоящей энциклопедией тем, мотивов, стилистических и новеллистических приемов всего его многолетнего творчества¹.

Оставшийся незаконченным роман «Переворот» был опубликован уже после смерти Газданова². В очень немногочисленных упоминаниях об этом романе в критике отмечается тенденциозность, художественное несовершенство и даже определенная ревизия писателем собственного мировоззрения³. Разумеется, судить по фрагментам о замысле автора, который обычно создавал многочисленные редакции и долго отшлифовывал свои произведения, довольно трудно, поэтому ограничимся лишь несколькими замечаниями. В романе «Переворот» Газданов обращается к политической тематике, возможно навеянной массовыми выступлениями протеста 1968 года. Повествование граничит с философской медитацией о демократии и терроре, о степени допустимости насилия для восстановления порядка, о тонкой грани между справедливостью и произволом, о либеральной системе правления и диктатуре. Роман чрезвычайно схематичен, герои не индивидуализированы, время и место действия не конкретизировано. Завязку сюжета составляет встреча президента одного европейского государства с неким «человеком в кепке», который предупреждает его о готовящемся перевороте в целях уничтожения коррупции. Вскоре по всей стране начинаются беспорядки, манифестации студентов, скандирующих лозунги Мао Цзэдуна, грабежи и поджоги. «Человек в кепке» убеждает либерально настроенного президента в необходимости для устранения беспорядков отставки правительства

¹ *Dienes L. Russian Literature in Exile: The life and Work of Gajto Gazdanov.* P. 147.

² Новый журнал. 1972. № 107. С. 5–35; № 108. С. 24–40; № 109. С. 62–81.

³ См.: *Никоненко С.* Гайто Газданов: проблема понимания (www.hrono.ru/statii/2001/gazdan06.html); *Мартынов А.* Вечное возвращение по ночным дорогам. Гайто Газданов как читатель Ницше // Газданов и мировая культура. С. 75–84; www.dqriq1-online.ru/2003_5/martinov.shtml

и провозглашения чрезвычайного режима. Его кредо состоит в том, что с террористами надо бороться их же методами. Несмотря на сомнения, президент передает ему бразды правления.

Далее на первый план выходит некий персонаж по имени Сико, супермен, единолично способный умирять самых опасных преступников и обезвреживать целые банды. Этот Робин Гуд действует во имя восстановления справедливости, защищая от домогательств женщин и наивных клиентов игорных домов. Для достижения своих целей он не гнушается никакими средствами, прибегая к угрозам, оружию, пыткам.

Непримиримое отношение Газданова к большевистской революции в конце его жизни нашло продолжение в однозначном осуждении революционной риторики шестидесятых годов, разжигающей хаос и приводящей к массовому безумию. Следующий отрывок как будто не оставляет сомнений в отношении Газданова к европейским «революциям» 1968 года, которые не могли не напомнить ему о кровавом перевороте в далекой России и его катастрофических последствиях: «Во время заседания правительства недалеко от парламента происходил молодой митинг, организованный одним из союзов студентов. Лохматый молодой человек, стоя на крыше автомобиля, кричал, что всему этому надо положить конец, что великий мыслитель нашего времени, Мао, уже давно говорил о необходимости силой оружия свергнуть строй империалистов и реакционеров, и что надо взять приступом парламент. Плотными рядами манифестанты сдвинулись по направлению к зданию, где происходило заседание правительства. Но им преградили дорогу многочисленные отряды полицейских. Тогда демонстрация повернула обратно. В витрины кафе и магазинов полетели булыжники. <...> Красивая девушка, с искаженным лицом, кричала, обращаясь к полицейским: убийцы! палачи!»¹

Но газдановский текст подвергает сомнению и состоятельность западной демократической системы, скомпрометированной коррупцией, отсутствием профессионализма и неспособностью противостоять террористам. Это последнее произведение стало редким откликом писателя на современные политические события.

Проза Газданова последних лет свидетельствует о том, насколько искусственным и бесцветным стал за долгие годы эмиграции язык писателя. И повествователь, и почти все действующие лица его поздних произведений используют лексику одного и того же среднелитературного стиля. Практически отсутствуют обороты живой разговорной речи и сленг, обращает на себя внимание ряд неудачных выражений, высокое число галлицизмов и калек с французского. Эти лингвистические черты, а также тот факт, что Газданов создавал свои произведения на стыке русской и французской литературных традиций, объясняет мнение о нем более консервативного круга эмигрантских писателей, отразившееся в отзыве Бориса Зайцева: «Писатель даровитый, но впечатление странное производил: иностранец, хорошо пишущий на русском языке»².

¹ Новый журнал. 1972. № 108. С. 27.

² Орлова О. Газданов. С. 175.

Скончался Газданов 5 декабря 1971 года в Мюнхене; его тело было перевезено во Францию. Отпевание прошло в церкви Сент-Женевьев-де-Буа, на кладбище которой писатель был похоронен. В 1982 году в могилу Газданова опустили гроб с телом Фаины. Надгробный памятник на могиле был установлен в 2001 году по инициативе общества почитателей творчества писателя.

Борис Юлианович Поплавский (1903–1935)

Борис Юлианович Поплавский — один из самых талантливых и загадочных поэтов молодого поколения русской эмиграции «первой волны». Всё в Поплавском привлекало внимание, зачастую недоброжелательное: и его внешний облик, и поведение, и его стихи. Худосочный юноша в начале своей парижской жизни и спустя несколько лет — настоящий атлет, не упускавший возможности показать свою силу и вступавший в драки на улицах и в кафе. Автор статей о боксе и — вегетарианец, считавший, что главной темой литературы должна быть жалость. Человек, глаз которого из-за черных очков не было видно, и — писатель, создавший в своих романах целую мифологию дружбы. Плохо одетый бедняк и — монпарнаский денди, заявлявший, что «в повороте головы, в манере завязывать галстук, в тоне, главное, в тоне, — больше человека, чем во всех его стихах»¹. Тонкий художественный критик, одаренный художник и — любитель парадоксов типа «отсутствие искусства прекраснее его самого» (с. 256). Русский «сюрреалист» и — почитатель Лермонтова и Блока. Мистик, аскет и философ и — наркоман, умерший, по всей видимости, от передозировки героина (похоронен на кладбище парижского пригорода Иври; в 1948 году прах был перенесен на русское кладбище Сент-Женевьев-де-Буа).

Георгий Адамович, в целом с симпатией относившийся к Поплавскому, написал после его трагической смерти: «Никогда нельзя было заранее знать, с чем пришел сегодня Поплавский, кто он сегодня такой: монархист, коммунист, мистик, рационалист, нищенец, марксист, христианин, буддист или даже просто спортивный молодой человек, презирующий всякие отвлеченные мудрости и считающий, что нужно только есть, пить, спать и делать гимнастику для развития мускулов? В каждую отдельную минуту он был абсолютно искренен, — но остановиться ни на чем не мог»².

И в то же время наиболее проницательные критики уловили за этой внешней противоречивостью, калейдоскопичностью воззрений то глубинное единство художественной мысли, без которого невозможна настоящая поэзия. Прекрасно сказал об этом Владислав Ходасевич: «Логической стройности, а тем паче —

¹ *Поплавский Б.* Неизданное: Дневники. Статьи. Стихи. Письма / Сост. и коммент. А. Богословского, Е. Менегальдо. М., 1996. С. 256. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

² Цит. по: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Сост. Л. Аллена, О. Гриз. СПб., 1993. С. 20.

признаков сколько-нибудь последовательного мировоззрения не много найдется и в его поэзии. Она родственна музыке, не в смысле внешнего благозвучия, но в том смысле, что внелогична и до самой своей глубины формальна. Можно было бы сказать, что она управляется не логикой, а чистой эйдологией. <...> Поплавский идет не от идеи к идее, но от образа к образу, от словосочетания к словосочетанию, — и тут именно, и только тут, проявляется вся стройность его воззрений, не общих, которых он сам до конца не выработал и не осознал, но художественных, чисто поэтических, которые были в нем заложены самой природой, как в каждом поэтически одаренном существе»¹.

Анализ стихов и романов Поплавского с очевидностью демонстрирует, что наследие поэта должно изучаться в широком контексте французской и европейской культуры XIX и XX веков. И это не удивительно: с 1921 по 1935 год, год трагической гибели, Поплавский, прекрасно владеющий французским языком, живет в Париже, который продолжает оставаться мировой культурной столицей, предлагающей молодому литератору на выбор различные стратегии художественного поведения и техники письма: от углубленной саморефлексии Марселя Пруста и герметичного неоклассицизма Поля Валери до заумного метода дадаистов и автоматического письма сюрреалистов.

В то же время определяющее влияние на становление его поэтического языка оказали и русские поэты Серебряного века, прежде всего Александр Блок. Формирование юного поэта как творческой личности происходило в России в типичной интеллигентской семье, члены которой не только сами обладали художественными дарованиями (его родители закончили Московскую консерваторию), но и отдали дань модным в то время доктринам: в первую очередь это касается матери, чей интерес к антропософии передался и сыну, активно штудировавшему в юности труды Рудольфа Штейнера. Тексты русских символистов, разделявших этот интерес, составляли тот необходимый для русского интеллигента начала века творческий «багаж», которым, без сомнения, обладали и родители Поплавского.

О своем детстве поэт сохранил достаточно негативные воспоминания. Обостренное чувство одиночества, переживания из-за отсутствия душевной близости с родителями (особенно с матерью) и, как следствие, раннее взросление, выразившееся, в частности, в приобретении некоторых вредных привычек (еще юношей он попробовал кокаин), — таковы особенности становления личности Поплавского, зафиксированные как в дневниках, так и в романах.

В одном из внутренних монологов Олега («Домой с небес»), «перебивающих» нарратив от третьего лица, уроки музыки, которыми родители «мучили» ребенка, расцениваются как элемент общей стратегии принуждения и насилия, чьей жертвой с самого детства является герой романа: «Вся моя жизнь — это вечное не пустили, то родители, то большевики, а теперь эти эмигрантские безграмотные дегенераты... Рыхлый снег под ногами, февральская каша, и прощай занятия... <...> Одни уроки музыки вспомнить... и подоконники... В Ростове

¹ Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников.

среди вшивых раненых только что открыл Ницше... На Дону в лодке между небом и землей, не могучи, не умеючи еще читать... каждая фраза как выстрел в упор, тысяча мыслей, и нет сил продолжать, лучше грести, плавать, ходить целыми днями грязными ногами по луне... <...> Военная музыка на бульваре... просят сохранять спокойствие, городу ничего не грозит... значит, еще одна эвакуация, и это все где-то во сне, в скучном неуклюжем бреду, а наяву — Ницше, Шопенгауэр, и пьяный от света и своей обреченности узкоплечий сверхчеловек в хрустальных горах...»¹.

Чтение текстов Ницше и Шопенгауэра подается в цитате — опять же в духе эстетики *fin de siècle* — как обретение откровения, как выход из сферы бреда и тьмы в область ослепительного света, а оксюморон «узкоплечий сверхчеловек» актуализирует важную для Поплавского тему парадоксального союза силы и бессилия, языческой жестокости и христианского самоотвержения. Устами Олега здесь говорит сам Поплавский, круг чтения которого формируется в годы скитаний по югу России (1919, 1920, 1921 годы) и во время пребывания в Константинополе (1920–1921 годы), куда он попадает вместе с отцом в потоке русских беженцев. Наряду с трудами Ницше и Шопенгауэра в этот круг входят теософские произведения Елены Блаватской, писания индийского религиозного мыслителя Кришнамурти, мистические тексты Якоба Беме. В парижские годы Поплавский многие часы проводит в общедоступной библиотеке святой Женевьевы, изучая философию Гегеля, Канта, Бергсона, наследие католических святых (святого Иоанна Креста, святой Терезы Авильской, святой Терезы Лизьеской), еврейскую Каббалу. О совсем не любительском знании философской и мистико-религиозной проблематики говорят не только страницы дневниковых записей, на которых Поплавский дает интерпретацию прочитанного, но и художественные произведения, насыщенные отсылками к алхимическим и каббалистическим трактатам.

Мистические мотивы стали доминировать в творчестве Поплавского лишь во второй половине 1920-х годов, когда он отошел от футуризма и стал разрабатывать собственную, оригинальную поэтику. В первые же годы своего творческого пути начинающий поэт находился под влиянием Маяковского и других представителей русского футуризма. Так, единственное его опубликованное в России стихотворение («Герберту Уэллсу») было напечатано в Симферополе в 1920 году в альманахе «Радио», на обложке которого стояли также имена Маяковского, Вадима Баяна (Владимира Ивановича Сидорова) и Марии Калмыковой.

Из стихов, написанных молодым поэтом в Харькове и Симферополе, уцелело лишь несколько; в стихотворениях «Ода на смерть государя императора» и «О большевиках» Поплавский откровенно говорит о своем неприятии большевизма («В истеричном году расстреляли царя, / Расстрелял истеричный бездарный актер»), в остальных декадентский мотив сознательного саморазрушения, спровоцированного употреблением наркотиков² («Караваны гашиша»,

¹ Поплавский Б. Домой с небес: романы. СПб.; Дюссельдорф, 1993. С. 310–312.

² По-видимому, Поплавский пристрастился к наркотикам под влиянием своей сестры Натальи, умершей в Шанхае во второй половине 1920-х годов от воспаления легких, осложненного, вероятно, злоупотреблением опиумом.

«Стихи под гашишем»), усиливается ностальгической тоской по утраченному прошлому: «Это было в Москве, где большие соборы, / Где в подвалах курильни гашиша и опия, / Где в виденьях моих мне кривили улыбки жестокие / Сто-этажных домов декадентские норы» (с. 355).

В мае 1921 года Поплавский вместе с отцом переезжает из Константинополя в Париж; в это время он пока еще не определился в своем творческом выборе: ему кажется, что из него выйдет художник, и он посещает занятия в художественной академии «Гранд Шомьер» на Монпарнасе, пишет супрематические композиции, знакомится с русскими художниками Константином Терешковым и Михаилом Ларионовым.

В ноябре того же года в Париж прибывает Илья Зданевич (писавший под псевдонимом Ильязд), дружба с которым в течение нескольких лет будет определять вектор художественного развития Поплавского. Зданевич, в конце 1910-х годов основавший в Тифлисе (вместе с Алексеем Крученых и Игорем Терентьевым) радикальную группу «41^о», попытается продолжить в Париже свою деятельность пропагандиста заумной поэзии, участвуя в заседаниях авангардного объединения «Палата поэтов», появившегося в августе 1921 года¹. Заседания «Палаты поэтов» проходили по воскресеньям в кафе «Хамелеон» на углу бульвара Монпарнас и улицы Кампань Премьер. В этом же кафе несколькими месяцами раньше обособовались члены творческого объединения «Гатарapak»², собрания которого в основном посещали русские художники-эмигранты (Терешкович, Хаим Сутин, Осип Цадкин, Сергей Шаршун), а также некоторые литераторы (Александр Гингер, Довид Кнут (Давид Фиксман), Сергей Ромов и др.). Поплавский посетил «Гатарapak» впервые спустя месяц после своего приезда в Париж — 23 июня 1921 года.

Если «Гатарapak» возник на волне успеха русских художников, участвовавших в «Выставке 47-ми» в кафе «Парнас» (апрель 1921 года), то создание «Палаты поэтов» стало фактом чисто литературным. Возглавлял «Палату поэтов» Валентин Парнах, в число «отцов-основателей» входили также Шаршун, Гингер, Марк Талов, Георгий Евангулов. Одной из важнейших задач «Палаты» была популяризация среди русских изгнанников авангардного искусства: наряду с произведениями в духе русского футуризма и Маяковского на заседаниях объединения звучали и дадаистские тексты. Дадаистский вечер, на котором присутствовал и Поплавский, был организован Шаршуном 21 декабря 1921 года и назывался «Дада лир кан»³; враждебная реакция русской публики, не принявшей поэзии Андре Бретона, Филиппа Супо, Луи Арагона, Поля Элюара, самого

¹ Детальную реконструкцию культурной жизни русской эмиграции в Париже можно найти в работе Леонида Ливака «Героические времена молодой зарубежной поэзии. Литературный авангард русского Парижа (1920–1926)» (Дiasпора. СПб.; Париж, 2005. Т. 7. С. 131–242).

² Как указывает Л. Ливак, «скорее всего, слово „Гатарapak“ было придумано по модели „Дада“, т. е. с педагогической целью — поразить аудиторию отсутствием немедленно очевидного смысла, что, в свою очередь, вело к множеству интерпретаций и активному участию аудитории в освоении эстетики движения» (Там же. С. 145).

³ См.: Сануйе М. Дада в Париже. М., 1999. С. 277–279. (Сануйе ошибочно называет дату 21 октября.)

Шаршуна, продемонстрировала, насколько велика пропасть, разделяющая молодых представителей радикального искусства и эмигрантскую «широкую» аудиторию, настроенную достаточно консервативно. Неудивительно, что в 1922 году начался массовый переезд русских авангардистов из Парижа в Берлин, где «левое» искусство, как им казалось, пустило более глубокие корни. Поплавский провел в немецкой столице несколько месяцев, познакомившись там с Андреем Белым, Виктором Шкловским и Борисом Пастернаком. «...Пастернак и Шкловский меня обнадежили», — напишет он позднее Юрию Иваску (с. 242). В берлинском «Доме искусств» Борис встречается с Маяковским и делает его карандашный портрет. Скорее всего, именно эти встречи, а также критическое отношение к его картинам Константина Терешковича повлияли на решение бросить занятия живописью и «переквалифицироваться» в поэта.

В начале 1923 года Поплавский возвращается из Берлина в Париж и в апреле того же года принимает участие в организованном группой «Через» вечере поэта Бориса Божнева. Группа «Через», возглавляемая Зданевичем, Ромовым и художником Виктором Бартом, пришла на смену «Гатарапаку» и «Палате поэтов», чья деятельность фактически прекратилась. Как отмечает Л. Ливак, «через географические, культурные и языковые барьеры группа должна была донести до французов достижения русского авангарда в Париже и Москве, а также ознакомить советских авангардистов с парижским передовым искусством»¹. Так, на вечере Божнева выступали, наряду с Поплавским, Божневым, Гингером, Владимиром Познером и другими русскими поэтами, французские дадаисты Тристан Тцара, Филипп Супо, Антонен Арто, Жорж Рибемон-Дессень. В собраниях «Через» Поплавский принимал участие и в следующем, 1924 году.

Вместе с Союзом русских художников, председателем которого в 1925 году стал Зданевич, группа «Через» организует несколько благотворительных балов: «Заумный бал-маскарад» (23 февраля 1923 года), «Банальный бал» (14 марта 1924 года), «Бал Большой Медведицы» (8 мая 1925 года; в этом балу участвовали некоторые советские конструктивисты, приехавшие в Париж на Международную выставку декоративного искусства), «Бал двух Диан» (9 февраля (либо 19 марта) 1926 года), «Бал Жюль Верна» (12 апреля 1929 года) и др. Как полагает Р. Гейро, программа последнего мероприятия, так и не окупившего затраченных на него финансов, была написана Поплавским². Афиша написана на французском языке и напоминает не только тексты сюрреалистов, но и программу одного из последних авангардных мероприятий в Советской России — знаменитого вечера «Три левых часа» (24 января 1928 года), в рамках которого была показана пьеса Даниила Хармса «Елизавета Бам». В афише, в частности, говорилось: «Оформление зала будет сделано исключительно детьми, родившимися между 1870 и 1929. У всех гостей при проверке билетов отрежут голо-

¹ Ливак Л. Героические времена... С. 169.

² Гейро Р. «Твоя дружба ко мне — одно из самых ценных явлений моей жизни...» // Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. Незвестные стихотворения. Письма к И. М. Зданевичу / Сост. Р. Гейро. М.; Дюссельдорф, 1997. С. 21.

вы. Эти головы им любезно вернут у выхода за небольшое вознаграждение (заведение не отвечает за возможные ошибки)»¹.

Группа «Через», вставшая в споре между сюрреалистами и дадаистами на сторону последних, разделила судьбу движения Дада, фактически прекратившего свое существование после скандальной акции «Бородатое сердце» (июль 1923 года). По словам Ливака, «для русских изгнанников главным последствием агонии Дада была потеря систематического интеллектуального и творческого общения с французскими авангардистами и их аудиторией, частично компенсировавшего их изоляцию в русском Париже»². Вместе с тем переезд многих русских эмигрантов из Берлина в Париж привел к образованию новых или же к возрождению старых литературных объединений, конкуренцию с которыми группа «Через» не смогла выдержать. Так, в ноябре 1923 года начались собрания возобновленного Цеха поэтов, в которых начали принимать участие и молодые авангардисты. «Одновременно с работой Цеха, — отмечает Ливак, — стала оформляться культурная мифология эмигрантской „миссии“, придавшей новое значение творчеству в изгнании как осмысленному выбору, в котором не было места ни просоветским симпатиям, ни эстетической „левизне“»³. Маргинализация «левых», несмотря на их активное сопротивление, была неизбежной и произошла по мере усиления позиций «правых», группировавшихся вокруг Цеха. Попытка примирить два враждебных лагеря, вылившаяся в создание в конце 1924 — начале 1925 года Союза молодых поэтов и писателей, также окончилась неудачей.

В это время пристрастия Поплавского претерпевают медленную, но неуклонную эволюцию и фактически определяют круг его общения. Как представляется, Поплавский — автор антибольшевистских стихов — даже в период интенсивного сотрудничества с авангардистами вряд ли обольщался по поводу того, что происходило в Советской России. Во всяком случае, в отличие от Зданевича, некоторое время проработавшего переводчиком в советском посольстве, или же Ромова, уехавшего в 1927 году в СССР, Поплавский никогда не пытался сблизиться с представителями советской власти, а возвращение на родину в декабре 1934 года его возлюбленной, Наталии Столяровой, стало для него тяжелым ударом⁴.

Отход Поплавского от «резкого», по его собственному определению, футуризма начался во второй половине 1920-х годов; в письме к Зданевичу главной причиной своего размежевания с «левым» искусством он называет христианство: «Вы меня обвиняете в том, что я выхожу „на большую дорогу человек“, но смеем ли мы, смеем ли мы оставаться там на горе на хрустальной дорожке? Вот

¹ Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. С. 23. Сохранена пунктуация оригинала.

² Ливак Л. Героические времена... С. 182.

³ Там же. С. 183.

⁴ По воспоминаниям Столяровой, Поплавский сказал: «Когда Бог хочет наказать человека, он отнимает у него разум» (Поплавский Б. Неизданное. С. 77). Хотя поэт допускал, как утверждает Столярова, что сам приедет в СССР и будет работать ретушером, понятно, что план этот, ввиду своей фантастичности, никогда не был бы реализован.

будете Вы смеяться: „еще одного христианство погубило“. Да, я христианин, хотя Вам кажусь лишь подлецом, с позором покидающим „храбрый народец“»¹. Христианское по своей природе стремление открыться другому, «сделать себя понятным», противопоставляется Поплавским «сатанинской гордости» поэта, выбирающего неизвестность, анонимность. Принадлежность к «левому» искусству, загнавшему себя в идеологическую резервацию, начинает тяготить его; ему хочется большей свободы, как творческой, так и мировоззренческой.

Характерно, что в письме к Юрию Иваску, написанному в канун 1931 года, Поплавский связывает вопрос о религиозности с извечным конфликтом поколений. «Я знаю и давно привык к тому, — пишет он, — что религиозность вызывает покровительственное и ироническое отношение, что ее терпят только и втайне думают, что без нее было бы свободнее, как на дружеском собрании без присутствия какого-нибудь старика. Но я лично люблю говорить со стариками и думаю даже, что молодость — это ложь и суета сует...» (с. 243). Молодость, которая для авангардистов была одним из важнейших концептов их идеологии, порицается Поплавским за ее враждебность к старшим, к предшественникам, за то, что свобода понимается молодыми как свобода от прошлого.

То, что интерес Поплавского к современникам начинает уравниваться интересом к предшественникам, к старшему поколению, становится очевидным уже во второй половине 1920-х годов: эта тенденция проявляется как в сфере идей (в своих взглядах на Европу и Россию, на судьбы культуры и религии Поплавский сближается с такими, сформировавшимися еще до революции философами, как Бердяев, Булгаков, Мережковский, а из французских мыслителей — с Шарлем Пегги и Леоном Блуа), так и в сфере художественного творчества — хотя его поэтика остается созвучной футуристической и сюрреалистической поэтике, Поплавский ориентируется прежде всего на тех, кто подготовил революцию поэтического языка: на Бодлера, Рембо, Лотреамона, Малларме, а из русских символистов — на Блока и Белого.

1926 и 1927 годы были для Поплавского переходным периодом: с одной стороны, он, с помощью Зданевича и Ромова, пытается издать два сборника ранних стихов («Граммфон на Северном полюсе» и «Дирижабль неизвестного направления»); из-за недостатка средств оба проекта не были реализованы); с другой — начинает писать роман «Аполлон Безобразов», который закончит только в 1932 году и в котором в полной мере найдет свое применение новая манера письма, позволяющая судить о Поплавском как об одном из наиболее оригинальных русских авторов XX века.

В сборник «Граммфон на Северном полюсе» Поплавский включил два полностью заумных стихотворения, однако заумные элементы присутствуют и в некоторых других текстах. Наиболее яркий текст à la Зданевич — это стихотворение «Земба», первое четверостишие которого звучит так: «Паноплика́с усона́тэо зéмба / Трибула́цио́на томио́ шарак. / О ро́мба муе́ра́ статосгита́м / И рако́нóсто орго́нóсто як»².

¹ Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. С. 94. Гейро датирует это письмо серединой 1920-х гг, а Ливак относит его к концу 1927 — началу 1928 года.

² Там же. С. 32.

Посвященное Зданевичу стихотворение «На белые перчатки мелких дней...» (1926) построено по-иному: хотя Поплавский использует в нем отдельные заумные слова («гувуза», «чаркает») и прибегает к орфографической деформации слова («закашляф»; при чтении вслух данная девиация перестает быть релевантной), стихотворение в целом основано на принципе не фонетической, а семантической деформации. Если один из основоположников зауми Алексей Крученых считал, что именно фонетический сдвиг вызывает сдвиг семантический, то Поплавский основное значение придает, пользуясь терминологией Крученых, «фактуре» смысловой и «фактуре» синтаксической, а звуковая и ритмическая «фактуры» играют второстепенную роль. Сформулированная Крученых в «Сдвигологии русского стиха» формула «установка на звук — сдвиг смысла»¹ в приложении к текстам Поплавского (за исключением чисто заумных текстов) должна звучать противоположным образом: «установка на смысл — сдвиг звука». В данной перспективе ранние опыты поэта оказываются созвучными тем поэтическим поискам, которые в это же время вели поэты-обэриуты Даниил Хармс, Александр Введенский и Николай Заболоцкий.

Интересно сравнить первые две строфы стихотворения Поплавского с таким типичным стихотворением Хармса, как «В смешную ванну падал друг...», написанным в 1927 году и посвященным Введенскому. Итак, у Поплавского: «На белые перчатки мелких дней / Садится тень как контрабас в оркестр / Она виясь танцует над столом / Где четверо супов спокойно ждут / Потом коровьим голо- сом закашляф / Она стекает прямо на дорогу / Как револьвер уроненный в тарелку / Где огурцы и сладкие грибы <...>»². У Хармса: «В смешную ванну падал друг / стена кружилась вокруг / корова чудная плыла / над домом улица была / и друг мелькая на песке / ходил по комнате в носке <...>»³.

Обоим текстам присущ внутренний динамизм, который достигается за счет употребления глаголов движения (садиться, виться, танцевать, падать, плыть и т. п.), при этом Хармс отдает предпочтение простейшим синтаксическим конструкциям, что усугубляет впечатление калейдоскопичности образов, а Поплавский достигает сходного эффекта, используя сравнительные обороты и сложно-подчиненные конструкции со значением места, которые вводят в высказывание дополнительные субъекты действия. Комический эффект в стихотворениях создается с помощью семантических смещений, когда предмету приписывается несвойственный ему признак или действие (смешная ванна, мелкие дни, супы ждут, корова плывет, тень кашляет коровьим голосом и стекает как револьвер), или же благодаря абсурдности самой ситуации — револьвер падает в тарелку с огурцами и сладкими грибами, друг ходит по комнате в одном носке.

Достаточно ли этого, чтобы определить оба стихотворения как сюрреалистические? Скорее всего, нет, ведь все эти приемы использовались и непосредственными «предшественниками» сюрреалистов — русскими футуристами, с одной

¹ Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1923. С. 16.

² Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. С. 86.

³ Хармс Д. Жизнь человека на ветру: Стихотворения. Пьесы / Сост. Д. В. Токарев. СПб., 2000. С. 65.

стороны, французскими авангардистами (Гийом Аполлинер, Андре Сальмон, Макс Жакоб) и дадаистами — с другой. Алексей Крученых, к примеру, написал в 1914 году: «копи богатства беги отца / его оставив в ломовиках / замо́к покрепче на дверях / пусть с взглядом смуглой конницы / он за тобою гонится <...>»¹. Годом раньше Аполлинер создал свое знаменитое стихотворение «Окна», в котором «упрощенный поэтический синтаксис» стал реализацией «совершенно новой эстетики»; стихотворение заканчивается так: «О Париж / Меж зеленым и красным все желтое медленно меркнет / Париж Ванкувер Гийер Ментенон Нью-Йорк и Антильские острова / Окно раскрывается как апельсин / Спелый плод на дереве света»².

Смелый образ Аполлинера — окно как апельсин — найдет свое соответствие в поэме Маяковского «Пятый Интернационал» (1922), где «мира половина» уподобляется *синему* апельсину, и в знаменитой строчке поэта-сюрреалиста Поля Элюара «Земля вся синяя как апельсин» (1929)³. Эта строка, ставшая, по выражению Т. В. Балашовой, «определенным кодом для иллюстрации сложных игр сюрреалистов с цветовой гаммой при неожиданном, „ошеломляющем“ сближении далеких красок»⁴, отсылает и к предшествующей авангардистской практике создания неожиданных метафор и сравнений, хотя ни образ, созданный Аполлинером, ни образ, созданный Маяковским, не являются в строгом смысле этого слова сюрреалистическими.

Действительно, Аполлинер строит образ, прибегая к тропу сравнения и задействуя тем самым референциальную функцию образа: образ соотносится с некой реальностью, которая обладает внеязыковой природой; другими словами, один из элементов сравнения помещается в положение объекта.

Что касается Маяковского, то у него механизм порождения образа определяется не только внеязыковой действительностью (земля, видимая сверху, кажется синей из-за цвета океанов), но и потребностями рифмы: «апельсиний» — «синий». Сюрреалистам, и прежде всего Андре Бретону, утверждавшему, что «самым сильным является тот образ, для которого характерна наивысшая степень произвольности и который труднее всего перевести на практический язык»⁵, подобные модели представлялись малопримемыми.

Характерно, что Поплавский, в отличие от сюрреалистов, никогда не стремился «упразднить» слово «как»⁶, и по частоте употребления сравнение является одним из наиболее распространенных тропов в его поэзии. Использует он и возможность рифмовки: так, заменив в строчке «а в синем море где ныряют рыбы» слово «рыбы» на слово «птицы», Поплавский получает неожиданный,

¹ Поэзия русского футуризма / Сост. В. Н. Альфонсов, С. Р. Красицкий. СПб., 1999. С. 229.

² Аполлинер Г. Каллиграммы // Аполлинер Г. Эстетическая хирургия / Сост. М. Яснов. СПб., 1999. С. 100.

³ Элюару была знакома поэма Маяковского.

⁴ Энциклопедический словарь сюрреализма / Под ред. Т. В. Балашовой, Е. Д. Гальцовой. М., 2007. С. 542.

⁵ Бретон А. Манифест сюрреализма // Поэзия французского сюрреализма / Сост. М. Яснов. СПб., 2004. С. 380.

⁶ См.: Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002. С. 116–118.

как бы «сюрреалистический» образ¹, однако сама эта замена говорит, во-первых, о сознательной работе по выработке образа, а во-вторых, определяется необходимостью зарифмовать первую и третью строчку строфы: «А в синем море где ныряют птицы / Где я плыву утопленник готов / Купался долго вечер краснолицый / Средь водорослей городских садов»².

Из более чем двадцати стихотворений сборника «Граммфон на Северном полюсе» шесть были включены Поплавским в единственный опубликованный при его жизни сборник стихов «Флаги» (Париж, 1931). Стоит отметить, что ни одно из них не было «заумным». Поплавский взял те стихотворения, которые лучше всего соответствовали эстетике «Флагов», отсылающей уже не только к авангарду, но и к французской поэзии второй половины XIX века; особый интерес он проявлял к творчеству таких ее представителей, как Шарль Бодлер, Поль Верлен, Артюр Рембо, Стефан Малларме, Лотреамон, Жюль Лафорг.

Зданевич, в тенденциозности которого не приходится сомневаться, спустя много лет писал: «Издатели искромсали текст как могли, ввели старую орфографию, выбросили все, что было мятежного или заумного, дав перевес стихам, в которых сказывалось влияние новых кругов»³. Под «новыми кругами» Зданевич подразумевает круги эмигрантские, которых «левые» авангардисты старательно избегали и куда Поплавского, обескураженного невозможностью напечатать сборники «Граммфон на Северном полюсе» и «Дирижабль неизвестного направления», ввел литературный критик Георгий Адамович. Адамович знакомит его с Мережковским и Гиппиус, в чьей квартире по воскресеньям собирались поэты и философы; с 1927 года хозяева салона проводят расширенные заседания, получившие название «Зеленая лампа». Поплавский посещает также литературно-философские собрания «Кочевья» и «Франко-русской студии», становится одним из активных авторов журнала «Числа», первый номер которого выходит в 1930 году, печатается в пражском журнале «Воля России» и парижском журнале «Современные записки».

Было ли превращение Поплавского из литературного маргинала в «царевича русского Монпарнаса», как его стали называть в эмигрантской среде, процессом органическим или же правильнее говорить о разрыве, о «позорном» компромиссе? На наш взгляд, никакого особого и тем более «позорного»⁴ компромисса не было: отход Поплавского от «левого» авангарда объяснялся не только органической эволюцией его поэтики, но и причинами идеологического и даже метафизического порядка, связанными прежде всего с осознанием той роли, которую играет эмиграция в формировании личности художника.

¹ Именно как сюрреалистический трактует этот образ Леонид Ливак (см.: *Livak L. The poetics of French surrealism in Boris Poplavskii's poetry of 1923–1927 // Slavic and East European Journal. 2000. N 44 (2). P. 182*).

² Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. С. 51.

³ Зданевич И. Борис Поплавский // Поплавский Б. Покушение с негодными средствами. С. 115.

⁴ В уже цитированном письме к Зданевичу Поплавский недвусмысленно дает понять, что «подлецом» он кажется лишь своему адресату, а сам таковым себя не считает.

В это время Бодлер и особенно Рембо не только становятся для Поплавского поэтическими ориентирами, но и функционируют в его текстах в качестве эмблематических фигур, позволяющих более точно определить такие понятия, как свобода, одиночество, тоталитаризм и демократия. В не опубликованной при жизни статье под условным названием «Личность и общество» (1934) Поплавский говорит о том, что «жизнь Рембо и Бодлера есть откровение индивидуалистической Европы о самой себе» (с. 221). Диалектика демократии заключается, по мнению поэта, в том, что свобода необходимым образом связана с «мертвым одиночеством в большом городе и смертью от голоду среди гор запасов». Напротив, общество, где личность не играет никакой роли, обладает «архитектурным единством» (с. 219), ему свойственна симметрия, вызывающая, однако, «смертную скуку».

«Наступает, кажется, — откликается Поплавский на «Атлантиду — Европу» Мережковского, — абстрактная нечеловеческая эпоха, новая Ассирия, царство огромных масс и плоскостей, беспощадных к личности. И недаром новейшая архитектура так увлекается чисто ассирийской схематичностью и монументальностью. С этой абстрактной точки зрения человек — лишь эфемерная единица, которую легко можно складывать или выводить в расход как угодно» (с. 264).

Какова роль эмиграции в эпоху, пронизанную «героической метафизикой саморасточения» (с. 266)? В тексте «В поисках собственного достоинства. О личном счастье в эмиграции» Поплавский сравнивает эмигрантов с членами полярной экспедиции, прибывшей на зимовку. Изолированные от мира, утомленные монотонностью общения, они становятся раздражительны и злобны, но при этом нуждаются друг в друге. Интересно, что Поплавский использует тот же образ, когда в дневниках говорит о смерти Европы, «под шум пропеллеров своих полярных экспедиций, под пение тысячи граммофонов, под прекрасные и идиотские улыбки своих королей красоты» (с. 96)¹. Но если Европа относится к полярным экспедициям как к приключению, равнозначному конкурсу красоты или музыкальному спектаклю, те, кто отправился на зимовку, воспринимают свое путешествие как аскезу, как путешествие «на край ночи», и даже граммофон на Северном полюсе звучит по-другому, «расточаясь в звучании» (с. 297); эта трагическая музыка конца, которая «хочет, чтобы каждый такт ее (человек) звучал безумным светом, безумно громко, и переставал звучать, замолкал, улыбаясь, уступал место следующему. Всякое самосохранение анти-музыкально, не хотящий расточаться и исчезать — это такт, волящий звучать вечно, и ему так больно, что все проходит, больно от всего, от зари, от весны...» (с. 258).

«Мы живем ныне уже не в истории, а в эсхатологии» (с. 289), — пишет он в статье «Среди сомнений и очевидностей»; «мы» — это молодые эмигранты, которые живут уже вне истории, разбив свою зимовку в центре Европы, про-

¹ См. также стихотворение 1930 года «Жалость к Европе», в котором поэт сравнивает судьбу Европы с судьбой «Титаника»: «А солнце огромное клонится в желтом тумане, / Далеко далеко в предметях газ запылал. / Европа, Европа-корабль утонул в океане, / А в зале оркестр молитву на трубах играл» (Поплавский Б. Соч. / Под ред. С. А. Ивановой. СПб., 1999. С. 82).

должающей верить в исторический прогресс. Признавая свою преемственность и наследуя вину отцов, потерявших Россию, они в то же время идут люциферианской, ставрогинской дорогой одиночества, суровости, здоровья, образования. Они ищут «тайные и проклятые способы существования», которые до них уже создали Рембо, Эпиктет, Марк Аврелий, Малларме (с. 223). Они должны образовать тайные союзы, немногочисленные секты, подобные первохристианским или же гностическим, и затем своим «апокалипсическим искусством» (с. 290) вызвать к жизни ту «третью» диалектическую ступень, которая будет означать конец истории. Достигнуть этой ступени смогут лишь те, кто соединит в себе стойкость римлянина и милосердие, жалостливость христианина.

«Парижская мистическая школа» — это определение, данное Поплавским в статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции» (1930), могло возникнуть лишь при условии преодоления авангардистской идеологии, отрицающей все трансцендентное, но, с другой стороны, являясь продуктом этого преодоления, неизбежным образом отсылала к авангарду как к той тезе, без которой невозможна антитеза. Если дружба со Зданевичем и другими авангардистами была для Поплавского своего рода языческим опытом, требовавшим стойкости, концентрации и даже бесчувственности, то принятие эмиграции как аскезы, как самоотречения, равнозначного самораскрытию, как готовности пожертвовать собой из жалости к другим, стало для него опытом христианским: «Может быть, Париж — Ноев Ковчег для будущей России. Зерно будущей ее мистической жизни, Малый Свет, который появляется на самой высокой вершине души и длится не больше половины одного *Ave*» (с. 258).

В определении новой школы как парижской содержится и отсылка к так называемой Парижской школе (*Ecole de Paris*), в ряды которой традиционно записывают многих художников-модернистов первых двух десятилетий XX века (Пикассо, Брак, Модильяни, Сутин и др.). В то же время эпитет «мистическая» говорит о принципиальном отличии ее представителей от «старших» модернистов, озабоченных скорее поисками новой формы, нежели ее мистическим, религиозным содержанием. Примечательно, что к новой школе, называемой им также «парижской нотой», «метафизической нотой», Поплавский относит не только поэта одного с ним поколения Александра Гингера, также близкого к объединениям «Гатарапак», «Палата поэтов» и «Через», но и более старших — Георгия Иванова, Георгия Адамовича и Николая Оцупа, в свое время причислявших себя к акмеистам, а также Зинаиду Гиппиус и Владислава Ходасевича, известного критика «монпарнасской» атмосферы «распада и катастрофы»¹.

Сравнивая отзывы критиков, откликнувшихся на выход «Флагов», нетрудно убедиться в том, что поэтический метод Поплавского вызывал такие же разноречивые оценки, как и его личность. В целом критика была настроена доброжелательно, за исключением Владимира Набокова, посчитавшего, что Поплавский «дурной поэт, его стихи — нестерпимая смесь Северянина, Вертинского и Пастернака (худшего Пастернака), и все это еще приправлено каким-то ужас-

¹ См.: Ходасевич В. О смерти Поплавского // Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 142.

ным провинциализмом, словно человек живет безвыездно в том эстонском городке, где отпечатана — и прескверно отпечатана — его книга»¹. Набоков, впоследствии жалевавший о резкости своих суждений, уличил Поплавского в «крайне поверхностном знании русского языка», указав на явные шероховатости стиля, неправильные ударения («мага́зин», «сваде́бный»), манеру вставлять между двумя конечными согласными полугласный («корабелъ», оркестер»).

Однако большинство рецензентов к «ошибкам» Поплавского отнеслись гораздо более снисходительно. Так, Михаил Цетлин писал в «Современных записках» (1931. № 46): «Ошибки языка, неправильные ударения, такие слова, как „ленный“ или „серевеющий“. Протяженные многостопные размеры, порою те самые, которые любил когда-то Надсон. Образы, которые не трудно было бы перечислить (дети и ангелы, флаги и башни). Но знакомые размеры звучат своеобразно, оживленные необычным чередованием мужских и женских рифм, умелыми переборами ритма. В бедности и приблизительности рифм соблюден тонкий такт. Своеобразно возникают, окрашиваются и сплетаются образы. И из всего этого, из этой бедной бутафории, почти что из ничего создается очень „декадентская“ и очень оригинальная поэзия»². Главная опасность, подстерегающая Поплавского, состоит, по мнению Цетлина, в том, что в нем много «сознательной оригинальности манеры», что роднит его поэзию с «современными живописными исканиями, в которых так много творческой энергии уходит на поиски оригинальных приемов».

Марк Слоним, еще до выхода «Флагов» откликнувшийся на публикацию стихов Поплавского в «Воле России» (1929. № 1011), также отметил, что у него «манера готова перейти в манерность»: «В его поэзии разлит „сладчайший яд“ разложения, ущерба, в ней царствует „наркотическая стихия“ — столь хорошо знакомая Сологубу и нашим русским декадентам и ранним символистам. Если Поплавский не найдет выхода из своего искусственного мирка с электрическими лунами, кораблями, башнями и детскими аллегориями, он начнет повторяться, слабеть и выдохнется, несмотря на чисто формальные достоинства своего стиха. У него и сейчас есть провалы, длинноты, темнота, глухое косноязычие, у него часто замечаешь отсутствие работы над собою — но в то же время видно, что учился Поплавский не у символистов, а у Хлебникова, Пастернака и всей молодой школы русской поэзии»³. При этом Слоним, в отличие от Цетлина, утверждал, что «ущербность» поэтического метода Поплавского совсем не расщудочная. В другой рецензии, уже на сборник «Флаги» (Числа. 1931. № 5), Слоним объяснил «нерасщудочность» поэзии Поплавского, отсутствие в ней логического смысла, ее непонятность, «невнятность» ее музыкальной природой: «Вся эта игра воображения, все эти то смутные, то неожиданно яркие сны живут и движутся стихией музыки, плывут по воле тех ритмических комбинаций, которыми владеет Поплавский. Музыка, т. е. тот элемент поэзии, который составляет ее первичную природу, все то, что словом сказать невозможно, что выше

¹ Цит. по: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 167.

² Там же. С. 179–180.

³ Там же. С. 174.

или ниже, но во всяком случае *вне* понимания рассудком и пятью чувствами — вот это и есть самое замечательное в стихах Поплавского»¹.

Пожалуй, наиболее пронизательным оказался Георгий Иванов, почувствовавший в стихах Поплавского «*frisson inconnu*» — «неизведанную дрожь»: «Да — в грязном, хаотическом, загроможденном, отравленном всяческими декадентствами, бесконечно путанном, аморфном состоянии стихи Поплавского есть проявление именно того, что единственно достойно называться поэзией, в неунизительном для человека смысле. <...> Силу „нездешней радости“, которая распространяется от „Флагов“, — можно сравнить безо всякого кощунства с впечатлением от симфоний Белого и даже от „Стихов о Прекрасной Даме,„»².

Итак, чего же больше в стихах Поплавского — «сознательной оригинальности» (М. Цетлин), «сознательного и тонкого расчета» (К. Мочульский) или же «игры воображения» (М. Слоним), поэтической «вспышки» (Г. Иванов)? И в каком искусстве можно найти параллели его творческому методу — в музыкальном, как это делает Слоним, или же визуальном, как большинство критиков?

Ответ на эти вопросы можно найти в дневниках Поплавского, которые он вел на протяжении всей жизни. В начале 1929 года автор «Флагов» особенно интенсивно размышлял о природе поэтического творчества; так, 16 марта он записывает: «Искусство рождается из разговора музыки с живописью. (Проявленного духа со сферой отражения и замирания)» (с. 97). Однако то, что живопись является сферой отражения и замирания, не означает ее принципиальной ущербности по отношению к музыке: «Архитектура, живопись есть музыка остановленная, но все же не убитая, как бы *moteur immobile*, рождающий непрестанно музыкальное движение» (с. 96). Таким образом, статичность картины оказывается лишь условной, поскольку визуальный образ все равно обладает внутренней динамикой, «унаследованной» им от образа музыкального.

В том же году Поплавский дополнит свое определение искусства, дав дефиницию искусства *поэтического*: «Поэзия создается из музыки, философии и живописи. Т. е. от соединения ритма, символа и образа» (с. 161). Музыка воспринимается нами как ритм, т. е. как движение, которое подразумевает линейную последовательность и, следовательно, темпоральность, и в то же время музыка имеет вневременную основу, которую невозможно адекватно зафиксировать вербальными или же визуальными средствами; любая такая попытка будет чревата остановкой музыки, ее смертью. Неслучайно Поплавский пишет о *духе* музыки, который как раз и отражает ее атемпоральную природу и поэтому не может быть вербализован, и об *образе* музыки, который можно попытаться передать в слове или изображении (с. 99).

Процесс порождения поэтического слова включает в себя, согласно Поплавскому, два этапа: первый заключается просто в принятии музыки, а «принятие музыки есть принятие смерти, оно... посвящает человека в поэты. Почему? Потому, что всякая форма перед лицом музыкального становления может или

¹ Цит. по: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 169.

² Там же. С. 158–159.

не соглашаться изменяться и исчезать, как всякий одиночный такт в симфонии, т. е. движимое чувством самосохранения, или ненавидеть музыку, в которой смысл смерти, или же героически, несмотря на ужас тварности, согласиться с музыкой, т. е. принять целесообразность своего и всеобщего становления, движения и исчезновения. Тогда только душа освобождается от страха и обретает иную безнадежную сладость, которой полны настоящие поэты» (с. 98).

Стихотворение, пишет Поплавский, рождается из «жалости к себе самому», жалости оттого, что в каждом мгновении человек рождается и умирает и каждое следующее мгновение есть переживание о том, что предыдущее мгновение уже невозвратно. «Так создается мелодия; если поэт умеет ее изолировать и развить, разрастается в стихотворение, т. е. спасти от исчезновения хочет поэт некое ощущение, причем понял он это, может быть, только через музыку, т. е. используя магическую эвокационную силу музыки, подобную заклинанию, ибо рассказать ею невозможно; ибо область лирической поэзии есть область особого рода беспричинных переживаний, которые Рёскин назвал тихими чувствами <...> ...в передаче вышеупомянутых острейших, но тихих чувств, беспричинных и бесконечно-ценных волнений [язык] терпит абсолютную неудачу, ибо, с одной стороны, они не имеют имен, с другой стороны, они не разрешаются ни в каком действии, кроме разве в хватании за голову романтиков» (с. 99).

Если поэт не может адекватно передать духа музыки, духа «тихих чувств», то он может хотя бы постараться создать их образ. В этом и будет состоять второй этап рождения стихотворения. Как же пишется стихотворение? — спрашивает Поплавский и отвечает: «Не могучи рассказать ощущение, поэт пытается сравнить его с чем-нибудь, как дикарь, который, чтобы сказать „горячо“, говорил „как огонь“, или, чтобы сказать „синий“, говорил „как небо“, т. е. выискивается вещь внешнего мира, которая становится как бы прилагательным оттенка, начинается описание с какого-нибудь общего туманного слова-сигнала, напр<имер>, *любовь*, или *тоска*, или *лето*, *небо*, *вечер*, *дождь*, *жизнь*. Выискивается вещь внешнего мира, присоединение коей к слову *жизнь*, т. е. присоединение ощущения с этой добавочной вещью, связанной со словом *жизнь*, создает конструкцию, образ, лучше уже создающий эмоциональную травму, подобную эмоциональной травме в душе автора, обволакивающей это слово. Так, индусы отыскивали образ дерева, кажущийся довольно далеким от слова *жизнь*» (с. 100).

Чтобы проиллюстрировать свои теоретические выкладки, Поплавский обращается к поэзии любимого им Блока, противопоставляя ее — что тоже характерно — поэзии Есенина: «...так слово к слову подлетает в уме поэта, создавая странные конструкции, напр<имер>, картину Незнакомки со шлагбаумами, остряками в котелках, рекой и девушкой в перьях, рестораном, сокровищем; все вместе — это одна большая конструкция, один сложный образ, присоединение отдельных частей которого из бесконечного моря возможностей диктовано некоей удачей, некоей странной способностью отбора и извлечения, которая и есть для меня вместе с музыкальностью талант поэта — образ музыки, причем в эту конструкцию входят не только статические прилагательные, но и целый ряд

сказуемых, глаголов, которые заставляют это странное синее дерево, напр<имер>, танцевать, Незнакомку проходить, звать с другого берега реки, раскачивать страусовый веер; все это неизвестно почему, но необходимо для создания целостного ощущения, причем в результате созданный образ столь же загадочен для поэта, как и для читателя, поэт сам свой первый читатель, чаще всего самый плохой. Только дух музыки сообщает этой конструкции движение, колыхание, нарастание и скольжение, без которого стихотворение превращается в грубую энигматическую живопись, как иногда у Есенина» (с. 101).

Итак, «эвокационная» картина, нарисованная Блоком, гораздо точнее передает образ музыки, нежели грубая «энигматическая» живопись Есенина. Читатель «обратным процессом восходит от танца образов к музыке, ее одушевляющей, к ценному ощущению поэта» (с. 101). Для того чтобы читатель смог пройти этим путем, образ не должен быть слишком однозначным, слишком ярким, слишком «живописным»; напротив, он должен быть загадочным, суггестивным, намекающим на то, что за ним кроется нечто еще более эфемерное, нестабильное, «музыкальное». В статье «Около живописи» (1931) Поплавский противопоставляет художников «самодовольных и ярких», таких как Рубенс, тем, кто, подобно Рембрандту, видит трагизм мира, «гибельность и призрачность его»: «Мир, руками художников, самодовольных и ярких, сам делается ярким и пышным. Консистенция его крепнет и красивеет, но смерть и ложь воцаряются у него внутри. <...> И не только красивее, но в тысячу раз глубже и серьезнее взор художника, и не очаровательность, а трагизм мира, гибельность и призрачность его, смерть и жалость открываются нам глазами Рембрандта» (с. 333).

Принципу сознательного «обеднения» (не путать с примитивизацией) образа, сформулированному им в статье о живописи, Поплавский пытался следовать и в своей поэзии. Это не ускользнуло от внимания рецензентов, но если, к примеру, Цетлин с сочувствием писал об умелых переборах ритма, о бедности и приблизительности рифм, о бедной поэтической бутафории Поплавского, то Слоним, напротив, видел в этом недостаток и упрекал поэта за провалы, длинноты, темноту, глухое косноязычие, за то, что у него «часто замечаешь отсутствие работы над собою». Критик не понял, что все эти «недостатки» суть поэтический прием, позволяющий уйти от поэтической «красивости», ибо «красота и поэзия — это вещи разные» (с. 233). Когда Поплавский говорит, что поэту «следует бояться музыки стиха» точно так же, как живописцу надо «бояться живописи» (с. 334), он имеет в виду как раз эту сомнительную формальную красоту, но никак не таинственную музыку сфер.

Что же касается «отсутствия работы над собой», то оно тоже является кажущимся и скрывает за собой огромную работу поэта по отбору и сортировке поэтических образов. Вот как об этом пишет друг Поплавского Николай Татищев: «Музыка замутненная, непросветленный хаос, вот образ, невольно возникающий, когда стараешься вплотную подойти к этой поэзии. <...> У другого такой метод писания вылился бы в что-то бледное, неопределенно-расплывчатое, тусклое, в конечном итоге, — в пустоту. У Поплавского это жизнь, насыщенная содержанием, кровью, болью. Тайна ли в этом языка его,

особого выбора слов, бесконечного обдумывания сотни раз переписанных в черновиках фраз, расчета, взвешивания и его абсолютного слуха, не допускающего и тени фальши в образах и ритме, чтобы не проскользнуло что-нибудь не свое, даром полученное, дешевое, не выстраданное? Так или иначе, это поэзия, где слова умышленно не точны (выбраны так, чтобы смертельно ранить в области сердца)»¹.

Подобно тому как между музыкальными в своей основе «тихими чувствами» и их «живописным» образом имеется некий «зазор», точно так же и слово не является точным эквивалентом образа. Именно в данной перспективе становятся понятными слова Татищева о поэзии, где слова не точны и, более того, *умышленно* не точны. Умышленная неточность слова проявляет себя в нежелании поэта «прикреплять» слово к образу. Он не хочет уподобляться тому дикарю, который удовлетворяется сравнением «синий как небо» и использует его всякий раз, когда хочет передать свое ощущение от слова «синий». Поэт неустанно «выискивает вещи внешнего мира», те живописные образы, которые заключают в себе дух музыки и которые, путем «присоединения» к ним «беспричинного переживания», образуют поэтический образ, выражаемый, как правило, различными тропами: метафорами, сравнениями, эпитетами.

К примеру, цветовые эпитеты играют в поэзии Поплавского важнейшую роль: такие словосочетания, как «черный свет», «сиреневый полюс», «синий покой», «розовый снег», являются «несущей конструкцией» образной структуры «Флагов» и активно не понравились недоброжелателю Набокову, уподобившему их «крашеному марципану или цветной фотографической открытке с перламутровыми блестками»².

Посмотрим, как функционируют цветовые эпитеты в стихотворении «Гамлет». В нем поэт показывает себя тонким знатоком цветовых переходов: синий цвет различной степени интенсивности (голубой, синеватый) перетекает в розовый (розоватый) и алый, проходя через этапы сиреневого, лилового и малинового. Такая цветовая гамма заставляет вспомнить о французском художнике Рауле Дюфи (1877–1953), картины которого Поплавский хорошо знал:

Синие души возвращаются в снах голубых,
Розовый мост проплывает над морем лиловым.
Ангелы тихо с него окликают живых
К жизни прекрасной, необъяснимой и новой.

Там на большой высоте расцветает мороз,
Юноша спит на вершине горы розовой,
Сад проплывает в малиновом зареве роз.
Воздух светает, и полюс блестит синеватый.

¹ Цит. по: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 100–101.

² Там же. С. 168.

Молча снежинка спускается бабочкой алой,
Тихо стекают на здания струйки огня,
Но растворяясь в сиреневом небе Валгаллы,
Гамлет пропал до наступления дня¹.

Действительно, похоже на цветную открытку, но никак не фотографическую: у Поплавского каждый объект окрашен в какой-то цвет, но цветовые эпитеты не «прикрепляются» к данному объекту, а, напротив, подвижны и могут как бы переходить от объекта к объекту. Например, в стихотворении «Последний парад» души окрашены уже не в синий, а в розовый цвет; в стихотворении «Дон-Кихот» полюс не синеватый, а сиреневый; серое, а не малиновое зарево встает в тексте «В Духов день». При этом прилагательные, обозначающие цвета, присоединяются и к существительным с конкретным значением (синие звезды, розовый снег, бледно-алый флаг, лиловый лес), и к существительным абстрактным (синий воздух, розовый ветер, бледно-алый рассвет).

Такая «подвижность» эпитетов характерна не только для эпитетов цветовых, но и в целом для эпитетов, обозначающих внешние признаки объекта (прозрачные скалы, прозрачный ветер, прозрачный бой часов; холодный саван, холодный праздник, холодный рассвет; пустые бульвары, пустая вода, пустые цветы; стеклянные здания, стеклянный мальчик; снежная степь, снежные звезды, снежная душа). В результате изобразительные эпитеты, которые в тексте играют ту же роль, что краски в живописи, приобретают особую метафорическую глубину и позволяют поэту-художнику установить связь между материальными и не материальными объектами: так, «холодный, грязный саван» («Целый день в холодном, грязном саване...») и «желтый холодный рассвет» («Жалость к Европе») оказываются связанными эпитетом «холодный», что актуализирует в этих двух текстах важную для Поплавского и более определенно выраженную в других стихотворениях мифологию раннего утра, утренней зари как времени перехода в вечность, в смерть:

Все казалось иным. Было время Тебе снизойти.
Было что-то в заре, что уже не хотело проснуться.
Солнце в бездне молилось, ему не хотелось взойти,
А заплакать, погаснуть и в саван лучей завернуться.
«Серафита II»²

Очень точно Поплавский описал этот феномен взаимной проницаемости вещей и понятий в статье «Около живописи»: «Ибо ошибка натурализма заключалась в том, что он искал только фактической точности передачи вещей, со всеми их подробностями, забывая, что всегда вещь окутана сиянием воздуха, аурой пыли, дыма, бесчисленными отражениями и свечениями окружающего, особенно неба. И, находясь рядом с другими, иначе окра-

¹ Поплавский Б. Соч. С. 61–62.

² Там же. С. 96.

шенными и расположенными вещами, вместе с ними движутся, как бы в поле зрения, темнеют и светлеют, меняют свой цвет и поглощаются их соседством» (с. 330).

И еще одна цитата из статьи Поплавского, посвященной на этот раз русско-еврейскому эмигрантскому художнику Абраму Минчину (1898–1931): «Посредством необычайно редкого соединения реализма и фантастичности Минчину удавалось писать парижские закаты или даже нереальные ночные освещения так, что ангелы, изображать которых он так любил, демоны, куклы, арлекины и клоуны сами собою рождались из сияния и движения атмосферы его картин, раньше всего и прежде всего необыкновенно реальных» (с. 325–326). Поэт как будто говорит о себе, о своем собственном поэтическом методе, который также заключается в соединении реализма и фантастичности, точных наблюдений парижской жизни и мистических откровений, полученных благодаря максимальному напряжению духовных сил и изнуряющей медитации.

Любимые персонажи Минчина — ангелы, арлекины, клоуны — обитают и в поэтическом пространстве стихов Поплавского, пространстве, организованном вокруг семантически насыщенных объектов, таких как башни с развевающимися флагами, городские площади с цирковыми балаганами, сады, где умирает «рассветных часов синева» («Hommage à Pablo Picasso»), «лунные» дирижабли, «рыскающие» в небе, «как рыба» («Paysage d'enfer»), корабли, «утопающие в океане», подобно «Титанику» («Жалость к Европе»).

На высокой ярко-красной башне
Ангел пел,
А в зеленом небе, детям страшном,
Черный дирижабль летел.
«Мистическое рондо II»¹

Строит ангел дворец на луне,
Дирижабль отходит во сне.
Запевают кресты винтов,
Опадают листы цветов.
«Лунный дирижабль»²

Осветил закат святые своды.
Высоко на башнях спят цари.
А над ними в ясную погоду
Корабли весны идут как годы
С них играет музыка зари.
«Розы Грааля»³

¹ Поплавский Б. Соч. С. 65.

² Там же. С. 58.

³ Там же. С. 80.

Последнее стихотворение «Флагов», посвященное Георгию Адамовичу, можно уподобить магистралу в венке сонетов, настолько оно насыщено мотивами и образами, разрабатывавшимися поэтом в произведениях сборника. Приведем его целиком.

Солнце нисходит, еще так жарко,
Но в воздухе осень, и парк поредел.
Там ярко горят лимонады в хибарке
И желтые листья газет на воде.

Еще мы так молоды. Дождь лил все лето,
Но лодки качались за мокрым стеклом.
Трещали в зеленом саду пистолеты.
Как быстро, как неожиданно лето прошло.

Так поздно в стекле синева отражалась,
И месяц вставал над фабричной трубой.
Душа мироздания — Надежда на жалость, —
Быть может мы летом простились с Тобой.

Так тише и чище. Молчит в амбразуре
Высокой тюрьмы арестант на закате,
И в ярком сиянье осенней лазури
Свистит паровоз на кривой эстакаде.

Вагоны, качаясь, уходят на запад.
С бульвара доносится шум карусели.
Он смотрит в сиянье; не хочется плакать.
Как пыльно и кратко отъездов веселье.

Над башней проносятся поздние птицы.
Как быстро о солнце листва забывает.
Рука открывает святыне страницы.
Глаза закрываются. Боль убывает¹.

Прежде всего обращает на себя внимание зачин стихотворения: Поплавский остается верен своей манере начинать стихотворение с существительного («Мир был темен...», «Фонари отцветали...») или же с глагола («Было тихо в мире...», «Спала вечность в розовом гробу...»), что позволяет ему сразу определить пространственную доминанту текста, поскольку пространство организуется объектами, в нем расположенными, и доминанту временную, выражаемую глагольным временем. Зачастую четверостишие у Поплавского построено по принципу простого перечисления предметов и приписываемых

¹ Поплавский Б. Соч. С. 99–100.

им действий; сложные синтаксические конструкции, которые в результате образуются (так, первые две строчки анализируемого стихотворения имеют вид многочленного сложного предложения с разнотипной синтаксической связью, в данном случае сочинительной и бессоюзной), составлены, по сути дела, из простых двусоставных или эллиптических предложений, которые легко «разъединяются» и могут функционировать как самостоятельные коммуникативные единицы. Например, в стихотворении «Целый день в холодном, грязном саване...»:

Потные гребцы кричали с лодок,
Шумно люди хлопали с мостов,
И в порыве ветра на свободу
Флаги валились с окон и шестов¹.

Каждый субъект действия существует как бы независимо от другого субъекта, сами же действия не сходятся в одну общую точку, а развиваются параллельно. Синтаксическая конструкция здесь служит реализации метафизической установки поэта на преодоление времени и на выход в вечность, который возможен лишь в каждом, не связанном с другими мгновении. «Чтобы избежать застоя и гнили, — говорит Поплавский, — надо каждое мгновенье умирать и воскресать по-новому. Мешать воздвижению новых зданий на прежних фундаментах...» (с. 233). И снова поэт находит сходную интенцию в современной живописи, в частности у Модильяни: «...прежние художники все время, года и года целые, писали и переписывали тот же холст, ту же картину, а современные — ту же картину долгие годы продолжают на разных холстах, все время начиная ее сначала» (с. 331).

В стихотворении «Солнце нисходит...» противительная конструкция с союзом «но», а также глаголы с семантикой убывания признака («нисходить», «редеть») с самого начала задают меланхолическую, пессимистическую тему, на которую не могут повлиять даже «всплески» цветовых эпитетов («желтые листья», «зеленый сад») и слов, обозначающих сиянье, яркость («яркое сиянье осенней лазури», «ярко горят лимонады»). Все строфы построены на контрасте между мотивом увядания и смерти и мотивом радости жизни: например, во второй строфе лирический герой жалуется на то, что молодость, ассоциируемая с катаньем на лодках и развлечениями в парке, проходит так же быстро и неожиданно, как лето. В следующей строфе синева, допоздна отражающаяся в стекле, сменяется лунным светом, что воспринимается поэтом как разрушение надежды, надежды на жалость.

Последнее требует пояснений; дело в том, что концепт жалости играет важнейшую роль в творчестве Поплавского и связан прежде всего с его глубокой, но при этом не ортодоксальной религиозностью. В статье «О смерти и жалости в „Числах“» поэт говорит о том, что многие молодые писатели и поэты эмиграции поставили перед собой вопрос о религиозном опыте как основной вопрос

¹ Поплавский Б. Соч. С. 98.

литературного творчества: «...и есть ли хоть кто-нибудь еще в русской литературе, который сомневался бы, что добро есть любовь и солидарность людей, все сумрак и ложь, на небе и на земле, и только одна точка ясна и тверда. Эта точка есть жалость, и на ней стоит Христос...» (с. 263). Православие воспринимается поэтом как «нищая» религия, «православие — болотный попик в изодранной рясе, который всех жалеет и за всех молится» (с. 259), — утверждает он, «модернизируя» идею Достоевского о слезе ребенка в русле символистской образности второй книги стихов Блока. О Блоке он вспоминает и в другом тексте, в котором излагает свое видение православия: «Христос католиков есть скорее царь, Христос протестантов — позитивист и титан, Христос православный — трости надломленной не переломит, он весь в жалости, всегда в слезах, потому что все, далеко даже отошедшие от церковности, все же никогда с презрением о ней не говорят, а сохраняют навек некую боль разрыва с православием, как Блок» (с. 279).

По убеждению поэта, именно «жалостливое» отношение к объекту изображения делает картину шедевром: «Картина может состоять только из нескольких мазков и быть глубочайшим шедевром (Матисс) — в том случае, если художник (живописно одаренный, конечно) как бы боится писать, священный страх его удерживает, как бы не налгать, не сделать лишнего, но с огромной „жалостью“ и восхищенным любованием относится к своей модели» (с. 331–332).

Литература же вообще есть «аспект жалости, ибо только жалость дает постижение трагического. Исчезновение человека. Таянье человека на солнце, долгое и мутное течение человека, впадение человека в море. Чистое становление. Время, собственно, единственный герой, всечасно умирающий. Отсюда огромная жалость и стремление все остановить, сохранить все, прижать все к сердцу» (с. 273). Среди литературных жанров поэтический жанр наиболее предрасположен к тому, чтобы выразить «песнь времени», поскольку область поэзии, по Поплавскому, это область «тихих чувств», тех самых музыкальных по своей природе «беспричинных переживаний», которые «не имеют имен» и могут быть переданы только с помощью поэтического образа, «образа музыки»: «Воспоминание о тихом состоянии подобно воспоминанию о музыкальном произведении, или, вернее, о чистом мистическом опыте: оно началось — оно нарастало — потрясло душу — оно затихло. Оно было кратковременно, как почти всё действительно высокое в душе, поэтому запись о нем и имеет короткую форму лирического стихотворения, отрывочного сна...» (с. 99–100).

Две любимые темы лирической поэзии — любовь и смерть — неразрывно связаны, как считает поэт, с проблемой восприятия времени. Любовь есть попытка «спасения времени для некоей качественной вечности, некоего чувства сохранения и безопасности своей жизни, наконец спасенной от исчезновения в руках любимого человека». Смерть же, напротив, это расточение и исчезновение времени, ибо «душа умирает постоянно, и каждый день нестерпимей в розоватом дыме, как последний день, но главное — умирание часов и минут, отблесков и освещений, запахов и ощущений безвозвратно» (с. 102).

Цель поэзии не в преодолении времени и смерти, поскольку остановка времени и вечная жизнь означали бы конец музыки, которая есть движение, но в том, чтобы в каждом мгновении сопротивляться смерти и умирать, воскресая в мгновении новом: «...только погибающий согласуется с духом музыки, которая хочет, чтобы симфония мира двигалась вперед» (с. 258).

И современники, и исследователи творчества Поплавского очень часто видят в нем «певца смерти». Так, религиозный философ и публицист Георгий Федотов писал о культе смерти: «Сострадание, обнищание, „Кенозис“ не исчерпывают христианства. От славы Преображения „Кенозис“ ведет к небытию, сострадание — к общей и последней гибели. Здесь наше русское (а не православное) искушение. В этом корень народнического нигилизма и разложения Блока, благоговейная память о котором не требует следования его пути»¹. Французская исследовательница Е. Менегальдо также настаивает на том, что «это принятие смерти, столь полное и столь естественное, ведущее к окончательному исчезновению, не должно нас удивлять, ибо лишь оно способно превратить простого смертного в поэта»². И далее она приводит цитату, к которой мы также обратились выше и в которой Поплавский говорит, что «принятие музыки есть принятие смерти». Однако подобная трактовка не отличается точностью, ведь Поплавский ясно указывает на то, что музыка как начало чистого движения, чистого становления и превращения «предстоит как смерть» единичному, законченному и временному. Другими словами, музыка воспринимается как смерть тем, кто существует во времени, ограничен в своих возможностях, страдает от одиночества, т. е. человеком. Музыка воспринимается им как бы извне, точно так же, как и время — как «система отсчета и сравнения двух движений»: «Так, можно вполне правильно сказать, что извне совершенно ложно выражение: „время стерло эту надпись“, ибо извне время не сила, оно ничего не делает, оно только система счета, число, мера. Изнутри же время мною отождествляется с силой, изнутри развивающей мир. Здесь время есть сама жизнь *in essentia* на том ее полюсе, где она еще напор и возможность и откуда оно осыпается в случай и необходимость» (с. 102).

Извне человек воспринимает только внешний «слой» времени, в котором смерть является окончательной и бесповоротной; но в его внутреннем «слое» смерти нет, поскольку она побеждается вечным становлением, вечным движением, порождающим бесконечную «симфонию мира». Принятие музыки есть принятие смерти, так как без умирания нет рождения; однако принятие смерти не есть принятие музыки, ибо означает отказ от движения, «стабилизацию» и, следовательно, смерть музыки.

Конечно, Поплавский был болен той «болезнью к смерти» (С. Кьеркегор), которая и свела его в могилу в возрасте 32 лет. Болезнь эта была вызвана как внешними причинами (крайней бедностью, невостребованностью, конфликтами с родителями), так и особенностями психической структуры личности —

¹ Федотов Г. О смерти, культуре и «Числах» // Числа. 1930–1931. № 4. С. 147. Кенозис (*греч.*) — снисхождение Бога к людям.

² Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007. С. 96.

ранимостью, мнительностью, склонностью к неврозам и комплексам, страстным желанием сближения с другим человеком и при этом страхом перед этим сближением, грозящим потерей собственной идентичности. Не стоит забывать и о том, что в поведении Поплавского было и немало позерства, аффектации, желания еще больше акцентировать свою непохожесть на других, свою исключительность — ему хотелось быть «проклятым поэтом» и он делал все, чтобы таковым казаться.

Зная все это, соблазнительно прочитать стихотворение «Роза смерти» (посвященное Георгию Иванову) как апологию смерти. Опять, как и в более позднем стихотворении «Солнце нисходит...», мы видим вечерний парк с балаганами и киосками, с бульвара доносится шум карусели, «паровоз поет на виадук». И снова поэт «чертит на полях» стихотворения сложный рисунок, главными персонажами которого являются жизнь и смерть. И если «линейное» прочтение обоих текстов ведет к легкому выводу о том, что смерть представляется поэту избавлением от земных страданий и тревог, то чтение текста как рисунка, различные элементы которого расположены не в синтагматическом, а парадигматическом порядке, позволяет разглядеть в нем гораздо более сложную композицию, «силовыми» точками которой являются понятия, связанные со временем, — весна, осень, заря, закат.

В «Розе смерти» смерть приходит розовым весенним вечером, что само по себе является своего рода оксюмороном: смерть как закат дня, закат жизни приходит у Поплавского весной, когда всё оживает и радуется жизни. В других произведениях эквивалентом весны выступает утро — смерть приходит на заре, на рассвете, как в стихотворении «Hommage à Pablo Picasso»:

Одинокый шептал: «Завтра снова весна на земле
Будет снова мгновенно легко засыпать на рассвете».
Завтра вечность поет: «Не забудь умереть на заре,
Из рассвета в закат перейти, как небесные дети»¹.

Мотив смерти детей, так широко представленный во «Флагах» («Мальчик и ангел», «Успение», «Вспомнить — воскреснуть», «Смерть детей»), также отражает противоречивую диалектику рождения и смерти: умирают те, кто только начал жить. Но та ли это смерть, чья «сабля» «свистит во мгле, рубит головы наши и души» («Двоецарствие»)? Скорее, это «прекрасная» смерть «в час победы, в час венчанья» («Мистическое рондо II»), смерть, без которой нет жизни. Неслучайно она приходит на заре, в рассветный час, который обещает воскресение и новую жизнь. В стихотворении «Богиня жизни» Поплавский называет ее «курчавым Гераклитом»: «А вдалеке, где замок красных плит, / Мечтала смерть, курчавый Гераклит». Однако Гераклит — в полном соответствии с учением этого древнегреческого философа, проповедовавшего единство противоположностей, — персонифицирует также и жизнь: «Богиня жизни на вершине башни / Смотрела вдаль с улыбкой Гераклита»². Богиня смерти — это и богиня

¹ Поплавский Б. Соч. С. 73.

² Там же. С. 66–67.

жизни, богиня движения и богиня музыки, каждый звук которой, умирая, уступает место следующему.

Вряд ли поэт, посвятивший себя целиком культу смерти, мог бы написать такие слова: «Подслушать это внутреннее становление, еще находящееся в возможности, еще не нашедшее или же почти не нашедшее еще себе воплощения, есть назначение действительно благодатной поэзии. <...> Грядущее не вдалеке, а внутри настоящего, и первый мир, в который оно прорывается, есть всегда искусство. Но служить будущему, взыскующему к воплощению, т. е. подчиняясь внутреннему восходящему звучанию времени, создавать чувства, которых никто еще не переживал, и пейзажи, которых еще никто не видел, может только поэт, внутренне-морально согласившийся с духом музыки» (с. 102).

Итак, услышать внутреннее восходящее звучание времени может только тот, кто согласился с духом музыки, а соглашается с ним, как пишет Поплавский в статье «О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции», только «погибающий». В этой гибели, в этой боли он находит предвестия освобождения, предвестия новой жизни: «И, действительно, в пять часов утра в дешевом кафе, когда все сплетни рассказаны и все покрыты позором и папиросным пеплом, когда все друг другу совершенно отвратительны и так, так больно, что даже плакать не хочется, они вдруг чувствуют себя на заре „какой-то новой жизни“», — говорит Поплавский о молодых эмигрантах. И вот боль неожиданно исчезает: «Они, бедные рыцари, уже на заре и по ту сторону боли. Кажется мне, в идеале это и есть парижская мистическая школа. Это они, ее составляющие, здороваются с нежным блеском в глазах, как здороваются среди посвященных, среди обреченных, на дне, в раю» (с. 258–259).

Последнее стихотворение сборника «Флаги», пронизанное мотивами энтропии и умирания (даже вагоны в нем уходят на запад, т. е. в смерть), заканчивается все-таки не смертью, а просветлением; глаза поэта закрываются, но, переставая видеть внешний уродливый мир, он обретает внутреннее зрение, позволяющее ему прочесть «святые страницы»: «Рука открывает святыя страницы. / Глаза закрываются. Боль убывает».

Понятно, почему Поплавский не хотел, чтобы его считали декадентом; в своем дневнике он записывает: «Отличие от старого декадентства: то, что мы радостные, золотые. Умираем, радуясь, благословляя, улыбаясь. В гибели видя высшую удачу, высшее спасение» (с. 96).

Такое «идеалистическое» толкование смерти, разумеется, вступало в противоречие с жестокой реальностью. Жизнь казалась Поплавскому мостом, по которому можно было перейти из жизни в смерть, а оттуда в новую жизнь:

Мост этот тихо качался меж жизнью и смертью,
Там на одной стороне был холодный рассвет.
Черный фонарщик нес голову ночи на жерди,
Нехотя загорался под крышами газовый свет.

Зимнее утро чесалось под снежной периной.
А на другой стороне был отвесный лиловый лес.
Сверху курлыкал невидимый блеск соловьиный.
Яркие лодки спускались сквозь листья с небес.
«Детство Гамлета»¹

Однако удержаться на этом мосту ему не удалось.

Сборник «Флаги» был, как уже говорилось, единственным прижизненным сборником Поплавского. В 1998 году в парижском архиве Николая и Дины Та-тищевых были найдены стихотворения, написанные, по всей видимости, в начале 1930-х годов и собранные Поплавским под названием «Автоматические стихи». В 1999 году сборник вышел в свет в Москве. Е. Менегальдо, подготовившая книгу к печати, недвусмысленно связала — в полном соответствии с данным самим поэтом названием — поэтическую технику Поплавского с техникой сюрреалистического письма. Данная позиция требует уточнения.

В статье «По поводу „Атлантиды — Европы“, „Новейшей русской литературы“, Джойса» Поплавский подробно пишет о «способе автоматического письма»: «Он состоит как бы в возможно точной записи внутреннего монолога, или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующих им мыслей, с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой их алогичной сложности, в которой они проносятся» (с. 274). Парадокс состоит в том, что, давая в принципе верное определение автоматического письма, поэт записывает в адепты данной техники не только сюрреалистов, ее изобретших, но и французского «проклятого» поэта Лотреамона, и ирландского писателя Джеймса Джойса. Лотреамон был, как известно, кумиром сюрреалистов, но привлекало их в его творчестве не автоматическое письмо, а та смелость, с которой он манипулировал неожиданными и парадоксальными образами. Знаменитая метафора Лотреамона — «прекрасный, как случайная встреча швейной машинки и зонтика на анатомическом столе» — стала для них моделью сюрреалистической образности.

Что касается Джойса, то он мастерски использует технику потока сознания, выступая в роли всемогущего манипулятора, но никак не в роли сюрреалистского «регистрирующего аппарата». По словам Бретона, «иллюзорному потоку сознательных ассоциаций Джойс противопоставит течение совсем иного рода, пытаясь отыскать повсюду его брызжащие ключи и все больше приближаясь в своих поисках к предельно точной *имитации* самой жизни (и именно это течение затягивает его в омут *искусства*, искушает миражами *романного письма* и в конце концов неизбежно выбрасывает на отмель натурализма и экспрессионизма)»².

Недаром сам Поплавский спешит оговориться: «Конечно, „Улисс“ не есть только документ, а продукт огромного отбора и сложнейшей конструкции,

¹ Поплавский Б. Соч. С. 68.

² Цит. по: Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 45.

почти невидимого соединения множества дней. Ибо один июльский день этот описывался шесть лет. Отбора. Но отнюдь не отбора и выдумывания мыслей, а отбора бесчисленных текстов-документов, написанных бесконтрольно» (с. 275).

Вот определение сюрреализма, данное А. Бретоном: «Чистый психический автоматизм, имеющий целью выразить, или устно, или письменно, или любым другим способом, реальное функционирование мысли. Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне каких бы то ни было эстетических или нравственных соображений»¹.

Подходит ли под это определение поэзия Поплавского? Очевидным образом, нет. Когда Поплавский говорит о том, что «ничего живого нельзя написать, если не увидеть этого во сне» (с. 229), он вряд ли имеет в виду порождение текста в полусне или в гипнотическом трансе, практиковавшееся сюрреалистами. На наш взгляд, лишь некоторые стихотворения сборника «Автоматические стихи» можно посчитать написанными в такой манере, остальные же напоминают сюрреалистические тексты лишь своими необычными образами, но никак не техникой письма. Вот пример текста, характерные особенности которого (хаотическая композиция, отсутствие рифмы, рваный ритм) делают его похожим на автоматический:

Соединенье железа, стекла, зеленого облака,
Предсмертной слабости, а также скрежета,
Испарины снега, бумаги, геометрии и перчаток
Снятых со многих, многих снов
Давно истлевших
Забывтых
Кто знал тогда что перед нами предстанет
На западе
И почему столько судов замерзло на юге
Полных вращения...²

Публикация «Автоматических стихов» вновь ставит вопрос о том, в какой мере творчество Поплавского зависимо от теории и практики сюрреалистического письма. Вряд ли можно согласиться с Е. Менегальдо, что стихотворения сборника «Флаги» отвечают сюрреалистической доктрине бессознательного производства образов. Более осторожен в своей оценке Леонид Ливак: по его мнению, сюрреалистическая образность характерна для ранних сборников Поплавского, а в стихотворениях «Флагов», написанных после 1928 года, поэт сознательно отходит от сюрреализма, так часто и нарочито используя сюрреалистические образы и тропы, что они превращаются в клише³. Тот факт, что Поплавский создавал в начале 1930-х годов тексты, названные им самим авто-

¹ Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 368.

² Поплавский Б. Автоматические стихи. М., 1999. С. 57.

³ Livak L. The surrealist compromise of Boris Poplavsky. P. 99.

матическими и, следовательно, непосредственно отсылающие к сюрреализму, делает аргументацию ученого достаточно уязвимой.

На наш взгляд, пристрастие Поплавского к «дурманыщим» образам и к развернутой метафоре не является достаточным аргументом для безоговорочного причисления его к русским сюрреалистам. Во-первых, тексты Поплавского в своей основной массе и за исключением некоторых стихотворений сборника «Автоматические стихи» свидетельствуют о том, что они написаны отнюдь не в технике автоматического письма. Даже Н. Татищев, склонный сопоставлять поэзию своего друга с сюрреалистической, предпочитает говорить о «полуавтоматизме» и «полусознании»¹. К тому же Поплавский никогда не отдавал в печать свои тексты, не подвергнув их радикальной стилистической обработке. Более того, он многократно их переписывал. Тот же Татищев сообщает: «Каждое его стихотворение кажется импровизацией. На самом деле, он иногда до сорока раз переписывал одно стихотворение — не исправлял отдельных слов или строк, но все сплошь, от начала до конца. Это для того, чтобы сохранить характер импровизации, чтобы все вылилось единым махом, без ретуши, которая в стихах так же заметна, как заплатки на реставрированных картинах»². В принципе само понятие автоматизма оставалось для Поплавского не до конца ясным — об этом говорит его неправильное толкование поэтики Джойса.

Во-вторых, образы у Поплавского зачастую не «помещаются» в ту классификацию произвольного образа, которую Бретон дал в «Манифесте сюрреализма». По мнению Бретона, «самым сильным является тот образ, для которого характерна наивысшая степень произвольности и который труднее всего перевести на практический язык... либо потому, что в нем содержится огромная доза совершенно явной противоречивости, либо потому, что один из его элементов прелюбопытнейшим образом отсутствует, либо потому, что, заявляя о своей сенсационности, он в конечном счете обнаруживает полнейшую банальность (так, словно резко сдвигаются ножки циркуля), либо потому, что дает самому себе совершенно смехотворное *формальное* обоснование, либо потому, что имеет галлюцинаторную природу, либо потому, что он совершенно естественно облакает абстрактные явления в маску конкретности (или наоборот), либо потому, что он построен на отрицании какого-нибудь простейшего физического свойства, либо потому, что вызывает смех»³. При этом, как указывает Ж. Шенье-Жандрон, только галлюцинаторный образ и образ, у которого отсутствует один из элементов, могут считаться «безусловно сюрреалистическими»⁴.

Все вышесказанное не означает, конечно, что между творчеством Поплавского и сюрреализмом нет ничего общего. Поэт живо интересовался всеми новейшими течениями французской литературы, и в его стихах 1920-х годов можно найти немало отголосков этого интереса. Некоторые его метафоры могут непосредственно восходить к сюрреалистической поэзии, но могут и толковать-

¹ Татищев Н. Поэт в изгнании. С. 101.

² Цит. по: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 109.

³ Бретон А. Манифест сюрреализма. С. 380.

⁴ Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 118.

ся в более широком контексте французской литературы второй половины XIX — начала XX века. Подобно тому как сами сюрреалисты находили источники своей образности у Рембо и Лотреамона, Поплавский обращается как к современным ему течениям, так и к предшественникам, в творчестве которых черпает вдохновение. Не стоит забывать и о таком важном для Поплавского источнике, как русский авангард, типологическую близость к которому демонстрируют ранние стихи, и русский символизм, оказавший значительное влияние на образную и мотивную структуру «Флагов».

Пик интереса Поплавского к сюрреализму пришелся не на вторую половину 1920-х годов, как полагали раньше, а на начало 1930-х, когда были написаны «Автоматические стихи». Это свидетельствует о том, что Поплавский был вполне самостоятелен в своей поэтической деятельности и его отношение к сюрреалистам было не «сыновним» отношением прилежного ученика, а отношением уважительно-братским; именно так, «братьями», поэт их и называет в статье «О смерти и жалости в „Числах“» (с. 264).

В 1936 году, на следующий год после смерти Поплавского, Н. Татищев выпустил сборник «Снежный час», составленный самим поэтом из стихов 1931–1935 годов. Критики сразу же заметили, что голос поэта зазвучал по-иному — более сдержанно, менее эффектно и, по замечанию Гайто Газданова, «почти тускло». Газданов увидел в стихах «Снежного часа» признаки «холодения» поэзии, посчитав, что «именно потому, что эти стихи написаны небрежно и непосредственно и похожи скорее на „человеческий“ документ, чем на поэтический сборник, они приобретают почти неотразимую убедительность, в которой чисто поэтический элемент отходит на второй план»¹.

Если Газданов оценил «Снежный час» менее высоко, нежели «Флаги», то поэт Юрий Мандельштам, напротив, усмотрел в отсутствии поэтической «роскоши», свойственной посмертному сборнику, не недостаток, а достоинство: «Несмотря на поверхностное сходство со своими старыми стихами, он говорит в „Снежном часе“ совсем другим тоном — более сосредоточенным, более трезвым, сознательным и, главное, — более смиренным. <...> Говоря несколько условно, Поплавский, сильно зараженный декадентством, но внутренне ему во многом противоположный, захотел от него отказаться и даже вступил с ним в борьбу. По-видимому, Поплавский был накануне освобождения от всяких влияний, накануне полного нахождения самого себя»².

Слова Газданова о «человеческом документе» заставляют вспомнить о знаменитой полемике между Георгием Адамовичем и Владиславом Ходасевичем о том, должна ли литература пожертвовать формальной красотой и гармонией ради правдивого отражения личного экзистенциального опыта художника³.

¹ Цит. по: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 156.

² Там же. С. 163–164.

³ См.: Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича / Публ. С. Р. Федякина // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 204–250; Hagglund R. The Adamovich-Xodasevich polemics // Slavic and East European Journal. Fall 1976. N 20. P. 239–252.

«С какою рожею можно соваться с выдумкой в искусство? Только документ» (с. 273), — заостряет дискуссию Поплавский.

Можно согласиться с Е. Менегальдо в том, что в «Снежном часе» Поплавский «более близок и верен своему поэтическому замыслу — писать с предельной искренностью. Отказ от „красивого“ в пользу „некрасивого“ и субъективного — этот отказ от литературщины, халтуры и лжи во имя откровенности и правдивости. Следует, погружившись в сугубо интимное, личное, с максимальной точностью улавливать и передавать колеблющуюся, неустойчивую стихию внутренних озарений, переживаний, мимолетных ощущений»¹.

В то же время важно отметить, что максимально точно улавливать и передавать стихию внутренних переживаний можно лишь в том случае, если художник умеет посмотреть на себя со стороны, как сторонний пассивный наблюдатель. «Задача просто в том, — постулирует Поплавский, — чтобы как можно честнее, пассивнее и объективнее передать тот причудливо-особенный излом, в котором в данной жизни присутствует вечный свет жизни, любви, погибания, религиозности. Следует как бы быть лишь наблюдателем неожиданных аспектов и трогательно-комических вариаций, в которых в индивидуальной жизни присутствуют общие вечные вещи» (94).

В «Снежном часе» Поплавский довольно далеко ушел от того понимания поэзии, которое изложил в небольшой заметке 1928 года. В ней он отдал явное предпочтение дионисийскому, динамическому началу, которое, по его мнению, и порождает «поэтический документ — ощущение живой, не поддающейся в руки ткани лирического опыта. <...> В таком стихотворении всё свободно превращается „во всё“; построено такое стихотворение бывает не наподобие твердых тел, например статуи, а скорее наподобие разноцветных жидкостей» (с. 251).

Так были написаны «разноцветные» стихотворения «Флагов», однако ощущение от стихов «Снежного часа» другое — художник уступил в нем место скульптору, работающему с двумя цветами — черным и белым — и придающему своим душевным переживаниям четкую, статичную форму «холодных», «мраморных» образов:

Снег идет над голой эспланадой;
Как деревьям холодно нагим,
Им должно быть ничего не надо,
Только бы заснуть хотелось им.

Скоро вечер. День прошел бесследно.
Говорил; измучился; замолк.
Женщина в окне рукою бледной
Лампу ставит желтую на стол.

Что же Ты, на улице, не дома,
Не за книгой, слабый человек?

¹ Менегальдо Е. Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. С. 259–260.

Полон странной снежною истомой
Смотришь без конца на первый снег.

Все вокруг Тебе давно знакомо.
Ты простил, но Ты не в силах жить.
Скоро ли уже Ты будешь дома?
Скоро ли Ты перестанешь быть?¹

Снег у Поплавского является символом чистоты, но одновременно и молчания. Это молчание мира, не отвечающего на призыв поэта, но и молчание пустой страницы, белизна которой вводит его в состояние творческой прострации: «Молчание белой бумаги. Белый лист наводит на меня какое-то оцепенение. Как студеное поле, перед которым кажется неважным все — цветы и звуки» (с. 163).

Молчание может быть «умудренным» молчанием философа, который сам запирает себя в башню, не желая, чтобы истина была профанирована «подвижной болтовней людей»: «Может быть, молчание статуй ближе к цели, чем подвижная болтовня людей» (с. 163). Он как тот арестант из последнего стихотворения «Флагов», который на закате «молчит в амбразуре высокой тюрьмы», в то время как окружающий мир полон звуков.

Но есть и другое молчание — молчание в истоме, в изнеможении, когда молчать так же мучительно, как говорить. Медитация на грани сна и яви, медитация, которую окружающие принимают за глубокий сон, вдруг оборачивается оцепенением, прострацией. Постель как место медитации, религиозной и поэтической, превращается в «теплый гроб»:

Спать. Лежать, покрывшись одеялом,
Точно в теплый гроб сойти в кровать.
Слушать звон трамваев запоздалых.
Не обедать, свет не зажигать.
«В зимний день...»²

Как холодно. Душа пощады просит.
Смирись, усни. Пощады слабым нет.
Молчит январь, и каждый день уносит
Последний жар души, последний свет.
«Как холодно...»³

Ключевые слова сборника «Снежный час» — нагой («ползут нагие ветви»), голый («голые горы»), пустой («с пустою головой ложиться спать», «пустое время»), темный («темный лес»), поздний («поздней осенью темнеет рано»).

¹ Поплавский Б. Соч. С. 103.

² Там же. С. 104.

³ Там же. С. 121.

И вдруг в этой темной пустоте рождается огонек надежды:

Спи, усни, не в силах мира вынести.
Иль поверь, что есть иной исход.
Все прими и в поле встретить выйди
Рано утром солнечный восход.
«В зимний день...»¹

Надежда и радость бытия и любви — основной мотив цикла «Над солнечною музыкой воды», который входит в «Снежный час» и посвящен Наталье Столяровой, возлюбленной поэта.

Не говори мне о молчаньи снега.
Я долго спал и не был молодым,
И вдруг очнулся здесь, когда с разбега
Остановился поезд у воды.

Смерть глубока, но глубже воскресенье
Прозрачных листьев и горячих трав.
Я понял вдруг, что может быть весенний,
Прекрасный мир и радостен и прав.
«Не говори мне...»²

Когда в других стихотворениях сборника поэт обращается к себе на «ты», он пишет «ты» с большой буквы, графически закрепляя ту раздвоенность сознания, которая свойственна этому периоду его творчества. В цикле, посвященном Столяровой, «Ты» — это возлюбленная, муза:

Все радостней, все крепче мир любя,
Смеясь и узы грусти разрывая,
Я здесь живу, я встретил здесь Тебя,
Я шум дождя Тобою называю.
«Холодное, румяное от сна...»³

Однако «сну о счастье» не суждено было продлиться долго: в декабре 1934 года Столярова уедет в СССР, где вскоре будет арестована и много лет проведет в лагере и ссылке. Последнее стихотворение цикла, написанное после отъезда Столяровой, заканчивается так:

Сон о счастье. Газ в пыли бульвара,
Запах листьев, голоса друзей.

¹ Поплавский Б. Соч. С. 137.

² Там же. С. 151.

³ Там же. С. 167.

Это все, что встанет от пожара
Солнечной судьбы. Смирись, ничей.
«Мать без края...»¹

Сборник «В венке из воска», как и «Снежный час», был выпущен Татищевым и вышел в 1938 году. В него вошли как стихи 1920-х годов, так и более поздние. В рецензии на книгу Нина Берберова писала (Современные записки. 1939. № 68): «Читая различные стихотворения, напечатанные в „Венке“, слышишь голоса молодого Блока (вплоть до уже зрелого „Свирель запела на мосту“), Гумилева, Клюева, Чурилина, Хлебникова. Но все это усилено и подчеркнуто большой, талантливой подлинностью, а потому не возникает ни малейшей мысли ни о подражании, ни об ученичестве»². Доказательством того, что Поплавский был самым талантливым лирическим поэтом эмиграции, назвал сборник Владислав Ходасевич: «Рекомендовать эту книгу тем, кто ищет в поэзии ответа на вопрос: как жить? — было бы совершенно напрасно. Но ее можно рекомендовать любителям поэзии, пожалуй, того, что зовется „чистой поэзией“. Вслушиваясь, вчитываясь в поэзию Поплавского, вникая в структуру и систему его образов, они, вероятно, смогут восстановить и основы некоего общего мировоззрения, которое в Поплавском, конечно, жило и по-своему развивалось, но которого он сам до конца не сознал — и, может быть, не хотел сознать, потому что должен был дорожить тем душевным сумраком, откуда возникали образы его поэзии»³.

В 1965 году в Париже стараниями Татищева выйдет еще один сборник Поплавского, названный, как и невышедший сборник 1920-х годов, «Дирижабль неизвестного направления». Татищев включил в него стихи 1924–1935 годов.

В эмигрантской среде Поплавский был известен прежде всего как лирический поэт; его проза в полном объеме и по авторской рукописи была опубликована в 1993 году французским славистом Луи Алленом. Аллен издал вместе оба романа Поплавского — «Аполлон Безобразов» (1926–1932) и «Домой с небес» (1934–1935), — указав, что последний роман трилогии — «Апокалипсис Терезы» — остался незавершенным. Поскольку никаких черновиков «Апокалипсиса Терезы» до сих пор не найдено, предпочтительнее все-таки говорить о дилогии. Несколько глав из романа «Аполлон Безобразов» были напечатаны в журнале «Числа» (1930, № 2–3; 1931, № 5; 1934, № 10), а также в журналах «Встречи» (Париж, 1934, № 6) и «Опыты» (Нью-Йорк, 1953, № 1; 1955, № 5; 1956, № 6).

Работу над своим первым романом Поплавский начал в 1926 году и завершил уже после выхода «Флагов». Как справедливо считает Е. Менегальдо, «по своему духу и тематике „Аполлон Безобразов“ близок „Флагам“, где также присутствуют мифический герой, фантастические путешествия, погружения в морские бездны и земные глубины, и воссоздана сюрреалистическая атмосфера, но

¹ Поплавский Б. Соч. С. 170.

² Цит. по: Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. С. 149.

³ Там же. С. 179.

роман содержит и совершенно новые специфически присущие жанру элементы. Это и особая форма „лирического“ реализма в описаниях и исповедях героев, и появление рассказчика, вокруг которого вращаются второстепенные действующие лица, и документальность в изображении парижской жизни русской эмиграции»¹.

Но достаточно ли одной «сюрреалистической атмосферы», под которой подразумевается смесь реального и фантастического, чтобы определить роман как сюрреалистический? Стоит иметь в виду, что сюрреалисты критически относились к самому романному жанру; в первом «Манифесте сюрреализма» Бретон объявил о несовместимости романа и сюрреализма. В то же время спустя два года после «Манифеста» вышел роман Луи Арагона «Парижский крестьянин» (1926), а сам Бретон опубликовал в 1928 году повесть «Надя». Отвергая психологизм и реализм классического романа, сюрреалисты стремились в своей прозе не к правдоподобию, а к выражению истинных ощущений, отсюда их интерес к дневниковой форме, которая при этом максимально «объективизируется», становясь «документом», подобным записям психоаналитика. О том же, по сути, говорит и Поплавский, когда утверждает, что «существует только документ, только факт духовной жизни. Частное письмо, дневник и психоаналитическая стенограмма — наилучший способ его выражения» (с. 257).

Структурные особенности сюрреалистического романа также определяются установкой на антипсихологизм и алогичность. «Сюрреалистическая фрагментарность соответствовала глобальной установке на отказ от рационализма и логики, — поясняет Е. Д. Гальцова. — Вместо логики — нагромождение самых разных и не поддающихся причинно-следственной связи эпизодов, состыкованных по принципу „объективной случайности“, т. е. случайных совпадений, на основе которых выстраивается некое подобие сюжета. В целом, можно говорить о метасюжете сюрреалистической прозы — это „путешествие“ по неким реальным и фантастическим местам и одновременно некий духовный путь, приводящий к постижению сюрреальности»².

По мнению О. А. Каменевой, «Аполлон Безобразов» построен по схожей модели; так, текст Поплавского и роман Арагона «Парижский крестьянин» «отмечены сходством в построении романного пространства и организации повествования. Они конструируют автобиографическое пространство, в котором повествование ведется от первого лица, персонафицирующего самого автора (Арагон) или одну из ипостасей его автобиографического образа (Поплавский)»³.

Характерно, что романы Поплавского воспринимались современниками как автобиографические: по словам Адамовича, «то, что Поплавский в разговоре

¹ См.: Поплавский Б. Неизданное. С. 468.

² См.: Энциклопедический словарь сюрреализма. С. 422–423.

³ Каменева О. А. Сюрреалистический Париж Бориса Поплавского («Аполлон Безобразов» и «Парижский крестьянин» Луи Арагона) // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу, 1920–1940 / Сост. Ж.-Ф. Жаккара, А. Морар, Ж. Тассис. М., 2007. С. 137.

называл романом, — его „Аполлон Безобразов“, — было смесью личных признаний с заметками о других людях, без логической связи, без стремления к композиционной последовательности. <...> По-видимому, „современность“ Поплавского, его характерность для наших лет отчасти в том и сказывалась, что он стремился к разрушению форм и полной грудью дышал лишь тогда, когда грань между искусством и личным документом, между литературой и дневником начинала стираться»¹. Не случайно Наталья Столярова, которая узнала себя в образе Тани из романа «Домой с небес», в подробностях рассказала, какая судьба в реальной жизни ждала персонажей этого художественного произведения.

В работах современных исследователей правомерность подобного смешения реального и фикционального подвергается, впрочем, сомнению: так, Ирина Каспэ² разбирает те приемы, с помощью которых автор подчеркивает «искусственность» романной реальности, — это насыщенность текста метафорами «театра», когда персонажи оказываются то актерами, то зрителями; пристрастие рассказчика к скрытым цитатам и неявным аллюзиям; использование эпитафий на французском языке; стилистическое «опрошение» (речь идет, видимо, о сниженной лексике); пренебрежение лингвистическими нормами, которое современники принимали за элементарную неграмотность³.

Николаю Татищеву удалось найти точную формулировку для того, чтобы выразить ту двойственность позиции Поплавского, которая свойственна его отношению к письму вообще, независимо от конечного продукта — дневника или же художественного произведения: «„Поплавский — прежде всего литератор...“ — было сказано о нем. Может быть, может быть... так как все то, что писал он, — почти дневник. Но дневник все-таки для себя — без прикрас и даже, по свойственной ему диалектической манере, утрированный. Дневник, обнажающий автора, чуть-чуть садистский» (с. 234–236).

Когда Поплавский пишет роман, то этот роман получается почти как дневник, но именно почти, поскольку автобиографические, предельно искренние элементы в тексте «компрометируются» общей модальностью вымысла. О предельной искренности поэт говорит так: «Не пиши систематически, пиши животной, салом, калом, спермой, самым мазаньем тела по жизни, хромотой и скачками пробуждения, оцепенения свободы, своей чудовищности-чуждости...» (с. 201). Поплавский называет это «писать по-розановски», т. е. без стиля, «наивно-педантично», «искать скорее приблизительного, чем точного, животное-народным, смешным языком...» (с. 109).

При этом ему кажется важным сохранять по отношению к тексту позицию наблюдателя. В записи 1935 года, незадолго до смерти, Поплавский предосте-

¹ Адамович Г. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 98–99.

² Каспэ И. Ориентация на пересеченной местности: странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 187–202.

³ Например, Нина Берберова писала: «Главной его чертой было отсутствие языка: он говорил по-русски, когда говорил, как-то бледно и тускло, а иногда и неграмотно. В писаниях его это чувствуется, эта непреодоленная неловкость, неуклюжесть, не нарочитая, но органическая бедность синтаксиса» (Берберова Н. Курсив мой: автобиография. М., 1996. С. 316).

регают против прямолинейного «автобиографического» прочтения его романов: «Персонажи моих двух романов, все до одного, выдуманы мною, но я искренно переживал их несходство и их борьбу, взял ли их из жизни, скопировал, развил, раздул до чудовищности? Нет, я нашел их в себе готовыми, ибо они суть множественные личности мои, и их борьба — борьба в моем сердце жалости и строгости, любви к жизни и любви к смерти, все они — я, но кто же я подлинный? Я посреди них — никто, ничто, поле, на котором они борются, зритель. Зритель еще и потому, что из тьмы моей души все они и многие другие выступили на встречу людям, меня любившим» (с. 115–116).

Поплавский не хочет, чтобы его романы читались как дневник, ибо авторское «я» в романе стирается, превращается в имперсонального зрителя, примеривающего на себя то маску эксплицитного автора (рассказчика, ведущего повествование от своего лица; в «Аполлоне Безобразов» это Васенька, условный двойник Поплавского), то безличного нарратора в «Домой с небес» (роман написан от третьего лица), то кого-нибудь из персонажей, например Терезы, чей дневник включен в ткань повествования в первом романе дилогии, или же Безобразова, произносящего монолог от первого лица. Он зритель, наблюдающий, как те реальные люди, которых он впустил в себя, превращаются во «тьме его души» в его собственные множественные «я»; затем эти двойники автора, покидая его душу, выступают навстречу тем людям, которыми они когда-то являлись. Несомненно, что прототипом Тани из романа «Домой с небес» была возлюбленная поэта Наталья Столярова, но Таня как романтический персонаж является не столько Столяровой, сколько самим Поплавским, впустившим ее в себя и превратившим ее в своего двойника.

Стоит отметить, что такое манипулирование авторскими масками в принципе противоречит сюрреалистической установке на предельную искренность прозы; Бретон наверняка причислил бы Поплавского к порицаемым им «эмпирикам романа, что выводят на сцену персонажей, отличных от автора, и расставляют их на свой лад физически и морально, а с какой целью — этого лучше и не знать. Из одного реального персонажа, о котором они претендуют иметь некое представление, они делают двух для своей истории; из двух реальных они без всякого стеснения лепят одного»¹.

Традиционно считается, что два основных персонажа романа — Васенька, вся внешность которого «носила выражение какой-то трансцендентальной униженности»², и его противоположность Аполлон Безобразов, для которого «прошлого не было, который презирал будущее и всегда стоял лицом к какому-то раскаленному солнцем пейзажу, где ничего не двигалось, все спало, все грезило, все видело себя во сне спящим»³, — персонифицируют две стороны натуры самого Поплавского. Действительно, христианский мистик Васенька так же беден, как и его создатель, ведет такой же ночной образ жизни, так же

¹ Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма / Сост. С. А. Исаева, Е. Д. Гальцовой. М., 1994. С. 193.

² Поплавский Б. Аполлон Безобразов // Поплавский Б. Домой с небес. С. 22.

³ Там же. С. 25.

одержим идеей жалости, жалости к себе и жалости к миру: «О, жалость к низшей жизни, жалость к глазам, которым больно от мелких букв. Жалость к сердцу, которому трудно подниматься по лестнице, и оно жалобно стучит, как матрос в железную стену»¹. При этом Аполлон Безобразов, имя и фамилия которого образуют оксюморон, обладает недюжинной физической силой Поплавского, разделяет его интерес к гностикам, к медитации, к оккультизму и Каббале, также исповедует идеалы философов-стоиков.

В то же время, несмотря на реальную автобиографическую основу, оба персонажа «собираются» из некоего интеллектуального «конструктора», элементами которого служат реальные исторические фигуры, персонажи чужих текстов, архетипические фигуры мировой мифологии, визуальные образы, почерпнутые из живописи, абстрактные философские категории и понятия. Так, Васенька «собирается» из пушкинского Евгения («Медный всадник»), князя Мышкина («Идиот» Достоевского), испанского средневекового святого Иоанна Креста. Аполлон Безобразов — из римских императоров Марка Аврелия и Юлиана Отступника, древнегреческого философа Гераклита и римского стоика Эпиктета, героя романа Достоевского «Бесы» Николая Ставрогина, повествователя «Песен Мальдорора» Лотреамона, героя романа Альфреда Жарри «Суперсамец» Андре Маркея. К тому же образ Безобразова имеет явные визуальные прототипы в творчестве Леонардо да Винчи, французского художника-символиста Гюстава Моро и итальянского художника-«метафизика» Джорджо де Кирико.

Метод Поплавского можно уподобить методу кубистской живописи, которая эволюционировала от так называемого аналитического кубизма, состоявшего в дроблении крупной формы на более мелкие, к синтетическому кубизму, суть которого в собирании объектов в более крупные пространственные единицы. Поплавский также поначалу «разбирает» себя на составные части (Васенька и Аполлон), но затем вновь собирает их, прибавляя к ним другие части, заимствованные в чужих текстах или картинах.

Результатом подобной «реконструкции» является синтетический образ, который, с одной стороны, обладает узнаваемостью (вот почему многие «узнали» в Васеньке Поплавского), а с другой — является чисто фикциональным, выдуманным. Поплавский, в отличие, скажем, от Бретона, начавшего «Надю» вопросом «Кто я есмь?», не ставит себе подобных вопросов: текст пишется не для того, чтобы ставить вопросы и тем более давать на них ответы, а для того, чтобы «выразить... муку того, что невозможно выразить» (с. 277).

Отвечая на литературную анкету журнала «Числа», Поплавский мечтает «расправиться, наконец, с отвратительным удвоением жизни реальной и описанной».

Существует несколько путей: можно «написать одну „голую“ мистическую книгу, вроде „Les chants de Maldoror“ Лотреамона, и затем „assommer“² несколько критиков, и уехать, поступить в солдаты или в рабочие» (с. 277).

¹ Поплавский Б. Аполлон Безобразов. С. 136.

² Убить, избить (фр.).

Можно, подобно Бретону, превратить текст в объективный «документ», фиксирующий субъективность его автора. Такую цель — сделать из текста «частное письмо, дневник или психоаналитическую стенограмму» — ставил перед собой и художественный критик Поплавский.

Однако в реальности *писатель* Поплавский пошел третьим путем: он преодолел удвоение жизни за счет уничтожения границы между жизнью и текстом; жизнь стала текстом, и Поплавский трансформировался в Васеньку и Аполлона, но при этом текст, сотканный из десятков скрытых цитат, аллюзий и заимствований, оказался богаче, «шире» жизни, и герои романа, не утратив своей «автобиографичности», превратились в действующих лиц новой, более сложной реальности — символической реальности текста.

Роман Поплавского представляет собой сложную конструкцию, состоящую из множества пластов: романтического (связанного с творчеством немецкого романтика Гельдерлина, а также с Лермонтовым; не стоит забывать и об английском готическом романе), символистского (многочисленные отсылки к текстам французских и русских символистов, а также Генрика Ибсена), авангардного (скрытое «присутствие» в тексте Аполлинера, Жакоба, Альфреда Жарри), сюрреалистского (например, «автоматические» или кажущиеся таковыми записи в «Дневнике Аполлона Безобразова»), неоклассицистического (на формирование образа Аполлона Безобразова значительное влияние оказал цикл о господине Тэсте французского поэта Поля Валери).

Важнейшее место занимает в структуре романа и пласт, связанный с русским романом XIX века: так, герои Поплавского озабочены проблемами метафизического и религиозного толка ничуть не меньше, чем персонажи Достоевского, по своей экзальтированности и неуравновешенности даже превосходят их, так что напрашивается вывод об их сознательном пародировании со стороны Поплавского. Объектом пародирования или, точнее, пастиширования становится в романе и гоголевский «дискурс»: «Лети, кибитка удалая! Шофер поет на облучке, уж летней свежестью блистает пустой бульвар, сходя к реке. Ах, лети, лети, шоферская конница, рано на рассвете, когда так ярки и чисты улицы, когда сердце так молодо и весело, хотя и на самой границе тоски и изнеможения. Эх, лети, лети, эмигрантская кибитка, заворачивай на всем скаку, далеко заноса задние колеса, с адским шумом взлетай на подъемы и со свистом на одних тормозах стремительно несись под гору»¹.

Композиционная сложность романа и многообразие его «языков» «компенсируются» простотой фабулы. Рассказчик — Васенька — знакомится с Аполлоном Безобразовым и сближается с ним, поскольку видит в Аполлоне инкарнацию того солнечного, стоического мужского начала, которого так не хватает ему самому, невротическому, женственному христианскому мистика. На балу они встречают Веру-Терезу фон Блиценштиф, молодую девушку, происхождение которой (мать — русская немка из остзейских дворян, отец — граф из Лотарингии) оказывается таким же сложным, как и ее мироощущение. Тереза, в образе которой сливаются черты испанской средневековой святой Терезы Авильской,

¹ Поплавский Б. Аполлон Безобразов. С. 78.

французской святой конца XIX века Терезы Лизьеской (почитаемой Мережковским и Гиппиус), а также блоковской Незнакомки и женских персонажей Ибсена, с детства обуреваемая видениями, слышит голоса, изнуряет себя ночными молитвами. Ее обостренное религиозное чувство, принимающее подчас экстатические, чувственные формы, не только ведет ее к отказу от себя и к самопожертвованию, но и толкает на еретический путь, соблазнительность которого оказалась так сильна для людей эпохи *fin de siècle*: «Прижать к своему сердцу Иисуса — великое счастье, но прижать к сердцу Люцифера — еще прекраснее, ибо Люцифер глубже страдает и обречен огню. Не святого, а изгнанного и падшего любишь. Искупить Люцифера — вот что хотела бы я, если бы была Марией. И вот я помрачаюсь от этой надежды и от слабости своей»¹, — пишет Тереза в своем дневнике.

Искупить Люцифера значит искупить Безобразова, который в романе прямо называется дьяволом. Такова мистическая сверхзадача Терезы, в то время как влюбленный в нее Васенька вызывает у нее лишь сестринское сострадание и жалость. Но искупления не происходит: Аполлон, спасая свою жизнь, сбрасывает в горную пропасть бывшего католического священника Роберта, лишившегося сана и рассудка из-за любви к Терезе, и это событие разрушает тот «рай друзей», который есть «редкое таинственное счастливое совпадение нескольких настроений, досугов и людей»². Первым уходит в никуда Безобразов, следом Тереза поступает в монастырь, а Васеньке остается лишь смиренно слушать звук дождя: «Тьма медленно наполняла комнату, и уже углы ее, и закопченный потолок тонули в ней. И вдруг дивно знакомый и невыразимо печальный, равномерный звук прибавился к ней, и я, не открывая глаз, уже знал, что на улице снова пошел дождь»³.

Так, возвращая читателя к первой фразе романа («Шел дождь, не переставая»), автор заканчивает второй вариант его финала⁴. Внешней причиной, повлиявшей на отказ Поплавского от первого варианта финала, послужил резкий отзыв Мережковского, пожалевшего о том, что глава из его книги «Иисус Незвестный» была напечатана рядом («Числа». № 5) с «грязными кощунствами декадентского романа» Поплавского. Однако, по-видимому, Поплавский и сам был неудовлетворен последними главами, слишком явно демонстрировавшими его «зависимость» от фантастической образности Эдгара По и Артюра Рембо. Второй вариант финала, из которого был исключен Аполлон Безобразов, стал той последней нотой, которая как бы вобрала в себя всю метафизическую и экзистенциальную «музыку» романа.

Отрывки из второго романа дилогии — «Домой с небес» — печатались в альманахе «Круг» (1936. № 1; 1937. № 2; 1938. № 3). Действие романа разворачива-

¹ Поплавский Б. Аполлон Безобразов. С. 151.

² Там же. С. 123.

³ Там же. С. 180.

⁴ Первый вариант финала, разночтения, имеющиеся в различных изданиях «Аполлона Безобразова», а также варианты, отброшенные самим Поплавским, воспроизведены в кн.: Поплавский Б. Незданное. С. 367–392.

ется спустя шесть лет после «предыдущего действия», т. е. романа «Аполлон Безобразов»: «Многокрылое время пронеслось над знакомой группой мелодекламаторов предыдущего действия, и все они переменились в лице, и только Аполлон Безобразов, не живя, следственно, не старея, не страдал и, следственно, ни в чем не участвуя, архаический и недоступный, продолжал путешествовать из конца в конец города, как змея, не спеша переползающая железнодорожные пути»¹. Васенька, «сутулый юноша в грязном воротнике», переполненный христианской жалостью к миру, превратился в могучего атлета-стойка Олега и стал, подобно Безобразову, «замкнутое, холоднее, веселее»: «Та безнадежная ночная звенящая жалость ко всему, не дающая ни принять жизнь, ни вступить в нее, скоро стала ему самому неприятна, как кожная болезнь; он вдруг открыл в себе другое существо, гораздо более грубое, решительное, юмористическое и религиозное в том смысле, что оно, научившись переносить собственную нагрузку, не решалось более судить и высокомерно сострадать чужой, не зная чужих утешений и тех счастливых и таинственных вещей, которые происходят между ним и Богом, как никому не видимые ночные ласки мужа и жены»².

Домой с небес — эта формула, вынесенная в заглавие романа, целиком определяет путь, которым проходит Олег, являющийся фикциональным двойником автора, спускаясь с небес мистической аскезы и самоограничения на землю земной, телесной любви: «...домой с небес, из раскаленного ада святости, жестокости, спорта и книг — на землю, в смирение труда, усталости и физической любви...»³. На этом пути он встречает двух женщин — Таню и Катю, — отношения с которыми и составляют сюжетную канву романа. Таня — воплощение современной женщины, сильной и умной; у нее «горькое, тяжелое, умное живое тело»⁴, вся прелесть и весь соблазн которого открываются Олегу в средиземноморском городке Ле Лаванду, куда он приезжает летом вместе с Безобразовым. Любовь Тани и Олега похожа на битву, которую противники ведут, понимая, что проиграют оба: «Они танцевали; сердце Олега вдруг обнаруживало, открывало, понимало, что они вместе плывут в бесконечную и бесконечно-долгую боль, унижение, поражение, обиду, разлуку, но сила отплытия, отрыва, отчаливания от земли и старой жизни была так могущественна, так нова, так стремительна, что Олег, не помня себя, не защищаясь, сам до боли раскрываясь, шел на нее, как будто шел на битву, тая, гибнучи безвозвратно, продаваясь в рабство в горячем розовом неподвижном воздухе вечера»⁵.

Катя — более простая, приземленная, не очень умная, с купеческими навыками и жадностью к деньгам: «Ничего неземного, неподкупного, ледяного в ней нет; как красивое белое животное, грустное и спокойное, Катя всегда и за всем видит землю... Она удивляется, почему Безобразов не работает, почему у них всех нет денег, почему Олег не сдает экзаменов на шофера такси»⁶.

¹ Поплавский Б. Домой с небес. С. 192.

² Там же. С. 199.

³ Там же. С. 245.

⁴ Там же. С. 226.

⁵ Там же. С. 216.

⁶ Там же. С. 269.

Суть трагического конфликта между Олегом и его возлюбленными состоит не только и не столько в том, что любовь приносит с собой ревность и страдания, сколько в том, что отношения с женщиной пагубно сказываются на его отношениях с Богом. Уже в Ле Лаванду Олег ощущает «дикую свободу от Бога и страх Бога»¹. Он не пишет, не читает, не медитирует. В Париже все его конфликты с женщинами становятся лишь отзвуками внутреннего конфликта, раздирающего его две части — земную, связанную с сексуальностью, и небесную, эту сексуальность трансцендирующую: «Он ошалел от объективности, вошедшей в жизнь, от чужого присутствия в своем присутствии, от внешнего отзвука, о котором он так долго выл, а теперь почти жалел... Часто, возвращаясь домой, он с ненавистью смотрел на свои блестящие башмаки, напоминающие ему, что он целый день валялся на диване или на постели, целовал, нюхал, ощупывал молодое, живое, опасное тело. Архитектурная симметрия его одиночества была совершенно разрушена, а он вечно с гнусным, подозрительно наглым видом куда-то спешил...»²

Олег, как верный адепт оккультных учений, стремится к андрогинной целостности, в которой мужской и женский элемент образуют неразрывное единство, но в то же время физическая любовь как средство достижения этой целостности кажется ему предательством Бога: «Десять раз Катя ждала, что он потеряет голову, поцелует, обнимет всю тяжелую своей теплотой, но знакомство с Безобразовым и Танины дни не прошли для него даром. Олег то сиял нарочно счастливым, холодным теплом, то действительно смутно боялся чего-то непоправимого, аскетически страшился падения в горячий омут, и это было грубо»³.

Разрыв с Таней и Катей мыслится Олегом как пробуждение ото сна; теперь он снова свободен и одинок, открыт Богу и его требовательной любви: «Олег чувствовал, что Бог боится его, ужасается его храбрости и любит его таким, как сейчас, совсем другую страстной и страшной любовью, чем той покровительственной и мирной, которою он любил Олега женатого, бородатого, примиренного с жизнью, добродушно-молчаливого, безопасного. Нет, Бог снова любил в нем храбреца, девственника, аскета, пророка, люцифера, как любит владыка красивейших, гордейших девушек племени, предначертав их для своего гарема, долго упорно борясь с их метафизической строптивостью. Он чувствовал грозное, напряженное, как сталь, облако божественной ревности над собою, преследующее его, как Израиль в пустыне»⁴.

Зная, что земля не приняла его, Олег чувствует, что и небо теперь его не примет, и ему ничего не остается, как вновь вернуться в «рай друзей», в тот монпарнасский рай, в котором правит Аполлон Безобразов. Хотя Аполлон лишь эпизодически появляется в романе, его «фактическое отсутствие равняется

¹ Поплавский Б. Домой с небес. С. 223.

² Там же. С. 247.

³ Там же. С. 252–253.

⁴ Там же. С. 329.

какому-то постоянному незримому присутствию»¹. Он материализуется лишь на последней странице романа, чтобы впустить Олега в покинутый им «рай».

Роман «Домой с небес» стал поэтическим завещанием Поплавского, и неслучайно последний внутренний монолог Олега проговаривается им во втором лице: это Олег обращается к себе на «ты», и одновременно это голос самого Поплавского, который, «вплетаясь» в голос персонажа, говорит с ним, как с самим собой: «Ты, неизвестный солдат русской мистики, пиши свои чернокнижные откровения, переписывай их на машинке и, уровнив аккуратной стопой, складывай перед дверью на платформе, и пусть весенний ветер их разнесет, унесет и, может быть, донесет несколько страниц до будущих душ и времен, но ты, атлетический автор непечатного апокалипсиса, радуйся своей судьбе. Ты один из тех, кто сейчас оставлены в стороне, которые упорно растут, как хлеб под снегом, которые удостоятся, может быть, войти в ковчег нового мирового потока — мировой войны. Ковчег, который ныне строится на Монпарнасе; но если поток запоздает, ты погибнешь, но и это перенесешь спокойно, так же, как перенес, принял уже гибель своего счастья или заочную гибель своих сочинений...»².

Проза «младшего» поколения

В литературе русской эмиграции «первой волны» принято различать два поколения: старшее, к которому принадлежали писатели, начавшие литературную карьеру, а порой и достигшие широкой известности еще до революции, и младшее, объединявшее авторов, окончательно сформировавшихся уже в эмиграции. Принадлежность автора к тому или иному поколению нередко определялась не столько возрастными характеристиками, сколько другими причинами, такими как время и место первых публикаций, эстетические предпочтения, близость к определенным литературным кругам и обществам, отношение к русской классике, советскому искусству и европейскому авангарду, сотрудничество в определенных периодических изданиях и т. п. Поэтому, к примеру, Георгий Иванов, который родился в 1894 году, был ближе к «мэтрам» эмиграции, а его ровесники Юрий Фельзен и Николай Оцуп, а также Сергей Шаршун, родившийся в 1888 году, принадлежали к литературному поколению «детей» «первой волны», наравне с Гайто Газдановым, Борисом Поплавским, Владимиром Варшавским, Василием Яновским, Ниной Берберовой, Виктором Мамченко, Анной Присмановой, Довидом Кнутом, Александром Гингером, Лидией Червинской, Ириной Одоевцевой, Анатолием Штейгером, Владимиром Смоленским, Антонином Ладинским, Екатериной Бакуниной, Галиной Кузнецовой и др.

¹ Аллен Л. Домой с небес. О судьбе и прозе Бориса Поплавского. С. 13.

² Поплавский Б. Домой с небес. С. 336–338.

Хотя внутри младоэмигрантов можно выделить множество разных подгрупп, отличающихся своей особой тематикой, стилистикой и даже языком творчества, ядро этого поколения в парижской диаспоре составлял круг писателей, часто называемый «русский Монпарнас», так как главным локусом его творческой активности были монпарнасские кафе. «Ла Куполь», «Дом», «Ла Болле», «Селект» стали излюбленным местом встреч авангардистов еще в начале XX века, а в 1920-е годы среди их завсегдатаев заметно выросла доля русских эмигрантов. Большинство писателей русского Монпарнаса родились на рубеже XX века и в юности приобрели суровый опыт эмиграции. Добравшись до Парижа, многие из них пытались продолжить образование; тем самым они оказались лучше интегрированы во французскую среду, чем поколение отцов, и им не свойственна была намеренная изоляция от западноевропейской культуры. Одним из последствий такой ситуации оказалось ощущение младоэмигрантами некой культурной, социальной и лингвистической раздвоенности. Россия, ассоциировавшаяся с детскими и юношескими воспоминаниями и травмой изгнания, все больше отдалялась в памяти, превращаясь в миф, в то время как Франция, и особенно Париж с его бульварами, кафе, набережными Сены и лабиринтом метро, была твердо связана с конкретной, повседневной реальностью, которая и стала основным хронотопом их произведений.

Нина Берберова так выразила настроения и альтернативные пути младоэмигрантской прозы: «Старой России я не успела узнать, и писать о ней, даже если бы ее знала, меня не интересовало: в эмиграции и в ее центре, Париже, было достаточно „старых“ писателей, которые могли увлечь воспоминаниями о царской России только тех, которые жили в прошлом»¹.

А по словам Бориса Поплавского, «новая эмигрантская литература, та, что сложилась в изгнании, честно сознается, что ничего иного и не знает и что лучшие ее годы, годы наиболее интенсивного отзвука на окружающее проходят здесь, в Париже. Не Россия и не Франция, а Париж... ее родина. <...> Мы литература правды о сегодняшнем дне, которая как вечная музыка голода и счастья звучит для нас на Монпарнасском бульваре как звучала бы на Кузнецком мосту... мы пишем о своем... не русском и французском, а Парижском опыте»².

Произведения молодых писателей русского зарубежья дают наиболее четкое представление об эмигрантском существовании в межвоенные десятилетия. Писались эти книги в основном «для себя», т. е. для довольно узкого эмигрантского круга, и не были эксплицитно адресованы многомиллионным читателям будущей преобразенной России, что было свойственно авторам старшего поколения³. О некоторой локальности аудитории свидетельствуют отсылки к рус-

¹ Берберова Н. Предисловие // Берберова Н. Последние и первые. Дело Кравченко. М., 2000. С. 8.

² Поплавский Б. Вокруг «Чисел» // Числа (Париж). 1934. № 10. С. 204–209.

³ Ср. рассуждения З. Гиппиус в статье «Полет в Европу»: «...русская современная литература (в лице ее главных писателей) из России выплеснута в Европу. Здесь ее и надо искать. <...> Выбросили литературу за окно, окно захлопнули. Ничего. Откроются когда-нибудь двери в Россию; и литература

скому Парижу 1930-х годов, непонятные непосвященному читателю без специальных комментариев.

Кризисность сознания, характерная после Первой мировой войны для всех европейцев, переживших крушение привычной культуры, морали, религии, позитивистского мировоззрения, государственных и политических систем¹, усугублялась для эмигрантов опытом революции и потери родины, а также осознанием уязвимости собственного положения в чужой стране. О свойственной мировосприимчивости этих писателей катастрофичности и завершенности истории² свидетельствуют, например, ответы некоторых из них на опрос, проводившийся в 1932 году газетой «Рубеж». На вопрос: «Что нас ожидает через 10 лет?», т. е. в 1942-м, они ответили следующее: «Мы — стойки новой падающей Римской империи. Нам следует все свои силы сосредоточить на достижении глубокого религиозного опыта и универсальной художественной и философской культуры, ибо нам предстоит долгий период подполья и катакомб» (Борис Поплавский); «...выхода из тупика я не вижу. Мы не идем к катастрофе потому, что находимся в ней» (Николай Оцуп); а Екатерина Бакунина процитировала последние строчки собственного стихотворения «Наступают последние сроки...», в котором дана картина войны, рвущихся в море мин, снарядов, разрушенных городов и страданий: «Задыхаясь, увидят народы / Торжествующей смерти парад»³. Для многих писателей ощущение неизбежной катастрофы обернулось поисками новой духовности: от антропософии (Сергей Шаршун), масонства (Гайто Газданов), буддизма (Александр Гингер) до нового христианства (общество «Круг»).

В результате младоэмигранты едва ли не более скептически, чем их западноевропейские собратья по перу, относились к литературным конвенциям, отрицая фикциональность литературы и жанр традиционного романа. Их тексты, написанные обычно от первого лица квазиавтобиографическим героем-рассказчиком, отличаются отсутствием фабулы и концентрацией на внутренней жизни. Этих авторов сближает поэтика, стилевые и жанровые предпочтения. Так как обычно их проза направлена на воспроизведение их собственного быта, переживаний, иллюзий и комплексов, они часто прибегают к разнообразным моделям эгодокумента (исповедь, дневник, письмо, свидетельство и т. п.) с уклоном в натурализм и физиологию. Необходимость перехода от литературы к документу провозглашалась почти во всех печатных выступлениях молодых писателей. Наиболее энергично высказывался Борис Поплавский. В заметке «По поводу Джойса» Поплавский восклицает: «С какою рожею можно совать с выдумкой в искусство? Только документ»⁴.

вернется туда, Бог даст, с большим, чем прежде, сознанием всемирности» (Критика русского зарубежья. Т. 1 / Сост. О. А. Коростелев, Н. Г. Мельников. М., 2002. С. 60).

¹ О кризисе европейского сознания после Первой мировой войны см.: *Eksteins M. Rites of Spring: The Great War and the Birth of the Modern Age*. Boston, 1989.

² Неслучайно, говоря о русском Монпарнасе, Ходасевич как некое общее место отмечал «воздух распада и катастрофы, которыми дышит, отчасти даже упивается, молодая наша словесность». См.: *Ходасевич В. Ф. О смерти Поплавского* // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 362.

³ Bakhmeteff Archive. Ms. Coll. Yanovsky. Box 1.

⁴ *Поплавский Б. Ю. Неизданное. Дневники. Статьи. Стихи. Письма*. М., 1995. С. 277.

Владимир Варшавский в статье «О „герое“ эмигрантской молодой литературы» утверждает, что типологически эта литература с ее пристальным вниманием к «внутреннему человеку» прежде всего является документом, свидетельством¹. В программной заметке «Мы» Лидия Червинская ставит перед прозой задачу быть автобиографичной, чтобы «рассказать об опыте случайного, который мог быть и Вашим»², и выдвигает категорию «верности» действительности как основной оценочный критерий: «„Верно“ — лучшее, что можно сказать о прочитанном или услышанном»³. С наибольшей частотой в высказываниях этого круга писателей повторяются, помимо «верно», следующие ключевые слова: «искренность», «правдивость», «простота», «честность», «безыскусность», «исповедь», «подлинность» и т. п. Георгий Адамович, выполнявший роль своего рода ментора молодого поколения, активно пропагандировал поэтику (или, скорее, антипоэтику) человеческого документа в ряде статей в «Звене», «Последних новостях», «Числах» (например, в статьях «Человеческий документ»⁴, «Жизнь и жизнь»⁵), а также в рубрике «Литературная неделя», которую он вел в газете «Иллюстрированная Россия».

Не будет преувеличением утверждать, что в произведениях, статьях и рецензиях, принадлежавших перу авторов этого круга, человеческий документ сознательно выдвигался как основа литературного проекта русской зарубежной прозы 1930-х годов. История рецепции данного корпуса текстов подтверждает, что критики и писатели, рецензировавшие эти произведения в 1930-е годы, в основном характеризуют их именно как «честные», «искренние», «правдивые» и лишенные художественных «излишеств» свидетельства. Требование фактуальной литературы в этот период, очевидно, породило определенные ожидания, которые, в свою очередь, программировали критическую рецепцию, особенно в тех случаях, когда тексты были написаны с демонстративным соблюдением парадигмы человеческого документа. Следуя за сюжетом, критики продолжали прочитывать их как монологическое, лирическое выражение экзистенциального страдания и как жалобу на социальную и культурную маргинальность. Тем не менее при более скептическом рассмотрении многие из этих произведений лишь внешне соответствуют форме человеческого документа. Современное литературоведение все чаще обращается не к декларируемой документальной природе текстов, а к реализуемым в них чисто литературным стратегиям⁶.

¹ Числа. 1932. № 6. С. 164–172.

² Мотивация письма у Червинской перекликается со словами Марии Башкирцевой из предисловия к ее «Дневнику», который вновь актуализировался в литературной среде данной эпохи как один из первых примеров человеческого документа: «Мое я, возможно, не пробудит в вас достаточного интереса, но отнеситесь к нему не как к моему я, а просто как к человеческому существу, которое рассказывает вам все свои впечатления. <...> Это представляет интерес как человеческий документ». См.: Journal de Marie Bashkirtseff. Vol. 1. Paris, 1890. P. 6.

³ Женская проза русской эмиграции / Сост. О. Р. Демидова. СПб., 2003. С. 525–531.

⁴ Последние новости (Париж). 1933. 9 марта.

⁵ Там же. 4 апр.

⁶ См., напр., исследования Ирины Каспэ «Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы» (М., 2005), Ольги Демидовой «Метаморфозы в изгнании: литературный быт русского

Модель человеческого документа русской зарубежной прозы предполагала подчеркнутую антилитературность, неотшлифованность языка, своего рода культ косноязычия. Эстетика косноязычия подразумевала снятие необходимости соблюдать какие бы то ни было стилистические и литературные нормы. Действительно, помимо многочисленных примеров интерференции французского языка тексты младоэмигрантов пестрят самыми разнообразными языковыми погрешностями. Не случайно их старшие коллеги в своих рецензиях уделяют особое внимание обсуждению ошибок словоупотребления, синтаксиса и даже орфографии. Литературная критика «первой волны», в лице представителей старшего поколения, которое, вопреки обычной ситуации, являлось в эмиграции носителем языковой нормы, выполняла роль своеобразной «нормативно-установочной языковой цензуры»¹. При более пристальном рассмотрении, однако, становится ясно, что далеко не все «ошибки» являлись таковыми. Многие неудачные на первый взгляд выражения употреблялись вполне осознанно, и их можно воспринимать как некий провокативный языковой жест, вызов лингвистическому диктату эмигрантского литературного истеблишмента, а вместе с тем и традиционной поэтике, эстетике и типу мышления. В этом некоторые писатели следовали за такими им французскими авторами, например за Л.-Ф. Селином, который также нарушал многие правила французской грамматики. Иную причину неестественности некоторых оборотов, возможно, следует усматривать в попытке молодых русских писателей адаптировать экспрессионистическую образность, характерную для современного им западного искусства.

Интроспективность, биографизм и подчеркнутая документальность произведений младоэмигрантов отвечали их демонстративному отказу от традиционных представлений о признании, славе, контакте с читателем. Поплавский так формулирует эту принципиально пораженческую позицию: «Все же самое прекрасное на свете это „Быть гением и умереть в неизвестности“»². В той же программной статье он развивает мысль о том, что «литература должна быть частным делом», а искусство вообще — «частным письмом, отправленным по неизвестному адресу»³. В статье «Для кого и для чего писать» Екатерина Бакунина заявляет: «... я не считаю себя писателем», так как, с точки зрения традиционных критериев, писатель всегда писал в надежде быть услышанным. «Теперь... начинают писать ни на что не надеясь, зная, что голос звенит в пустоте... спрос на литературу упал... человек сам с собой говорит — пишет». Таким образом,

зарубежья» (СПб., 2003), Леонида Ливака (Leonid Livak) «How It Was Done in Paris» (Madison, 2003), Натальи Грякаловой «Превращение символистского Эроса: путь „Домой с небес“ (опыт прочтения романа Б. Поплавского)» (Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация. (Тарту, 1997. С. 265–296)), Владимира Хазана «Писатель „незамеченного поколения“ (о прозе В. С. Варшавского)» (Вторая проза / Ред. И. Белобровцева, С. Доценко, Г. Левинтон и др. (Таллинн). 2004. С. 216–245), Марии Рубинс «Человеческий документ» или литературная пародия: сюжеты русской классики в Ночных дорогах Гайто Газданова // Новый журнал (Нью-Йорк). 2006. № 243. С. 240–259.

¹ Грановская Л. М. Русский язык в «рассеянии». Очерки по языку русской эмиграции первой волны. М., 1995. С. 126.

² Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции. С. 311.

³ Там же. С. 309.

функция литературы сводится, по ее мнению, к тому, чтобы как-то осознать «смысл рождения» и «насилие смерти»¹. Наталья Яковлева выделяет еще одну общую для писателей этого круга цель литературной работы: «Для „младших“ эмигрантов обращение к „человеческому документу“, осмысляемому ими самими как „свидетельство об одиночестве и непонимании“, было формой написания собственной истории, мемориальным рассказом о себе („мы были“)»².

Общность происхождения, опыта, мировосприятия, проблематики, концепции творчества, интонации и языка, а также иллюзия отсутствия какой бы то ни было потребности в адресате позволяют прочитывать произведения младоэмигрантов как единый текст.

Наконец, хронологические рамки играют не менее существенную роль в определении этих писателей как единого литературного поколения. Его рождение ознаменовали первые публикации молодых авторов, которые приходятся на середину или конец 1920-х годов, а угасание связано с крушением организованной культурной жизни русской диаспоры накануне Второй мировой войны. Впоследствии некоторые из них погибли или эмигрировали в другие страны, другие оставили творчество, но даже те, кто продолжал писать, развивались уже в иной культурной реальности, а не как часть одного литературного сообщества.

Литературное наследие этого поколения, конец которого был вызван не столько имманентными, связанными с творческой эволюцией, причинами, сколько историческими событиями, несет на себе отпечаток незавершенности. Впрочем, стоит отметить, что этот негативно-пораженческий дискурс создавался во многом усилиями самих младоэмигрантов, которые активно творили миф о собственной маргинальности, об отсутствии интереса к ним со стороны журналов, издателей и читателей. Ретроспективно за литературной генерацией 1930-х годов была закреплена формула Владимира Варшавского «незамеченное поколение»³.

Летописцем своего поколения Варшавский стал задолго до публикации своей мемуарной книги. Еще в довоенные годы он обозначил некоторые подходы к этой теме в докладе на заседании общества «Зеленая лампа», а также в ряде статей. Так, в статье «Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке» он указал на то, что молодым писателям свойственно трагическое стремление из пустоты (социальной и метафизической) в реальную жизнь⁴. В статье «О „герое“ эмигрантской молодой литературы» он характеризует этого героя как «голого человека» с душой Гамлета, устранившегося из истории и выброшенного из движения социальной жизни с ее страстями и конкретной деятельностью»⁵, а «праведную бедность эмигрантской литературы»

¹ Числа. 1932. № 6. С. 255–256.

² Яковлева Н. «Человеческий документ» (материал к истории понятия) // История и повествование / Под ред. Г. В. Обатнина, П. Песонена. М., 2006. С. 390.

³ Варшавский В. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956.

⁴ Числа. 1931. № 4. С. 216–222.

⁵ Варшавский В. О «герое» эмигрантской молодой литературы // Числа. 1932. № 6. С. 164.

объясняет тем, что в эмиграции почти нет зрителей¹. Подобные мысли высказываются Варшавским и в программной статье «О прозе „младших“ эмигрантских писателей»².

Внося свой вклад в риторiku незамеченности и несчастного удела молодых писателей эмиграции, Адамович называет их «беспризорными детьми России»³. В унисон с ним Анатолий Алферов заявляет, что создаваемая «пасынками общества» «молодая эмигрантская литература замкнулась в себе, не дав читателям ни одного сколько-нибудь приемлемого для них произведения, не успела она и определить свое место в общерусской литературе; единственное, что оправдывает ее существование, это — постоянное, беспокойное, искреннее стремление молодых „найти себя“»⁴.

В гораздо более резкой манере Гайто Газданов утверждает, что молодое литературное поколение обречено на творческое бесплодие, не имея читателя, живя в одичавшей Европе, без какой-либо возможности участвовать в культурной жизни и не веря ни в какую новую истину⁵.

После Второй мировой войны большинство авторов этого поколения было предано забвению, а изредка появлявшиеся мемуары пожилых уже участников русского Монпарнаса способствовали лишь дальнейшему укоренению мифа о «неоцененных», «страдающих» писателях «незамеченного поколения». В книге «Отражения» Зинаида Шаховская вторит Варшавскому, отмечая с горечью, что «незамеченное поколение» находилось в вакууме, и возлагает частичную вину за это на старших писателей. «Я, конечно, не совсем уверена, — продолжает она, — что молодым нужны опекуны — но никогда русская муза не находилась в такой нищете и сиротстве, как в Париже этих годов. Старших писателей это как будто не волновало»⁶. Много лет спустя Елена Извольская, опираясь на подобные же представления, создала следующий коллективный портрет молодых писателей «парижской школы»: «В отрочестве они были оторваны от родной почвы. В отличие от старших представителей русской эмиграции, у них были лишь отрывочные воспоминания о благополучной жизни на родине. Покинув Россию в момент, когда она была раздираема войной и революцией, они вступили на жизненный путь, полный длительных путешествий, нищеты, бесконечных трудностей и борьбы. Но как только они осели в новой стране, появилась новая угроза их стабильности и культурному росту. В то время как их собственная страна была недоступна для них из-за сталинизма, тоталитарные доктрины приобрели иные чудовищные формы (фашизм и гитлеризм), вызывая призрак войны. Все это объясняет мрачный тон, чрезвычайную ранимость

¹ Варшавский В. О «герое» эмигрантской молодой литературы. С. 166.

² Современные записки (Париж). 1936. Кн. 61. С. 409–414.

³ Адамович Г. Новые писатели. «Колесо». Повесть В. Яновского // Последние новости. 1930. 20 февр.

⁴ Алферов А. Эмигрантские будни (доклад в Зеленой лампе) // Числа. 1933. № 9. С. 200–206.

⁵ Газданов Г. О молодой эмигрантской литературе // Современные записки. 1936. Кн. 60. С. 404–407.

⁶ Шаховская З. Отражения (Париж). С. 56–57.

и скепсис молодых русских писателей в Париже, многие из которых были талантливы, но страдали от глубокого осознания трагедии и потери. И все-таки французская столица с ее интенсивной культурной жизнью и атмосферой давала им заряд творческой энергии»¹.

Разумеется, невозможно отрицать факты, свидетельствующие о трудностях литературного быта в эмиграции. Впрочем, от отсутствия средств и доходов от публикаций, стимулирующей среды родного языка и востребованности у массового читателя страдали далеко не только молодые авторы. В ряде исследований их провозглашаемую маргинальность рассматривают как некую литературную маску, частично заимствованную у французских писателей² и в чем-то аналогичную риторике «потерянного поколения» западной литературы. А в сознательной стратегии саморепрезентации, предполагающей «добровольный выбор несчастной судьбы (нищеты, неуспеха)» и «эстетизацию одиночества, нищеты, преждевременной гибели, вообще любых символов умирания, увядания, разрушения»³, нетрудно увидеть «рационально заданную „систему амплуа“»⁴. Кроме того, как отмечает Ирина Каспэ, у писателей «незамеченного поколения» «элитарные атрибуты „проблемной“ литературы» (т. е. роль отверженного, одинокого, непонятого, нецененного писателя) накладывается на «сюжет о непризнанной, подавляемой „старшим поколением“ молодости»⁵. И здесь также просматривается некоторое несоответствие с фактами литературной жизни, преувеличение поколенческого противостояния и недооценка сотрудничества, помощи и опеки со стороны более пожилых и влиятельных писателей.

Старшее поколение действительно осуществляло контроль над организованной культурной жизнью русской диаспоры во Франции, включая издательства и журналы, особенно в первое послереволюционное десятилетие. Так как многие из этих писателей видели свою программную «миссию» в сохранении «классической», т. е. предреволюционной культурной традиции, им часто была свойственна ретроспективность в выборе тем и сюжетов, враждебность к современной советской литературе и равнодушие к европейскому авангарду. Эта позиция не могла не повлиять на стиль начинающих авторов, которые пытались «вписаться» в существующую парадигму. Те же, кто не стремился к созданию своей литературной репутации на основе подражания консервативным образцам и не боялся экспериментировать, иногда довольно трудно входили в эмигрантский литературный процесс. Однако несомненным позитивным результатом такого положения на распутье была открытость молодого поколения самому широкому спектру влияний как русских, так и западных, и эти влияния были

¹ *Iswolsky H. V. S. Yanovsky: some thoughts and reminiscences // TriQuarterly Fall (1973). 28 (Special issue: „Russian Literature and Culture in the West: 1922–1972“). P. 490–491.*

² См.: *Livak L. How It Was Done in Paris. P. 135–162; Демидова О. Р. Метаморфозы в изгнании. С. 84–108.*

³ *Каспэ И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. С. 60, 75, 116.*

⁴ *Васильева М. А. К проблеме «незамеченного поколения» во французской литературе // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 44.*

⁵ *Каспэ И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. С. 163.*

многими авторами постепенно ассимилированы и трансформированы, сделав из них не эпигонов «музейной», законсервированной в прошлом литературы, а в полном смысле слова «русских европейцев».

Кроме того, некоторые солидные и влиятельные писатели диаспоры считали своим долгом проявлять заботу о молодых, помогая им наладить собственную литературную жизнь. Особое внимание оказывала начинающим авторам Зинаида Гиппиус, и многие из них были частыми гостями на заседаниях «Зеленой лампы» и на воскресных чаепитиях у Мережковских. Михаил Осоргин создал для них издательство «Новые писатели». С середины 1920-х годов в Париже существовал Союз молодых писателей и поэтов. Марк Слоним неизменно уделял внимание литературной молодежи, в которой он видел залог выживания русской словесности в эмиграции. Являясь одним из соредакторов и главным критиком журнала «Воля России», он регулярно обсуждал на страницах этого издания произведения молодых авторов и приглашал их к сотрудничеству. Журнал даже устроил специальный конкурс рассказов начинающих писателей из разных центров русского рассеяния. С 1928 года Слоним руководил созданной в Париже группой «Кочевье», которая, по его словам, ставила себе целью «стать в известной мере духовным центром „молодых“»¹. Даже наиболее консервативный журнал «Современные записки» все чаще помещал стихи и прозу младоэмигрантов. В начале 1930-х годов при самом активном участии Георгия Иванова и Зинаиды Гиппиус для них был создан их собственный печатный орган, журнал «Числа».

Просуществовав лишь несколько лет, «Числа» закрылись после десятого номера из-за исчезновения источников финансирования, оставив тем не менее чрезвычайно яркий след в жизни русско-парижской диаспоры. Созданный перед самой войной толстый журнал «Русские записки» охотно печатал уже лишь относительно молодых авторов. В середине 1930-х годов по инициативе Ильи Фондаминского было организовано общество «Круг», заседания которого были посвящены, в частности, духовной тематике. При обществе издавался одноименный альманах, и три его вышедших в 1936–1938 годах номера предоставили особую трибуну для младшего поколения. Таким образом, при оценке литературного быта младоэмигрантов нужно учитывать, что их «незамеченность», «отверженность» и «одиночество» были во многом лишь определенным культурным кодом, элементом сознательно избранного дискурса и попыткой негативной самоидентификации.

Поведенческая модель писателей монпарнасского круга представляет собой вариант социокультурного феномена, который периодически вновь актуализируется в западной словесности и который Борис Дубин называет «сюжетом поражения»: «Открывает подобную галерею раннеромантическая фигура социального маргинала и непризнанного гения, обреченного на преждевременную и безвестную смерть или жертвенную гибель, а замыкают — уже теряющие всякую социальную и антропологическую определенность образы неадекватности и невозможности „письма“, символические фигуры „последнего писате-

¹ См.: Слоним М. Молодые писатели за рубежом // Воля России (Прага). 1929. № 10. С. 100–118.

ля“ и изображения „смерти автора“ в позднеавангардной прозе, искусстве вообще»¹. В текстах младемигрантов разыгрывается и сценарий экзистенциального и творческого кризиса, который Дубин считает особенно симптоматичным для периодов «эрозии и распада единой идеологии»: «Проблематичность идентификации („кто я, для кого существую и кому нужен?“) сопровождается мотивационным кризисом („зачем писать?“), переходя в общий экзистенциальный коллапс. <...> Несущей конструкцией личности центрального персонажа становится чисто негативная деталь — „слабость“. <...> Для настроения героев характерен общий пессимистический фон, нарастающее чувство тотальной и неотвратимой утраты, потери устойчивости, покоя, перспектив, самого себя»².

Впрочем, многие из участников этого литературного сообщества впоследствии не могли не признать положительных аспектов своей парижской молодости. В одном из радиointервью Василий Яновский отзывается о тридцатых годах русской эмигрантской литературы как о «необыкновенном десятилетии», добавляя с нетипичной для него ностальгической интонацией: «То, что мы делали в Париже, это был, так сказать, синтез всего лучшего из русской культуры с лучшей западной или, вернее, французской. <...> У нас была гармония в этом десятилетии. Был какой-то одинаковый ритм, стиль»³.

Кроме таких ярких фигур, как Гайто Газданов и Борис Поплавский⁴, среди русских монпарнасцев можно выделить несколько десятков оригинальных авторов.

Нина Николаевна Берберова (1901–1993), пережившая всех представителей своего литературного поколения, была одним из самых видных авторов эмиграции. Ее талант проявился в самых разнообразных жанрах: художественной прозе, мемуаристике, биографии, поэзии, литературной критике, эссеистике. Она родилась в Санкт-Петербурге, в годы Гражданской войны оказалась со своей семьей на юге России, некоторое время изучала филологию в Донском университете. Вернувшись в 1921 году в Петроград, активно участвует в литературной жизни, посещает собрания Союза писателей, созданную Гумилевым поэтическую студию «Звучащая раковина». В июне 1921 года Берберова знакомится с Владиславом Ходасевичем, а через год они по советским паспортам уезжают за границу. Проведя некоторое время в Берлине, они принимают приглашение Максима Горького поселиться в его доме и перебираются в Сааров, а затем, через Чехословакию, в Сорренто. В 1925 году Ходасевич и Берберова окончательно решают не возвращаться в СССР, отказываются от советского гражданства и переезжают в Париж. Уже в начальный период эмиграции Берберова активно занимается литературной работой: в 1923 году в русскоязычном берлинском издательстве «Геликон» выходит ее перевод с французского романа

¹ Дубин Б. Слово — письмо — литература. Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 256–266.

² Там же. С. 269.

³ Bakhmeteff Archive. Ms. Coll. Yanovsky. Box 17.

⁴ Этим писателям в учебнике посвящены отдельные главы.

Шодерло де Лакло «Опасные связи», а в 1924 году издательство «Эпоха» публикует книгу Ромена Роллана «Махатма Ганди» в ее переводе. С 1925 года начинается пятнадцатилетнее сотрудничество Берберовой в газете «Последние новости», где она печатает многочисленные рецензии и критические очерки как под своим именем, так и под псевдонимом Ивелич. Кроме того, под совместным с Ходасевичем псевдонимом Гулливер она сотрудничает в критическом отделе газеты «Возрождение», в котором публикует статьи о советской литературе. В период с конца 1920-х годов до начала Второй мировой войны Берберовой написаны многие из лучших ее рассказов и повестей.

В цикле «Биянкурские праздники» (рассказы печатались в «Последних новостях» и в других периодических изданиях с 1927 года до середины 1930-х годов) Берберова описывает жизнь русских в Бийянкюре, парижском пригороде, где находился автомобильный завод «Рено», на котором работали тысячи эмигрантов. Герои этих рассказов, написанных в манере Зощенко, — провинциалы, полуинтеллигенты, выходцы из южной России. Берберова мастерски передает их своеобразный диалект: сочетание провинциализмов, советизмов («спец», «баранка»), неологизмов, придуманных в редакциях русских газет для перевода французских понятий («одномоторник»), французских слов, часто переделанных на русский манер (один рассказ называется «Фотожених»: сочетание французского «фотоженик» (*photogénique* — фотогеничный) и русского «жених»). Для передачи дистанции между собой и героями своих рассказов, а также для создания иронического эффекта Берберова вводит рассказчика по имени Гриша, чья повествовательная манера напоминает сказ.

Первый роман Берберовой, «Последние и первые» (1929), сюжет которого взят из жизни русских эмигрантов во Франции, был тепло встречен критикой. Даже Набоков, который обычно не очень доброжелательно отзывался о писательницах русского зарубежья, писал в рецензии («Руль». 1931. 23 июля): «Книга прекрасно сработана. Это первый роман, в котором образ эмигрантского мира дан в эпическом и как бы ретроспективном преломлении. <...> Это не дамское рукоделие, не безответственное братание с безднами и не заказной отклик на злобу дня — это литература высшего качества, произведение подлинного писателя»¹. Центральный персонаж — несколько идеализированный Илья, который занимается тем, что собирает русских беженцев и «сажает их на землю», т. е. перевозит их в Прованс, где планирует брать в аренду земли и выращивать спаржу. По его замыслу, со временем русские смогут стать фермерами и завести собственное хозяйство. В романе почти нет французских персонажей, а Прованс предстает как российская провинция в далекие времена: по ней ходят русские странники, такие как старик Яков, который перед смертью поет песню, сложенную русскими казаками на Дордони.

Другая отсылка к фольклору — это имя и облик Ильи, о котором, по словам странника, «у нас на Дордони слава ходит». Илья крепко сложен, силен, нерасторопен, у него синие глаза и «обросшее светлой шерстью лицо» — это

¹ Цит. по: В. В. Набоков: *pro et contra* / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб., 1999. С. 41–42.

описание вызывает ассоциации с былинным богатырем и защитником земли русской Ильей Муромцем. Но в эмиграции русских надо защищать не от внешних захватчиков, а от иной «иностранный опасности» — денационализации. Илья считает, что труд на земле поможет русским избежать ассимиляции («пока мы не в России, место наше на земле»). Он уверен, что современный европейский город стирает культурные, религиозные, языковые различия, но на земле можно сохранить свои национальные особенности. Однако не все герои романа готовы стать «первыми», т. е. принять путь Ильи. Его главным идеологическим оппонентом является Алексей Шайбин, который поначалу не видит для себя возможности спасения, деятельной жизни, будущего после гибели России.

Берберова обращается не только к ассимиляции, но и к еще более страшной опасности, которая грозит русским эмигрантам, — к возвращенчеству. Она показывает, как советские предприниматели, отец и сын Александр и Адольф Келлерманы, ловят «заблудшие» эмигрантские души, обещают им вместо горького хлеба изгнания счастливую жизнь на родине, достают для них деньги, паспорта и билеты и отправляют в Советский Союз. Основная коллизия романа постепенно перерастает в конфликт между СССР и кругами русской эмиграции.

Как отмечала в своей рецензии Екатерина Бакунина, роман напоминает произведения Леонова и Достоевского, но Берберова «сковывает свой талант искусственными схемами»: «Возможно, что „Последние и первые“ выиграли бы, если бы им не была искусственно навязана форма романа»¹. Действительно, к слабым сторонам произведения следует отнести повышенную тенденциозность, рыхлую композицию, слишком большое число персонажей, связь между которыми установить довольно трудно. Образный, сказовый, с фольклорными элементами язык стилизован под «крестьянскую» прозу.

В отличие от первого романа, «Повелительница» (1932) — это камерный роман с небольшим количеством персонажей, действие которого происходит в русском Париже. В центре — история любовных отношений бедного студента Саши и загадочной, красивой и богатой Лены Шиловской. Их размолвка и отчаяние Саши укрепляют его любовь к Лене и приводят к окончательному примирению. В своей рецензии Георгий Адамович отметил, что «Повелительница» — лучшее произведение Берберовой, более свободное от влияния Достоевского и свидетельствующее о ее знакомстве с французской прозой. Он особенно выделил «строгую сжатую законченность», «кропотливый психологизм» и «„салонную“ замкнутость атмосферы», но отметил и ошибку в заключении (по мнению Адамовича, вместо примирения с Леной Саша должен был покончить с собой, несмотря на банальность такого конца)². Владимир Вейдле также определил этот роман как отход от Достоевского и приближение к традиции французского романа³.

¹ Числа. 1932. № 6. С. 258.

² Последние новости. 1932. № 4257. 17 нояб. С. 3.

³ Современные записки. 1933. Кн. 51. С. 461.

Повесть «Акомпаниаторша» (1934) выдержана в стилистике человеческого документа. Как явствует из предисловия, текст является дневником молодой русской эмигрантки Сонечки Антоновской, оставшимся после ее скоропостижной кончины в парижской гостинице. Далее следует история Сонечки, рассказанная от первого лица: в тяжелые годы революции Сонечке предлагают место акомпаниаторши талантливой оперной певицы Марии Николаевны Травиной, с которой она впоследствии навсегда уезжает в эмиграцию. Сонечка с первого дня испытывает зависть к таланту, красоте и внутренней гармонии Травиной, рядом с которой она обречена играть второстепенную роль. Революция, Гражданская война, Париж — лишь фон для внутренней драмы Сонечки, готовой на подлость и предательство ради того, чтобы быть наконец замеченной. Обнаружив, что у Травиной есть любовник по фамилии Бер, Сонечка выслеживает ее и готовится открыть эту тайну мужу певицы. Однако муж узнает обо всем без ее участия и кончает с собой, освобождая Травину путь к счастью с любимым человеком. Таким образом, Сонечка оказывается не только неудавшимся Моцартом, но и неудачливым Сальери. В конце повести Травина с Бером уезжают в Америку, оставляя Сонечку в Париже, но продолжают помнить о ней, присылать ей письма и деньги. Однако без Травиной жизнь Сонечки теряет смысл, и она погибает.

Повесть полна интертекстуальных переключек. Имя героини отсылает к топосу Достоевского, однако, в отличие от добродетельной проститутки Сонечки Мармеладовой, Сонечка Антоновская оказывается злой и неблагодарной девственницей (ее девственность неоднократно подчеркивается). Непохожа она и на бесхитростную идеалистку Сонечку из одноименного рассказа Надежды Лаппо-Данилевской (опубликован в 1925 году в сборнике «Кровавый рубин»), которая отказывается вернуться в Советскую Россию с состоятельным поклонником. Внимание к психологической проблематике (внутренняя раздвоенность героини, комплекс любви-ненависти, уязвленное самолюбие, отвращение к себе, попытка заявить о своем существовании любым способом, включая публичный скандал и позорные саморазоблачения) сближает героиню Берберовой с «человеком из подполья» Достоевского. А дилемма Раскольникова решается ею в пользу «право имею»: «И пусть скажут мне, что не смеет всякая козявка посягать на мировое великолепие...»¹.

«Акомпаниаторша» полемически переключается с произведениями современников, представляющих собой повествование от лица женщины-эмигрантки, такими как «Тело» (1933) Екатерины Бакуниной или повесть Василия Яновского «Любовь вторая» (1935). В отличие от стереотипного представления о нищете и бесприютности молодой русской эмигрантки в чужом и равнодушном Париже, Берберова подчеркивает благополучие Сонечки и дружеское отношение к ней Травиной.

В этой повести Берберова продемонстрировала мастерское владение повествовательными стратегиями: автор пишет историю Сонечки как бы на полях

¹ Берберова Н. Акомпаниаторша // Берберова Н. Облегчение участи. Шесть повестей. Париж, 1949. С. 66.

дневника героини. В голосе Сонечки слышатся ложные интонации, читатель постепенно начинает понимать, что ее видение себя и окружающего мира чрезвычайно субъективно, окрашено в болезненно-мрачные тона. Например, постоянные жалобы на эгоизм Травиной и на отсутствие внимания с ее стороны кажутся необоснованными рядом с сообщением о том, как певица весь вечер расспрашивала Сонечку о ее жизни, привычках, предпочтениях, и не вяжется с ее постоянной заботой о том, чтобы сделать жизнь Сонечки в своем доме как можно более удобной и приятной. Сам образ певицы, ее энергия, воля к жизни вопреки трагическим обстоятельствам, способность любить напоминают героинь Толстого с их внутренней пульсирующей жизненной силой.

Впоследствии повесть была оценена Берберовой как одно из ее самых удачных произведений. В начале девяностых годов она легла в основу сценария к фильму французского режиссера Клода Миллера.

При работе над книгой «Чайковский. История одинокой жизни» (1936) писательница использовала новые биографические материалы, переписку композитора с Надеждой фон Мекк; кроме того, она проинтервьюировала внуков фон Мекк, а также некоторых музыкантов и композиторов, в частности Рахманинова и Глазунова. В этой биографии был впервые затронут вопрос о гомосексуализме Чайковского, что вызвало большой читательский интерес. Через год Берберова опубликовала биографию композитора Бородина.

В центре повести «Лакей и девка» (1937) — крушение иллюзий Тани, которая приезжает в эмиграцию, мечтая о счастье, но сталкивается с нищетой и одиночеством. В особо беспросветный момент она знакомится с официантом из русского ресторана Бологовским, который ее боготворит, но в финале повести убивает, отчаявшись преодолеть ее равнодушие и внутреннюю пустоту. Убийство это, однако, происходит по сценарию, придуманному самой Таней, которая планировала покончить с собой, представив свое самоубийство как убийство. Сцена убийства выдержана в параметрах экспрессионистической эстетики: Берберова акцентирует контраст между белым телом Тани и красным лаком ее ногтей. Нарциссизм героини даже перед лицом смерти наделяет повествование скрытой эротикой.

Среди других произведений конца 1930-х годов («Рокаваль. Хроника одного замка», 1936; «Без заката», 1938, и др.) заслуживает внимания рассказ «Воскрешение Моцарта» (1940), в котором граница между осязаемой реальностью и миром сна, мечты и видений оказывается необычайно подвижной и проницаемой. Группа русских эмигрантов, собравшихся в самом начале войны в загородном доме недалеко от Парижа, беседует о воскрешении. Хозяйка дома говорит, что хотела бы воскресить Моцарта. Через несколько дней на пороге появляется старомодно одетый, хрупкий и бледный молодой человек, который говорит с иностранным акцентом. Она предоставляет ему одну из комнат, из которой он некоторое время меланхолично наблюдает за непрерывным потоком эвакуирующихся перед наступлением немцев людей, а затем бесследно исчезает. Лишь однажды читатель слышит внутренний голос этого незнакомца: «Но не стоило приходить, нет, не стоило, в этот мир, где он останется неузнанным и неслышанным, где он слабее тени, беднее птицы, глупее самого глупого по-

левого цветка»¹. Чудо, если оно и произошло, оказывается незамеченным, и автор не допускает в текст ни интерпретации происшедшего, ни собственного мнения по поводу возможности физического воскрешения мертвых. Отчасти в этом рассказе слышатся отголоски дискуссий среди писателей парижской диаспоры о смерти, воскрешении Лазаря² и теориях Н. Федорова. По определению М. Баркер, главным в данном тексте является создание определенного настроения³, которое позволяет на время оставить привычную логику и допустить взаимопроникновение жизни и смерти.

В годы оккупации Берберова оставалась во Франции. В 1947 году она стала редактором литературной странички новой русскоязычной газеты «Русская мысль». В 1949 году она опубликовала в газете ряд репортажей из парижского зала суда, впоследствии изданных в виде отдельной книги («Дело Кравченко»). Член советской закупочной комиссии В. А. Кравченко, находившийся в США в 1943–1944 годах, принял решение остаться на Западе. Вскоре он издал сенсационную книгу «Я выбрал свободу», в которой рассказал о сталинском терроре, коллективизации и лагерях и которая была мгновенно переведена на многие языки. Французский коммунистический еженедельник «Леттр франсез» обвинил Кравченко в клевете на советскую действительность, утверждая, что книга была написана не им, а агентом американских спецслужб. В ответ Кравченко подал на еженедельник иск с обвинением в диффамации. Процесс продолжался несколько месяцев, в течение которых в суде выступали специально выписанные из СССР свидетели, пережившие сталинские репрессии. Эти слушания привлекли внимание мировой общественности, и в результате Кравченко выиграл процесс. В репортажах по его делу Берберова вернулась к теме, которую она разрабатывала в своем первом романе «Последние и первые», — теме невозвращенцев и деятельности советского правительства, направленной на «заманивание» эмигрантов в СССР.

В 1949 году Берберова опубликовала книгу на французском языке «Alexandre Blok et son temps» («Александр Блок и его время»), а также французский перевод рассказа Достоевского «Вечный муж» и рукописи Ю. Марголина «Человеческая участь» («La Condition humaine»), в которой автор описывает опыт своего пребывания в сталинском лагере. В 1950 году писательница эмигрирует в США. Там она редактирует книги для издательства имени Чехова, пишет рецензии, публикует отдельные стихотворения и критические статьи в «Новом журнале», а также в журналах американских славистов⁴. В 1958 году Берберо-

¹ Берберова Н. Воскрешение Моцарта // Берберова Н. Облегчение участи. С. 226–227.

² См., напр.: Поплавский Б. Человек и его знакомые // Числа. 1933. № 9. С. 136; см. также рассуждения о Лазаре в первом варианте его романа «Аполлон Безобразов» (Поплавский Б. Неизданное. М., 1996. С. 377); Терапиано Ю. Сопротивление смерти // Круг (Париж). 1936. № 1. С. 144–147; Федотов Г. Четырехдневный Лазарь // Там же. С. 139–143.

³ Barker M. The Short Prose of Nina Berberova // Russian Literature Triquarterly. (1989). N 22. P. 251.

⁴ Берберова Н. 1) Набоков и его Лолита // Новый журнал. 1959. Кн. 57; 2) Великий век // Там же. 1961. Кн. 64; 3) Ключи к настоящему // Там же. Кн. 66; 4) Советская критика сегодня // Там же. 1966–1967. Кн. 85–86; 5) The Mechanics of Pale Fire // (TriQuarterly, Winter 1970; 6) Nabokov in the Thirties // Ibid.

ва стала постоянным членом редколлегии вновь созданного русскоязычного журнала «Мосты» и начала преподавать в Йельском университете. В 1962 году «Новый журнал» печатал ее переводы из Т. С. Элиота.

В 1960–1970-е годы Берберова преподавала в Принстонском университете, одновременно продолжая вести курсы в Колумбийском университете и в колледже Брин Мор. В первой половине 1960-х годов она работала над автобиографией «Курсив мой», которая была впервые опубликована в английском переводе под заглавием «The Italics Are Mine» (1969). Русское издание, появившееся через три года в издательстве «Fink Verlag», стало подлинным событием в русской мемуаристике двадцатого века и остается, пожалуй, самым значительным произведением Берберовой. Именно эта книга, переведенная на французский язык в самом конце ее жизни, когда Берберову «открыл» Юбер Ниссен, глава издательства «Акт Сюд», стала бестселлером и принесла автору позднюю славу среди самых широких кругов зарубежных читателей.

В 1979 году Берберова написала предисловие «Preliminary Remarks, Notes and Comments» («Предварительные замечания, заметки и комментарии») к книге «The First Encounter» Андрея Белого в переводе Джералда Яначека. Издательство «Россика» выпустило несколько книг Берберовой: в 1982 году — второе издание книги о Муре Будберг,¹ в 1983 — дополненное издание «Курсива», в 1984 — поэтический сборник «Стихи. 1921–1983», а в 1986 году — исследование о русском масонстве XX века «Люди и ложи». Нина Берберова сохранила жизненную и творческую энергию до конца своих дней, а незадолго до смерти совершила поездку в постперестроечную Россию.

Василий Семенович Яновский (1906–1989) был ярким участником русского Монпарнаса. Особый колорит его творчества связан с его вторым профессиональным призванием — медициной. Яновский был особенно восприимчив к модному физиологическому стилю в литературе, став, по мнению многих, русским воплощением Л. Ф. Селина. Кроме того, на протяжении всей жизни он интересовался наукой, философией, антропософией и пытался активно разрабатывать и пропагандировать новые формы духовности (на христианской основе) в целях объединения всего человечества. В деле осуществления этих несколько утопических теорий особую роль Яновский отводил литературе. В ответ на анкету журнала «Числа», который обратился к ряду писателей с вопросом: «Что вы думаете о своем творчестве?», он написал: «Акт творчества — это единственный и последний путь к свободе»².

Детство и ранняя юность Яновского пришлось на годы войны и революции. После ряда лет лишений и скитаний он оказывается в Париже, где поступает на медицинский факультет Сорбонны, а в 1937 году получает докторскую степень, защитив диссертацию на новаторскую для того периода тему о роли диеты в повышении сопротивляемости организма разрушительным влияниям окружающей среды. Параллельно с работой в области медицины Яновский активно

¹ Берберова Н. Железная женщина. Рассказ о жизни М. И. Закревской-Бенкендорф-Будберг, о ней самой и ее друзьях. М., 1982.

² Числа. 1931. № 5. С. 289.

участвует в деятельности парижских литературных объединений и много печатается в эмигрантской прессе. Его первые рассказы появились в конце 1920-х годов в варшавской газете «За свободу!»; некоторые ранние вещи в польской прессе публиковались под псевдонимом Цяновский. Затем он начинает сотрудничать в газете «Последние новости», журналах «Числа», «Новый град», «Русские записки», альманахе «Круг», регулярно печатает критические отзывы под псевдонимом Мирный в «Иллюстрированной России». В этот период Яновский пытается экспериментировать с разными стилями, от экспрессионизма до библейского слога. Многие рассказы воспроизводят впечатления от Гражданской войны, акцентируя бред и ужас человеческих взаимоотношений, упоение насилием; привлекают его и евангельские сюжеты; некоторые тексты представляют собой зарисовки чудовищного постреволюционного быта. Почти во всех рассказах намечен мотив, который станет доминирующим в более поздних произведениях писателя: обыденность человеческого бытия, абсурдность судьбы, очевидная случайность смерти оттенены попыткой понять смысл каждой, даже самой заурядной жизни. Уход из жизни без осознания этого воспринимается как трагическая неудача.

Впечатления о сиротском голодном детстве отразились в повести «Колесо» (1930), написанной на основе дневниковых записей Яновского. Повесть начинающего писателя получила резонанс в эмигрантской прессе и вскоре была переведена на французский под названием «*Sachka, l'enfant qui a faim*» («Сашка, голодный мальчик»), по имени главного героя, которого Яновский наделил собственным опытом. Как и впоследствии, критики почти единодушно отмечали неровность стиля Яновского, натурализм описаний, длинноты и повторы, погрешности против русского языка, пристрастие к мелодраматическим эффектам, сомнительный литературный вкус, банальные реминисценции из Достоевского, а некоторые усматривали влияние Леонида Андреева и Максима Горького. По словам критика «Возрождения», «все нарисованные им картины говорят только о зверином одичании, безысходных страданиях и неумолимом коверкании коммунистическим бытом как самого героя, так и всех окружающих его лиц»¹.

«Колесо» представляет собой своеобразный вариант «романа воспитания», показывая процесс становления ребенка в «школе жизни», т. е. революции — ее метафорой становится колесо, под которое попадают многие невинные жертвы. Нагнетание жутких картин нищеты, страданий, голода, смертей при отсутствии какой бы то ни было «литературности» и стиливого изящества, показ событий с конкретно-наивной точки зрения ребенка без выхода на более абстрактный уровень, а также отсутствие в тексте «иерархии голосов», т. е. ограниченность интерпретацией происходящего одним героем, за которой не ощущается корректирующее сознание взрослого автора, вполне соответствует парадигме «человеческого документа». Не удивительно, что Яновский оказался особенно восприимчив к «человеческому документу»: он не только был тесно связан с литературной «кухней» молодого поколения, но и имел бесценный источник

¹ В. Л. [Левцкий] // Возрождение. 1930. 10 февр.

для физиологических описаний в своей медицинской практике. Впрочем, чисто документальная модель в повести смягчена несколькими эпизодами пародийно-игрового характера: коллективные поиски украденной утки незадачливого чиновника — пожалуй, единственные написанные с юмором страницы повести — напоминают театр абсурда, а неудавшийся план Сашки задушить старуху соседку с целью завладеть подвешенным у нее на шее мешочком и особенно «репетиция» его визита к ней в дом отсылают к подготовке убийства Алены Ивановны Раскольниковым. В конце повести неожиданное лирическое настроение создают цитаты из стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре...».

Та же блоковская реминисценция встречается и в одном из самых шокирующих рассказов этого периода — «Тринадцатые» (1930): «На шестом этаже жила девушка. Она была в белом и пела: „Мне так хочется глупенькой сказки“... И однажды ее снесли по этой лестнице, посиневшую, и похоронили!»¹. В рассказе повествуется о русских эмигрантах в Париже, которые доживают свою жизнь среди проституток и сутенеров; многим из них лучшим выходом из беспросветного существования представляется самоубийство (особенно на фоне воспоминаний о ранней молодости, яблоневом саде, родине). «Тринадцатые» — это «рассказ в рассказе»: основное повествование поначалу кажется лишь рассказом, сочиненным поэтом. Однако текст смонтирован так, что персонажи этого рассказа оказываются действующими лицами и в жизни самого поэта, который в финале разделяет их судьбу. Так демонстративно уничтожается грань между литературой и реальностью. Напечатанный в журнале «Числа» экспрессионистический рассказ Яновского многих скандализировал своей лексикой и вызвал ожесточенную полемику. Бурное одобрение выразил Борис Поплавский. Напротив, критик Лоллий Львов разразился гневной инвективой: «...эти „тринадцатые“ (вероятно, по аналогии, с „Двенадцатью“ Блока...) г. Яновского являются неслыханным по наглости и гадости писанием. <...> Кроме чудовищной непристойности [это произведение] таит в себе и оскорбление всего нашего зарубежья»². А П. Пильский, отметив «кляксы грубости, неопрятность выражений, загрязненный словарь», все же признал, что рассказ выдает «впечатлительную душу, живое, несколько мрачное воображение, — ответы Леонида Андреева»³. Помимо влияния Андреева в рассказе очевидно использование образов, моментально ассоциирующихся с популярным в эмигрантской литературе репертуаром «достоевщины»: павшая лошадь, бьющийся в припадке падучей извозчик, седой туман грохочущего торгового города и т. п.

Годом позже Яновский публикует небольшой роман «Мир» (1931). В. Ходасевич, отстаивавший литературное мастерство как способ защиты от поглощения художественного текста «документом», критически отметил отсутствие четкой фабулы, распад романа на ряд произвольных картин, огромное количество второстепенных персонажей и убожество философских дискуссий, которые

¹ Яновский В. Тринадцатые // Числа. 1930. № 2/3. С. 135.

² Россия и славянство. 1930. 4 окт.

³ Сегодня. 1930. 15 окт.

ведут герои. Однако он подчеркнул и соответствие небрежной композиции текста представлениям автора о хаотичной архитектонике мира¹.

В «Рассказе медика» (1933) автор продолжает «пугать» своих читателей, живописуя болезненные процедуры, стоны неизлечимых пациентов, а также технику препарации трупов. Рассказ построен на характерной для Яновского оппозиции духа и плоти и чередовании физиологических описаний с религиозными откровениями: морг как аллегория уродства и конечности физической жизни расположен прямо напротив часовни с надписью: «Верующий в меня наследует жизнь вечную». Г. Адамович увидел в рассказе «вариацию на толстовскую тему о страхе смерти»².

Одним из самых значительных произведений Яновского тридцатых годов является его «парижская повесть» «Любовь вторая» (1935). Повесть посвящена второму, духовному рождению героини-эмигрантки, которая после многочисленных унижений, одиночества, отверженности и нищеты внезапно обретает религиозное прозрение на колокольне собора Парижской Богоматери, куда она поднимается с мыслями о самоубийстве. Сцена снисхождения на нее «любви второй», т. е. любви божественной, которая приходит на смену ее неудавшейся «земной» любви, переключается с живописной традицией явления божества смертной женщине (сюжет Зевса и Данаи или сцена Благовещения). Беременность героини (изнасилованной русским эмигрантом, напоминающим Свидригайлова), о чем читатель узнает лишь после сцены на колокольне, укрепляет эти травестийные ассоциации. Весь текст написан в форме дневника героини и представляет собой типичный «эгодокумент». Только в эпилоге в женское повествование вторгается мужской голос, принадлежащий хирургу, который оперирует героиню, тщетно пытаясь спасти ее жизнь, а затем и препарирует ее тело. Этот своеобразный отчет, полный конкретных медицинских подробностей, не лишен и некоторой религиозной экзальтации, за которой проступает завуалированный некрофильский мотив. В некоторой степени финал «Любви второй» предвосхищает сцену совокупления с мертвой девочкой в «Распаде атома» (1938) Георгия Иванова. Многие из рецензентов, отметив реалистичность изображения парижского дна, отмечали условность эпилога и неубедительность религиозного экстаза героини, который действительно скорее напоминает прием *deus ex machina*.

Повесть «Вольно-американская» (1937) деконструирует ситуацию просветления героини повести «Любовь вторая»: катарсис Валериана, некогда преуспевающего бизнесмена, впоследствии разорившегося и искалеченного при покушении бывших компаньонов, происходит в мужском туалете, «явно пародируя эпизод *deus ex machina* из „Любви второй“»³. В названии, отсылающем к американской вольной борьбе, в которой «все позволено для победы, в этой борьбе нет запрещенных приемов»⁴, содержится намек на отчаянную схватку с жизнью,

¹ Возрождение. 1932. № 2431. 28 янв.

² Адамович Г. Числа. Книга 7–8 // Последние новости. 1933. 19 янв. С. 2.

³ Livak L. How It Was Done in Paris. P. 149.

⁴ Современные записки. 1937. Кн. 63. С. 116.

с судьбой. В этой повести Яновский продемонстрировал более искусное владение различными приемами наррации. Динамичное повествование переходит в телеграфный стиль, передающий лихорадочное состояние Валериана перед покушением на него в парке, когда весь мир кажется ему мизансценой для его личной драмы («В парке интернационально шептались пары, при его приближении они заговаривали громче, меняли позы, поправляли платья»¹).

В том же году Яновский опубликовал рассказы «Двойной Нельсон»², в котором он обращается к шахматной теме, и «Ее звали Россия»³, признанный критикой одним из лучших и самых страшных в его творчестве. Гражданская война предстает в нем как апокалипсис, страшная галлюцинация, показанная через наркотические видения двух соперников — коменданта и поручика затерянного среди степей и холмов бронепоезда. Как герои испытывают пограничное состояние между жизнью и смертью, так и гибнущая Россия оказывается на распутье, между белыми и красными, между Европой и Азией. Повторяющийся в конце рассказа рефрен «О, седла! О, русские седла!» отсылает к древнерусской литературе, «Слову о полку Игореве», плачам и сказаниям о гибели русской земли.

В самом конце десятилетия Яновский начал публикацию своего основного произведения довоенного периода, которое он и много лет спустя считал своим «лучшим романом»⁴, — «Портативное бессмертие» (отрывки появились в «Русских записках», «Новом граде», «Новоселье», «Новом журнале», а отдельное издание вышло в 1953 году в Нью-Йорке). Этот роман совмещает черты привычного для довоенной прозы Яновского человеческого документа с утопией. Бесфабульность, грубая физиология, переходящая в некрофилию, негативное видение мира, картины парижских трущоб, смерти, разложения и т. п. отсылают к многочисленным интертекстам: от Бальзака, Бодлера и сюрреалистов до Г. Иванова («Распад атома»), Поплавского, Миллера и Селина. На особо тесную связь с последним указывает и название, перекликающееся с названием романа Селина «Mort à crédit» («Смерть в кредит»). Но в то же время текст этот представляет собой философскую медитацию на темы, близкие Достоевскому, Бердяеву, парижским обществам «Круг» и «Новый град». Как подметил Варшавский, Яновский поднял ключевую для русской литературы тему «царства Божия на земле»⁵.

Местом действия в этом романе остается Париж, но Яновский выходит за пределы чисто эмигрантской тематики. В центре интриги оказывается группа молодых идеалистов, которые, предвидя неминуемую мировую катастрофу, пытаются искать пути к самоусовершенствованию. Один из лидеров по имени Жан Дут предлагает более эффективный, научный метод духовного перерождения мира и изобретает особый аппарат, излучающий лучи омега. Люди, которые

¹ Современные записки 1937. Кн. 63. С. 109.

² Русские записки. 1937. Кн. 2. С. 43–58.

³ Круг (Берлин). 1937. Кн. 2. С. 55–66.

⁴ См. его интервью с Ю. Тролля (Bakhtmeteff Archive. Ms. Coll. Yanovsky. Box 17).

⁵ Варшавский В. Незамеченное поколение. С. 265.

получают дозу облучения, моментально становятся добрыми, честными и любящими. Хотя первые эксперименты с омега-лучами оказываются удачными, некий американец Свифтсон и группа его последователей становятся в оппозицию к Дуту. Они отрицают «механический рай» во имя свободы выбора. Между двумя этими группами, возглавляемыми Дутом и Свифтсоном, разворачивается основной философско-идеологический конфликт романа.

Картины чудесного преображения людей и животных в конце романа, отсылающие к представлениям о рае, в котором бок о бок мирно сосуществуют хищники и газели, вызвали отклики о произведении в целом как о «беспомощной утопии». Однако роман оказывается ближе к антиутопии. Не случайно имя Жана Дута по-французски омонимично фразе «я в этом сомневаюсь» (*j'en doute*), что не может не дискредитировать в глазах читателя его способ насильственного и сугубо механистического преображения мира. В более поздних прочтениях романа акцент ставится именно на неубедительности рационально-научных подходов к усовершенствованию человеческой души. Так, Ю. В. Линник пишет: «Царство Божие в нашем несовершенном, накапливающем энтропию мире не может быть установлено рационалистическими и техническими методами, — необходимо вынести эту цель за пределы физического бытия, в измерения вечности; иначе мы впадем в ересь утопизма, — об этом предупреждает роман В. Яновского „Портативное бессмертие“, который может быть прочитан как антиутопия»¹. В чудо-лучах омега можно увидеть и пародию на прием *deus ex machina*, и на завладевшие миллионами в 1930-х годах материалистические доктрины создания царства Божьего на земле (от коммунизма до фашизма).

Во время оккупации писатель перебирается на юг, в свободную зону, откуда в 1942 году с женой и двухлетней дочерью эмигрирует в Нью-Йорк, где он проживет вплоть до своей смерти. В Америке Яновский продолжает заниматься медициной и литературой, пишет романы на русском, а затем и на английском языке (большинство из которых до сих пор не опубликованы), организует вместе с Е. А. Извольской и А. С. Лурье экуменическую группу «Третий час», дружит с одним из самых значительных англо-американских поэтов Уистеном Х. Оденом, а позднее с Сергеем Довлатовым, общается с Иосифом Бродским и другими эмигрантами «третьей волны». По иронии судьбы, «возвращение» Яновского на родину последовало почти сразу после его смерти. Самым востребованным текстом в постсоветской России оказались его мемуары «Поля Елисейские. Книга памяти» (СПб., 1993). Кроме этого, стараниями вдовы писателя Изабеллы Левитиной в начале нынешнего столетия вышел двухтомник прозы писателя, в который вошли произведения как парижского, так и нью-йоркского периодов².

Владимир Сергеевич Варшавский (1906–1977) известен прежде всего как мемуарист, писавший о перипетиях своего поколения. Однако не менее интересна и его художественная проза, до сих пор практически не привлекавшая внимания исследователей. Варшавский родился в семье московского присяж-

¹ Север. 1993. № 11. С. 59–60.

² Яновский В. Соч.: В 2 т. М., 2000.

ного поверенного Сергея Варшавского и актрисы Ольги Норовой, дружившей с Чеховым, Мейерхольдом и Станиславским, который стал крестным отцом Владимира. Во время революции семья эмигрировала в Прагу, где Варшавский учился на юридическом факультете Карловского университета. После переезда в 1926 году в Париж он стал докторантом Сорбонны. В первые годы во Франции он испытывал материальные трудности, лишь перед Второй мировой войной начал неплохо зарабатывать, занимаясь монтажом иностранных фильмов. Хотя Варшавский долгое время не мог выбрать, художником ему стать или писателем, он активно участвовал в литературной жизни русского Парижа, пользовался уважением как своих сверстников, так и представителей старшего поколения. Борис Поплавский посвятил ему стихотворение «Летний вечер темен и тяжел» (1932–1934), а Зинаида Гиппиус, назвавшая его в своем дневнике «талантливый зародыш», — стихотворение «Eternité frémissante» (1934).

Варшавский отличался хорошим образованием и всесторонними интересами, в течение всей жизни изучал латынь и греческий, из французского наследия ему были особенно близки Пруст, Бергсон и философ и теолог Тейяр де Шарден.

Хотя в статьях, посвященных литературе диаспоры, Варшавский связывает ее особую ценность с тем, что она по своему типу является документом, свидетельством и обращается прежде всего к «внутреннему» человеку, далеко не все из его собственных произведений созданы исключительно с учетом требований дневниково-исповедального жанра. Документальная стихия в его ранних рассказах подчас скрыта за литературной игрой и реминисценциями.

Рассказ «Шум шагов Франсуа Виллона» (1929) начинается с того, что герой-повествователь, молодой парижский студент, недовольный собой, так как он ничего не сделал по своему «плану развития воли и ясности», уходит из университета и бредет по Парижу. Город показан, как и вообще в текстах русского Монпарнаса, с самой непривлекательной стороны: серая мгла, туман, «серое давящее небо», стены тюрьмы, мастерские, «грохочущие поезда метро», уборные, публичный дом¹. Постепенно усиливается интроспективный и метафизический аспект, а на конкретную топографию наслаивается город-фантазмагория с бесконечным лабиринтом улиц. Сквозь современную столицу проступает средневековый город, и повествователь, как Евгений в «Медном всаднике», слышит, как за ним «гремит быстрый топот ног Франсуа Виллона»². Происходит своеобразная самоидентификация повествователя с легендарным поэтом, часть жизни которого тоже прошла в Латинском квартале. Рассказчик начинает чувствовать страдание и страх гонимого Виллона, который вынужден был покинуть Париж и скрываться из-за участия в убийстве; его судьба сопрягается с судьбой неприкаянного эмигранта, так же обреченного на бездомность и скитания. В рассказе нет четкой структуры, нет сюжета, грань между реальностью и видениями чрезвычайно расплывчата. И рассказчик, и Виллон способны «падать

¹ См.: Рубинс М. Парижский текст в прозе писателей русского зарубежья 1930-х годов // Homo universitatis. Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005). СПб., 2009. С. 288–301.

² Цит. по: Проза русского зарубежья. М., 2000. Т. 2 / Сост. О. И. Дарк. С. 180.

в туман»; оба испытывают сомнения в реальности окружающего мира, они подвержены особым состояниям, напоминающим периоды альтернативного сознания некоторых газдановских героев (то, что Газданов определяет в одноименном рассказе как «третья жизнь»).

Помимо фантастических элементов (напоминающих прием магического реализма) и черт документальной прозы с использованием фрагментов из дневника рассказчика текст Варшавского отличается демонстративной литературностью. Фигура Франсуа Виллона важна для указания на традицию физиологических литературных описаний «чрева Парижа», которая находит продолжение в современной литературе, в частности в прозе младшего поколения русских эмигрантов. Сам Виллон воспринимается через произведения о нем, которые Варшавский открыто упоминает в тексте: рассказ Р. Л. Стивенсона «A Solitary Lodging» («Уединенное жилище», 1877) и «Le roman de François Villon» («Роман Франсуа Вийона», 1926) Франсиса Карко, цитируемого в эпиграфе.

Герой следующего рассказа, «Из записок бесстыдного молодого человека. Оптимистический рассказ» (1930), также испытывает тревогу из-за того, что не может осознать реальности окружающей жизни — все вокруг кажется ему призрачным. Рассказ этот можно считать фантазией по мотивам французского писателя-символиста Марселя Швоба¹, чьи новеллы представляют собой зарисовки странных душевных состояний и переживаний. Одна из книг Швоба, «Vies imaginaires» («Воображаемые жизни», 1896), прямо упоминается в тексте. Повествование героя Варшавского о своих воспоминаниях и ощущениях создается на скрещении прустовской и толстовской традиции². От Пруста в рассказе нечто вроде произвольной памяти, «воскресший запах прошлого», а от Толстого — предельная рефлексия, попытка разобраться в себе, зафиксировать разные внутренние состояния, иными словами — «диалектика души». Подобно рассказчику толстовской «Истории вчерашнего дня», герой Варшавского пытается воспроизвести произошедшие вчера события, подробно вспоминая лекцию по юриспруденции. При этом он стремится проанализировать свои чувства как будто со стороны, приводя запись из дневника, в котором пишет о себе в третьем лице. Наиболее интересным в рассказе представляется стилистическое освоение авангардной эстетики. Призрачный мир воспринимается героем как некий «страшный футуристический натюрморт», «мертвая механическая система призрачных геометрических фигур и тел». Эта отсылка к футуризму объясняет странную точку зрения с нарушением перспективы и пропорций, контрастные тона и подчеркивание произвольно соединенных в одно целое геометрических форм при описании не только внешности профессора, но и содержания его лекции. Варшавский по-толстовски особенно активно использует остранение как наиболее подходящий прием для передачи разобщенности с миром. Этой же цели служат абсурдные метафоры и намеренно не-

¹ Марсель Швоб (1867–1905) был поклонником и переводчиком Р. Л. Стивенсона, а также автором книги о Франсуа Вийоне.

² Это подметил в своей статье о Варшавском прот. Александр Шмеман, см. его статью «Ожидание: Памяти Владимира Варшавского» (Континент. 1978. № 18).

правильно употребленные фразеологизмы (например, «мысль... высовывается, как острый угол неподвижного каменного куба»; «Вы замечательно решили квадратуру круга личных публичных прав. Вы станете золотым гвоздем нашего кружка»)¹.

Отрывок из повести «Амстердам»² (1938) начинается с заявления рассказчика о том, что он давно болен и хочет вспомнить, с чего началось то «состояние тоски, недоумения и отчаяния», которым полно его настоящее. В воспоминаниях он обращается к раннему детству, проведенному в уютной московской квартире, к любимым родителям, поездкам на Рижское взморье и т. п. Повесть «Амстердам» продолжает русскую литературную традицию повествований о детстве как о Золотом веке человеческой жизни. Подобно начальной стадии восприятия мира Николенькой в «Детстве» Толстого, герой-ребенок у Варшавского испытывает абсолютное счастье, уверенность в осмысленности всего мира, в котором высшим существом является отец, а «другие» не представляют никакой угрозы, они так же пассивны и несущественны, как деревья. Даже такая неприятность, как операция аппендицита, воспринимается как «запланированная» мудрыми и добрыми родителями, а потому не внушает страха. На наивную, детскую точку зрения накладывается взрослая. К концу описываемого периода начинается война, но у ребенка нет ощущения, что она знаменует крушение его уютного, совершенного мира, хотя это регистрируется читателем. Смысл и название повести объясняются в предваряющем текст эпиграфе из «Письма из Амстердама» Декарта: «*Je vais me promener tous les jours parmi la confusion d'un grand peuple, et je n'y considère pas autrement les hommes que j'y vois que je ferais les arbres*» («Каждый день я прогуливаюсь посреди огромной толпы, обращая на людей, которых там вижу, не больше внимания, чем на деревья»). В данном повествовании Амстердам, возможно, выступает как метафора детского эгоцентрического видения, для которого все, что находится за пределами опыта героя, не имеет значения. Однако в статье «Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке»³ Варшавский сравнивает русских эмигрантов в Париже с Декартом (они так же отъединены от окружающей жизни). Не исключено, что название «Амстердам» имело отношение ко всему произведению в целом, и продолжением описанного в отрывке счастливого детства должна была стать жизнь в эмиграции. Не случайно фрагменты из «Амстердама» вошли в поздний, итоговый для всего творчества Варшавского роман «Ожидание» (1972).

Если все, написанное Варшавским, можно прочитывать как единый гипертекст⁴, а также учитывая тот факт, что его довоенное художественное творчество состоит из нескольких коротких рассказов и фрагментов, которые можно сложить

¹ Цит. по: Проза русского зарубежья. Т. 2. С. 189–190.

² Варшавский В. Амстердам (отрывок из повести) // Круг. 1938. Кн. 3. С. 43–74.

³ Варшавский В. Несколько рассуждений об Андрэ Жиде и эмигрантском молодом человеке // Числа. 1931. № 6. С. 216–222.

⁴ См.: Хазан В. Писатель «незамеченного поколения» (о прозе В. С. Варшавского) // Вторая проза. С. 216–245.

в единое целое, то логическим продолжением «Амстердама» была бы повесть «Уединение и праздность» (частично она была напечатана в шестом номере «Чисел», 1932). Действие в ней начинается там, где заканчивается повествование «Амстердама». Четырнадцатилетний герой Вильгельм (Василий) Гуськов отплывает на пароходе в эмиграцию в Константинополь — так заканчивается период его счастливого детства. Вскоре он осознает, что существует целый мир, в котором люди говорят на иностранном языке и ничего не знают о нем, Гуськове. Через Прагу он попадает в Париж, где ведет жизнь типичного молодого эмигранта (которого Варшавский описывал в статьях и докладах), «одинокого и отверженного от жизни других людей» и испытывающего «неподвижную, беспричинную и не имеющую никакого содержания тоску» Гамлета. Эпиграф из Пушкина «Уединение / И праздность губят молодых людей» объясняет название повести.

Отчуждение Вильгельма Гуськова от мира передано через метафору кинематографа: Гуськов подрабатывает фигурантом в кино, где произносит слова и совершает действия, кажущиеся бессмысленными без знания всего сценария. Точно так же и он не знает сценария своей судьбы и поэтому не видит смысла своего существования¹. Наконец Гуськов приходит к пониманию, что соединение с жизнью возможно через любовь к «живой женщине», что является вариацией мотива из рассказа «Из записок бесстыдного молодого человека».

Эту повесть, как и другие произведения Варшавского, отличает хороший литературный стиль, без признаков нарочитой небрежности иных писателей-монпарнасцев. Особенно это характерно для описаний детства или природы. Лишь при рассказе о парижской жизни героя появляется обычная для многих других описаний русских монпарнасцев грубая лексика, а также французский жаргон, который дается без перевода.

В начале войны Варшавский добровольцем уходит на фронт, вскоре попадает в плен, где находится до конца войны. За особые заслуги на поле боя его награждают военным крестом. Впечатления от военного периода нашли отражение в повести «Семь лет» (1950). После войны Варшавский продолжает писать, подрабатывая разными способами, в частности как ночной охранник у квакеров. В 1950 году он уезжает в США, но в 1968 году вновь возвращается в Европу. Его последнее крупное произведение, роман «Ожидание» (1972), еще раз продемонстрировало инвариантность прозы писателя, устойчивость определенного набора мотивов, персонажей и нарративных моделей. Роман, представляющий собой повествование героя-рассказчика о своей жизни за полвека, показывает эволюцию героя «от комплексов эмигрантского „подпольного“ человека — через ужас войны, страдания и смерть — к постижению тотальной трагедии мира»².

¹ Нельзя не отметить параллель с аналогичным мотивом в произведениях В. Набокова, начиная с «Машеньки» (1926).

² Хазан В. Писатель «незамеченного поколения». С. 230.

В конце жизни Варшавский работал над документальной книгой «Родословная большевизма», которая была опубликована посмертно в 1983 году.

Екатерина Васильевна Бакунина (1889–1976), хотя и старше большинства писателей «младшего поколения» по возрасту, по праву относится к нему, благодаря близости к их литературным кругам, жанрово-стилистическим особенностям своей прозы, а также своему кредо: «основной закон писателя — искренность, верность себе»¹.

Несмотря на то что, как указывает Бакунина в ответах на анкету «Калифорнийского альманаха»², писать и даже печататься она начала задолго до эмиграции (ее рассказ «Ромашка» был опубликован в журнале «Задушевное слово» в 1901 году, когда ей было 11 лет), в молодости она преследовала иные профессиональные цели. Не закончив агрономические курсы, Бакунина уехала в США, где зарабатывала на жизнь физическим трудом. Ее американские впечатления нашли отражения в очерке «Кони-Айленд», напечатанном в январском номере журнала «Русское богатство» за 1912 год. А годом позже она написала предисловие к переводу брошюры «Американские иммиграционные законы».

После возвращения в Россию она училась на юридическом факультете Высших Бестужевских курсов. Во время революции бежала на Украину (в Полтаву), поэтому экзамены сдавала экстерном уже в Харьковском университете. Вернувшись в 1921 году в Петроград, работала ассистентом в Институте мозга и занималась переводами. В 1923 году Бакунина эмигрировала в Париж, где со временем стала членом Союза русских писателей и журналистов. В 1931 году вышел ее сборник «Стихи», который Ходасевич назвал «человеческим документом»³. После создания журнала «Числа» она выполняла обязанности секретаря редакции, кроме того, в журнале появлялись ее рецензии, а также был напечатан рассказ «Шторм» (1934)⁴, в котором отчасти отразились воспоминания о ее собственной юности. В рассказе повествуется о долгом и мучительном путешествии в Америку молодой девушки Марианны, мечтающей столь решительной переменой места жительства покончить со своим неприятным прошлым, в котором были даже мысли о самоубийстве из-за того, что «та ничтожная точка земного шара, на которую поставило меня рождение, показалась неприемлемой»⁵. Вода наделена негативными коннотациями, а океан, вопреки традиционным ассоциациям, предстает не символом свободы, а ограничивающей и подавляющей стихией. Конец рассказа амбивалентен: юношескому идеализму Марианны, отправившейся в Америку как в «жизненное путешествие», ее мечтам о новом независимом существовании противопоставлена «неуклюжая громада» статуи Свободы, «банальной и примелькавшейся, как картинка на туалетном мыле».

Место Бакуниной в литературе русско-парижской диаспоры определяется в первую очередь двумя ее крупными прозаическими произведениями — рома-

¹ Калифорнийский альманах. Сан-Франциско, 1934. С. 96.

² Писатели о себе // Там же. 1934. С. 96–97.

³ Возрождение. 1931. 25 июня.

⁴ Числа. 1934. № 10. С. 80–95.

⁵ Цит. по: Женская проза русской эмиграции / Сост. О. Р. Демидова. СПб., 2003. С. 161.

нами «Тело» (1933) и «Любовь к шестерым» (1935). Оба романа находятся у истоков женской литературы, в которой предельно точной реконструкции подвергаются ужасы быта и которая позднее, в советском контексте, получит название «чернухи». Оба написаны в форме внутреннего монолога, исповеди, а основным объектом самоанализа являются женская физиология и психология.

Несмотря на то что в самом начале романа «Тело» Бакунина предупреждает читателя: «То, что я пишу от первого лица, вовсе не значит, что я пишу о себе»¹, ее роман был воспринят критиками как чистый пример «человеческого документа» и вызвал одну из важнейших для эмигрантской литературы 1930-х годов полемик о ценности этого жанра. В статье «Человеческий документ» Георгий Адамович ссылается на роман Бакуниной как на характерное для «нашего поколения» произведение, когда книги все чаще пишутся «для одинокого воздействия на одинокого читателя, для чтения „про себя“, лучше ночью, чем днем, ночью, когда человек острее чувствует свою оторванность от всего окружающего»². Именно поэтому неизбежно появление в современный период «дневников, признаний и записок». В свою очередь, Ходасевич видит основной порок книги в том, что она «остается всего лишь человеческим документом», попутно отмечая «духовную и умственную бессодержательность» и банальность признаний героини³. Книга вызвала совсем иной резонанс среди писателей русского Монпарнаса, что было вполне закономерно. В восторженной рецензии Фельзен отмечает как особое достоинство романа именно то, что он весь «о бедности — материальной и духовной»⁴.

В обоих романах Бакуниной происходит последовательная демифологизация первой любви, брака, семьи, «святости материнства» (вплоть до мыслей об инфантициде, а деторождение характеризуется как «одно из безобразнейших, унижайнейших насилий, на которое обречена женщина»⁵), а также романтической литературы («Писатели зачем-то выдумали любовь»⁶). Романы изобилуют многочисленными натуралистическими подробностями, откровенными описаниями эротических переживаний, а также зарисовками эмигрантского быта. В романе «Тело» в соответствии с традицией «литературы физиологии» воссоздана убогая жизнь на окраине Парижа, акцентируются распад, плесень, запахи помоев, подобные теням люди и т. п. Периодически повествование о безрадостном полунищенском существовании героини романа Елены, живущей с нелюбимым мужем и эгоистичной дочерью-подростком, прерывается воспоминаниями о благополучном детстве, о красивом доме, где была ванная комната с барельефами, напоминающими о Древней Греции и Риме, и с окнами из цветных стекол, «соединенных в затейливом полуцерковном сюжете». В этих эпизодах на смену мрачной, серой атмосферы парижских трущоб приходит буйство

¹ Бакунина Е. Любовь к шестерым. Тело. М., 2001. С. 245.

² Последние новости. 1933. № 4369. 9 марта. С. 3.

³ Возрождение. 1933. 11 мая. С. 3.

⁴ Числа. 1933. № 9. С. 217–218.

⁵ Бакунина Е. Любовь к шестерым. С. 251.

⁶ Там же. С. 259.

красок, возникают аллюзии на изобразительное искусство. Одновременно с таким перекодированием происходит смена регистра, вводится лексика высокого стиля и приподнятая интонация. В том же ключе описывается и давний крымский роман героини с английским моряком Ричардом Алленом, который вызывает самые яркие эротические переживания героини, способствует пробуждению в ней женщины.

Из-за наличия в романе своеобразного английского топоса «Тело» нередко сопоставляли с модным романом Д. Г. Лоуренса «Любовник леди Чаттерлей» (1928). Роман английского писателя затронул табуированную тему о роли секса в процессе самопознания и самореализации женщины. Определяющим в человеке Лоуренс считал не социальную или классовую принадлежность и не интеллектуальные интересы, а физиологию. Его героиня Конни кажется обреченной на тусклое, бесплодное существование с парализованным мужем (паралич Клиффорда, потомственного аристократа, регламентирующего всю свою жизнь, мысли и даже инстинкты в соответствии с переданным ему по наследству кодексом правил, служит и метафорой его душевной атрофии). Роман Конни с лесником Мелорсом, несмотря на немислимый для консервативного английского общества мезальянс, постепенно освобождает ее, придает смысл ее жизни.

В романе Бакуниной англичанин Ричард — загорелый, белозубый дикарь, не знающий рефлексии и разрушительного самоанализа. Он выражается на примитивной смеси французских и немецких фраз, поэтому Елена (которую Ричард называет Нелли) предпочитает, чтобы он вообще молчал. Таким образом, почти как и между Конни и Мелорсом, между ними нет интеллектуального единения, и их совместный опыт ограничен чисто чувственными восприятиями. Море у Бакуниной — такая же стихия, как лес у Лоуренса, который противопоставлен городу, мрачному замку, социальным условностям, моральным запретам. Через море и лес устанавливается связь героев с миром, с космосом, происходит выход за пределы угнетающего пространства. В отличие от Конни героиня Бакуниной так и не находит сил изменить течение своей жизни, а ее страстный роман с Ричардом остается лишь частью воспоминаний и бесплодных мечтаний.

Еще более ощутимо присутствие романа Лоуренса в интертекстуальном поле следующего романа Бакуниной, «Любовь к шестерым» (1935). В этом произведении писательница снимает мотив эмигрантской нищеты, чтобы сосредоточиться на проблематике женского счастья как такового. Ее героиня, 45-летняя Мавра, живет в окружении вполне благополучной и любящей семьи и не страдает от удручающего быта, что тем не менее не спасает ее от ощущения неудовлетворенности. В романе почти нет развития действия, в нем описывается лишь один день, который Мавра проводит в опустевшем доме (все уехали на дачу), совершает обыденные действия и предается размышлениям и воспоминаниям. Ее любовь, действительно, «к шестерым»: к мужу, трем детям, любовнику и писателю-гомосексуалисту Р. — и каждый объект ее чувства необходим ей для внутреннего равновесия и полноты ощущений.

«Любовь к шестерым» представляет еще одну вариацию мотивов, затронутых Лоуренсом: необходимость равенства в любви, вплоть до обмена традиционны-

ми ролями (например, оценивающий женский взгляд на мужское тело как инверсия мужского вуайеризма); неприятие «машинной цивилизации» и определения человека лишь как продукта социальных отношений, типичного или, по выражению Бакуниной, «серийного»; метафора зеркала, с помощью которого героини познают себя, осознают красоту своего физического тела, раньше казавшегося им столь непривлекательным. Однако Лоуренс развивает общечеловеческие идеи, стремится реабилитировать тело и раскрыть человечеству глаза на связь физиологии с мирозданием (в предисловии к своему роману он пишет, что сила, оживотворяющая космос, заключена в сексуальности, а через половой акт мужчина и женщина приобщаются к ритму вселенной). У Лоуренса женщина показана со стороны. Бакунина же пишет сугубо женский роман, предоставляя слово самой женщине («Целые века она лгала и лгали о ней и правда будет узнана, только если она сама ее откроет»¹). В этом отношении ее произведение близко эмигрантской прозе с ее стремлением к самопознанию посредством текста, а не к обновлению, трансформации мира. Созвучны риторике молодых эмигрантов и периодические метаремарки героини о неумении писать.

Несмотря на стилизацию романа под дневник или исповедь, немалая дань в нем отдана современной эстетике, включая яркие зарисовки в духе авангарда. Например, в портрете толпы, состоящей из «движущихся ног, рук, туловищ, лиц, слившихся в одно цветистое, шумливое, кишачье, мелькающее, перемещающееся, переливающееся безликое множество»², можно увидеть литературный эквивалент «хронографии», с помощью которой футуристы пытались воссоздать различные фазы движения, динамику ощущений и simultaneity зрительных впечатлений. В тексте есть и переклички с произведениями Л. Толстого («Крейцера соната» и «Анна Каренина»), упоминаются дневники С. А. Толстой. Роман Бакуниной во многом опередил свое время и прочитывается в современную эпоху совсем иначе, чем в момент публикации. Признаваясь, что она и не подозревала, что «в истории русской женской литературы еще с тридцатых годов существовал такой точный и такой неустаревший текст», Татьяна Морозова дает роману Бакуниной следующую характеристику: «Автор строит свой текст как исповедь дабы создавалась полная иллюзия полного откровения. Какового, как известно, не бывает. <...> И все же степень откровенности романа... такова, что заставляет усомниться, что честь „дефлорации“ целомудренной русской литературы принадлежит представителям новой современной прозы...»³

На 1930-е годы приходится самый активный творческий период в жизни Бакуниной. После отъезда в Англию, где она провела вторую половину своей жизни, она практически ничего не опубликовала.

Проза Юрия Фельзена (Николая Бернгардовича Фрейденштейна, 1894–1943) ярче всего иллюстрирует значение французского модернизма для литературно-

¹ Бакунина Е. Любовь к шестерым. С. 90.

² Там же. С. 51.

³ Морозова Т. Русские блюда на эротическом пиршестве: три взгляда на проблемы пола // Лит. газета. 1995. 20 сент. С. 4.

го творчества младшего поколения. Писатель вырос в Петербурге, где в 1916 году закончил юридический факультет университета, а в 1917 году поступил в Михайловское артиллерийское училище. Во время революционных событий Фельзен участвовал в организации побега из Петрограда А. Ф. Керенского. В 1918 году семья Фельзена выехала в Латвию, где он, по всей вероятности, начал печатать в газете «Рижское слово» под псевдонимом Фен острые комментарии, направленные против Советской России. Через несколько лет Фельзен уехал в Берлин, а в декабре 1923 года оказался в Париже. Он был одним из немногих участников младшего литературного поколения, кто располагал некоторыми финансовыми средствами. Периодически он пытался заниматься предпринимательской деятельностью, но главным содержанием своей жизни считал литературное творчество. Фельзен был членом Союза молодых писателей, а позднее секретарем этого Союза, посещал воскресные чаепития у Мережковских и заседания «Зеленой лампы». Он много писал в жанре литературной критики, пристально следя за новинками как русской, так и французской литературы, печатал статьи о событиях культурной жизни, а с 1926 года начал публиковать рассказы в многочисленных периодических изданиях.

При обращении к творчеству Фельзена принято в первую очередь отмечать влияние Пруста. Такую оптику для оценки своих текстов задал сам автор, утверждавший в заметке «Разрозненные мысли» (1937), что в наше время нельзя писать так, как будто не было Марселя Пруста. Практически всю его прозу: три романа — «Обман» (1930), «Счастье» (1932) и «Письма о Лермонтове» (1936), а также многочисленные рассказы можно считать неопрустианским проектом и читать как единый текст, представляющий собой бесконечный внутренний монолог рефлектирующего героя, углубленного в анализ своих чувств к капризной и неверной, отчасти идеализированной возлюбленной. В этих произведениях практически отсутствует фабула, а характерный для Фельзена стилизованный «под Пруста» синтаксис отличается от типичного для прозы молодого поколения минимализма и недоговоренности. Фельзен оперирует длинейшими периодами, с невероятным количеством придаточных предложений, уточнений, дополнений, оговорок, самопояснений и перифразов, что нередко приводит к ситуации «коммуникативного сбоя — литературный текст начинает производить впечатление игры без правил, искренность оказывается невозможно отличить от иронии, а самопародию — от стилистической неловкости»¹. В конечном итоге, несмотря на внешне противоположный по сравнению с иными писателями монпарнасского круга способ выражения, Фельзен приходит к той же теме «невыразимости, затрудненности или даже невозможности речи»².

В «Обмане» намечена завязка «романа» героя-рассказчика по имени Володя, русского эмигранта, живущего в Париже, с Лелей (Еленой Герд). За время их отношений Леля изменяет ему несколько раз, но каждый раз к нему возвраща-

¹ Каспэ И. Искусство отсутствовать. С. 133.

² Там же. С. 132; ср. с оценкой Адамовича: «Очень спорен в книге язык. Автор часто не в ладу не только с грамматикой, но и с самим „духом“ русской речи» (Адамович Г. Обман Ю. Фельзена // Последние новости. 1930. № 3515. 6 нояб. С. 2).

ется. Герои постоянно друг другу исповедуются, что напоминает сеансы интенсивного психоанализа. Сквозная тема всего цикла, а также более коротких произведений-сателлитов¹ — неосуществимость идеала «любовно-дружеского, на равных, союза». По отношению к предмету своей любви герой постоянно оказывается в подчиненной, слабой, уязвимой позиции. Ему свойствен инфантилизм, подростковое отношение к любви (часто от обиды он «едва не глотает слезы»), склонность к садомазохизму, рефлексия и инерция («парализованность, напуганность»). Сам он определяет себя как «умствующий неудачник», но в своей пораженческой позиции находит определенные преимущества, рассуждая о том, что счастливая любовь «лишь огрубляет». В любви он отрицает действительное начало, мысли о браке внушают ему страх безденежья и материальной ответственности за Лелю; в некотором роде героя Фельзена можно считать новой инкарнацией «русского человека на randevu».

«Обман» заключается в том, что идеализированный образ Лели, созданный в воображении Володи еще до знакомства с ней, не совпадает с жестокой и капризной «настоящей» Лелей. Обманом оказывается и всякая любовь вообще. Однако если в обыденном, житейском смысле героя на любовном пути неизменно ждет неудача, он все равно не готов отречься от этого горького опыта, так как придает любви прежде всего метафизический и эстетический смысл. С одной стороны, любовь для него — это единственный способ защититься от страшной судьбы, «она прикрывает голую животную сущность, с ужасом смерти, с напрасными попытками ухватиться за какую-то вечность, нам ведомую и нами же придуманную»². С другой стороны, «смертельная» любовь героя к Леле становится метафорой и средством художественного творчества. Каждый вечер после общения с Лелей он записывает все свои переживания в своего рода дневник, признаваясь в определенный момент: «Мое стремление „писать“ становится подобным страсти»³. В этом нетрудно увидеть отголоски фрейдистской концепции творчества как сублимации.

Следующий роман озаглавлен «Счастье»; в нем Леля возвращается к Володе, однако по-прежнему его занимает не внешняя, событийная жизнь, а исключительно собственный внутренний мир и его репрезентация в тексте. Герой склонен к метаремаркам: он настаивает на «искренности» в ущерб «литературности», допускает насилие над языком во имя предельной точности самовыражения, заявляя: «Не человек для языка, а язык для человека». Ленивое же подчинение «внешне удавшейся форме» может, по его мнению, привести к проникновению в текст случайного и приблизительного.

Наконец, третий роман цикла, «Письма о Лермонтове», представляет собой эпистолярный роман, хотя содержит только письма Володи к Леле, которая на время покинула Париж, а содержание ее ответных посланий можно восстановить

¹ Этой теме, напр., посвящен ранний рассказ «Неравенство. Ольга Муравьева: записки об Андрее Завадовском» (Числа. 1930. № 1 С. 95–116), в котором мотив неравенства вынесен в заглавие и в котором та же проблематика представлена с женской точки зрения.

² Фельзен Ю. Обман. Париж, 1930. С. 134.

³ Там же. С. 66.

по цитациям и комментариям. Всего в романе девять писем, пронумерованных с пятого по тринадцатое. Карла Соливетти видит в подобной нумерации, а также в смутных намеках на существование первых пяти писем выразительный прием «семантики пропусков»¹. Хронологически события «Писем о Лермонтове» предшествуют событиям «Счастья». Володя называет свой текст «романом с писателем», что можно интерпретировать не только как роман Лели с писателем Володей, но и как роман о становлении писателя (т. е. «роман» Володи с Лермонтовым). Так с наследием Пруста сопрягается наследие Лермонтова, столь существенное для литературной самоидентификации писателей молодого поколения. Если Пруст важен для них как автор модернистского психологического романа, то Лермонтов предстает как основоположник психологического романа в русской литературной традиции. В частности, Володя видит в «Княжне Мери» «предвосхищение прустовского стиля». По совету Лели Володя перечитывает Лермонтова и невольно наделяет его свойственными ему самому чертами (отвергнутость, непонимание, задушевность, исповедальность, добро-совестность, честность, «душевный подвиг», «тяжесть какой-то душевной неподнятости, какой-то непрерывной творческой готовности и необходимости все немедленно выразить и передать»² и т. п.). Все это характерно прежде всего для метадискурса русского Монпарнаса. При этом от Володи ускользает присущая прозе Лермонтова романтическая ирония, игра с читателем, использование авторских масок.

Кроме того, в романе устанавливается перекличка с Лермонтовым на поколенческом уровне. Володя представляет себя как «героя своего времени», т. е. он одинокий интроверт, лишенный жизненных сил, испытывающий крушение в личной жизни и в искусстве. В текст романа включен парафраз стихотворения «Дума» — тем самым оторванное от родной почвы поколение эмигрантов 1930-х годов отождествляется с бесплодным, инертным поколением безвременья 1830-х годов³.

Так же как Лермонтов подвергается искажению и субъективации в интерпретации Фельзена, так и его прустизм при ближайшем рассмотрении оказывается иллюзорным. Основное отличие состоит в том, что письмо Фельзена насквозь аналитично, автор постоянно все объясняет читателю, почти ничего не показывая; в отличие от Пруста, он не придает значения чувственному восприятию. Кроме того, нарратор Фельзена описывает не отдаленное прошлое, как Пруст, а недавние события⁴. Исключение составляет одна сцена из рассказа «Повторение пройденного» (1938): когда Володя сидит в кафе и пишет Леле

¹ Соливетти К. «Письма о Лермонтове» Юрия Фельзена: к выбору коммуникативной стратегии // *Russian Literature*. 2000. XLVI. С. 509–528.

² Фельзен Ю. Письма о Лермонтове. Париж, 1935. С. 80.

³ См.: Белобровцева И. «Мой Лермонтов» Юрия Фельзена // *Русская эмиграция: Литература. История. Кинолетопись*. Иерусалим, 2004. С. 208–218.

⁴ Сравнительный анализ стиля Пруста и Фельзена см.: Tassis G. L'exigence de sincérité: Jurij Fel'zen et le roman français de son époque // *La Russie et le monde francophone* / Rédacteur Douglas Clayton. Ottawa, 2007. P. 235–254.

письмо, он слышит по радио увертюру к опере Вагнера «Парцифаль» и внезапно вспоминает детство, когда разбирал эту музыку по нотам на рояле отца, который, в свою очередь, очень любил эту оперу, ассоциируя ее со своей молодостью: «восстановилось единство, слияние времени, семьи, Петербурга, России, границы»¹. В этом эпизоде наиболее явно отразилась прустовская «непроизвольная память». В позднем рассказе о детской влюбленности рассказчика («Композиция»², 1939) сделана еще одна попытка описать прошлое героя. Здесь же высказана важная для понимания своеобразия творчества писателя мысль о том, что завершенность, «композицию» придает жизненному материалу только искусство.

На фоне бессюжетной, интроспективной, монологической прозы Фельзена выделяется его рассказ «Чудо»³ (1934), который поражает наличием относительно динамичного сюжета, литературного диалога и вполне нормативного синтаксиса и стиля. Герой-рассказчик долго лежал в больнице, и однажды в его палату положили французского инженера, Шарля Морэна, которого медсестра пыталась отучить от злоупотребления морфием, вспрыскивая ему воду, но уверяя его, что это наркотик. Однако после выписки Шарля под его матрасом обнаружили пустые ампулы. Столь же неопределенны и обманчивы отношения Шарля с невестой и с бывшей женой. Позднее герой читает в газете, что некто Шарль Морэн застрелил жену и покончил с собой, но ему так и не удается выяснить, о ком из двух женщин шла речь. Этот рассказ о случайном знакомстве и отрывочном наблюдении за жизнью человека оказывается программным для писателя, так как подтверждает иллюзорность, обманчивость «внешней жизни», доступной стороннему наблюдателю лишь в неполных фрагментах, от которой обычно повествователь Фельзена пытается уйти в жизнь «внутреннюю».

Для Фельзена художественное творчество означало раскрытие личности в самоанализе, культ индивидуальности и любви; он всем своим творчеством выступал против растворения личности в «коллективе» (т. е. против основных тенденций времени — как коммунистической, так и фашистской идеологии). Писатель не принимал и религиозного разрешения проблемы современного духовного кризиса, выразившегося, в частности, в неорелигиозных учениях, сформулированных такими группами, как «Католическое возрождение» философа и литературного критика Жака Маритена или «Круг» Ильи Фондаминского.

Писателю не суждено было пережить свое литературное поколение. После оккупации Франции и введения расовых законов Фельзен был дважды арестован, освобожден благодаря вмешательству Франсуа Мориака, некоторое время скрывался, затем был схвачен при попытке тайно перейти швейцарскую границу, отправлен во французский концентрационный лагерь Дранси, а оттуда в Освенцим, где погиб 13 февраля 1943 года.

¹ Фельзен Ю. Повторение пройденного // Круг. 1938. Кн. 3. С. 77.

² Современные записки. 1939. № 68. С. 88–113.

³ Встречи. 1934. № 2. С. 51–55.

Среди писателей русского Монпарнаса стоит упомянуть и Сергея Ивановича Шаршуна (1888–1975), который известен в первую очередь как художник-авангардист. На Западе он оказался еще до Первой мировой войны и вскоре сблизился с дадаистами, став постоянным участником их выставок и «перформансов». В свойственной дадаистам манере он нередко добавлял к своим коллажам фрагменты текста, но долгое время текст имел в его творчестве лишь второстепенное значение, хотя еще с детства он сочинял афоризмы и «заумные стихи», выпустил поэму на французском языке «*La Foule immobile*» («Неподвижная толпа», 1921) и входил в «Палату поэтов» и другие объединения молодых русских поэтов эмиграции. Однако мировой экономический кризис конца двадцатых годов и потеря меценатов, коллекционеров и покупателей способствовали тому, что Шаршун на время оставил активные занятия живописью и обратился к литературе. В 1930-е годы он написал и опубликовал ряд прозаических текстов, которые на протяжении всей своей последующей жизни много раз заново редактировал и переиздавал. Большинство из этих текстов задуманы как части одной «солипсической эпопеи», озаглавленной «Герой интереснее романа», а условный жанр каждого конкретного из них определяется, как правило, в подзаголовке, например: «Долголиков. Поэма» (1930), «Путь правый. Роман» (1934), «Заячье сердце. Лирическая повесть» (1937) и т. д.

По многим параметрам проза Шаршуна соответствует автодокументальному канону младшего поколения. Хотя он создает повествование в третьем лице, его типичный протагонист — это его alter ego, русский эмигрант, художник-писатель, завсегдатая монпарнасских кафе. Этот инвариантный герой появляется в разных произведениях под разными, но в равной мере выразительными, «говорящими» фамилиями (Долголиков, Самоедов, Скудин, Берлогин). Несмотря на обилие знакомых в среде полунищей художественной богемы, это одинокая фигура, интроверт, нередко доходящий до полного солипсизма, с болезненной, изломанной психикой, страдающий от бесчисленных комплексов и неспособный поддерживать светские отношения с окружающими, особенно с женщинами. Но в произведениях Шаршуна есть и литературная игра, аллюзии, порой пародийного характера, к многочисленным интертекстам, от французских символистов или сюрреалистов до Олеси, Вагинова и Мейринка¹.

В представлении многих Ирина Владимировна Одоевцева (Ираида Густавовна Гейнике, 1895–1990) прежде всего поэт круга Николая Гумилева, автор семи сборников стихов, а также двух томов мемуаров: о Серебряном веке («На берегах Невы», 1967) и о русско-парижской эмиграции («На берегах Сень», 1983). Тот факт, что Одоевцева писала художественную прозу, менее известен. Тем не менее ее романы, а также ряд рассказов, во многом отличающиеся от стилистики русского Монпарнаса и вызывавшие прохладную, а иногда и от-

¹ О прозе Шаршуна см.: Рубинс М. О. Русский эмигрант на rendez-vous: Сергей Шаршун и его роман // *Russian Literature*. 2007. LXI. С. 309–339; *Annick Morard*. Andrej Belyj et Sergej Šaršun: de l'épopée au discours sur soi // *Modernités Russes* 7: L'Âge d'argent dans la culture russe, Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean-Moulin Lyon 3.

крыто отрицательную рецепцию среди современников, внесли особую интонацию в прозу молодого поколения русской эмиграции.

Первые опыты Одоевцевой в области прозы были вполне удачными. Ее ранний рассказ «Падучая звезда» (1926) об эмигрантке, которая испытывает ностальгию по России, но отказывается от мыслей о возвращении в СССР, был отмечен Буниним. Однако впоследствии Одоевцева все чаще вызывает нарекания критиков из-за своего интереса к проблематике психологического и сексуального созревания подростков. Элла Боброва видит причину подобного отношения к прозе Одоевцевой в том, что писательница опередила свое время, так как «в те годы еще не принято было останавливаться столь подробно на психологии полудетей и болезнях роста подростков»¹.

В рассказе «Сухая солома» (1927) слышатся отголоски фрейдистской модели эдипова комплекса. В начале рассказа главный герой — маленький мальчик по имени Вика — мечтает вырасти и убить папу, который плохо обращается с его обожаемой мамой. Ей же он намерен в будущем купить огромную шляпу. Лаконичные описания загородной усадьбы и акцент на детском, наивном восприятии окружающего мира не сопровождаются традиционной для русской литературы идеализацией детства (помимо постоянного ощущения семейного неблагополучия, на Вику по утрам находит необъяснимая тоска). Во второй части повествования Вика уже подросток и живет в эмиграции в Нормандии. Он влюблен в Наталью Николаевну, женщину namного старше его, которая кажется ему похожей на мать. В финале происходит объяснение в любви и дается намек на инициацию Вики во взрослую сексуальную жизнь, а страсть выражена через традиционную метафору огня, который от брошенного героем окурка охватывает сухую солому, напоминающую ему волосы Натальи Николаевны.

В своем первом романе «Ангел смерти» (1927) Одоевцева продолжает исследовать психологию подростка. Главная героиня — четырнадцатилетняя Люка — влюбляется в друга своей старшей сестры Веры, Арсения, и эта двойная измена приводит к смерти Веры. Роман был переведен на несколько иностранных языков. Автор рецензии на английский перевод романа, опубликованной в газете «Manchester Guardian», сравнил стиль Одоевцевой со стилем Кэтрин Мэнсфильд.

Следующий роман Одоевцевой, «Изольда» (1929), представляет собой вариацию мифа о Тристане и Изольде. В центре повествования находится Лиза — подросток из обедневшей эмигрантской среды, — которую называет Изольдой англичанин Кромуэл. Лиза и Кромуэл знакомятся на пляже в Биаррице, и тут же мимо них пронесут труп утонувшей девочки — предзнаменование жестокого рока и гибели героев. В Париже у Лизы есть возлюбленный Андрей, друг ее брата Николая. Именно Андрей выполняет роль Тристана в этом любовном треугольнике. Используя интерес Кромуэла к Лизе, Николай убеждает англичанина украсть драгоценности его матери, якобы ради поездки в Россию. Но,

¹ Боброва Э. Ирина Одоевцева // Новый журнал. 1982. Кн. 146. С. 95.

завладев драгоценностями, Николай и Андрей убивают Кромуэла, при этом Лиза/Изольда становится их невольной сообщницей. Некоторое время она проводит в нормандском поместье у кузена Кромуэла Лесли, который называет ее Бетси (постоянная смена имени свидетельствует об отсутствии у этого подростка-эмигранта стабильного «я»). Как отмечает Ксения Харвелл, Лиза находится между «Востоком» (Россия) и «Западом» (Франция, Кромвелл и Лесли), но органически не вписывается ни в тот, ни в другой мир¹. Осознав свою вину, она возвращается в Париж, узнает об аресте Николая и, открыв газ, умирает вместе с Андреем (инсценируя свою смерть в соответствии с сюжетом о Тристане и Изольде).

Как и другие прозаические произведения Одоевцевой, этот роман — о разрушающих жизнь иррациональных силах. Но многое в трагедии этих подростков объясняется и их статусом эмигрантов, у которых нет связи ни с Россией, ни с окружающим враждебным миром. Утрата родины выражена в романе через распад семейных связей и фактическое сиротство Лизы и Николая, чей отец погиб, а мать, чтобы казаться моложе, выдает их перед своими любовниками за кузенов-сирот.

Одоевцева послала экземпляр романа с дарственной надписью Владимиру Набокову, который написал на него отрицательную рецензию в берлинской газете «Руль», особо высмеяв неправдоподобие англичанина, смесь «дансингов, коктейлей, косметики» с «эмигрантским надрывом» и «налет стилизованного любострастия»². Встав на защиту своей жены, Георгий Иванов ответил уничижительной статьей в первом номере журнала «Числа» о самом Набокове³, что привело к затяжной литературной войне⁴.

Признавая одаренность Одоевцевой, Марк Слоним тем не менее отметил, что она «никак не может удержаться на линии, отделяющей бульварную литературу от просто литературы. С бойкостью, в меру приправленной „половой пикантностью“ и дешевой сентиментальностью, Одоевцева описывает в своих романах „пробуждение весны“ у парижско-русских подростков-девочек. Делает она это необычайно поверхностно и, что всего хуже, претенциозно. Во Франции очень распространен такой „легкий“ во всех отношениях жанр. Одоевцева пытается, очевидно, пересадить его и на русскую почву»⁵.

Однако в среде парижского молодого поколения роман был воспринят с большим интересом и симпатией. В отклике, опубликованном в журнале «Числа», говорилось о том, что Одоевцева открывает новое направление в литературе, так как «до сих пор была в литературе только женщина, увиденная

¹ Harwell X. The Female Adolescent in Exile in Works by Irina Odoevtseva, Nina Berberova, Irmgard Keun, and Ilse Tielsch. New York, 2000. P. 21–41.

² Руль. 1929. 30 окт.

³ Иванов Г. В. Сирин. «Машенька». «Король, дама, валет». «Защита Лужина». «Возвращение Чорба» // Числа. 1930. № 1. С. 233–236.

⁴ Мельников. Н. «До последней капли чернил...»: Владимир Набоков и «Числа» // Литературное обозрение. 1996. № 2 (254). С. 73–82.

⁵ Цит. по: Критика русского зарубежья / Ред. О. А. Коростелев, Н. Г. Мельников. М., 2002. Т. 2. С. 94–114.

глазами мужчины, и не было жизни и мира, увиденных таинственными глазами женщины»¹.

Повзрослевшая Люка из «Ангела смерти» становится героиней следующего романа Одоевцевой «Зеркало» (1939). Написанный накануне Второй мировой войны, этот роман, принадлежащий к категории «женской литературы», не отличается ни особой оригинальностью, ни заметными художественными достоинствами, однако в нем оказались четко воспроизведены многие характерные приметы эпохи. Для Одоевцевой основное содержание современности определяется господством кинематографа, что находит отражение и в своеобразной «кинопоэтике» романа, и в использовании коротких, отрывистых фраз, напоминающих стиль киносценария. Судьба Люки поначалу складывается по образцу мелодраматических киносюжетов. Ее серая, скучная жизнь в браке с заботливым, но нелюбимым мужем внезапно меняется, когда она случайно знакомится со знаменитым режиссером Тьерри Ривуаром, обещающим сделать из Люки звезду. Его привлекают в ней не актерские способности (которыми Люка не обладает), а ее «молодое, совсем новое, как из магазина, лицо. Еще не помятое, не запачканное жизнью и воспоминаниями»². Именно такое нейтральное, лишенное признаков индивидуальности лицо как раз и подходит для создания глянцевого облика. Сам Тьерри Ривуар предстает как несколько гротескный носитель современной эстетики. Его кабинет в киностудии оформлен как типичный интерьер арт деко — белые поверхности стен, белые кожаные кресла, лампа с плоским стеклянным диском, которая «зажигается желтоватым туманом», и т. п. Его большой черный автомобиль, в котором он катается с Люкой по Булонскому лесу (без такой поездки не обходилась в те годы ни одна романтическая история как в литературе, так и в кино), имеет обтекаемую форму, он «похож сразу на водолаза и на акулу»³. Постоянный эпитет Ривуара — «электрический»: у него электрическая улыбка; когда он просыпается, то из состояния сна он мгновенно переходит в активное состояние, как включенный в сеть электроприбор. Постепенно становится ясно, что Тьерри Ривуар лишен жизненной энергии, оригинальных творческих импульсов, что он вампирически нуждается в энергии людей, которые еще не превратились в роботов, созданных по одному и тому же модному рецепту, более приспособленных к существованию на киноэкране, чем в реальной жизни. Именно такой «серийный» имидж имеет актриса Тереза Касани, которую Ривуар временно бросает, увлекшись Люкой: у Терезы черные глаза, белое лицо, «очень красный рот» и «равнодушный взгляд».

После встречи с Ривуаром Люка начинает быстро превращаться в знаменитую актрису и «современную женщину»: она оставляет своего мужа и переезжает в роскошную квартиру Ривуара, вместе они проводят вечера в модных ресторанах; у нее появляется собственный автомобиль, который особо подчеркивает ее новый статус: «ключи от автомобиля — эмблема свободы и власти над пространством, которыми современная женщина гордится совсем так же, как ее

¹ В. В. И. Одоевцева. Изольда. Роман // Числа. 1930. № 2–3. С. 250.

² Одоевцева И. Зеркало. Брюссель, 1939. С. 12.

³ Там же. С. 14.

мать гордилась ключами от шкафов и комодов, эмблемой домашней власти и несвободы»¹.

Пообещав стать «режиссером судьбы» Люки, Ривуар фактически губит ее, а заодно и себя. К концу романа погибает не только Люка, но кончает самоубийством и сам Тьерри Ривуар. Так неудачей оканчивается не только сценарий их жизни, но и сценарий всей гламурной эпохи. Как и в предыдущих романах, трагическая смерть героев в «Зеркале» иллюстрирует полную утрату иллюзий, порожденных фривольным стилем межвоенных десятилетий, получивших название «века джаза» или «безумных лет».

В послевоенные годы Одоевцева написала роман «Год жизни» (1953) о русских эмигрантках во Франции, в котором любовная история подается в остро-сюжетном обрамлении. Следует отметить и послевоенный роман на политический сюжет из жизни сталинской России, впервые опубликованный в переводе на французский язык под заглавием «Laisse toute espérance» (1948), а затем вышедший в оригинальной русскоязычной версии под названием «Оставь надежду навсегда» (1954). По мнению некоторых исследователей литературного творчества русской эмиграции, попытка Одоевцевой поставить в своем последнем романе этические и идеологические вопросы обернулась «полным провалом с художественной точки зрения»².

Кроме рассмотренных выше писателей среди младоэмигрантов необходимо упомянуть и таких авторов, как Анатолий Алферов, Иван Болдырев (Иван Андреевич Шкотт), Виктор Мамченко, Анна Присманова, Александр Гингер, Лидия Червинская, Анатолий Штейгер, Владимир Смоленский, Антонин Ладинский, Галина Кузнецова, Ирина Кнорринг и др., которые также писали прозу по младоэмигрантским образцам. Отдельного разговора заслуживают те из их сверстников, которые пытались преодолеть лингвистическую и тематическую замкнутость и выйти к более обширной читательской аудитории через постепенный переход с русского языка на французский. Зинаида Шаховская (1906–2001), например, начала свою литературную карьеру с русских стихов, однако вскоре почувствовала, что родной язык ограничивает ее возможности. В своих мемуарах Шаховская выразила настроения многих молодых писателей зарубежья тех лет: «Мне надоело быть отрезанной от того мира, где я жила. Жажда писать и общаться с читателями — со значительным числом читателей — пробудила во мне желание писать по-французски. Я хотела зацепиться за что-то реальное и осязаемое, я искала новую родину, так как моя родина превратилась в призрак (хотя я не имела ни малейшего намерения забыть ту страну, где я родилась)»³. Она начала писать статьи в бельгийских и французских газетах, главным образом о русской литературе; в 1937 году опубликовала биографию Пушкина, а после войны Шаховская опубликовала ряд романов на французском, в основном под псевдонимом.

¹ Одоевцева И. Зеркало. С. 52.

² Pachmuss T. A Russian Cultural Revival. Knoxville, 1981. P. 355.

³ Schakhovskoy Z. Lumières et ombres. Paris, 1964. P. 200.

Илиязд (Илья Зданевич, 1894–1975) после прохладной реакции в критике на его русские романы (особенно «Восхищение», 1930) перешел на французский в полемических эссе, а затем и в художественной прозе; занимался он и переводами с нескольких языков на французский. Владимир Познер (1905–1993) также совмещал французский и русский, напечатал несколько рассказов по-русски, переводил Толстого и Достоевского, а в конце двадцатых годов издал книгу на французском «Panorama de la littérature russe contemporaine» («Панорама современной русской литературы», 1929), после чего постепенно перешел на этот язык и во всех других жанрах.

Из кругов эмиграции вышел и целый ряд авторов, которые с самого начала заявили о себе как о французских писателях. Кроме Жозефа Кесселя или Анри Труайя, чей опыт жизни в России был крайне ограничен и которые сформировались во франкоязычной среде, к этой группе принадлежат Натали Саррот, Ирэн Немировски, Вера Шарнасс, Дуся Эргаз и многие другие.

Поэзия «младшего» поколения

Среди «младших» поэтов зарубежья, чьи литературные дебюты пришлось на первую половину 1920-х годов, на первых порах тон задавали авангардисты. В. Ф. Ходасевич в 1933 году вспоминал о «первой волне» эмигрантской литературной молодежи, которая «отошла в небытие, не оставив следа»: «Это случилось с ней потому... что, в естественных для ее возраста поисках учителей, она их наивно искала среди футуристов (курсив мой. — Ю. З.), которые к тому времени сами уже разложились, утратили значение даже в советской России и перестали существовать как заметная литературная сила. Одновременно, и, конечно, в связи с тяготением к футуризму, среди этой молодежи было довольно заметно тяготение к советофильству»¹.

Ходасевич имел в виду как берлинских поэтов, печатавшихся в 1922–1923 годах в литературном приложении к газете «Накануне», журнале «Сполохи», альманахах «Веретено» (1922) и «Струги» (1923) и писавших в основном «под Есенина» и московских имажинистов, так и участников парижских поэтических объединений «Гатарапак», «Палата поэтов» (оба — 1921) и «Через» (1922–1923), связанных с французскими дадаистами и советскими «лефовцами» во главе с В. В. Маяковским. И в Берлине, и в Париже очень скоро выяснилось, что в условиях эмиграции радикальная поэтическая «левизна» признания не находит. Тем не менее при схожести судеб и творческих установок поэтов, осуществивших молодежный авангардистский дебют в эмигрантской поэзии, действовали они в разных исторических и культурных условиях.

¹ Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М, 1996. Т. 2. С. 263–264.

Подавляющее большинство русских в Германии начала 1920-х годов не мыслили себя эмигрантами. Это были именно беженцы, покинувшие Россию либо не по своей воле (военнопленные Первой мировой войны), либо силою непреодолимых исторических обстоятельств, спасаясь от ужасов Гражданской войны. Мало чем отличались от беженцев и интернированные в Германию рядовые участники Добровольческого движения, многие из которых были разочарованы в «белой идее» и не видели смысла в возобновлении борьбы. Для всех них возвращение в новую, Советскую Россию не только не исключалось, но было желанным исходом: непримиримых антикоммунистов в русском Берлине было немного. Напротив, именно здесь окрепли и расцвели сменовеховство (зародившееся в Праге) и евразийство (пришедшее из Софии)¹.

Сразу после Раппальских соглашений 16 апреля 1922 года, восстанавливающих дипломатические отношения между РСФСР и веймарской Германией, Берлин оказался наводнен советскими дипломатами, военными, чиновниками и, разумеется, деятелями культуры. «Существенное отличие „русского Берлина“ от, скажем, „русского Парижа“, „русской Праги“, „русского Харбина“ и других литературных столиц межвоенной эмиграции состоит... в беспрецедентной интенсивности „диалога“ метрополии и эмиграции внутри данного острова русской культуры. „Диалог“ этот выразился в различных формах симбиоза противостоящих друг другу литературных и общественных сил, в лихорадочной их перегруппировке, калейдоскопической пестроте культурных антреприз, но более всего в характере действия причастных к „берлинскому периоду“ литераторов»².

Главным в «характере действия» писателей русского Берлина 1922–1924 годов была иллюзия их вовлеченности в литературный процесс Советской России. Действительно, по словам Г. П. Струве, «в отличие от парижан, пражан, белградцев, о некоторых проживающих в это время в Берлине русских писателях трудно было сказать, советские ли они или эмигрантские»³. Большинство из огромного количества русских издательств в Берлине (издательство З. И. Гржебина, «Геликон», «Мысль» и др.) работали тогда не только и не столько на эмигрантский, а прежде всего на советский книжный рынок. В крупнейших

¹ Сменовеховство и евразийство соответственно — «левая» и «правая» идеологии концепции «примирения» эмиграции с Советской Россией. Обе концепции возникли практически одновременно в 1921 году, сразу после объявления в марте на X съезде РКП (б) «Новой экономической политики» (НЭП), отменяющей «военный коммунизм». «По своим идеологическим устремлениям, — писал Р. Б. Гуль, — эти две группы (евразийцев и сменовеховцев) были разны. Евразийцы шли от славянофилов, в их идеологии момент православия играл большую роль, они были почвенники-распочвенники. Сменовеховцы шли от западничества, но тоже подчеркивали курсивом свой пламенный патриотизм» (Гуль Р. Б. Я унес Россию. Апология эмиграции. Т. 1: Россия в Германии. М., 2001. С. 219).

² Русский Берлин. 1921–1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гугеровском институте / Изд. подг. Л. Флейшманом, Р. Хьюзом, О. Раевской-Хьюз. Париж, 1983. С. 2.

³ Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Париж; М., 1996; Краткий биографический словарь русского зарубежья / Р. И. Вильданова, В. Б. Кудрявцев, К. Ю. Лаппо-Данилевский; вступ. ст. К. Ю. Лаппо-Данилевского. Париж; М., 1996. С. 34.

журналах — «Новой русской книге» А. С. Яценко, «Беседе» М. Горького, «Эпопее» Андрея Белого, а также в «Литературной неделе», приложении к сменовойской газете «Накануне», которое редактировал А. Н. Толстой, — в равной мере были представлены как писатели берлинской диаспоры, так и советской метрополии. В берлинском Доме искусств, проводившем свои заседания в кафе «Леон», особым успехом пользовались выступления гостей из РСФСР — Б. Пильняка, В. Маяковского, С. Есенина.

Понятно, что в подобном историческом контексте для большинства начинающих в русском Берлине в первой половине 1920-х годов писателей ориентация именно на советскую литературу была вполне естественной. Если же говорить конкретно о молодых берлинских поэтах «первой волны» (вспомним формулу Ходасевича), то их творческая манера складывалась под влиянием так называемого скифства — революционно-эсхатологической версии младосимволизма, которую представлял берлинский «полуэмигрант» Андрей Белый, и родственного «скифам» московского имажинизма, эмиссаром которого стал здесь С. А. Есенин¹.

Близкой к имажинизму была молодежная берлинская литературная группа «4 + 1», состоящая из четырех поэтов: С. П. Либермана (1901–1975), Г. Д. Венуса (1897–1939, репрессирован), В. Л. Андреева, А. С. Присмановой и одного литературного критика — В. Сосинского. Последний в программной статье «Улыбка на затылке», открывавшей единственный коллективный сборник «Мост на ветру» (1923), почти буквально повторял положения московских имажинистских манифестов: «В нас много трагического, удушающего — вот почему я, говорящий об искусстве, радостно улыбаюсь. Пафос трагедии и комедии одинаково солнечен. Наш внутренний несгораемый двигатель, несмотря на сдавленное горло, запекшуюся гневом кровь и перекрученную голову — так, что затылок впереди, — все-таки улыбка»². Имажинистской и по форме, и по содержанию была поэтическая практика участников группы, стремившихся к новому миропониманию через новое художественное мировосприятие, создание неожиданной образности:

¹ Андрей Белый и С. А. Есенин были культовыми фигурами в кругах молодых поэтов русского Берлина начала 1920-х годов. «Я ходил на литературный вечер, где читали две русские знаменитости: Александр Кусиков, сентиментальный молотобоец, который скоро перестанет писать, и гениальный Сергей Есенин, митинговый эпический апостол, который говорит, апокалиптически вздымая руки», — описывает свои главные берлинские впечатления в письме к Т. Цара от 12 июня 1922 года приехавший из Парижа С. И. Шаршун (*Ливак Л.* Героические времена молодой зарубежной поэзии. Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) [Письма С. Шаршуна к Тристану Цара. 1921–1923] // Диаспора VII. Новые материалы: Альманах. Париж; СПб., 2005. Т. 7. С. 211).

² Цит. по.: *Фрезинский Б.* Берлинская жизнь Семена Либермана — поэта, редактора, человека книги и театра // Диаспора VIII. Новые материалы: Альманах. Париж, 2007. С. 176. Ср.: «Искусство, несмотря на его жизнерадостность, несомненно, имеет общее с болью» (*Шершеневич В. Г.* <Из книги «2 × 2 = 5. Листы имажинизма» // Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С. 24–25) (Б-ка поэта, Большая серия). Вскоре после выхода сб. «Мост на ветру», в начале 1924 года, группа «4 + 1» распалась. Во второй половине 1920-х годов Г. Д. Венус и С. П. Либерман вернулись в СССР.

Молю разбегов, моль пересудов,
Мель ожидания, хмельные лучи,
Сердце, ты хочешь бессрочную ссуду,
Бессрочную ссуду — здесь — получить.
(С. П. Либерман)¹

Дань советскому революционному авангарду отдали Ю. В. Офросимов (псевдоним Г. Росимов, 1894–1967) и ранний В. Л. Пиотровский (тогда еще не Корвин, двойной фамилией он начнет подписываться позже, см. о нем далее), входившие в берлинское содружество писателей, художников и музыкантов «Веретено», организованное в мае 1922 года при «Новой русской книге» журналистом и литературным критиком А. М. Дроздовым, «„Веретено“, — писал Дроздов («Новая русская книга». 1922. № 5), — не намерено ограничиваться деятельностью в эмиграции, но вступило в тесную связь с родственными ему творческими силами в России»². Подобный симбиоз на поэтическом уровне был в высшей степени характерен для поэзии Офросимова, в которой современники находили «накладывающиеся» друг на друга мотивы и образность Блока, Белого, Есенина:

В моей шарманке скрипучей
Есть один напев неизменный,
Сердце способный замучить —
О весне, как радость, нетленной.
И вижу слепыми глазами
В тоске и в темном бессилье,
Что у всех за кривыми плечами
Расцветают белые крылья.
Ю. В. Офросимов [Г. Росимов]³

В 1928 году Набоков и Корвин-Пиотровский вместе с Михаилом Горлиным и Раисой Блох (а также с С. Ю. Прегель, Н. Н. Белоцветовым, В. С. Франком) создадут в Берлине «Клуб поэтов», просуществовавший до 1933 года⁴. Но собственной «берлинской школы» молодого поколения поэтов зарубежья они так и не создадут: к этому времени инициатива в этой области будет прочно перехвачена Парижем.

¹ Впервые: Накануне (Берлин). 1924. № 63. 16 марта; цит. по: Фрезинский Б. Берлинская жизнь Семена Либермана... С. 177.

² Цит. по: Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918–1940. Т. 2: Периодика и литературные центры. М., 2000. С. 49.

³ Цит. по: «Вернуться в Россию — стихами...» 200 поэтов эмиграции: Антология / Сост., предисл. В. Крейд. М., 1995. С. 415.

⁴ См. об этом: Каннак Е. Берлинский «кружок поэтов» (1928–33) // Русский альманах. Париж, 1981. С. 363–366. После поджога Рейхстага 26 февраля 1933 года и наступления фашистской диктатуры «Клуб поэтов» (как и многие другие русские культурные организации в Берлине) перестал существовать: большинство его участников поспешило покинуть Германию.

Поэзия русского Парижа в первые годы зарубежья формировалась в иных условиях, чем поэзия русского Берлина, хотя и здесь сначала, как уже говорилось, самыми заметными были авангардисты. Однако в отличие от Берлина это были не беженцы, а дореволюционные парижские жители — С. И. Шаршун (1888–1975), С. М. Ромов (1883–1939) и В. Я. Парнах (1891–1951). Все они, оказавшись в русской литературно-художественной колонии Парижа еще в середине 1910-х годов, были увлечены радикальными течениями французского искусства¹. В 1920–1923 годах все трое были самыми активными участниками парижских «сезонов Дада» и входили в ближайшее окружение вождя дадаистов Тристана Цара. Разумеется, они писали по-французски, однако сознание объективной «национальной фракционности» подвигло их и их единомышленников — молодых русских живописцев — создать в 1921 году собственно русское дадаистское художественно-литературное объединение «Гатарапак» («заумное» название группы было аналогом французского «dada», также обозначавшее «детский лепет», «ничего и всё»). Для популяризации идей лидеров дадаистов в русской аудитории Шаршун переводил их тексты и выпускал двуязычную «журнал-листовку» «Перевоз Дада»², Ромов в 1922–1923 годах издавал журнал «Удар», освещающий хронику «сезонов Дада», а Парнах, побывав в 1922–1925 годах в Москве, проводил вечера и публиковал в советской периодике «просветительские» очерки о французском модернизме.

По мере расширения русскоязычной аудитории в самом Париже, который в 1920–1921 годах, наводнялся русскими беженцами, литературной группе «Гатарапака» показалось целесообразным осуществлять культуртрегерскую «дадаистическую миссию» среди этой, уже весьма обширной к лету 1921 года «непросвещенной массы», — благо и сама группа к этому времени существенно увеличилась. С участниками «Гатарапака» знакомится Борис Божнев (Б. Б. Гершун, 1898–1969), приехавший в Париж в 1919 году для получения европейского высшего образования, но за неимением средств занимавшийся перепиской нот. В 1920 году из Молдавии приезжает молодой журналист и поэт Довид Кнут (Давид Миронович Фиксман, 1900–1955) и активно участвует в собраниях группы. В 1921 году из Москвы (через Харьков, Ялту, Ростов-на-Дону и Константинополь) в Париж проследовал с отцом юный Борис Юлианович Поплавский, поступивший здесь в художественную академию «Гранд Шомиер», из Петрограда — Александр Самсонович Гингер, а из Грузии — Георгий Саркисович Евангулов (1894–1967).

В августе 1921 года Шаршун, Парнах, Гингер и Евангулов основали при «Гатарапаке» отдельную поэтическую студию — «Палату поэтов», первое из поэтических объединений «молодого» эмигрантского Парижа³. Поскольку за-

¹ Подробнее о судьбе Шаршуна, Ромова и Парнаха см.: *Ливак Л.* Героические времена молодой зарубежной поэзии. С. 132–242.

² См. об этом: *Андреев М.* О «Перевозе Дада» и «Летучих листовках» Шаршуна // *Русский альманах*. Париж, 1981. С. 387–392.

³ Кроме упомянутых четырех «отцов-основателей» «Палаты поэтов» был и пятый — Марк-Мария-Людовик Талов (М. В. Талов, 1892–1969), русский католик и ветеран отечественной парижской поэзии;

седания «Гатарапака» проходили в монпарнасском кафе «Хамелеон» (Café Caméléon, 146, bd du Montparnasse) по субботам, то первый председатель «Палаты поэтов» Парнах предложил устраивать заседания «сыновнего предприятия» тут же, но по воскресеньям.

В мемуарах В. С. Яновского, одного из участников заседаний «Палаты поэтов», эти собрания описываются так: «На столике во весь рост стоял жизнерадостный Евангулов и выкрикивал стихи на манер Маяковского. Когда в подвал спускалась дама в мехах, он прерывал строфу и говорил очень почтительно: „Сюда, графиня, сюда, пожалуйста!“»¹ «Нетрудно представить, — пишет Л. Ливак, — какую реакцию вызвал „пафос уничтожения всего того, что было наиболее дорого в прошлом“ у русских беженцев, сидевших, по замечанию Кнута, на нераспакованных чемоданах в ожидании падения большевистского режима и возвращения „в прошлое“. <...> К началу 1922 года ориентация русских авангардистов на „широкую публику“ стала достоянием истории. Парижские „ветераны“, выступившие организаторами молодых поэтов-изгнанников, начали выражать категорическое неприятие эстетических, культурных и политических ценностей эмигрантской массы»². Век «Палаты поэтов» оказался потому недолог: несмотря на то что на ее заседания проникали и участники, не связанные с авангардистами³, общеэмигрантским форумом она не стала и к началу 1923 года окончательно заглохла (движение «дадаистов» в это время было уже расколото и также клонилось к закату).

Утратив надежды найти понимание у соотечественников-эмигрантов, лишенные активной поддержки французских коллег (выделившиеся из «Дада» сюрреалисты во главе с А. Бретоном относились к русским друзьям Цара весьма прохладно), Ромов, Божнев, Поплавский, Гингер, Евангулов, Кнут и другие участники «Палаты поэтов» и «Гатарапака» (также распавшегося с упразднением дадаизма), естественно, обратили взоры на советский авангард. 24 ноября 1922 года на банкете в честь приехавшего в Париж В. В. Маяковского они объявили о формировании группы «Через», которая должна была стать «зарубежным филиалом» создававшегося тогда Маяковским ЛЕФа. Маяковский обещал содействовать публикациям участников «Через» в советской печати — разумеется, при условии их лояльности по отношению к советской власти и безусловного отмежевания от «белогвардейской» эмигрантской среды.

он жил в столице Франции с 1913 года. Г. П. Струве, упоминая о его участии в создании «Палаты», оговаривается, что позже он «никакой роли в зарубежной [русской] литературе не играл» (см.: *Струве Г. П. Русская литература в изгнании*. С. 116).

¹ Яновский В. С. Поля Елисейские. СПб., 1993. С. 218.

² Ливак Л. Героические времена молодой зарубежной поэзии. С. 156, 159.

³ Так, напр., на вечерах 20–21 августа 1921 года, посвященных памяти Блока, выступали бывший секретарь журнала «Аполлон», критик и драматург Е. А. Зноско-Боровский, журналист И. М. Василевский (Не-Буква), поэты А. Ветлугин (В. И. Рындзюн) и А. А. Койранский, на вечере памяти Гумилева 15 сентября 1921 года со словом о творчестве поэта выступил участник 2-го «Цеха поэтов» М. А. Струве, а 27 октября 1921 года тут читали «неизданные стихи из советской России» — Ахматову, Гумилева, Р. Ивнева, Пастернака, Цветаеву, Эренбурга и др. (см.: *Ливак Л. Героические времена молодой зарубежной поэзии*. С. 228–229).

Всю первую половину 1923 года парижская поэтическая молодежь на заседаниях «Через», а также на собраниях левого «Союза русских художников» и «Университета 41°», организованного ветераном русского футуризма И. М. Зданевичем (Ильязд'ом), яростно нападала на «филистеров» от эмигрантской литературы — Бунина, Мережковских и т. д., — демонстрируя свои «передовые взгляды» как на эстетическом, так и на идеологическом фронтах.

Осенью 1923 года в литературной жизни русского Парижа возникает еще одно поэтическое объединение, которое сыграло примиряющую роль в чуть было не разразившейся «войне поколений». Это был «Цех поэтов».

Г. В. Адамович и Г. В. Иванов были самыми юными и самыми деятельными участниками первого, петербургского, «Цеха поэтов». В 1916–1917 годах, когда прежнее объединение уже распалось, Адамович и Иванов попытались проводить «цеховые» заседания для литературной молодежи Петрограда (так называемый второй «Цех поэтов», не имевший большого успеха). Оба поэта стали ближайшими помощниками Гумилева, возродившего «Цех» уже в советский период, в конце 1920 года, и некоторое время руководили его деятельностью после трагической гибели «синдика»¹ в августе 1921 года. Осенью-зимой 1922–1923 годов покинувшие РСФСР участники третьего «Цеха поэтов» Г. В. Иванов, И. В. Одоевцева и Н. А. Оцуп переиздали в Берлине три петроградских «цеховых» альманаха и издали новый, четвертый. Тогда же в берлинском Доме искусств прошли три вечера «Цеха поэтов» — 13 октября 1922 года, 29 января и 28 февраля 1923 года. На последнем из них с докладом о деятельности гумилевского «Цеха» выступил только что приехавший из Петрограда Г. В. Адамович: он защищал идею поэтической «сдержанности» от нападок И. Г. Эренбурга и В. Б. Шкловского, обвинявших «цеховиков» в уходе от исторических вызовов современности и «выделке изящных безделушек»².

Следует признать, что на литературную жизнь русского Берлина «Цех поэтов» никакого заметного влияния не оказал, прежде всего потому, что сама эта жизнь с начала 1923 года стремительно оскудевала. В сущности, сезон 1922–1923 годов был последним активным русским литературным сезоном в Германии. Страну уже захлестывала гиперинфляция, и издательские предприятия, как местные, так и эмигрантские, разорялись и прекращали свое существование. Жить литературным трудом становилось все труднее. Кризис вынуждал русскую творческую интеллигенцию определяться: «полуэмигранты» либо возвращались в только что созданный Союз Советских Социалистических Республик, либо становились сознательными эмигрантами и, как правило, покидали «мачеху городов русских» (как называл Берлин начала 1920-х Владислав Ходасевич) в поисках более обеспеченного существования.

¹ «В Цехе были „синдики“, — вспоминал В. А. Пяст, — в задачу которых входило направление членов Цеха в области их творчества; к членам же предъявлялось требование известной „активности“; кроме того, к поэзии был с самого начала взят подход, как к ремеслу» (*Пяст В. Встречи*. М., 1997. С. 141–143).

² Впервые: Накануне. 1923. № 281. 10 марта. С. 4; цит. по: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 491.

Не задержались в Берлине и участники «Цеха поэтов». Г. В. Адамович пробыл здесь меньше месяца и уехал к родным в Ниццу. Вслед за ним во Францию отбыли и остальные. Осенью все четверо вновь встретились в Париже и 1 ноября 1923 года провели открытое заседание «Цеха» в Salle des Sociétés Savantes¹. Помимо Адамовича, Иванова, Одоевцевой и Оцупа в нем участвовал и бывший ученик Гумилева в студии издательства «Всемирная литература», поэт и журналист Владимир Познер, имевший влияние в кругах русской парижской литературной молодежи.

Двадцать девятого ноября «Цех поэтов» вновь собирается уже в монпарнасском Café la Closerie des Lilas, — за минувший месяц Г. В. Адамович, ставший теперь инициатором и душой этих собраний, сделал поправку на местные традиции. Более того — в анонсе вечера было указано, что данное заседание является «Собранием *проживающих в Париже русских поэтов*» (курсив мой. — Ю. З.) для чтения и обсуждения стихов присутствующих».

Шестого декабря — новое заседание, на этот раз уже в Café La Bolée и с анонсом: «Приглашаются *все*» (курсив мой. — Ю. З.) поэты, желающие принять участие в работе Цеха».

Деятельность четвертого «Цеха поэтов» произвела настоящий переворот не только в истории русской парижской поэзии, но и во всей истории ранней литературы зарубежья. Эмигрантская молодежь, попадая на эти собрания, с удивлением и радостью включалась в благожелательную, исключительно интеллектуально насыщенную дискуссию о прослушанных стихах, в которой допускались самые разнообразные мнения, при условии толковой аргументации. Адамович проявил незаурядные педагогические и дипломатические способности, привлекая к сотрудничеству даже бывших хулиганов-дадаистов, ибо «если у поэта есть дарование и своя тема, то в атмосфере трезвой деловитости, ремесленнических обсуждений, технических споров это „несказанное“ в нем, конечно, только крепнет и закаливается, уходит вглубь и тем пышнее потом расцветает»². Четвертый «Цех поэтов» (а его заседания — хотя и с меньшей интенсивностью, чем в начале, проходили до 1926 года) стал той организационной структурой, которая сыграла объединяющую роль для раздробленной молодой литературы русского Парижа.

Работа «Цеха» способствовала возникновению в 1925 году независимого от организаций старших литераторов-эмигрантов «Союза молодых писателей и поэтов», который окончательно поглотил остатки развалившейся группы «Через» — в него вошли Александр Гингер, Довид Кнут и, позднее, Борис Поплавский. «1925 год и последующие годы были эпохой пересмотра и переоценки всего наследия прошлого, — вспоминал Ю. К. Терапиано. — ...В эти годы намечилось влечение многих тогдашних молодых поэтов к романтизму и неоклассицизму, и началось „поправление“ — в смысле отрицательного отношения

¹ Данные приводятся по составленной Л. Ливаком «Хронике событий» русского литературного Парижа в 1920–1926 годах (см.: Ливак Л. Героические времена молодой зарубежной поэзии. С. 234).

² Адамович Г. В. Вечер Цеха поэтов // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 1. С. 408.

к футуризму и модному в то время в Париже французскому „левому“ течению — сюрреализму»¹.

Двадцать первого февраля 1925 года «Союз» провел организационное заседание, на котором его первым председателем был избран Ю. К. Терапиано². В июле того же года новое литературное объединение было официально зарегистрировано и получило постоянное место для собраний — в «Русском клубе», помещавшемся в большом зале Общества методистов близ бульвара Монпарнас (79, rue Denfert-Rochereau). Помимо проведения традиционных для литературного объединения мероприятий — тематических и авторских вечеров, дискуссий, встреч и т. п. — «Союз молодых писателей и поэтов» развивал издательскую деятельность, отвоевывая право молодежи на свой голос в большой эмигрантской литературе. В 1926 году «Союз» сделал попытку издавать собственный журнал «молодых» — «Новый дом» (в его редакцию входили Ю. К. Терапиано, Н. Н. Берберова, Довид Кнут и В. Б. Фохт). Просуществовав около года (вышло всего три номера), журнал был «подхвачен» Мережковскими, переименован в «Новый корабль» и под редакцией Ю. К. Терапиано и В. А. Злобина (секретаря З. Н. Гиппиус) издавался до 1928 года. В 1929–1931 годы под маркой «Издательства Союза молодых поэтов и писателей» выходили сборники стихов (пять выпусков), а с февраля 1930 по июнь 1934 года Н. А. Оцуп при ближайшем сотрудничестве Г. В. Адамовича и Г. В. Иванова издавал литературно-художественный журнал «Числа», ориентированный на новое поколение литераторов-эмигрантов. Сам Адамович в 1934 году вместе с М. Л. Кантором выпускал небольшой литературно-художественный ежемесячник «Встречи», в котором также главную роль играли молодые поэты и прозаики русского Парижа.

Таким образом, к концу 1920-х — началу 1930-х годов наличие двух поколений в эмигрантском литературном процессе во Франции стало для всех читателей зарубежья очевидным фактом³. Феномен молодой эмигрантской литературы попадает тогда же в поле зрения ведущих публицистов и художественных критиков, обсуждается на страницах периодических изданий и оказывается предметом для оживленной многосторонней общественной дискуссии, кульминацией которой стала знаменитая полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича на страницах двух ведущих газет зарубежной России — «Последних новостей» и «Возрождения». Молодые писатели становятся постоянными посетителями «воскресений» у Мережковских, а с 1927 года принимают активное участие в заседаниях их «Зеленой лампы», собиравшей в первые годы своего существования весь русский литературный Париж. Стихи и проза участников «Союза

¹ Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 228.

² Затем председателями были А. П. Ладинский, Ю. Б. Софиев, Ю. В. Мандельштам, В. А. Смоленский, Юрий Фельзен (Н. Б. Фрейдентштейн) и Л. Ф. Зуров. «Союз» (переименованный в 1931 году в «Объединение») просуществовал до 1940 года.

³ См. об этом: Демидова О. Р. Метаморфозы в изгнании: литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003.

молодых писателей и поэтов» — Б. Ю. Поплавского, Ю. К. Терапиано, А. П. Ладинского, Г. Раевского (Г. А. Оцупа), Г. Н. Кузнецовой и др. — стали появляться во второй половине 1920-х годов на страницах парижских «Современных записок», крупнейшего общественно-политического и литературного журнала русского зарубежья. Их имена соседствовали здесь с именами Бунина, Бальмонта, Бориса Зайцева, Зинаиды Гиппиус. Это было знаковым событием и своеобразным посланием всей эмигрантской читательской аудитории: бывшая «монпарнасская богема» теперь претендовала на ее внимание наравне с признанными властителями дум культурной метрополии эмиграции.

Для самих «монпарнасцев» вхождение в большую эмигрантскую литературу было неразрывно связано с окончательным общественным и творческим самоопределением в качестве особой литературной генерации, равно удаленной и от становящейся в СССР социалистической культуры, и от современной им культуры Франции и других европейских стран-реципиентов. После того как в 1956 году в Нью-Йорке вышла книга одного из бывших участников «Союза молодых писателей и поэтов» В. С. Варшавского «Незамеченное поколение», эта литературная генерация получила запоминающееся имя, прочно закрепившееся за ней в современных учебниках и исследованиях.

В очерке Варшавского, который он сам называл «опытом рассуждения о судьбе „эмигрантских сыновей“»¹, ярко описывается трагедия эмигрантской молодежи, старшие из которой «прошли в рядах Добровольческой армии страшный опыт гражданской войны», младшие «успели получить в России только начальное воспитание и попали в эмиграцию недоучившимися подростками»². Утрата родины, крах идеалов, оскорбленное чувство национальной гордости, «превращение в бесправную орду нежелательных иностранцев, которые могли рассчитывать только на самую тяжелую, черную работу, только на самое низкое социальное положение»³ — все это привело к тому, что «в мироощущении и в опыте молодых — чувство отверженности и одиночества» стало главным⁴. И все неблагополучие эмигрантского существования, по мнению автора «Незамеченного поколения», с особенной остротой проявлялось в литературной и художественной среде, в судьбах молодых писателей и поэтов, не нашедших понимания ни у своих, ни у чужих. «Пренебрежительное отношение к „молодым“, очень распространенное во многих кругах, обычно основывалось на априорной уверенности, что в эмигрантских условиях литература не может существовать. <...> Вечные шестидесятники узнавали в поэзии монпарнасских „огарочников“ все отвратительные им черты декадентства: мистицизм, манерность, аморализм, антисоциальность, отсутствие здорового реализма и т. д. В эмигрантском обиходе молодые поэты и писатели пришлось не ко двору. Зато, может быть, им дано было участвовать в окружающей иностранной жизни? Но не было и этого. <...> Иностранцы не интересовались молодой эмигрантской литературой, так как она

¹ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. М., 1992. С. 16.

² Там же. С. 17.

³ Там же. С. 34.

⁴ Там же. С. 186.

никого не представляла и никакого социально значимого явления „не отображала“. Но также относилась к „молодым“ и эмиграция: эмигрантскому читателю они были не нужны, печататься было негде, а, главное, для серьезной литературной работы не было ни времени, ни сил. Надо было зарабатывать на жизнь¹.

Конечно, мрачная картина, нарисованная Варшавским, соотнесенная с индивидуальными судьбами представителей «незамеченного поколения», будет, в большинстве случаев, нуждаться в существенной исторической корректировке². Однако в качестве общей исходной мировоззренческой установки, присущей эмигрантской молодежи второй половины 1920-х — 1930-х годов, обостренное «чувство отверженности и одиночества», о котором говорит Варшавский, действительно являлось своеобразным дистрибутивным признаком «незамеченных»³. Более того, именно переживание своего эмигрантского бытия как фатальной исторической неудачи молодые русские литераторы-парижане смогли опознать как уникальную, присущую только им экзистенциальную тему и создать для ее выражения оригинальную эстетику, которая стала «визитной карточкой» русской эмиграции в мировой словесности XX столетия⁴.

«Феномен творчества младоэмиграции в том, что незамеченность, ничто, исчезновение, по словам Поплавского, перевоплощается в „пластический медиум становления“. Образ жизни, заданный историей извне, не только не деза-

¹ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 164, 170.

² Так, напр., Л. Ливак подверг весьма основательной критике утверждение полной отчужденности молодых эмигрантов от культурной жизни Франции 1920–1930-х годов. «Многие младшие эмигрантские авторы, — пишет он, — переводились или писали непосредственно по-французски: и здесь мы имеем в виду... Екатерину Бакунину, Надежду Городецкую, Галину Кузнецову, Довида Кнута, Антонина Ладинского, Василия Яновского. <...> Ряд критиков-эмигрантов — Юлия Созонова, Глеб Струве, Владимир Вейдле — становятся сотрудниками крупных литературно-критических изданий — „Муа“ („Mois“), „Нувель литтерер“ („Nouvelles littéraires“) и даже значительно полевевшего в середине 20-х годов „Нувель реву франсез“. <...> Модест Гофман публикует по-французски целый ряд книг, посвященных русской литературной и культурной истории; Михаил Горлин и Илья Голищев-Кутузов заявляют о себе во французской компаративистике, а Мирон Жирмунский и Григорий Лозинский в романской филологии...» (Ливак Л. К изучению участия русской эмиграции в интеллектуальной и культурной жизни межвоенной Франции // Русские писатели в Париже. Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 201, 208–209 (Б-ка-фонд «Русское зарубежье»).

³ «Если обратиться к дневникам Поплавского, мемуарам Зинаиды Шаховской, письмам Лидии Червинской, автобиографической прозе Газданова и другим литературным источникам, то везде будет присутствовать идея одиночества, обособленности русской эмиграции „первой волны“ от внешнего мира. Собственно, незамеченность, оторванность от внешнего мира и есть часть мироощущения эмигранта» (Васильева М. А. К проблеме «незамеченного поколения» во французской литературе // Русские писатели в Париже. С. 46).

⁴ «Один из важных аспектов — географическая специфика „незамеченности“, ее привязанность к „парижскому“ контексту. Конечно, аксиома Поплавского „...нет родины, нет своего языка, своих привычек, своей природы, своего характера, своего города“ применима ко всей эмиграции в целом. Однако именно в парижской эмигрантской атмосфере она превращается в „парижскую школу“, обора-чивается философией „исчезновения“ и „незамеченности“, поэтикой минимализма» (Васильева М. А. К проблеме «незамеченного поколения»... С. 59).

вируется, но оборачивается философией»¹. Парадоксальным образом именно отказ от каких-либо попыток утвердить смысл и ценность своего бытия, открытая «борьба за несуществование» (Б. Божнев) и обусловили универсальную актуальность исторического опыта и творческого наследия «незамеченных» в глазах следующих поколений, ибо «обособленность и одиночество русской эмиграции во Франции — лишь часть обособленности и одиночества человека вообще, его глобальной душевной неустроенности и неприкаянности»². Это, кстати, признавал в 1956 году и В. С. Варшавский, который ретроспективно видел в «монпарнасах» непосредственных предшественников европейских экзистенциалистов. «Современная литература, — писал он, — пользуется для определения этого состояния термином „экзистенциальное беспокойство“. Это не страх страданий, утрат, умирания, чего-то определенного, предметного, на чем можно сосредоточиться, а невыразимый словами и понятиями ужас перед темной угрозой бессмысленности и небытия. Словно очнувшись, человек видит необъяснимость и странность всего окружающего, странность самого факта своего существования именно в данное время и в данном месте, и со страхом чувствует, что на самом деле он не знает, где он находится и кто он сам, и ему кажется тогда, что жизнь проходит как чужой, непонятно кому снящийся сон»³. Как отмечает современный историк, «за сюжетом неуспешного поколения скрывается вполне достижимый успех. <...> Узкому кругу писателей, поэтов и критиков удастся сделать риторику неудачи одним из доминирующих языков эмигрантского сообщества. <...> Эта же риторика делает „незамеченное поколение“ неуязвимым в глазах „грядущих историков“. Найденная формула успеха может бесконечно варьироваться, всякий раз, заново переопределяя границы поколения, но сохраняя его основной стержень — образ всепобеждающей неудачи...»⁴

Выдающуюся роль в процессе исторического и творческого самоопределения молодого поколения русских парижан сыграла группа поэтов, сложившаяся вокруг «синдика» «Цеха поэтов» Г. В. Адамовича в середине 1920-х годов и получившая чуть позже названия направления «парижская нота»⁵.

«Нашим историческим делом, — писал Адамович о «парижской ноте», — было созерцание в чистейшем, беспримесном виде, поскольку для деятельно-

¹ Васильева М. А. К проблеме «незамеченного поколения»... С. 46–47.

² Там же. С. 59–60.

³ Варшавский В. С. Незамеченное поколение. С. 187.

⁴ Каспэ И. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005. С. 82–83.

⁵ «Автором термина обычно называют Б. Поплавского, и вполне вероятно, что авторство ему и принадлежит, но в печати слова „парижская школа“ впервые появились в статье Адамовича. <...> (Звено. 1927. 23 янв.). Поплавский употребил эти слова в печати тремя годами позже: „Существует только одна парижская школа, одна метафизическая нота, все время растущая — торжественная, светлая и безнадёжная. Я чувствую в этой эмиграции согласие с духом музыки“ (Числа. 1930. № 2/3. С. 310–311). Термин быстро прижился и уже в 30-е годы широко употреблялся в газетных полемиках» (Коростелев О. А. «Парижская нота» // Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 300–301).

сти... не было поля, не было арены, — и, оцепенев, остановившись исторически и общественно, мы кое-что разглядели такое, что от других ускользает»¹.

То, что в плане человеческого и «литературном» оценивалось как несчастье «незамеченного поколения» («безытность» эмигрантской поэтической молодежи, отсутствие успеха и гонораров, отсутствие читателей и т. д.), — в плане «поэтическом» (так, как его понимали символисты, искавшие в поэзии новые возможности для «духовного деланья») могло стать невероятной удачей. Более благоприятных условий для «подвига чистого творческого созерцания» быть не могло, и Адамович, говоря о воле поэтов «парижской ноты» к такому созерцанию («хотелось спросить себя, что без привычных подпорок надо мне в жизни сделать и куда без костылей могу я дойти?»), подчеркивал: «Конечно, это — эмигрантская тема, одна из тех тем, которые в эмигрантской литературе должны были бы оказаться развитыми. А отчасти это и наследие русского символизма в том, что не было им досказано. Отцы, может быть, и отреклись бы от детей, но дети свою родословную знают, и в ней их не собьешь»².

В идеале поэзия представителей «парижской ноты» должна была приближаться по форме к простоте «человеческого документа», например к неповторимой простоте сделанной «для себя» дневниковой записи. «Зинаида Гиппиус однажды сказала мне: „В сущности, вы хотите, чтобы в стихах не было слов“, — вспоминал Адамович. — Да, но не в фетовском значении „сказаться без слов“, т. е. унести на поэтических крылышках в поднебесную высь, совсем не в этом смысле; нет, найти слова, которые как будто никогда еще не были произнесены и никогда уже не будут заменены другими»³.

Художественным образцом для поэтов «парижской ноты» стало поэтическое творчество Георгия Иванова, также стремившегося к преодолению акмеистической «литературности» и к предельной искренности (иногда даже чрезмерной) в своей эмигрантской лирике, и, разумеется, творчество самого Адамовича, чье стихотворение 1920 года «Нет, ты не говори: поэзия — мечта...» было «манифестом» группы.

Адамович, вспоминая историю «парижской ноты», писал, что эту поэтическую общность составляли «три-четыре человека, еще бывшие петербуржцами в то время, когда в Петербурге умирал Блок, позднее обосновавшиеся в Париже; несколько парижан младших, иного происхождения, у которых с первоначальными „нами“ нашелся общий язык; несколько друзей географически далеких, — словом, то, что возникло в русской поэзии вокруг „оси“ Петербург — Париж, если воспользоваться терминологией недавнего военного времени... Иногда это теперь определяется как парижская „нота“»⁴. Что касается «молодых парижан» и «друзей географически далеких», если принимать, подобно В. В. Вейдле⁵, творческую

¹ Адамович Г. В. Невозможность поэзии // Адамович Г. В. Собр. соч. «Комментарии». СПб., 2000. С. 229.

² Адамович Г. В. Комментарии // Адамович Г. В. Собр. соч. «Комментарии». С. 96.

³ Там же.

⁴ Адамович Г. В. Поэзия в эмиграции // Адамович Г. В. Собр. соч. «Комментарии». С. 203.

⁵ «В зарубежной поэзии, между двух войн, петербургская поэтика господствовала почти безраздельно, — признавал не очень симпатизировавший Адамовичу и его друзьям выдающийся критик и литературовед зарубежья В. В. Вейдле. — Единственное достаточно заметное исключение — По-

практику Адамовича за некий эталон, то, говоря о «парижской ноте», нужно называть прежде всего А. С. Штейгера (1907–1944) и Л. Д. Червинскую (1907–1988), — и И. В. Чиннова как продолжателя традиций «школы Адамовича» уже в послевоенный период¹.

Барон Анатолий Сергеевич Штейгер, сын предводителя дворянства Каневского уезда Киевской губернии и депутата Государственной думы С. Э. фон Штейгера, оказался с родителями в эмиграции в 1920 году. С детства больной туберкулезом, А. С. Штейгер вынужден был постоянно жить в Ницце и проводить много времени в санаториях Швейцарии. Однако он часто приезжал в Париж, чувствуя себя комфортно в атмосфере русской монпарнасской литературной богемы, казавшейся ему наследницей петербургского периода русской литературы². Адамович, с которым он каждое лето виделся и постоянно общался в Ницце, был для Штейгера безусловным литературным авторитетом, так что В. В. Вейдле считал все его творчество «выщеженным» из «суждений Адамовича о поэзии»³. Сам Адамович признавал Штейгера «настоящим поэтом»,

плавский, чья личная поэтика (не совсем уверенная еще: он зрелости не достиг) любопытным образом напоминает одновременно раннего Блока и позднего Мандельштама (которого он знать не мог). Господствовала при этом не просто петербургская поэтика, а ее весьма узкое истолкование, проводившееся в статьях и оценках Адамовича, самого влиятельного из зарубежных критиков и поэтов. Оно лежит, конечно, и в основе его стихов; в этом оправдание ее, так как стихи эти хороши; но следует, мне кажется, пожалеть, что она чересчур беспрепятственно легла в основу стихов слишком большого числа парижских и не одних лишь парижских, поэтов. [Только] Анатолий Штейгер и особенно Игорь Чиннов, исходя из этой „парижско-петербургской“ поэтики, сумели использовать ее, не слишком связывая себя ею» (Вейдле В. В. Петербургская поэтика // Вейдле В. В. О поэтах и поэзии. Paris, 1973. С. 125).

¹ «В строгом смысле слова наследие „парижской ноты“ — десять сборников стихов. Вот их хронология: „Эта жизнь“ (193<2>) Анатолия Штейгера; через <два> года „Приближения“ Лидии Червинской; затем опять Штейгер — „Неблагодарность“ (1936); в следующем году выходят „Рассветы“ Червинской и совсем накануне войны, в 1939 году — сборник Адамовича „На Западе“. Книги, вышедшие в послевоенное время: посмертное издание стихов Штейгера „Дважды два четыре“ (1950); первая книга Игоря Чиннова „Монолог“ (1950); „Двенадцать месяцев“ (1956) Червинской; в 1960 году — сборник Чиннова „Линии“; в 1967 году вышел итоговый поэтический сборник Адамовича „Единство“, включивший все лучшее, написанное им за полвека. Эти книги выражают „ноту“ в наиболее чистом виде. Но было еще много стихотворений поэтов первой эмиграции, чье творчество не вполне укладывается в рамки „ноты“, хотя отдельные их стихотворения и согласуются с ее заветами» (Крейд В. «В линиях нотной страницы...» // «В Россию ветром строки занесет...». Поэты «парижской ноты». М., 2003. С. 16–17). Таковыми, по мнению В. Крейды, оказываются Ю. В. Мандельштам, Перикл Ставров, Ю. К. Терапиано и менее известный Б. Г. Закович. О. А. Коростелев в энциклопедической статье о «парижской ноте» помимо Адамовича, Штейгера и Червинской причисляет к ней Г. В. Иванова, Н. А. Оцу-па, Довида Кнута, В. А. Смоленского, Б. Ю. Поплавского, Ю. В. Мандельштама, Ю. К. Терапиано, Ю. П. Иваска и И. В. Чиннова (Коростелев О. А. «Парижская нота». С. 300–302). Но Ю. К. Терапиано, В. А. Смоленский, Ю. В. Мандельштам и Д. Кнут принадлежали к противостоящей «ноте» группе «Перекресток» В. Ф. Ходасевича, и только Кнут демонстративно порвал с этой группой и перешел на позиции «ноты».

² «Штейгер способен был без конца расспрашивать о Петербурге, о „Цехе поэтов“, о вечерах в „Бродячей собаке“, даже о петербургском балете: для него это был какой-то потерянный рай, — впрочем даже не потерянный, а незнакомый...» (Адамович Г. В. О Штейгере, о стихах, о поэзии и о прочем // Адамович Г. В. Одиночество и свобода. М., 1996. С. 329 (Прошлое и настоящее)).

³ См.: Русская литература в эмиграции / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972. С. 12.

хотя и «небольшим»: «Источник поэзии Штейгера — боль. Источник, в сущности, общий для всех. Но некоторые поэты ищут преодоления боли, а другие довольствуются рассказом о ней: исповедью или изображением. Штейгер — типичнейший пример второго отношения к творчеству и оттого он — небольшой поэт, независимо от размеров словесного дара. Однако стихи „болезненные“ быстрее доходят, больше вызывают откликов, и на штейгеровском примере это еще раз оправдалось»¹.

Штейгер, издавший за свою недолгую жизнь три сборника («Этот день» (1928), «Эта жизнь» (1932) и «Неблагодарность» (1936)), хотя и начинал с романтических стилизаций («все больше о каких-то принцах, орхидеях, колоннадах и кружевах», по выражению Адамовича), запомнился читателям прежде всего короткими стихотворными зарисовками психологических состояний, как правило, кризисных, буднично-трагичных:

Как нам от громких отучиться слов:
Что значит «самолюбье», «унижение»
(Когда прекрасно знаешь, что готов
На первый знак ответить, первый зов,
На первое малейшее движенье...)

* * *

У нас не спросят: вы грешили?
Нас спросят лишь: любили ль вы?
Не поднимая головы,
Мы скажем горько: — Да, увы,
Любили... как еще любили!..²

Творческую манеру Штейгера сравнивали с эссеистикой В. В. Розанова (В. Ф. Ходасевич) и живописью импрессионистов (М. О. Цетлин), а Г. В. Иванов обращал особое внимание на изощренное мастерство поэта, которым достигается эффект абсолютной простоты и «безыскусности» поэтического высказывания: «Стихи Штейгера — прекрасная иллюстрация к фразе: „Мой стакан невелик, но я пью из своего стакана“»³.

Творчество Лидии Давыдовны Червинской⁴ стало предметом ожесточенной

¹ Адамович Г. В. О Штейгере, о стихах, о поэзии и о прочем. С. 326.

² «В Россию ветром строки занесет...». С. 158, 143.

³ Иванов Г. В. Поэзия и поэты // Иванов Г. В. Собр. соч.: В 3 т. М., 1995. Т. 3. С. 585.

⁴ Л. Д. Червинская появляется в кругах русской монпарнасской богемы в 1922 году и очень скоро становится одной из самых ярких фигур на собраниях в поэтических кафе. Она принимала участие в создании «Союза молодых поэтов и писателей», сотрудничала в журналах «Новый дом», «Новый корабль», «Числа», «Встречи», посещала собрания «Зеленой лампы» Мережковских. Во время оккупации сотрудничала с Соппротивлением, однако стала невольным виновником провала группы Я. Б. Рабиновича. В 1945 году по обвинению в коллаборационизме была арестована и находилась некоторое время в заключении под следствием, однако, по свидетельству самого Рабиновича, «ее оправдал французский

дискуссии между Адамовичем и В. Ф. Ходасевичем, посвятившим разбору ее первой книги стихов «Приближения» (1934) программную статью «Кризис поэзии». «Стихи Червинской, — писал Ходасевич, — ...бледны и анемичны не только потому, что она хотела их такими сделать (нельзя отрицать и этого), но и потому, что иными они не могли выйти. Это произошло от отсутствия литературного мировоззрения, которое (отсутствие) у Червинской не только очевидно, но и как бы сознательно подчеркнуто. Если угодно — отсутствие этого мировоззрения и составляет ее мировоззрение. <...> Бессилие Червинской не только ей принадлежит. Она лишь отважилась с наибольшей открытостью и своеобразным умением обнаружить то, что в разных степенях присуще огромному большинству ее сверстников, не столь откровенных или не столь чутких к собственному бессилию»¹.

Адамович, наоборот, ставил Червинскую очень высоко, называя ее (в рецензии на книгу стихов «Рассветы» (1937)) «прямой и едва ли не единственной приемницей Ахматовой в нашей литературе». «Это почти не поэзия в обычной точке зрения, — писал он. — Ни образов, ни метафор, ни звонких оригинальных рифм. Но именно отвращение ко всякой мишуре, словесной или эмоциональной, и делает эти бедные строки правдиво-поэтическими»².

Современников поражало, что огромный стихотворческий талант Червинской (а «голос» Червинской можно различить в любом стихотворном окружении буквально с первых строк) реализуется почти исключительно в предельно субъективированной тематике личных переживаний. Подобно М. Прусту, чье творчество, судя по всему, оказало на нее большое влияние, Червинская создает для своей лирической героини «пробковую камеру», ограждающую ее от всех «шумов» внешнего мира и позволяющую целиком и полностью сосредоточиться на малейших нюансах «дежурного» переживания: «„Приближениям“ сознательно придана форма почти дневника, тетради отрывочных лирических записей. Стихи ее хотят быть не музыкой, а шепотом, вздохом, едва ли не молчанием:

То, что около слез. То, что около слов,
То, что между любовью и страхом конца.
То, что всеми с таким равнодушьем гонимо

суд. Ее простил комитет русского и еврейского резистанса после освобождения» (см.: Два фрагмента из истории русских масонов-эмигрантов в Париже / Публ. и коммент. В. Хазана (Иерусалим) // Евреи России — иммигранты Франции. Очерки о русской эмиграции / Под ред. В. Московича, В. Хазана, С. Брейяр. М.; Париж; Иерусалим, 2000. С. 332). В послевоенные годы жила в Париже и Мюнхене, работала на радио «Свобода», публиковалась в журналах «Новоселье» и «Грани». В 1956 году издала третью книгу стихов «Двенадцать месяцев». Последние годы жизни провела в доме престарелых под Парижем, где и скончалась 16 июля 1988 года. См.: «Все существенное — между строками...»: Письма Георгия Адамовича Лидии Червинской / Подг. текста, вступ. ст., примеч. О. Р. Демидовой // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты. М., 2002. Вып. 2. С. 186–218.

¹ Ходасевич В. Ф. Кризис поэзии // Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник. Избранное. М., 1991. С. 595.

² Цит. по: Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: В 3 т. М., 2005. Т. 3. С. 638.

И что прячется в смутной правдивости снов,
Исчезает в знакомом овале лица,
И мелькает во взгляде — намеренно мимо.
Вот об этом... —

хочет она говорить», — писал М. О. Цетлин¹. Именно эта принципиальная дневниковая «неактуальность» творчества Червинской раздражала не только Ходасевича, но и большинство старших эмигрантов-литераторов: «Борьба с „красивостью“, с литературными условностями кончилась тем, что „дневниковая“ поэзия впала в худшую поэтическую условность — в манерность и позу»².

Однако для монпарнасской молодежи стихи Червинской звучали откровением, она стала «голосом» своего поколения. «Можно по-разному воспринимать тематику и стилистику Червинской, ее манеру — внешне как бы нарочито небрежную, стоящую почти на грани записи, дневника, личного высказывания, — писал, возражая Ходасевичу, его ученик Ю. К. Терапиано, — но трудно с первых же строк не почувствовать, что Червинская прежде всего поэт очень индивидуальный. <...> Червинская очень точна и сдержанна в выборе, в чувстве слова; ее небрежные, на первый взгляд почти лишенные „стихотворных признаков“ строки оказываются, по проверке, наиболее точно передающими то, что она хочет сказать. <...> Стихи Червинской человечны. Ее лиризм, сдержанный, грустный, какой-то просветленный, вполне избегает позы, декламации, перегруженности метафорами. <...> Отдание себя, отказ, отблеск внутреннего тепла и верности, несмотря на все, чему-то главному (Червинская глубоко права, не вполне договаривая — чему), составляют основную прелесть ее поэзии»³.

Если исповедальную и «дневниковую» поэзию Штейгера и Червинской можно, как уже говорилось, «воспринимать как комментарии к статьям Адамовича» (Ю. П. Иваск), то принадлежность к «парижской ноте» целого ряда поэтов русского Монпарнаса выражена не столь явно.

Так, например, Антонин Петрович Ладинский (1896–1961) в своем поэтическом творчестве следовал «парижской ноте» в общей стилистической направленности лирики. Однако во многих его стихотворениях обнаруживается несвойственное эстетике «ноты» тяготение к лиро-эпосу (балладе). Участник Первой мировой и Гражданской войн, талантливый журналист, объехавший всю

¹ Цетлин М. О. О современной эмигрантской поэзии // Критика русского зарубежья: В 2 ч. Ч. 1 / Сост., предисл., преамбулы, примеч. О. А. Коростелева, Н. Г. Мельникова. М., 2002. С. 220–221 (в дальнейшем ссылки на это издание будут обозначаться в тексте: Критика 1).

² Бем А. Л. Поэзия Л. Червинской (Лидия Червинская. Рассветы. Стихи. Париж 1937 // Бем А. Л. Письма о литературе. Praha, 1996. С. 317).

³ Терапиано Ю. К. О новых книгах стихов // Критика русского зарубежья. Ч. 2. С. 74–75 (в дальнейшем ссылки на это издание будут обозначаться в тексте: Критика 2). Ср.: «В поэзии Лидии Червинской... слышатся отголоски бесконечных разговоров русских мальчиков (и девочек) в монпарнасских кафе 1930-х годов. <...> Какая честная, искренняя и нудная поэзия; впрочем, очень верно передаются парижские словопрения. И в этом ее ценность» (Иваск Ю. П. Похвала российской поэзии. Эссе / Предисл. Д. Бобышева; Сост., послесл. У. Шульца. Таллинн, 2002. С. 209 (Б-ка журнала «Таллинн». Вып. 8).

Европу и многие страны Ближнего Востока и Северной Африки, впоследствии — автор популярных исторических романов (в том числе — знаменитой «Анны Ярославны — королевы Франции» (1958)), А. П. Ладинский, переехав в Париж из Египта (куда он был, раненый, эвакуирован после разгрома Белой армии в 1921 году) в середине 1920-х, дебютировал на литературном поприще как поэт, активно включившись в богемную жизнь русских монпарнассских кафе. Экзотика Леванта, военные приключения, современная Европа были лично пережиты им и находили свое выражение в красочном лирическом повествовании — прозаическом или стихотворном. Это было настолько органично связано с самовыражением его подлинного лирического (и очень оригинального) «я» (главным критерием поэтической состоятельности в эстетике «парижской ноты»), что Адамович прощал Ладинскому его несомненную «литературность»¹. Яркие, эмоционально-насыщенные и «занимательные» стихи Ладинского пользовались большой популярностью в широких читательских кругах эмиграции и даже удостоились хвалебного отзыва З. Н. Гиппиус в «Современных записках»². Ладинский и сам стал постоянным автором «Записок», публикуясь также в «Звене», «Мече», «Числах», «Последних новостях», «Возрождении», «Казачьем сборнике» и других изданиях во всех крупных центрах зарубежья. В 1930-е годы вышло четыре книги его стихов — «Черное и голубое» (1931), «Северное сердце» (1931), «Стихи о Европе» (1937), «Пять чувств» (1938)³.

Адамович относился к успеху Ладинского с долей иронии и не упускал случая намекнуть на некую беллетристическую «легковесность» его сочинений, однако искренности их лиризма никогда не отрицал. «Первое впечатление — стихи слегка игрушечные: не говоря уже о намеренной, пасторальной наивности выражений, они даже по внешнему виду таковы, — писал он о стихах «Северного сердца». — ...Но первое, беглое, впечатление не совсем правильно. <...> В ткань слов и звуков входят пронзительно-жалобные ноты — острые, как иглы, короткие и звенящие. <...> Перевертываешь страницу за страницей, — и только удивляешься легкому и почти всегда безошибочному мастерству поэта, его пленительному и печальному, „холодному“ вдохновению:

— Пусти меня в сердце, снегурка!

— Царевич, там холодно, лед.

¹ «...Его стихотворения... всегда талантливы и легки, блистая какой-то прирожденной „нарядностью“, которая у другого стихотворца показалась бы манерной, но у Ладинского естественна» (Адамович Г. В. «Современные записки». Кн. XLIII // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. СПб., 2000. Кн. 1. С. 357).

² «У него еще слишком много слов. <...> Но, повторяю, пусть, это ничего. При внимательности можно заметить, как у Ладинского начинается отбор, выбор, самоограничение; инстинктивное пока — стремление найти свой стих, ввести воды своей поэзии в русло. Такое стремление само говорит о подлинности поэтического дара» (Гиппиус З. Н. «Современные записки». Кн. XXXI // Гиппиус З. Н. Что не было и что было. СПб., 2002. С. 301–302).

³ Последняя, пятая книга «Роза и чума» была издана в 1950 году. В этот же год А. П. Ладинский был выслан из Франции в Восточную Германию за «прокоммунистическую деятельность». В 1955 году он получил разрешение на въезд в СССР и вернулся в Москву.

Прелестная белая шкурка
Не греет, тепла не дает.

Но сердце растаяло. Розы
Непрочны в стране ледяной,
И крупные женские слезы
Катились одна за другой.

И как в Мариинском театре,
Средь белых деревьев зимы,
Вдруг нежная музыка смерти
И розовый снег... Это — мы.

Что сказать еще? Пожалуй, лучше вместо многословных рассуждений повторить совет: кто любит стихи, пусть прочтет книгу Ладинского¹.

Если поэзия Ладинского представляла собой правый фланг «парижской ноты», то на ее левом фланге располагались бывшие «гатапаповцы» — Б. Ю. Поплавский, Довид Кнут и в какой-то мере Борис Божнев и С. И. Шаршун. Двоим последним Адамович оказывал всяческое содействие (оба публиковались в «Числах»), особенно выделяя во второй половине 1920-х годов стихотворения Бориса Божнева как «единственного мастера среди молодых парижан, самого опытного и взыскательного из них»². В его первой книге стихов «Борьба за несуществование» (1925) Адамович усматривал «знаковое» для «парижской ноты» влияние И. Ф. Анненского: «Все, что он говорит, — говорит он по-своему, и книга его, как и всякая книга, написанная умело и искренно, открывает читателю новый мир. Мир этот очень печален и убог. Вячеслав Иванов назвал, кажется, последователей Анненского „скупыми нищими“ жизни. Эти слова применимы к Божневу»³. Большинство стихотворений Божнева 1920-х годов напоминает кошмары анненских «трилистников» и «складней» — на фоне веселых кошунств дадаистов и сюрреалистов, играющих в «конец искусства»⁴.

Что же касается Довида Кнута, он достаточно долго дистанцировался от «школы Адамовича», став одним из инициаторов создания в «Союзе молодых писателей и поэтов» группы «Перекресток». Утонченной и «серафической» лирики Штейгера и Червинской Кнут не признавал. Еврей не только по крови (он был сыном кишиневского бакалейщика Меира Фиксмана, а в качестве псевдонима избрал девичью фамилию матери), но и по духу, Кнут в стихотворениях,

¹ Адамович Г. В. [«Северное сердце» А. Ладинского. — «Поиски оптимизма» В. Шкловского] // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. СПб., 1000. Кн. 2. С. 79.

² Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные беседы. СПб., 1998. Кн. 2. С. 334.

³ Там же. Кн. 1. С. 166.

⁴ Тексты Бориса Божнева и материалы о нем см.: Божнев Б. Б. Собр. стихотворений: В 2 т. / Под ред. Л. Флейшмана. Berkeley, 1989. (Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 24).

собранных в его первых книгах («Моих тысячелетий» (1925), «Вторая книга стихов» (1928), «Сатир» (1929), воскрешал в своем лирическом герое мир ветхозаветных чувственных переживаний:

Не бегать благ и дел юдоли узкой,
Но все приняв, за все благодарить.
Торжествовать, когда играет мускул.
Плодотворить¹.

«Довид Кнут один из самых значительных поэтов русского Парижа, но, может быть, русская форма была для него случайностью, — писал Г. П. Федотов. — Его вдохновение и темы были такими еврейскими, что кажется странным, что писал он не на древнееврейском языке. <...> В нем звучит голос тысячелетий, голос библейского Израиля, с беспредельностью его любви, страсти, тоски. И — перебрасывая мост через века — поэт находит себя в Париже XX века перед той же тайной мира, перед бездной человеческих страданий, связанный с миром и людьми общностью судьбы»².

Однако книги Кнута 1930-х годов — «Парижские ночи» (1932) и «Насущная любовь» (1938) — обозначили его эволюцию к лирической простоте «парижской ноты». Адамович восторженно приветствовал выход «Парижских ночей», видя в появлении подобной книги лишнее подтверждение правоты своей оценки общего настроения молодой эмигрантской поэзии: «Бесспорно, это один из самых ценных сборников, появившихся за время эмиграции, — один из самых чистых, честных и глубоких. <...> Те, кто прежде покровительственно одобрял Кнута за оптимизм или „радостное утверждение жизни“, должны быть разочарованы. От „радостного утверждения“ не осталось ничего. Не осталось ничего от прежнего пафоса. <...> Былому своему красноречию поэт „сломал шею“ по совету Верлена. Он раздал все, что имел, и остался наг и нищ, но теперь уже, наверное, он мишуры не примет за золото: не обманет себя, не обманет и других»³.

Как уже говорилось, «парижская нота» не имела никакой формальной структуризации, так что документального списка ее непосредственных участников нет. Однако, говоря о «школе Адамовича», нужно, безусловно, упомянуть Перикла Ставрова (Перикл Ставрович Ставропуло, 1895–1955), чью первую книгу стихов

¹ Поэма «Испытание». Цит. по: Кнут Д. Собр. соч.: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Хазана; вступ. ст. Д. Сегала. Иерусалим, 1997. Т. 1. С. 130 (New Russian-Jewish Studies; Vol. 1).

² Федотов Г. П. О парижской поэзии // Критика 1. С. 362–363.

³ Адамович Г. В. [«Парижские ночи» Довида Кнута — «Верность» Ю. Мандельштама. — «Горький цвет» Ю. Карелина] // Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 2. С. 58–61. В годы войны Довид Кнут и его жена Ариадна Скрябина участвовали в движении Сопротивления в составе партизанского отряда, действовавшего на юге Франции. В 1944 году эта партизанская организация была разгромлена, Ариадна схвачена и казнена в Тулузе. Довиду удалось бежать в Швейцарию. В 1949 году Кнут издал в Париже итоговое собрание своих «Избранных стихов» и больше «русских» стихотворений не писал. В том же году он навсегда уехал из Франции в Израиль, где пробовал писать на иврите. В 1955 году он умер в Тель-Авиве. О его творческом пути см.: Федоров Ф. Довид Кнут. М., 2005.

«Без последствий» (1933) приветствовали и Адамович, и Л. Д. Червинская, видевшие в ней сознательную «переработку наследия Иннокентия Анненского»¹.

Говоря о «школе Адамовича», нужно упомянуть и творчество Ирины Николаевны Кнорринг (1906–1943), хотя, по словам Г. В. Иванова, эта популярная поэтесса, печатавшаяся в «Последних новостях», «всегда, а в последние годы жизни особенно, стояла в стороне от пресловутого Монпарнаса, не поддерживала литературных связей, одним словом, не делала всего необходимого для того, чтобы поэта не забывали, печатали, упоминали в печати»². Творческая манера И. Н. Кнорринг полностью соответствовала установкам «парижской ноты». Название ее первого стихотворного сборника — «Стихи о себе» (1931)³ — могло бы стать заголовком для тематического свода «дневниковой» поэзии этого десятилетия, а тексты, собранные под его обложкой — наряду с текстами Червинской, — образцами для подражания в творчестве этого рода. Автобиографические темы стихов Ирины Кнорринг находили понимание в среде эмигрантов, ибо ее судьба — бесконечные скитания, неустроенность, бедность, желание жить «вопреки» — была типичной для большинства зарубежья:

Забыть о напряженных днях,
О трудном детстве, о России,
Не мудрствуя и не кляня,
Пережить года пустые, —

Не замечать больших утрат
(Какое мертвенное слово!),
Не понимать, что дни летят
Бессмысленно и бестолково.

Совсем и навсегда простить
Все заблужденья и ошибки,
И губы твердо заклеить
Почти естественной улыбкой.

Тогда и жить в простом тепле
Среди давно привычных вздохов

¹ См.: Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 2. С. 261. Червинская отмечала «неиспорченность» поэтического мировосприятия Ставрова, «которого не коснулись ни болезнь, ни лоск этого поэтического века» (см.: Русская литература XX века... Т. 3. С. 421). Струве, отмечая близость Ставрова к «парижской ноте», писал: «Ставров находился под гипнозом поэзии Иннокентия Анненского, которого едва ли не считал величайшим русским поэтом (Адамович рассказывал, как Ставров однажды удивился, когда ему сказали, что Анненского нельзя все же сравнивать с Тютчевым)» (Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 238).

² См.: Иванов Г. В. Поэзия и поэты. С. 585.

³ В 1939 году вышел второй (и последний) прижизненный сборник стихов И. Н. Кнорринг «Окна на Север». См. о ней: Кнорринг И. Н. Повесть из собственной жизни: В 2 т. Т. 1 / Подгот. тома Н. Н. Кнорринга, Н. М. Черновой; вступ. ст., коммент. И. М. Невзоровой. М., 2009. (Серия «Символы времени»).

На этой солнечной земле
В конце концов — не так уж плохо¹.

Если эстетику «парижской ноты» ассоциировали с движением от литературного текста к «человеческому документу», то поэзия Кнорринг и состояла из таких «документов», большинство которых были созданы с «чувством меры, известной сдержанностью, осторожностью, вообще — вкусом, покидающим ее сравнительно редко»².

По замечанию Ю. П. Иваска, «значение Адамовича в том, что он... сумел создать литературную атмосферу для зарубежной поэзии в парижских кафе; и „флюиды“ этой атмосферы передавались и передаются далеко за пределы Парижа...»³. В качестве самых ярких последователей «парижской ноты» за пределами русской Франции следует назвать рижанина И. В. Чиннова (1909–1996) и жившую в Берлине Р. Н. Блох (1899–1943).

Потомственный юрист (он окончил в 1939 году юридический факультет Рижского университета), Игорь Владимирович Чиннов с юности увлекался поэзией и был одним из лидеров литературного кружка русской Риги «На струе слов». Хотя его первая книга стихов «Монолог» вышла только в 1950 году⁴, в 1930-е годы он публиковал свои стихи в «Числах» с подачи Г. В. Иванова (который и «открыл» Чиннова в Риге) и импонировал Адамовичу тем, что в своей лирике «пишет в „moi bémol“... приглушает тон с той же одержимостью, с какой Цветаева или Маяковский упорствовали в своих диезах»: «Его тончайшие стилистические находки, переливчато-перламутровые оттенки иных его эпитетов внушены, как мне кажется, двойным отталкиванием: и от эпитонства, и от пышности, за которой можно контрабандой протащить что угодно»⁵. Струве писал о Чиннове как о наследнике традиций «парижской ноты»: «...Короткие стихи (у него редко больше трех четверостиший), часто обрывающиеся, недоговоренность, вводные предложения между тире, „скобочки“, при большой формальной изощренности тенденция тщательно ее скрывать. Темы его — вечные: любовь, смерть, человек и природа»⁶. Последнее замечание

¹ Кнорринг И. Н. После всего: стихи, 1920–1942 / Предисл., сост., подг. текста и примеч. А. Л. Жовтиса. Алма-Ата, 1993. С. 64.

² Ходасевич В. Ф. «Женские» стихи // Ходасевич В. Ф. Собр. соч. Т. 2. С. 211.

³ Иваск Ю. П. О послевоенной эмигрантской поэзии // Критика 2. С. 367.

⁴ За ней последовали книги «Линии» (1960) и «Метафоры» (1968). Последняя вышла уже в США, куда Чиннов переехал в 1968 году для чтения лекции в Вандерbiltском университете в Нэшвиле (штат Теннесси). В своих поздних книгах Чиннов, сохраняя «легкость стиля», уходит от формальной и «тематической простоты», вводит экзотику, гротеск и т. п. Биографические материалы о нем см.: Чиннов И. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2: Стихотворения 1985–1995. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост., подг. текста О. Кузнецовой, А. Богословского. М., 2002; См. также: Плеханов Б. В. Поэт Игорь Чиннов // Блоковский сборник XII. Тарту, 1993. С. 196–210.

⁵ Адамович Г. В. Невозможность поэзии. С. 242–243.

⁶ Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 246. Ср. с мнением современного исследователя: «Из русских поэтов, пожалуй, только Иннокентий Анненский с такой же настойчивостью пытался заглянуть в ту таинственную закрытую дверь, которую все мы чувствуем у себя за спиной. Но Аннен-

Струве существенно корректирует творческую позицию Чиннова: если формальную эстетику «ноты» он усвоил весьма органично, то эмигрантскую идеологию, «метафизику обреченности» практически проигнорировал. Легкая лирика Чиннова (с ее «переливчато-перламутровыми оттенками») стремится к «красивой простоте» благородных переживаний, не связанных с «эмигрантскими» мотивами.

В отличие от Чиннова, участница берлинского «Клуба поэтов» и сестра руководителя издательства «Петрополис» Раиса Ноевна Блох¹ даже в самые светлые по тематической установке стихотворения приносила трагическую «эмигрантскую стильность». «Хотя Раиса Блох — член берлинского Кружка поэтов, — писал, откликаясь на выход ее второй книги стихов «Тишина», М. О. Цетлин, — но „парижане“ легко могли бы принять ее в свой круг. Поэзия ее — чистая лирика и держится на прямом и открытом выражении чувства. <...> Плохие поэты предпочитают „литературщину“, подражательное выражение чужих чувств. Раиса Блох всегда говорит о своем. Но она ищет не лучшего, а наиболее правильного выражения»².

В традициях «парижской ноты» было создано и самое знаменитое стихотворение Раисы Блох, ставшее, после того как А. Н. Вертинский положил его на музыку³, своеобразным «гимном» русской эмиграции «первой волны»:

ский, тяготящийся „узами бытия“, ждет от смерти успокоения, его „тоскующее я“ надеется встретить там „волшебную сказку“. Чиннова небытие пугает, и хотя жизнь иногда кажется ему „жерновом на шее“, все же волшебство, настоящее чудо красоты он видит в „этом мире“ и хочет наслаждаться им „в теле этом“. „Душа, приветствуй бытие!“ Чиннов любит жизнь и ненавидит смерть. Противопоставлением этих двух понятий, этих двух чувств заполнено его поэтическое пространство» (Кузнецова О. Ф. Последний парижский поэт // Чиннов И. В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. О. Кузнецовой. М., 2000. С. 25).

¹ Р. Н. Блох, дебютировавшая в 1919 году в поэтической студии Н. С. Гумилева при издательстве «Всемирная литература», в 1922 году покинула Петербург. В Берлине, где она училась в университете и в 1930 году защитила диссертацию «Монастырская политика Льва IX в Германии, Бургундии и Италии», вышли ее книги «Мой город» (1928) и «Тишина» (1935). Однако в момент выхода «Тишины» (самой известной из ее книг) Р. Н. Блох уже покинула Германию, в которой начинались гонения на евреев. В 1930-е годы она вместе с мужем, поэтом М. Г. Горлиным, жила в Париже, где сотрудничала в «Числах» и «Встречах», пользовалась поддержкой Адамовича, ценившего ее талант еще с петербургских времен, и издала совместно с М. И. Лот-Бородиной сборник стихов «Заветы» (1939), где поместила 15 своих стихотворений и переводы средневековых поэтов-мистиков И. Таулера и Якопоне ди Тоди. После оккупации Парижа и ареста мужа (1941) Блох в 1943 году пыталась бежать в Швейцарию, однако на границе была схвачена и отправлена в концентрационный лагерь. Никаких сведений о ее дальнейшей судьбе нет. Тексты Р. Н. Блох и материалы о ней см.: Блох Р. Н. «Здесь шумят чужие города» / Предисл. Л. Леонидова. М., 1996. См. также: Воронова Т. П. Раиса Блох — русская поэтесса и историк западного средневековья (из переписки с О. А. Добиаш-Рожественской) // Проблемы источникововедческого изучения истории русской и советской литературы. Л., 1989. С. 54–85.

² Цетлин М. О. О современной эмигрантской поэзии. С. 221–222.

³ Романс Вертинского получил название «Чужие города»; текст Блох был адаптирован для исполнения: четвертая строфа исключена и добавлен финал: «Вы, слова залетные, куда? / Здесь живут чужие господа, / И чужая радость и беда. / Мы для них чужие навсегда!»

Принесла случайная молва
Милые, ненужные слова:
Летний сад, Фонтанка и Нева.

Вы, слова залетные, куда?
Здесь шумят чужие города
И чужая плещется вода.

Вас не взять, не спрятать, не прогнать.
Надо жить — не надо вспоминать.
Чтобы больно не было опять.

Не идти ведь по снегу к реке,
Пряча щеки в пензенском платке.
Рукавица в маминой руке.

Это было, было и прошло.
Что прошло, то вьюгой замело.
Оттого так пусто и светло¹.

Альтернативой «парижской ноты» для поэтов русского Монпарнаса стала группа «Перекресток» (1928–1937), возглавляемая постоянным оппонентом Адамовича В. Ф. Ходасевичем. Как и Адамович, Ходасевич решительно противился авангардистским тенденциям в среде русской эмигрантской литературной молодежи, но его представление о перспективах и задачах эмигрантской поэзии расходилось с идеями Адамовича. Лирического примитивизма «парижской ноты» Ходасевич, воспитанный на «высокой сложности» поэтического творчества Пушкина и русских классиков XVIII–XIX веков, не признавал. Избыточная лиричность поэтов «Ноты», эгоцентрическая замкнутость их творческого кругозора, узость тематики «дневниковой поэзии» была, по мнению Ходасевича, не столько стремлением к «чистому созерцанию», сколько следствием интеллектуальной скудости: они говорят только о себе и своих переживаниях, потому что, кроме этого, ничего и не знают. Их стремление к простоте и безыскусности высказывания — вовсе не «высокое косноязычие» (Н. С. Гумилев), а просто косноязычие, ибо культурой речи они не владеют. Ходасевич иронически замечал, что под видом эмигрантской Адамович вознамерился создать «пролетарскую» поэзию, «мечта о которой даже в СССР сдана в архив»².

¹ Блох Р. Н. «Здесь шумят чужие города». С. 84.

² «Подобно поэтам из народа, наши стихотворцы свои поэтические неудачи любят оправдывать социальными условиями. <...> Поэты из народа погибли не от социальных условий, а от причины литературной: от собственного беспросветного эпигонства, от отсутствия поэтической культуры, от безнадежной мечты — отсутствие проработанной, выстраданной формы возместить трогательностью содержания. — Нельзя отрицать, что наши парижские стихотворцы так же, как бывшие писатели из народа, вызывают к себе самое сочувственное отношение, нередко переходящее в шемдящую жалость. Но это сочувствие — вполне житейского, человеческого, а не литературного порядка» (Цит. по: *Коро-*

«Перекресток» (название было предложено Довидом Кнудом) возник как самостоятельная группа в «Союзе молодых писателей и поэтов» в результате драматических перипетий, связанных с историей первых лет сотрудничества членов «Союза» с Ходасевичем¹. Последний, сочетавший в себе талант поэта и эрудицию выдающегося историка русской литературы, был поражен низким культурным уровнем одаренной молодежи русского Парижа середины 1920-х годов². Создание «Перекрестка» явилось попыткой Ходасевича путем просветительской работы среди творческой молодежи возродить традиции «Золотого века» отечественной поэзии, традиции Пушкина и Лермонтова в литературе эмиграции.

В отличие от Адамовича, принимавшего «упаднический» эмигрантский исторический контекст, в котором формировалась поэзия русского Монпарнаса, как объективную необходимость, Ходасевич призывал своих учеников бросить времени вызов. В этом был, разумеется, элемент героизма, привлекавший к «Перекрестку» неопитов, однако, по существу, идея Ходасевича была утопичной. «Писать, как Пушкин, — справедливо замечал Адамович, — сейчас имел бы внутреннее право только тот поэт, который, как он, мог бы еще свести концы с концами в понятиях о мире, о личности, о судьбе. А что произошло с человеком за эти три десятилетия? Мало-мальски пристальное взглядывание в европейскую культуру... убеждает в глубокой болезни личности, в мучительном ее распаде и разложении»³. Разумеется, общение с «мэтром» во время домашних посиделок «Перекрестка», собиравшегося на квартире Ходасевича на улице Ламбларди⁴, обогащало эрудицию их участников, а уроки подражания классическим пушкинским образцам, что называется, «набивали руку» и улучшали вкус. Однако по мере творческого взросления поэты «Перекрестка» начинали неудержимо «дрейфовать» в сторону «парижской ноты». Описанная выше творческая эволюция Довида Кнута (а его демонстративное отпадение от «Перекрестка» в 1930-е годы было одной из главных причин прекращения деятельности кружка) была в высшей степени показательна. Нечто подобное мы видим и в творческой судьбе другого ведущего поэта этой группы — Ю. К. Терапиано (1892–1980)⁵.

стелев О., Федякин С. Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича (1927–1937) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 234–235).

¹ См. в письме В. Ф. Ходасевича к Б. К. Зайцеву от 3 сентября 1925 года: «„Клуб молодых поэтов“ уговорил меня редактировать ихние сборники, стихотворные. На днях я должен получить материал для первого выпуска. Боюсь, что дело этим и кончится, потому что после моей „редакции“ может ничего не остаться, кроме обложки. Я, впрочем, их честно предупредил о своей лютости» (Цит. по: *Ливак Л.* Героические времена молодой зарубежной поэзии. С. 189). Речь идет о начале работы над журналом «Союза молодых прозаиков и поэтов», каковым стал появившийся лишь через год (октябрь 1926 г.) «Новый дом».

² См. об этом: *Берберова Н. Н.* Курсив мой: В 2 т. Нью-Йорк, 1983. Т. 1. С. 316–317.

³ Цит. по: *Коростелев О., Федякин С.* Полемика Г. В. Адамовича и В. Ф. Ходасевича. С. 239.

⁴ «Перекресточники бывали у Ходасевича, который входил в их поэтические, а порой и личные дела, и участвовал не только в литературных беседах „Перекрестка“, но и в некоторых эскападах» (*Терапиано Ю. К.* Встречи. Нью-Йорк, 1953. С. 105).

⁵ Обстоятельный биографический очерк см.: *Невзорова И. М.* «И взлетает мяч Навзикаи...». О земном странствии Юрия Терапиано // Простор (Алматы, Казахстан). 2009. № 4 (<http://prostor.ucoz.ru/load/1-1-0-32>).

Уроженец Керчи, Юрий Константинович Терапиано успел до эмиграции побывать в Персии (1913), откуда на всю жизнь вынес страстное увлечение оккультными науками (среди его творческого наследия имеется и трактат о зороастризме), окончить юридический факультет Киевского университета св. Владимира (1916), пройти курс в военном училище для получения звания прапорщика и принять участие в боевых действиях на Юго-Западном фронте (1917). В 1919 году он опубликовал первые стихотворения в киевском сборнике «Гермес». В том же году Ю. К. Терапиано вступил в Добровольческую армию, был тяжело ранен. После падения врангелевского Крыма судьба поэта вычертила стандартную для большинства молодежи его поколения географическую кривую — Крым, Константинополь, Париж. Как уже говорилось, Терапиано возглавил в 1925 году «Союз молодых поэтов и писателей», а его увлечение эзотерикой стало важным мотивом сближения с Мережковскими (Д. С. Мережковский работал тогда над книгами о языческих культах Вавилона, Египта, Крита и нашел в молодом поэте ценного собеседника). В 1926 году Терапиано издал первую книгу стихов «Лучший звук», стихи которой были посвящены эзотерическим и экзотическим темам и ориентированы на соответствующие образцы Брюсова и Гумилева. Интеллектуализм эстетики «Перекрестка» не мог не импонировать Терапиано, и потому, не утрачивая благосклонности Мережковских, он вошел и в кружок Ходасевича на правах «младшего лидера». Это общение оказалось крайне благотворным для гармонизации художественного мировосприятия, преодоления экзальтации и «герметики» (а то и просто словесной сумятицы), присущей юношеской поэзии Терапиано. Так, посвящения Верлену, Рембо, Леконтю де Лиллю и Малларме, появившиеся в сборнике «Перекрестка» в 1930 году, выглядят в сравнении со стихами «Лучшего звука» несравненно более художественно убедительными, хотя и требуют от читателя достаточно высокого уровня эрудиции. Однако в своих книгах «Бессонница» (1935) и «На ветру» (1938) Терапиано предстает уже преимущественно как лирик, практически полностью преодолевший увлечение не только тематической экзотикой, но и стилистическими красотами любезного Ходасевичу «неоклассицизма». Уместно вспомнить, что наиболее известное стихотворение Терапиано представляет собой лирическую миниатюру, по тону и стилю согласованную автором с образцовыми текстами «парижской ноты»:

Под музыку шла бы пехота,
Несли б на подушках кресты,
А здесь — на заводе работа,
Которой не выдержал ты.

Бесстрастную повесть изгнания,
Быть может, напишут потом,
А мы, под дождя дребезжанье,
В промокшей земле подождем¹.

¹ Цит. по: Ковчег. Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 364.

Самый юный участник «Перекрестка», Юрий Владимирович Мандельштам (1908–1943), которому Адамович настоятельно советовал взять псевдоним («Иначе всегда, при всяком упоминании о „стихах Мандельштама“, будут — как это бывает теперь — добавлять: „только, знаете, не того Мандельштама“, или даже: „не настоящего Мандельштама“»¹), в момент образования группы был горячим поклонником французских парнасцев и воспевал «мучительного Леконт де Лиля». Сохраняя пристрастие к неоклассицизму и в последующем творчестве, Ю. В. Мандельштам, как и Ю. К. Терапиано, в своих зрелых стихах «все больше тяготеет к трагической исповеди. Его лирика вбирает звучание „парижской ноты“. <...> Переживание тягот эмигрантской жизни, чувство одиночества и обреченности сочетаются с предощущением надвигающейся беды:

Любви и вдохновенья больше нет,
Остались только: пристальность и честность.
И вот — смотрю со страхом в неизвестность
И вижу тьму (а раньше думал — свет)»².

Остается добавить, что судьба Юрия Мандельштама завершилась не менее трагично, чем судьба его великого однофамильца: в 1942 году в оккупированном фашистами Париже он был как иудей по крови (по вероисповеданию он был православным) схвачен и отправлен в концентрационный лагерь Дранси, затем — в Яворжно (Польша), где и погиб³.

Творческий путь Георгия Раевского (Г. А. Оцуп, 1897–1963) — младшего брата Н. А. Оцуа — оказался самым неожиданным в истории поэтов «Перекрестка». Выпускник Берлинского университета, он был ближе всех других участников кружка к тому «культу Пушкина» и «пушкинской эпохи», который пытался внедрить в творческое мировосприятие учеников Ходасевич, и даже избрал для себя «пушкинистский» псевдоним. Первая книга стихов Раевского «Строфы» (1928) отличалась намеренной архаикой стиля, использованием метров и лексики, отсылающих читателя к пушкинским и тютчевским первоисточникам. Темы его стихов были преимущественно натурфилософские, мало связанные с эмигрантской поэзией как таковой. В дальнейшем он также продолжал, по выражению Адамовича, «невозмутимо довольствоваться школьным четырехстопным ямбом с созвучьями „страстью — счастьем“ и „твоего — самого“»⁴:

¹ См.: Адамович Г. В. Литературные заметки. Кн. 2. С. 62.

² Лавров А. В. Мандельштам Юрий Владимирович // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь: В 3 т. М., 2005. Т. 2. С. 525.

³ Тридцать пять лет, отведенные ему судьбой, Ю. В. Мандельштам использовал с предельной интенсивностью. Покинув Россию двенадцатилетним подростком, он окончил в Париже русскую гимназию и филологический факультет Сорбонны, был женат на дочери композитора И. Ф. Стравинского, сотрудничал в «Современных записках», «Числах», «Встречах», занял после смерти Ходасевича его место критика-колониста в «Возрождении», побывал председателем «Союза молодых писателей и поэтов», издал три книги стихов — «Остров» (1930), «Верность» (1932), «Третий час» (1935); в 1941 году подготовил четвертую («Годы»), изданную уже посмертно (1950).

⁴ Адамович Г. В. Литературные заметки. Кн. 1. С. 508.

Зеленая волна, зеленая трава,
И волосы твои оттенка изумруда,
И льющихся небес густая синева, —
Какое празднество для глаз, какое чудо!

Свалившейся травой мелькнет ли жизнь моя,
Волна ль ее умчит в стремительном теченьи, —
Что, милая, мне в том? — Сегодня видел я
Природу и тебя в таинственном смещеньи¹.

Творческую судьбу Раевского резко изменило его участие в философско-литературном обществе «Круг», организованном в 1935–1939 годов политическим и общественным деятелем, публицистом, заведующим литературным отделом «Современных записок» Ильей Исидоровичем Фондаминским.

«Круг» был задуман им по образцу проходивших в начале XX века в Петербурге Религиозно-философских собраний, на которых организаторы — Д. С. Мережковский и З. Н. Гиппиус — стремились свести русскую интеллигенцию и духовенство. И. И. Фондаминский, собирая в течение четырех лет молодых эмигрантских поэтов и писателей по «вторым понедельникам» у себя в квартире, стремился, познакомить их с идеями «парижского богословия» и его крупнейшими представителями. На собраниях «Круга» с докладами выступали К. В. Мочульский («Христианство и мир»), Н. А. Бердяев («Мысль изреченная есть ложь»), Г. П. Федотов («Святость и творчество»), монахиня Мария («Основные течения русской религиозной мысли») и другие религиозные философы и богословы. Участниками «Круга» были многие парижские поэты, вне зависимости от их принадлежности к каким-либо «школам» и литературным группам: Адамович, Червинская, Кнут, Терапиано, Ладинский, Шаршун, Мамченко, Гингер, Присманова, Кельберин, Софиев. Материалы бесед, проходивших в «Круге», публиковал религиозно-философский журнал «Новый град». Помимо того, в 1936–1938 годах отдельно выходил литературно-публицистический ежегодник «Круг».

Главной задачей И. И. Фондаминского было обращение молодого русского литературного Парижа к действенной православной религиозности. В этом смысле Георгий Раевский был основным достижением «Круга»: под воздействием проходящих здесь бесед он почувствовал религиозное призвание и во второй половине 1930-х годов отошел от светской поэзии, обратившись к духовным и назидательным стихам (сборники «Новые стихотворения» (1946) и «Третья книга» (1953)).

Единственным из учеников Ходасевича, который выработал в ходе занятий в «Перекрестке» свой, ориентированный на «классическое» стихосложение XIX века стиль, был Владимир Алексеевич Смоленский (1901–1961)². Но его

¹ Цит. по: «Вернуться в Россию — стихами...» С. 398.

² В. А. Смоленский был «поэтическим самородком». Гражданская война застала его на гимназической скамье: с 18 лет сын потомственного дворянина Донского края принимал участие в боевых дей-

«классицизм» был отнюдь не пушкинским. Смоленский усвоил манеру «лирической риторики», свойственную русскому поэтическому безвременью 1880-х годов. «Он думал, — вспоминала Берберова, — что русская поэзия на тысячу лет затвердела и в старой своей просодии, и в общедоступном романтизме, изношенном до дыр еще задолго до его рождения. Он влюблялся, страдал, ревновал, грозил самоубийством, делая стихи из драм своей жизни и живя так, как когда-то — по его понятиям — жили Блок и Л. Андреев, а вернее всего — Ап<оллон> Григорьев, и думал, что поэту иначе жить и не след»¹.

Огромное впечатление на Смоленского произвела «Европейская ночь» Ходасевича, — и он бесконечно варьировал в 1930-е годы мрачные эмигрантские лирические гротески (сборники «Закат», 1931; «Наедине», 1938), привнося в тематику учителя совершенно несвойственный тому мелодраматизм. Подобные стихи, перекликающиеся с текстами русских «жестоких романсов» XIX века, доходили до массовой аудитории гораздо лучше, чем сложный первоисточник Ходасевича. Однако в литературных кругах слава Смоленского была, по давнему выражению Игоря Северянина, «двусмысленна». «Темы упоения гибелью, предельного одиночества, отчаянья и пессимизма, — писал Г. П. Струве, — пропозывают поэзию Смоленского с первых его стихов:

Молчи. Не надо о любви. К чему?
Ведь не спасает ни любовь, ни вера...

Или:

Какое там искусство может быть,
Когда так холодно и страшно жить.
.....
Какое там бессмертие — пуста
Над миром ледяная высота.

<...> Не потому ли, что эти стихи по форме не напоминали ни „бормотанья“ Червинской, ни „шепота“ Штейгера, они вызывали у критиков подозрение в неискренности, в „литературности“. Даже В. Ф. Ходасевич говорил по поводу второй книги Смоленского о „внутреннем творческом благополучии“ поэта, а один критик даже объявил эту книгу поэтической „фальсификацией“»².

ствиях в составе Добровольческой армии. После разгрома добровольцев в Крыму был эвакуирован в Тунис, откуда перебрался во Францию. Сумел получить образование и окончил парижскую Высшую коммерческую школу. Это позволило ему занять место бухгалтера в одной из фирм, торгующих вином, так что в материальном отношении он был достаточно обеспечен. Однако еще в Тунисе Смоленский «открыл в себе поэта», и с этого момента стихотворчество стало его страстью. Оказавшись в Париже, стал одним из инициаторов создания «Союза молодых поэтов и писателей», потом был некоторое время и председателем его. Военные годы поэт провел в Аррасе, где работал на часовом заводе, затем вернулся в Париж. Том поздних стихов Смоленского посмертно издала вдова поэта в 1963 году.

¹ Берберова Н. Н. Курсив мой. Т. 1. С. 319.

² Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 231.

Стихотворения Смоленского, конечно, не «фальсификация», а обычная поэтическая риторика, всегда возникающая там, где самая правильная и даже выстраданная (а в случае Смоленского нет никаких оснований отрицать это) идея не находит для своего выражения адекватного стиля. Совладать с эмигрантской проблематикой, оставаясь в границах подлинного, живого поэтического «классицизма», Смоленский, равно как и другие молодые парижане, не мог — такая задача была под силу только Ходасевичу, да и то на весьма ограниченном тематическом поле «Европейской ночи».

В 1937 году «Перекресток» перестал существовать, «как выразился Ю. Терапиано, „по человеческим“, а не по „идеологическим причинам“. Ходасевич нехотя признал свое поражение: „Когда-то, в самом начале наших споров, Адамович писал, что авторы, на которых я „нападаю“, вряд ли способны сами создать что-либо настоящее, что удел их — оставить лишь материал, из которого даровитый писатель будущего сумеет со временем что-то сделать. Тогда эти слова показались мне слишком безнадежными, слишком даже суровыми. Теперь все чаще мне думается, что Адамович был прав, и нам не из-за чего было ломать копыта“»¹.

И Адамович («парижская нота»), и Ходасевич («Перекресток»), создавая свои концепции («эмигрантской поэзии»), в равной степени видели в них альтернативу «левым», авангардистским течениям. Как уже говорилось, становление молодой поэзии русских парижан в 1923 году началось с борьбы четвертого «Цеха поэтов» против дадаистских и сюрреалистических увлечений «монпарнасцев» — борьбы, завершившейся в 1925 году созданием умеренно-консервативного «Союза молодых писателей и поэтов».

В этом эстетическом консерватизме, конечно, присутствовал ощутимый элемент политической непримиримости, отличавший «столичную», французскую часть русской диаспоры. Поэтический авангардизм устойчиво ассоциировался в читательских кругах русского Парижа с советской поэзией. «У нас здесь внешняя, форменная культура стиха в пренебрежении, — писал Г. В. Адамович, — единственное, что еще, пожалуй, ценится, это стиль и выбор слов. Но никто — или почти никто — не гонится уже за неслыханными, редкими рифмами, за изысканными звуковыми сочетаниями, за композиционными фокусами. Если дать кому-либо из наиболее искусных и опытных советских стихотворцев (я не говорю: больших поэтов) — например Сельвинскому, Тихонову или Асееву — на просмотр стихи, которые высоко расцениваются здесь, у нас, в эмиграции, они, вероятно, презрительно усмехнулись бы: „Как бедно, как бледно и серо!“ И по-своему они были бы правы. Но если и одному из здешних наших мастеров показать какой-нибудь эффектнейший московский стихотворный фейерверк, усмешка презрения будет в ответ не менее искренней: „Как наивно, как жалко!“»²

¹ Коростелев О. А. Пафос свободы: Литературная критика русской эмиграции за полвека (1920–1970) // Критика 1. С. 17.

² Адамович Г. В. Поэзия здесь и там // Адамович Г. В. Одиночество и свобода. С. 313.

Между тем интерес «к неслыханным, редким рифмам, изысканным звуковым сочетаниям и композиционным фокусам», равно как и внимание к опыту советских и (в меньшей степени) европейских авангардистов, отнюдь не был изжит в молодой эмигрантской поэзии. Центром «эмигрантского авангардизма» во второй половине 1920-х годов стала Прага¹ — «студенческая столица» русского зарубежья (здесь, помимо Карлова университета, где было крупное русское землячество, действовал и Русский свободный университет).

В 1922 году профессор русского языка и литературы Карлова университета А. Л. Бем (1886–1945?) организовал в Праге студенческий поэтический кружок «Скит поэтов» (позже переименованный в «Скит»)². Как и в Париже, заседания «Скита», по примеру гумилевского «Цеха поэтов», посвящались (особенно в первые годы) не столько чтению, сколько разбору стихотворений, а также — лекциям Бема по теории и истории литературы (любопытно, что даже внутренняя структура кружка перекликалась с «цеховой» — Бем носил «титул» «отца-настоятеля», а его подопечные являлись «послушниками»). Однако эстетические установки «скитских» поэтов радикально отличались от установок «парижской ноты», и статьи Бема в чешской и польской эмигрантской периодике, написанные по горячим следам дискуссий, возникавших на «скитских» заседаниях и вечерах, стали теоретической базой для формирования в «молодой» эмигрантской поэзии так называемого активизма (Бем) или формизма (Адамович).

Активизм в художественном мирозерцании выступает в статьях Бема прежде всего как сознательное стремление к поиску новых форм для поэтического высказывания. Откликаясь на выход составленной Адамовичем антологии эмигрантской поэзии «Якорь» (1936) статьей, носящей характерное название «В тупике», А. Л. Бем писал, что «на общем фоне однообразной тематики и сходных приемов в выражении тоски и разочарования перестаешь различать отдельных поэтов. Не так смущает даже сходство мотивов, сколько какая-то непонятная для молодой поэзии робость в поисках *новых форм* для их выражения»³. Постоянное напоминание о необходимости «формального разнообразия», позволяющее поэту обрести оригинальное «поэтическое лицо», «которое складывается в итоге слияния формы и содержания»⁴, вызвало к жизни термин «формизм». Этот термин, будучи сначала ироническим жупелом в статьях противников «настоятеля» «Скита поэтов», затем, подхваченный его сторонниками, приобрел нейтральную знаковую и заменил менее удобопонятный «активизм».

Нетрудно заметить, что эстетика формизма, в отличие от эстетики «парижской ноты» и «Перекрестка», никак непосредственно не связана с эмигрантским мироощущением как таковым. Тема эмиграции в формизме А. Л. Бема присутствует лишь как одна из многих возможных тем, хотя и важная для молодого поэта русского зарубежья, но никак не доминирующая.

¹ Любопытную предысторию русской Праги см.: Андреев Н. О русской литературной Праге (отрывки из воспоминаний) // Русский альманах. Париж, 1981. С. 332–336.

² Подробно об этом см. главу «Поэзия пражского „Скита поэтов“».

³ Бем А. Л. В тупике // Бем А. Л. Письма о литературе. С. 253.

⁴ Там же. С. 253.

Если парижане видели эмигрантскую поэзию исключительно лирической, то Бем призывал к созданию эпических поэм и баллад, рассказывающих о трагедиях Гражданской войны, о «русском исходе», о жизни эмигрантов на чужбине и т. д.

Попытки создания «эмигрантского эпоса» («Поэма временных лет» В. М. Лебедева (1896–1969), антиутопия «Конница» А. В. Эйснера (1905–1984), фантастическая поэма «Планетарит» С. М. Рафальского (1896–1981), историческая притча «Гибель Гельгоlanda» А. В. Фотинского (1903 — после 1948) и др.) явились самым значительным вкладом ранней поэзии «Скита» в эмигрантскую литературу. Следует признать, что поэтических имен «первого ряда» эта студенческая поэзия (подчас очень любопытная) литературе зарубежья не дала. Однако «скитские» поэты активно публиковались в крупнейшем пражском русскоязычном периодическом издании (до 1922 года газеты, затем журнала) «Воля России», и, главное, идеи «настоятеля» «Скита поэтов» А. Л. Бема были подхвачены его другом и коллегой по Карлову университету, редактором «Воли России» М. Л. Слонимом (1894–1976)¹, который «экспортировал» пражский формизм в литературную столицу зарубежья — Париж, основав здесь в 1928 году (одновременно с «Перекрестком» Ходасевича) «свободное литературное объединение» «Кочевье».

Основной идеей М. Л. Слонима, которая определяла специфику его позиции в литературном процессе русского зарубежья, была идея единства современной русской литературы. Независимости литературного зарубежья от советской «метрополии» он не признавал. Он утверждал, что литературной жизни в эмиграции присущ «музейный характер»², что в условиях эмиграции «литература едва ли существует как некое органическое целое, обладающее внутренним ростом»³. Слоним призывал эмигрантскую литературную «молодежь» «не тешить себя миражами эмигрантской великодержавности», «осознать всю трудность, всю трагичность своего положения» и «поддерживать какой-то огонек, сохранять связь с Россией, бороться с эмигрантщиной и преодолевать ее»⁴. Само название «свободного литературного объединения» Слонима (а он, после завершения в 1932 году «Воли России», окончательно переселился из Праги в Париж) подчеркивало незавершенность жизненного и творческого

¹ Литературовед и общественный деятель М. Л. Слоним был уроженцем г. Новгород-Северский Черниговской губ., родственником известного столичного критика и публициста Ю. И. Айхенвальда. До революции он успел окончить историко-филологический факультет Петербургского университета и работал некоторое время журналистом в Киеве. Еще в студенческие годы примкнул к эсерам. В 1918 году уехал продолжать образование в Италию, где поступил во флорентийский Институт высших наук, и, по мере формирования в 1919–1920 годах «русского зарубежья», стал играть заметную роль в вытесненных большевиками из РСФСР эмигрантских эсеровских кругах. К этому времени Слоним переехал из Флоренции в Прагу, где принял участие в создании газеты «Воля России». После превращения газеты в одноименный журнал (1922) стал одним из соредакторов, отвечая в том числе и за литературную часть издания.

² Слоним М. Л. Молодые писатели за рубежом // Критика. Т. 2. С. 94.

³ Там же. С. 95.

⁴ Там же.

пути его участников: «кочевник», в отличие от «эмигранта», еще не обрел своего пристанища, он еще в поиске, он динамичен и внутренне свободен от каких-либо окончательных решений. Что же касается собственно эстетической программы «Кочевья», то ею стал формизм, с его универсальным, «общечеловеческим» идеалом поэта, активно постигающего и преображающего мир, и требованием абсолютной свободы творческого поиска в области поэтического высказывания.

Именно формизм объединил в устойчивую группу «Кочевья» тех поэтов, которым было тесно в рамках «парижской ноты» и которые не принимали «неоклассицизма». Это была очень пестрая группа. С одной стороны, в «Кочевье» входили ветераны русского поэтического Парижа, еще помнившие авангардистский «Гатарапак», — А. С. Гингер, С. И. Шаршун, Б. Ю. Поплавский. С другой стороны, к нему примыкали ученики Н. С. Гумилева М. А. Струве (1890–1948)¹ и В. С. Познер (1905–1992)², воспитанные в петербургских традициях позднего акмеизма, а также перебравшийся к этому времени из Берлина в Париж В. Л. Андреев (1902/1903–1976), тяготевший к символизму³. Близок к «Кочевью» в 1930-е годы был и А. П. Ладинский, в отношении которого с «кругом Адамовича» назревал кризис.

¹ Михаил Александрович Струве был племянником редактора газеты «Возрождение», философа-«веховца» П. Б. Струве и двоюродным братом историка русского литературного зарубежья Г. П. Струве. Последний упоминал о нем как о «завсегдатае литературных сборищ», который «не был значительным поэтом, но... хорошо владел техникой, и в лучших его стихах слышался свой голос» (*Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 114–115*). Единственный сборник своих стихов «Стая» М. А. Струве опубликовал до эмиграции, в 1916 году, в акмеистическом изд-ве «Гиперборей», с подачи Гумилева, который ценил его творчество, видя в нем черты «хорошей школы» (см.: *Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2006. Т. 7. С. 200*).

² Владимир Соломонович Познер родился и провел детство во Франции. Его отец, тоже известный журналист, С. В. Познер, по выражению Г. П. Струве, был «эмигрантом до революции» (*Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 219*). В 1917–1921 годах В. С. Познер жил с семьей в Петрограде, посещал студии стихосложения Н. С. Гумилева и вступил в группу «Серапионовых братьев». В мае 1921 года семья Познеров выехала из РСФСР через Прибалтику во Францию (см.: *Лавринцев П. М. «В этой лучшей из столиц». К биографии В. Познера. Ковно, 1921 // Славянские чтения. IV / Ред. Ф. П. Федоров. 2005. С. 242–250*). Получил высшее образование в Сорбонне. В студенческие годы примыкал к «левым» эмигрантским литераторам, был участником группы «Через». В 1928 году издал свой первый (и последний) сб. «Стихи на случай», о котором В. В. Набоков писал: «Поэтический дар у Познера есть; но поэтом он не станет, пока не поймет, что кроме всем известного шаблона „грёз“ и „роз“ есть также и другие, быть может, более коварные шаблоны» (Руль. 1928. 24 окт.; цит. по: Набоков В. В. Русский период. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. С. 664). В 1933 году Познер вступил во французскую компартию и до Второй мировой войны неоднократно посещал СССР. В годы войны жил в США. Умер в Париже.

³ Сын Л. Андреева Вадим Леонидович Андреев — автор исторических и философских поэм и сб. стихов «Свинцовый час» (1924) и «Недуг бытия» (1928). Принимал участие в движении Сопротивления. В 1946 году получил советское гражданство и возможность приехать в Советский Союз, стал советским дипломатическим работником. О жизни и творчестве В. Л. Андреева см. его автобиографические книги: *Андреев В. Л. 1) Детство. Повесть. М., 1963; 2) История одного путешествия. Возвращение в жизнь. Через двадцать лет. Повести. М., 1974. Поэтические тексты В. Л. Андреева и материалы о нем см.: Андреев В. Л. Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Подг. текста, сост. и примеч. И. Шевеленко. Oakland (California), 1995.*

Эстетика «Кочевья» импонировала и двум ярким поэтам парижской «молодой плеяды», которые в объединение М. Л. Слонима не вошли (хотя, разумеется, присутствовали на его открытых вечерах). Один из них, Виктор Андреевич Мамченко (1901–1982), был доверенным лицом З. Н. Гиппиус (она назвала его своим «другом № 1»), участником «Зеленой лампы» и «Круга», печатался в «Звене», «Числах», «Встречах», т. е. «де юре» оказывался в среде «парижской ноты» и «Перекрестка». Однако «де факто» его творчество не имело никаких оснований в какой-либо «эмигрантской» эстетике, оказываясь своеобразной ретроспекцией поэтических опытов Велимира Хлебникова (с которым у Мамченко было много общего¹). Тексты Мамченко — своеобразная стихотворная фиксация потока сознания, не «ставшее», а «становящееся» поэтическое высказывание, порой косноязычное, переходящее от одной темы к другой по каким-то непонятным ассоциациям и иногда поражающее вдруг «ошеломляющим откровением» (Ю. П. Иваск)².

Если Мамченко продолжал в зарубежье традиции Хлебникова, то Юрий Софиев (Ю. Б. Бек-Софиев, 1899–1975) пытался «продолжить» Гумилева, причем не столько в поэтическом (хотя влияние гумилевской поэзии у него заметно, как, впрочем, и влияние символистов), сколько в мировоззренческом плане. Автор единственной книги стихов «Годы и камни» (1937), Софиев пытался вписать в эмигрантский контекст 1920–1930-х годов гумилевский «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь»³. В кругах «монпарнасцев» гумилевские интонации Софиева и его культ простых позитивных ценностей воспринимались большей частью либо как позерство, либо как недопустимая наивность. Рыцарственный этос в этой среде невольно ассоциировался с «белогвардейским надрывом», считавшимся дурным тоном⁴. Софиев, в свою

¹ Как и Хлебников, Мамченко сочетал в себе черты «бродяги» и «аристократа духа». В юности он работал портовым грузчиком в Тунисе, батрачил на африканских фермах, затем учился на филологическом факультете Сорбонны, был строительным рабочим в Париже, преподавал русский язык. Его единственная опубликованная довоенная книга стихов «Тяжелые птицы» (1936) заинтриговала З. Н. Гиппиус тем, что собранные в ней «неуклюжие, безритмичные, с налетом древнего „декадентства“ и произвольным подбором слов» стихи вдруг начинают «говорить» с читателями языком «не понятным уму», но «понятным сердцу» (см.: *Гиппиус З. Н.* В. Мамченко. «Тяжелые птицы». Л. Савинков. «Аванпост» // Гиппиус З. Н. Арифметика любви. СПб., 2003. С. 512). Несколько книг, выпущенных в послевоенный период, сохраняют прежний стиль «таинственного речения», непонятного до конца «в частности», но привлекательного «вообще». О близости Мамченко к «формистам» писал Г. П. Струве (см.: *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. С. 222).

² См.: *Иваск Ю. П.* Похвала российской поэзии. Таллин, 2002. С. 203.

³ *Гумилев Н. С.* Наследие символизма и акмеизм // Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 147.

⁴ Этим объясняется отчуждение от большой эмигрантской литературы талантливого поэта Николая Николаевича Туроверова (1899–1972), автора стихотворения «Уходили мы из Крыма...» (1940), образность которого стала литературным символом трагедии Добровольческого движения (см.: *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. С. 235; см. также: *Туроверов Н. Н.* Двадцатый год — прощай, Россия! М., 1999), и И. Савина (Ивана Ивановича Саволайнена, 1899–1927), ценимого И. А. Буниным за «красоту и силу», которыми звучит «общий тон» его стихов (см.: *Бунин И. А.* Наш поэт (о поэте и воине Иване Савине) // Бунин И. А. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 2006. Т. 10. С. 64; см. также: *Савин И.* Только одна жизнь. 1922–1927. Нью-Йорк, 1988). Ю. Софиев, окончивший в 1917 году Петроградское

очередь, «выдерживал дистанцию» и по отношению к «кругу Адамовича», и по отношению к «Перекрестку»¹.

Эстетика формизма (так же, как и противостоящая ей эстетика «парижской ноты») была востребована в конце 1920-х — начале 1930-х годов поэтами зарубежья не только в Праге и Париже. С формизмом, например, вполне может быть ассоциирован самый яркий поэт «восточной» эмиграции Арсений Несмелов (Арсений Иванович Митропольский, 1889–1945)². Подобно поэтам пражского «Скита», он писал исторические поэмы (в том числе поэму о событиях Гражданской войны на Дальнем Востоке «Через океан» (1934), которую послал из Харбина М. И. Цветаевой — и получил одобрение), но прославился прежде всего своими балладами:

К оврагу,
Где травы ржавели от крови,
Где смерть опрокинула трупы на склон,
Папаху надвинув на самые брови,
На черном коне подъезжает барон.

Он спустится шагом к изрубленным трупам
И смотрит им в лица,
Склоняясь с седла, —
И прядает конь
Оседающим крупом,
И в пене испуга его удила.

Константиновское артиллерийское училище, также сражался в армии Деникина, был эвакуирован в Галлиполи, откуда уехал в Белград, а затем — в Париж.

¹ Пережив оккупацию Франции и смерть жены — Ирины Кнорринг (1943), Софиев после освобождения Парижа принял решение вернуться с сыном в СССР и получил советский паспорт. В 1955 году он был поставлен перед необходимостью покинуть Восточный Берлин и поселиться в Алма-Ате (Казахстан); работал художником в Институте зоологии АН Казахской ССР. См. о нем: *Чернова Н. М.* «Поговорим о несказанном»: Фантазии о любви Ирины Кнорринг и Юрия Софиева // Простор. 2006. № 5. С. 104–149.

² Детские годы Несмелова прошли в Москве, где будущий поэт обучался во Втором кадетском корпусе. Завершив военное образование в Нижегородском Аракчеевском кадетском корпусе, в 1908 году он вернулся в Москву и начал публиковаться в «Ниве» (без особого успеха). В 1914–1917 годах воевал в составе 11-го гренадерского Фанагорийского полка, дослужился до поручика и получил четыре ордена. В октябре 1917 года находился в Москве и принял участие в восстании юнкеров, а затем уехал в Омск и вступил в армию Колчака. После окончательного разгрома Белой армии до 1924 года жил во Владивостоке, где вышли его первые книги «Стихи» (1921) и «Уступы» (1924). После установления в Дальневосточной республике советской власти бежал в Харбин. Здесь активно занимался литературной деятельностью (книги стихов «Кровавый отблеск», 1929, «Без России», 1931, «Полустанок», 1938, «Белая флотилия», 1942) и журналистикой вплоть до ареста, последовавшего после занятия Харбина Красной Армией в 1945 году. В пересыльной тюрьме Гродекова (близ Владивостока), не дождавшись суда, умер от кровоизлияния в мозг.

И яростью,
Бредом ее,
Истомяся,
Кавказский клинок —
Он уже обнажен —
В гниющее
Красноармейское мясо,
Повиснув к земле,
Погружает барон.

Баллада о Даурском бароне, 1927¹

«Его печатала пражская „Вольная Сибирь“, — пишет современный биограф Несмелова Е. Витковский, — пражская же „Воля России“, парижские „Современные записки“, чикагская „Москва“, сан-францисская „Земля Колумба“ — и еще десятки журналов и газет по всему миру. <...> Его при этом странным образом старались не замечать, — хотя в парижском „Возрождении“ (8 сентября 1932 года) в статье „Арсений Несмелов“ И. Н. Голенищев-Кутузов писал: „Упомянуть имя Арсения Несмелова в Париже как-то не принято. Во-первых, он — провинциал (что доброго может быть из Харбина?); во-вторых, слишком независим. Эти два греха почитаются в „столице эмиграции“ смертельными. К тому же некоторые парижские наши критики пришли недавно к заключению, что поэзия спит; поэтому пробудившийся слишком рано нарушает священный покой Спящей Красавицы. <...> Несмелов слишком беспокоен, лирика мужественна, пафос поэта, эпический пафос — груб. В парижских сенаклях он чувствовал бы себя как Одиссей, попавший в сновидческую страну лотофагов, пожирателей лотоса“»².

«Надо отметить, — добавляет Е. Витковский, — что и сам Голенищев-Кутузов в Париже был „не совсем своим“»³. Действительно, Илья Николаевич Голенищев-Кутузов (1904–1969), хотя и был в 1929–1934 годы членом «Перекрестка» и активным участником жизни литературного русского Парижа, сформировался как поэт в белградском студенческом кружке «Гамаюн»⁴, а духовным наставником

¹ Несмелов А. Собр. соч.: В 2 т. Владивосток, 2006. Т. 1. С. 89.

² Витковский Е. Формула бессмертия // Несмелов А. Собр. соч. Т. 1. С. 17.

³ Там же.

⁴ Первый русский поэтический кружок в Белграде «Гамаюн» (1923–1925) был назван так по одному из стихотворений А. А. Блока «Гамаюн, птица вещая» (1899). Название этого стихотворения стало заглавием и единственного коллективного сб. участников кружка (1924). Кружок был создан по инициативе литературоведа и критика Е. В. Аничкова, преподававшего тогда в Белградском ун-те, и его студентов — И. Н. Голенищева-Кутузова, Ю. Б. Бек-Софиева и А. П. Дуракова. Помимо них в кружок входили Е. Л. Таубер, Б. Ф. Соколов, В. А. Эккерсдорф, Ю. Ф. Вереницын, Б. Н. Пущин, А. М. Росселевич, И. фон Меран (см.: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Поэты, прозаики, драматурги. Биобиблиографический словарь: В 3 т. М. 2005. Т. 2. С. 95). Среди участников кружка царил культ Блока и «младосимволистов», которых Е. В. Аничков считал пророками грядущей «русской катастрофы». В 1930-е годы в русском Белграде при Народном университете им. Коларца возникло новое литературное объединение — «Литературная среда», куда вошли бывшие участники «Гамаюна», а также члены любительского молодежного кружка поэтов «Новый Арзамас»: А. Немийрок, Ю. Герцог,

считал символиста Вяч. И. Иванова¹. «В книге И. Голенищева-Кутузова, — писал М. О. Цетлин, — воплотилось все, что отрицают в поэзии „парижане“. Если бы на ее обложке стояла дата 1907 год и марка „Мусажета“ или „Ор“ (символистские издательства Андрея Белого и Вяч. И. Иванова. — Ю. З.), книжка бы никого не удивила. Теперь она кажется стилизацией. Словарь и ритмика, даже самые рифмы напоминают поэтов-символистов того времени»². Адамович называл стихи Голенищева-Кутузова «декоративными»³, однако поместил в своей антологии эмигрантской поэзии «Якорь» (1936) два его стихотворения — «Пепел» и «Вокруг волос твоих, янтарней меда...», — наглядно демонстрирующие стиль поэта, имеющий мало общего с изысканной простотой «парижской ноты». Поэзию Голенищева-Кутузова пробовал хвалить Ходасевич, но делал это очень неуверенно, намекая на некое возможное в будущем «освобождение» поэта от «символистской поэтики», ибо в его стихах чувствуется не «эпигонство», но «преемственность»⁴. Не удивительно, что И. Н. Голенищев-Кутузов был частым гостем в «Кочевье», где «выступал с чтением своих стихов» и «участвовал в обсуждении творчества современных писателей: А. М. Ремизова. М. И. Цветаевой, а также В. В. Маяковского — в апреле 1930 года»⁵.

Н. Бабкин, М. Духовской, Н. Гриневиц, И. Гребенщиков и Л. Алексеева (см.: *Алексеева Л.* Из воспоминаний о Белграде // *Русский альманах*. Париж, 1981. С. 387–388; *Шейкен А. Г.* А. Блок и молодая поэзия «русского Белграда» // *Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена. Проблемы. Факты*. М., 2002. Вып. 2. С. 105–115).

¹ И. Н. Голенищев-Кутузов покинул Россию вместе с родителями 16-летним юношей и гимназию окончил уже в Белграде. Там же поступил в университет по специальности романская филология. Стихи начал писать в студенческие годы, тяготея уже тогда к «ученой», «интеллектуальной» поэзии, эталоном которой являлась для него поэзия Вяч. И. Иванова. В 1927 году побывал в Риме, где встречался с «мэтром», понравился и стал его «протеем» в эмигрантской периодике (в том числе — в «Современных записках») и постоянным корреспондентом. Иванов же написал предисловие к первой и единственной книге стихов Голенищева-Кутузова «Память» (1930), изданной им уже в Париже, где в 1929–1933 годах он находился в аспирантуре Сорбонны (диссертация была посвящена влияниям итальянской литературы Возрождения на французскую литературу XIV–XV веков).

² Цетлин М. О. О современной эмигрантской поэзии. С. 223.

³ См.: Адамович Г. В. Собр. соч. Литературные заметки. Кн. 2. С. 138.

⁴ См.: Ходасевич В. Ф. Книги и люди. Новые стихи // *Российский литературоведческий журнал*. 1994. № 4. С. 235–236.

⁵ Перхин В. В. Голенищев-Кутузов Илья Николаевич // *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь*: В 3 т. М., 2005. Т. 1. С. 512. После возвращения в Белград И. Н. Голенищев-Кутузов занялся научной и преподавательской деятельностью; перед войной увлекся идеями евразийства и подал в советское посольство в Болгарии просьбу о получении советского гражданства, однако ответа получить не успел. В военные годы участвовал в антифашистском движении в Югославии, был арестован, побывал в концентрационном лагере, воевал в партизанском отряде. После войны вновь сидел — на этот раз уже как «советский агент», а в 1955 году вернулся в СССР, в Москву. В последние годы жизни работал в московском Институте мировой литературы им. М. Горького, перевел на русский «Новую жизнь» и написал биографию Данте для серии «Жизнь замечательных людей». Тексты И. Н. Голенищева-Кутузова и материалы о нем см.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* 1) «Благодарю, за все благодарю»: Собр. стихотворений. Томск; М.; Пиза, 2004 (Русская Италия); 2) Лики времени. Парижские эссе. М., 2004; 3) От Рильке до М. В. Волошина: Журналистика и литературная критика эмигрантских лет. М., 2005.

«Формистские» тенденции можно обнаружить и в творчестве «наследницы акмеистов»¹ С. Ю. Прегель (1897–1972), переехавшей в Париж из Берлина (1932), и в творчестве варшавского поэта Л. М. Гомолицкого (1903–1988)², пытавшегося перенести на русскую почву опыты Поля Фора по изменению графики стихотворного текста для придания ему дополнительной выразительности:

Заря цветет вдоль не-
ба, как лишай. Где труп
кошачий брошен за сарай,
растет травинкой жел-
той и бессильной отве-
щенный так скупо людям рай.

Вот проститутка,
нищий и посыльный с по-
датками на новый уро-
жай. Перед стеной тю-
ремной скверик пыльный,
солдатами набитый через
край...

Земной рай, 1930³

В Праге, на родине формизма, в конце 1920-х — начале 1930-х годов «скитская» поэзия обретает «преимущественно женское лирическое лицо... сближается с лирической „парижской нотой“»⁴. Тем не менее тот тип лирики, кото-

¹ См.: *Струве Г. П.* Русская литература в изгнании. С. 241. В «Кочевье» С. Ю. Прегель не входила (у нее был собственный «литературный салон»), но была в дружеских отношениях с М. Л. Слонимом и, переехав после немецкой оккупации Парижа в США, издавала вместе с ним журнал «Новоселье». Вернувшись в Париж, сотрудничала с изд-вом «Рифма», издававшим поэтов русского зарубежья — Штейгера, Набокова, Г. В. Иванова, А. П. Ладинского, Г. Раевского и др., — а с 1957 по 1972 год возглавляла это изд-во. Ее собственную поэзию (сб. «Разговор с памятью» (1935), «Солнечный произвол» (1937), «Полдень» (1939), «Берега» (1953), «Встреча» (1958), «Весна в Париже» (1966)) обычно отмечают как некий «культурный фон» ее издательской деятельности, хотя в этом обширном поэтическом наследии встречаются русские и европейские зарисовки, интересные как абсолютная антитеза спиритуализму и лаконичности «парижской ноты».

² Лев Николаевич Гомолицкий попал в эмиграцию помимо своей воли: до революции он с родителями жил на Волыни, отошедшей в 1921 году к Польше. Гомолицкий писал на русском и польском языках. В начале 1920-х годов он входил в созданный А. Л. Бемом варшавский литературный кружок «Таверна поэтов», позже был секретарем Союза русских писателей и журналистов в Польше, участником организованного в 1929 году Д. В. Философовым в Варшаве «Литературного содружества». В 1934 году Философов, Гомолицкий и Е. С. Вебер-Хирьякова организовали закрытый литературно-критический кружок «Домик в Коломне»; помимо того, в 1930-е годы Гомолицкий был одним из создателей варшавской поэтической группы «Священная лира» (А. А. Кондратьев, Г. В. Клиггер и др.), действовавшей при одноименном изд-ве. См.: *Станиславский В.* Русская эмиграция в Варшаве // Шире круг. 2008. № 2 (6). С. 45–49.

³ Цит. по: «Вернуться в Россию — стихами...». С. 177.

⁴ *Малевич О. М.* А. Л. Бем и пражский «Скит поэтов»... С. 17–18.

рый предлагала Т. Д. Ратгауз (в 1-м браке Асеева, во 2-м — Клименко, 1909–1993)¹, отличался от парижских образов отчетливой тягой автора к неоромантизму Серебряного века — как «метафизическому», в духе ранней З. Н. Гиппиус, так и «странническому», в духе Н. С. Гумилева. В поэзии Т. Д. Ратгауз воскресает гумилевская «Муза Дальних Странствий» (стихотворение «Весенняя тревога»), мечта о «настоящем мире» превращается в ее стихах в мечту об экзотических странах. Особняком от «Ноты» стоит и «лирическая урбанистика» Э. К. Чегринцевой (урожденной Цегоевой, 1904–1989), восходящая к поэзии раннего В. Я. Брюсова, в которой символический мистический подтекст сочетался с яркими и грубыми деталями городского пейзажа. Ближе всего к парижанам по типу лирических переживаний в позднем «Ските» была сестра «классика» «парижской ноты» А. С. Головина (урожденная баронесса Штейгер, во 2-м браке де Пелиши, 1909–1987). Большая часть стихотворений, вошедших в ее единственный прижизненный сборник «Лебединая карусель» (1935), обращена к камерным темам, изображениям разнообразных «настроений» — «весенних», «святочных», «любовных» и т. п. Однако влияние пражского формизма сказалось и здесь. Как писал Г. П. Струве, «она далека от дневниковых интонаций, придушенного шепота, безобразного мира камерных поэтов. Ее стихи — не исповедь, а откровенные „артефакты“». Она творит свой образный поэтический мир, в котором большую роль играют карусели, ярмарки, парады, звери»².

В конце 1920-х — начале 1930-х годов в Эстонии возникло еще одно студенческое литературное объединение, и по духу, и по эстетическим приоритетам напоминающее пражский «Скит». Это был «Юрьевский цех поэтов», организованный в 1928–1929 годах при Юрьевском (Тартуском) университете преподавателем русского языка, поэтом и переводчиком Борисом Васильевичем Правдиным (1887–1960)³, который стал «старшим мастером». Членами Юрьевского цеха были Борис Владимирович Вильде (1908–1942)⁴, Борис Анатольевич Нар-

¹ Дочь автора текстов к многим классическим русским романсам Д. М. Ратгауза, Т. Д. Ратгауз, помимо поэзии увлекалась театром. В 1935 году она получила приглашение из Рижского русского драматического театра и до 1941 года входила в его труппу. После присоединения Прибалтики к СССР осталась в Латвии, давала уроки английского и работала переводчиком.

² Струве Г. П. Русская литература в изгнании. С. 240.

³ С 1919 года преподавал в Тартуском университете русский и французский языки, в 1944–1949 годах заведовал кафедрой славяно-балтийской филологии, а в 1949–1954 годах — кафедрой русской литературы. Был близко знаком с Игорем Северяниным, который часто посещал заседания «Цеха».

⁴ Б. В. Вильде учился на химическом отделении физико-математического факультета Тартуского университета в 1926–1928 годах. Не завершив обучения, в 1930 году уехал в Берлин, сотрудничал в немецких и русских журналах, был знаком с Набоковым, Корвинным-Пиотровским, Горлиным, Р. Блох. В 1932 году переехал из Берлина в Париж, где поступил на филологический факультет Сорбонны, посещая одновременно занятия в Этнографическом ин-те. В Париже сближается с Мережковскими и Фондаминским, посещает собрания «Зеленой лампы» и «Круга». Перед войной Вильде работал в парижском Музее человека. В 1936 году принял французское гражданство и после начала Второй мировой войны был призван во французскую армию. В ходе боевых действий попал в плен, откуда бежал уже после падения Парижа. В истории Б. В. Вильде остался как один из организаторов французского Сопротивления, издатель газеты «La Résistance», давшей название движению (выходила с декабря 1940 года).

циссов (1906–1982)¹ и Борис Христианович Тагго (псевдоним Б. Новосадов, 1907–1945)², носившие титулы «мастеров»³, а также Д. В. Маслов, Е. А. Роос, О. А. Нарциссов, Л. А. Виснапуу. Собрания «Цеха» проходили на квартире Правдина, который регулярно делал обзоры зарубежной и советской литературы. Целью этих собраний было «общение членов <„Юрьевского цеха поэтов“> в области поэтического творчества, а также — ознакомление с новой поэзией, как зарубежной, так и советской. Название „Цех“ объясняется требованием серьезного отношения к творчеству и работой над совершенствованием его формы»⁴. Единой программы «Юрьевский цех» не имел, а эстетические пристрастия его лидеров определялись влиянием эгофутуризма (Правдин), акмеизма (Вильде) и имажинизма (Новосадов).

В 1933 году Б. А. Нарциссов, Б. Х. Тагго-Новосадов и Е. А. Роос-Базилевская, завершившие университетский курс, возобновили деятельность «Цеха» в Ревеле (Таллине). «Ревельский цех поэтов» был основан 15 октября 1933 года и представлял собой «закрытый кружок лиц, пишущих стихи», «школу поэтики и самокритики», а также был местом «знакомства с современной поэзией»⁵. Помимо «юрьевцев» в ревельском «Цехе» участвовала сестра Е. А. Роос, выпускница Таллинской консерватории М. А. Роос-Иртель и ее муж, редактор альманахов-сборников ревельского Комитета дней русской культуры «Новь» П. М. Иртель, поэтесса Ир-Бор (Ирина Константиновна Борман, 1901–1985), публиковавшаяся в местном журнале «Русский магазин», и художник К. К. Гершельман (1899–1951), писавший стихи и рассказы о контактах с инопланетяна-

Расстрелян нацистами в форте Мон-Валерьен, близ Парижа 23 февраля 1942 года. См. о нем: *Райт-Ковалева Р.* Человек из Музея человека. Повесть о Борисе Вильде. М., 1982; *Воронова Т. П.* К биографии Бориса Вильде (из архива О. А. Добиаш-Рожественской) // Французский ежегодник. 1973. М., 1975. С. 29–33; Письма Бориса Вильде к матери / Вступ. ст., публ. Б. Плюханова, коммент. Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. 4 (Новая сер.). Тарту, 2001. С. 282–338.

¹ Б. А. Нарциссов также учился на химическом отделении физико-математического факультета Тартуского университета, которое, в отличие от Б. В. Вильде, окончил в 1931 году. С начала 1940-х годов работал по специальности в Германии, в 1951–1953 годах — в Австралии, позднее — в США, где, разменяв пятый десяток, вновь испытал прилив поэтического вдохновения, издал шесть сборников стихотворений: «Стихи» (1958), «Голоса» (1961), «Память» (1965), «Подъем» (1969), «Шахматы» (1974), «Звездная птица» (1978). Большую роль в его творчестве играл Э. По, которому он подражал и которого пытался переводить.

² Б. Х. Тагго-Новосадов был студентом философского факультета Тартуского университета. После его окончания жил у родителей в Пярну, занимался журналистикой, затем переехал в Ревель (Таллин), где работал в советском торговом представительстве, а после присоединения в 1940 году Эстонии к СССР — в Наркомате госконтроля. В Таллине издал книги стихов «Шершавые вирши» (1936) и «По следам бездомных аонид» (1938). Во время немецкой оккупации был редактором печорской пронацистской русской газеты «Новое время». В 1944 году, сразу после занятия Эстонии советскими войсками, был арестован органами НКВД, осужден на десять лет лишения свободы, однако в лагерь попасть не успел, скончавшись в ленинградской тюремной больнице от туберкулеза.

³ Подробнее об участниках Юрьевского цеха см.: *Исаков С. Г.* Русские в Эстонии: 1918–1940. Историко-культурные очерки. Тарту, 1996; *Милютин Т. П.* Люди моей жизни. Тарту, 1997.

⁴ Новь. Таллин, 1932. Сб. 4. С. 5; цит. по: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2: Периодика и литературные центры. С. 513.

⁵ Новь. Таллин, 1934. Сб. 6. С. 77; цит. по: Литературная энциклопедия русского зарубежья. Т. 2. С. 334.

ми, потустороннем мире и грядущем воскресении мертвых. Самыми значительными фигурами в этом литературном кружке были Вера Сергеевна Булич (1898–1954) и Юрий Павлович Иваск (1907–1986).

В. С. Булич, дочь известного филолога и музыковеда, профессора Петербургского университета С. К. Булича, участвовала в работе «Ревельского цеха» на правах «члена-корреспондента». С 1930 по 1954 год она работала библиотекарем в славянском отделе Хельсинкской университетской библиотеки, в то же время активно сотрудничая с многочисленными эмигрантскими изданиями Франции, Германии, Югославии, Эстонии, в которых публиковались ее статьи, эссе, сказки и стихи¹. Автор четырех стихотворных сборников («Маятник» (Гельсингфорс, 1934), «Пленный ветер» (Таллин, 1938), «Бурелом» (Хельсинки, 1947) и «Ветви» (Париж, 1954)), В. С. Булич является мастером «неоакмеистической» баллады и философской лирики (отчасти напоминающей произведения А. А. Ахматовой и М. А. Кузмина 1920–1930-х годов). Особый интерес как для любителя поэзии, так и для историка представляют ее стихи, посвященные советско-финскому военному конфликту 1939–1944 годов.

Будущий выдающийся историк русской литературы, педагог и литературный критик Ю. П. Иваск покинул Россию вместе с родителями (его отец был эстонцем) в 1920 году. После завершения Таллинской русской гимназии и Тартуского университета (1932 год) он принимал активное участие в литературной жизни русской эмиграции как в Прибалтике, так и в Польше (где в варшавском издательстве «Священная лира» вышел в 1938 году его первый сборник стихов «Северный берег»), Чехословакии и Франции. Он неоднократно бывал в Париже, публиковался в «Современных записках», «Числах» и «Новом граде», общался с Г. В. Адамовичем, Н. А. Бердяевым, был корреспондентом М. И. Цветаевой. С 1949 года, переехав в США, занялся профессиональной научной и педагогической деятельностью, защитил в Гарварде докторскую диссертацию «Вяземский как критик», а в 1969 году возглавил кафедру русской литературы в Массачусетском университете. Однако поэзию он не оставлял до конца жизни, опубликовав с 1953 по 1986 год сборники стихов: «Царская осень» (1953), «Хвала» (1967), «Золушка» (1970), «Я — мещанин» (1986), а также философскую поэму «Играющий человек (Homo Ludens)», (1973)². Уже в первой книге, составленной из стихов, созданных в период деятельности «Ревельского цеха

¹ См. о ней: *Есихина Л. А.* Вера Булич (Из истории русской литературы в Финляндии) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 143–154; *Башикова Н.* «Мы говорим на разных языках...»: из литературной жизни русских в Финляндии в межвоенные годы // *Slavica Helsingiensia*. Helsinki. 1992. Vol. 11. P. 155–179. В 1930 году Булич была председателем русского литературно-философского кружка «Светлица», куда входили ее сестра, певица С. С. Булич-Старк, молодые поэты Эльза Вилькен, Вера Дроздович, Федор Пульман, а также филолог Б. П. Сильверсван, журналист Ю. А. Григорков, пианист И. А. Буш, литературовед и критик Л. М. Линдеберг. Сначала собрания кружка проходили на квартире морского офицера П. А. фон Светлика, затем — в помещении Русского клуба. Здесь читались доклады о русской литературе, устраивались музыкальные и поэтические вечера.

² О жизни и творчестве Ю. П. Иваска см. его автобиографическую книгу: *Иваск Ю. П.* Повесть о стихах / Послесл. Д. Бобышева. Нью-Йорк, 1987; см. также: *Шульц У.* Иваск и Эстония // Иваск Ю. П. Похвала российской поэзии. С. 239–247.

поэтов», проявились оригинальное и вполне «формистское» стремление Иваска к барочному смещению архаики и просторечия, иронического и серьезного. В исторической перспективе поэзия Иваска восходит к философским стихам Г. Р. Державина, К. Н. Батюшкова и Е. А. Баратынского и все время напоминает читателю, что ее создатель не только поэт, но и профессиональный филолог.

Последнее сближает таллинца Иваска с парижанином, а затем брюссельцем Николаем Павловичем Гронским (1909–1934), также сочетавшим в себе ученого и поэта, но не входившим ни в одно из эмигрантских литературных объединений. В поэтическом плане на юного студента Сорбонны оказала сильное влияние «поздняя» М. И. Цветаева, его близкая знакомая и корреспондентка в 1928–1932 годы¹, а в плане филологическом — творчество Г. Р. Державина, которому посвящалась диссертация Гронского, аспиранта факультета философии и литературы Брюссельского университета. Н. П. Гронский трагически погиб в парижском метро в возрасте 25 лет, не дожив нескольких дней до своего поэтического дебюта в «Последних новостях», где была опубликована его поэма «Белладонна» (1934). Посмертный сборник «Стихов и поэм» Гронского, вышедший в 1935 году в Париже, неожиданно открыл читателям-эмигрантам оригинального эпического поэта, пишущего в «одической» манере XVIII века, но понятного и близкого аудитории века двадцатого.

Таким образом, общая картина эмигрантской поэзии в период ее наивысшего расцвета в начале 1930-х годов была сложной. Общий тон здесь, безусловно, задавала «парижская нота», с которой ассоциировались крупнейшие поэты «незамеченного поколения» — Л. Д. Червинская, А. С. Штейгер, Б. Ю. Поплавский, Довид Кнут, А. П. Ладинский и др. — и которую утверждал своим, к этому времени уже безусловным авторитетом критика «эмигрантский Златоуст» Г. В. Адамович. Тем не менее на периферии литературного процесса (и в прямом, «провинциальном», и в переносном смысле) присутствовали иные тенденции — «неоклассицистические» и формистские². Первые обладали менее выраженной по отношению к «Ноте» стильностью, тогда как вторые вступали с версией «эмигрантской поэзии», по Адамовичу, в прямое противоречие, но не располагали достаточными силами. Казалось, что формизм так и останется в истории поэтического зарубежья неким красочным «фоном», оттеняющим торжество «парижской ноты».

Во второй половине 1930-х годов, по мере роста политического напряжения в странах Европы и усиления советского тоталитаризма, идея «культурного единства» русской эмиграции с метрополией, которую отстаивали участники парижского «Кочевья», окончательно утратила популярность. Советская лите-

¹ См.: Марина Цветаева. Николай Гронский. Несколько ударов сердца. Письма 1928–1933 годов / Подг. Ю. Бродовской, Е. Коркиной. М., 2003. Помимо переписки в книге содержатся обширные материалы о жизни и творчестве Н. П. Гронского.

² «Очень огрубленно это можно представить как спор с непроявленной метафизикой „парижской ноты“, с одной стороны, приверженцев традиции, делавших упор на мастерство („Перекресток“), а с другой стороны, приверженцев новизны (группа Бема)» (Коростелев О. А. «Парижская нота». С. 301).

ратура этого периода, по ядовитому замечанию В. В. Набокова, стала «напоминать те отборные елейные библиотеки, которые бывают при тюрьмах и исправительных домах для просвещения и умиротворения заключенных»¹, и «единство» с ней литературы эмигрантской выглядело теперь откровенной утопией. Как вспоминал В. С. Яновский, «когда „гайки“ были окончательно завинчены первой пятилеткой, говорить больше не о чем стало (в смысле искусства). Мы это сразу поняли; все, за исключением Слонима, человека самонадеянного и самоуверенного. И „Кочевье“, захирев, протянуло ноги»². Тем не менее именно с эстетикой «Кочевья» связано творчество трех крупнейших поэтов позднего периода — А. С. Присмановой (1892–1960), А. С. Гингера (1897–1965) и В. Л. Корвина-Пиотровского (1891–1966), образовавших, после того как объединение Слонима в 1938 году прекратило свое существование, особую группу «формистов».

Это было последнее объединение поэтов «незамеченного поколения», оказавшее значительное влияние на всю эмигрантскую литературу и вошедшее в историю зарубежья, наряду с «парижской нотой» и пражским «Скитом», не только как событие, связанное с определенным этапом творческой биографии выдающихся писателей. Явление «формистов» в конце 1930-х годов, как ранее, во второй половине 1920-х, возникновение «школы Адамовича» в Париже и «школы Бема» в Праге, ознаменовало наступление нового этапа в культурной жизни эмиграции, специфику которого «формисты» стремились выразить в своих общих эстетических установках.

Первые собрания «формистов» проходили в предвоенные месяцы 1939 года, когда русская Прага уже была разгромлена немецкими оккупантами, а русский Париж жил смутным ожиданием катастрофы. После объявления о вступлении Франции в войну большинство эмигрантов покинули столицу в надежде переждать войну в провинции; ранее более дальновидные (среди них был и В. В. Набоков) уехали из Европы в США, некоторые (среди них — М. И. Цветаева) вернулись в СССР. После военного поражения Франции и оккупации Парижа русское зарубежье в прежнем качестве практически перестало существовать: вплоть до 1945 года культурная жизнь русской диаспоры (если не считать деятельности немногочисленных профашистских организаций и изданий, не имевших ощутимой общественной поддержки) протекала лишь на уровне личных контактов в разрозненных эмигрантских «землячествах» в столичных округах и некоторых провинциальных областях (в частности, на французской Ривьере).

Но и в послевоенной Европе русскому зарубежью места не нашлось. Большинство его общественных и культурных центров — Берлин, Прага, Варшава, Белград, Рига, Таллин — оказались в зоне советской оккупации или вовсе на территории СССР. Эмигранты-парижане этой участи избежали, однако сама идея «столицы зарубежья» как действенной духовной и культурной (не говоря уже об общественно-политической) русской альтернативы «совдеповской»

¹ См.: *Набоков В. В. Торжество добродетели* // Набоков В. В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. Предисловие И. Толстого. М., 1996. С. 403.

² *Яновский В. С. Поля Елисейские*. СПб., 1993. С. 220.

Москве потерпела во второй половине 1940-х годов окончательное историческое поражение. Ни о какой «миссии русской эмиграции» в послевоенной парижской диаспоре речи уже, разумеется, не шло. Напротив, в первые послевоенные годы в русском Париже последний раз в истории «незамеченного поколения» возникла иллюзорная перспектива добровольного возвращения на родину. Четырнадцатого июня 1946 года вышел Указ Президиума Верховного Совета СССР «О восстановлении в гражданстве СССР подданных бывшей Российской империи, а также лиц, утративших советское гражданство». Этот указ был опубликован в парижских «Русских новостях» (послевоенное продолжение «Последних новостей») и публично оглашен послом СССР во Франции А. Е. Богомоловым 30 июня 1946 года на собрании эмигрантской общественности в театральном зале Иена. Двадцать первого июля 1946 года собрание было повторено в зале Мютюалите, причем среди приглашенных здесь присутствовали И. А. Бунин и А. М. Ремизов, а после речи Богомолова перед эмигрантами выступили специально приехавшие из СССР старый «возвращенец» И. Г. Эренбург и — от имени молодого, военного поколения советских писателей — К. М. Симонов, читавший «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины...» и «Жди меня...»¹. Взрыв «советского патриотизма» в 1946–1948 годы и массовый обмен «нансеновских» паспортов на паспорта граждан СССР (их получили около 11 тысяч человек) внес дополнительный раскол в уже и без того раздробленную и опустошенную войной французскую диаспору. По всей вероятности, это и являлось главной целью указа: на деле он был не более чем политическим «жестом» Сталина в большой послевоенной европейской игре. Для подавляющего большинства рядовых эмигрантов принятие «советского гражданства» никаких практических результатов не дало.

В послевоенное десятилетие уже не существовало русского Монпарнаса с его литературными и общественными группировками и собраниями поэтов в «своих» кафе, равно как не существовало и большинства русских издательств и изданий. Эмигрантский литературный процесс в 1945–1950-х годах постепенно вступал в «мемориальную фазу». В периодике Нового Света, куда в это время сдвигался вектор развития российской зарубежной культуры, — «Новом журнале» М. Алданова, М. О. Цетлина и Р. Б. Гуля, «Опытах» Ю. П. Иваска, «Новоселье» С. Ю. Прегель — стали появляться ретроспективные материалы и публикации, обращенные к жизни европейского зарубежья 1920–1930-х годов. Вышедшее в 1956 году в Нью-Йорке «Незамеченное поколение» В. С. Варшавского не только дало «незамеченным» имя в истории, но и открыло их ряд в «большой» мемуаристике зарубежья, подводя тем самым итоговую черту активного периода в жизни второго поколения эмиграции. Все это следует учитывать, говоря о специфике деятельности «формистов» в предвоенные и послевоенные годы. «Мало-помалу их группа совсем распалась», — писал Ю. К. Терапиано².

¹ См. об этом: Даманская А. Ф. На экране моей памяти; Таубе-Аничкова С. И. Вечера поэтов в годы бедствий (из моих литературных, редакторских и иных воспоминаний) / Публ., подг. текстов, вступ. ст., коммент. О. Р. Демидовой. СПб., 2006. С. 320–325.

² Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974). Эссе, воспоминания, статьи / Сост. Р. Герра, А. Глезер. Париж; Нью-Йорк, 1987. С. 235.

Но «формисты» и не претендовали на долговечность и устойчивость своей группы. В эпоху, когда остатки русского зарубежья в разгромленных войной европейских странах стремительно сходили на нет, участники объединения не могли не осознавать того, что им выпало завершать историю эмигрантской поэзии.

Эстетика «формистов» соединяет программные положения А. Л. Бема и М. Л. Слонима и идейные установки «парижской ноты». Как и поэты «школы Адамовича», «формисты» воспринимали эмиграцию прежде всего как пережитый поколением «незамеченных» экзистенциальный опыт. Но в историческом контексте 1940-х годов характер подобного опыта виделся иным, нежели в середине 1920-х. Если для поэтов «парижской ноты» опыт эмиграции являлся специфически «русским», то «формисты» в своем переживании «отверженности и одиночества» (В. С. Варшавский) были едины со всеми европейскими народами, вовлеченными в катастрофу Второй мировой войны. Лирическое выражение такого переживания требовало совершенно иных идейно-поэтических установок, чем «дневниковая» лирика. Призыв М. Л. Слонима, призывавшего участников «Кочевья» преодолеть камерный лиризм «эмигрантщины», получал теперь новое содержание: эмигрантская поэзия усилиями «формистов» стремилась к соединению не с литературой советской «метрополии», а с мировой литературой, заговорившей, в лице своих крупнейших представителей как в Европе, так и в России, о «драме абсолютного человеческого одиночества в европейской культурной среде», о «принципиальной непостижимости и несистемности человеческого существования»¹. Характерно, что выступления «формистов» совпадают по времени с выступлениями французских экзистенциалистов, созданием О. Э. Мандельштамом «Воронежских тетрадей» и началом работы А. А. Ахматовой над «Поэмой без героя».

Предтечей «формистов» в литературе русского Парижа стал Александр Самсонович Гингер, стоявший у самых истоков «молодой» поэзии русского Парижа: он был одним из учредителей «Палаты поэтов» в 1921 году, а годом позже издал свой первый сборник стихов «Свора верных», в котором ощущается влияние любимого им Н. С. Гумилева и ранних акмеистов. Следующая книга, «Преданность» (1925), была уже вполне самостоятельной², однако оригинальность художественного мировосприятия молодого поэта, воспевающего феноменологическую абсурдность бытия, граничила, на взгляд тогдашней критики, с «чужацеством» и своими «прозаизмами, вульгаризмами и словесными вывихами» «лирически выражала физиономию Смердякова»³:

¹ См.: *Муравьев А. В.* Философия — век XX // Хрестоматия по истории философии (западная философия): Учеб. пособие для вузов: В 3 ч. М., 1997. Ч. 2. С. 24–25.

² «Александр Гингер — поэт своеобразнейший и уже почти сложившийся, — писал в 1926 году Г. В. Адамович. — Сначала он удивляет, потом, когда привыкнешь к семинарскому, бурсацкому „душку“ его стихов, он почти пленяет. Я пишу „почти“, потому что нестерпимо в Гингере его вечное остроумничание. А музыка в его стихах есть, и, на мой слух, глубокая» (*Адамович Г. В.* Собр. соч. Литературные беседы. Кн. 1. С. 448).

³ Цит. по: *Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. М., 2005. Т. 1. С. 477.*

Хотя невеста на вокзале
в буфете так была бедна,
что некоторые казали:
Смотрите, как она бледна! —

И в коридорчике вагонном
лобзая губы, руки жмя,
все унывала пред прогоном:
Скажи, ты не забудешь мя?¹
«Песок»

В кругах «монпарнасцев» А. С. Гингер слыл фигурой экзотической, «производил впечатление блаженного, если не сказать юродивого»². Абсолютно равнодушный к заботам и тревогам современности, он был пристрастен «ко всему, где приходилось вступать в единоборство с неведомыми силами или испытывать капризы „теории вероятностей“»³. Азартный карточный игрок, поэт стремился следовать игровому этосу как в личной жизни, так и в творчестве:

О, только тот достоин уваженья
и между братий мужественно прав,
кто лишнего не делает движенья,
отчаянную ставку проиграв...
.....
В делах и днях небрежно-равнодушный
я научился с молодой поры
рок низлагать покорностью послушной
и не жалеть проигранной игры⁴.
«Славный стол»

Видя вокруг себя лишь игру слепого случая, Гингер был нечувствителен к раздражениям и обидам эмигрантского быта и уже в 1920-х годах увлекся буддизмом, который «привлекал его ясным сознанием, что в мире царят болезни, страдание и смерть — что необходимо противостоять этому, используя все свои духовные ресурсы»⁵. До конца жизни Гингер оставался убежденным буддистом и был похоронен по буддийскому обряду⁶; в большой русской поэзии его творчество является едва ли не первым случаем художественного выражения миропереживания, присущего представителям этой конфессии. Во многом из-за

¹ Присманова А. С., Гингер А. С. Туманное звено / Сост., предисл. и коммент. К. Рагозиной. Томск, 1999. С. 199..

² См.: Берберова Н. Н. Курсив мой: В 2 т. Нью-Йорк, 1983. Т. 2. С. 549.

³ Бахрах А. В. По памяти, по записям. Литературные портреты. Париж, 1980. С. 140.

⁴ Присманова А., Гингер А. Туманное звено. С. 195.

⁵ Померанцев К. Д. Александр Самсонович Гингер. Сквозь смерть // Русская мысль. 1985. № 3597. 29 нояб. С. 8.

⁶ Там же.

этого «равнодушный ко всем объединениям и разделениям Александр Гингер»¹ оказался неожиданно близок к М. Л. Слониму с его проповедью преодоления «эмигрантщины»: опыт эмиграции виделся поэту действием «сансары», дурной иллюзией, которая не достойна творческого внимания, стремящегося к созерцанию бытия в его сущностной целостности.

В 1924 году Гингер познакомился с переехавшей в Париж из Берлина Анной Семеновной Присмановой², на которой два года спустя женился, образовав одну из самых гармоничных и обаятельных литературных пар в истории отечественной словесности (Гингеры прожили тридцать четыре года в любви и согласии, имели двух сыновей — Сергея и Василия). В отличие от мужа, Присманова держалась в стороне от русского Монпарнаса, чуждого ей как идейно, так и поэтически. От камерного «эмигрантского стиля» ее творчество во второй половине 1920-х годов эволюционировало к глобальным философским, историческим и религиозным темам, родственным тематике поздней М. И. Цветаевой (с которой Присманова была дружна) и требующим совершенно иной художественной выразительности, чем «дневниковая» простота стихотворений поэтов «парижской ноты»:

Владиславу Ходасевичу

Разве помнит садовник, откинувший стекла к весне,
как всю зиму блистали в них белые стебли мороза?
Разве видит слепой от рожденья, хотя бы во сне,
как, пылая над стеблем, весною красуется роза?

Проза в полночь стиху полагает нижайший поклон.
Слезы служат ему, как сапожнику в деле колодка.
На такой высоте замерзает воздушный баллон,
на такой глубине умирает подводная лодка.

Нас сквозь толщу воды не услышат: кричи — не кричи.
Не для зренья рожок, что трубит на осенней ловитве.

¹ Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. С. 133

² В год переезда А. С. Присмановой исполнилось 33 года. Она родилась в Либаве (современный г. Лиепая (Латвия)), где ее отец служил инспектором по проказе в городском госпитале. Еврейка по крови, Анна Присман ассимилировалась и перешла в православие, русифицировав фамилию. Переехав из Прибалтики в Москву в 1918 году, 25-летняя Присманова выступала со своими стихотворениями в московских кружках и салонах и в 1921 году подала заявление о приеме в «Союз поэтов» (см.: Рагозина К. Туманное звено // Присманова А., Гингер А. Туманное звено. С. 6). «Доисторический» период ее творчества кончается лишь в Берлине, где в 1923 году в журнале «Эпопея» появляются два первых зафиксированных библиографами ее стихотворения (судя по которым, ранняя Присманова испытывала сильное воздействие есенинского имажинизма, странно сочетавшееся в ее тогдашних стихах с пристрастием к поэзии М. А. Кузмина). Поэтесса входила в поэтический кружок «4 + 1», сотрудничала в сменовеховской «Литературной неделе» А. Н. Толстого (приложении к газете «Накануне»), выступала в берлинском Доме искусств.

Ведь и храм не услышит, как падает тело свечи,
отдававшей по капле себя на съеденье молитве¹.

Как уже говорилось, с возникновением в конце 1920-х годов «Кочевья» «формизм» стал играть заметную роль в литературной жизни русского Парижа. Произошло это в отсутствие супругов — «с 1929 по 1932 год Гингеры жили в Serquigny, небольшом городке в Нормандии, где размещалась ветвь химической фирмы, в которой работал Александр Гингер»². По возвращении в Париж они появляются на собраниях «Кочевья» — и только с этого момента имя Присмановой начинает по-настоящему «звучать». Но все же представить себе масштабы ее дарования до выхода первой книги стихов «Тень и тело» (1939) не мог никто.

В сущности, эту книгу можно рассматривать как «манифест» «формистов»³. В отличие от деклараций М. Л. Слонима, демонстративно игнорировавшего в своих «кочевнических» творческих установках «эмигрантщину», Присманова сохраняет специфический эмигрантский лиризм, связанный с переживанием одиночества, отверженности, бесприютности, тоски и т. п. Но, будучи осмыслен автором «Тени и тела» в универсальной, космической проекции, этот лиризм воплощается в «брейгелевские» картины «метафизического» рассеяния людей, утративших рай и чувствующих себя покинутыми и бесприютными во враждебном, неустроенном и неустойчивом мироздании, пораженном грехом:

Мгла, ливень, листья. Лаковые крыши.
О, где же для деревни дождевик?
В мансардах только мыши письма пишут,
а души спят, зарывшись в пуховик.

И день как ночь (лишь сны мои в расходе) —
в трясине день, в высоких сапогах.
Вновь толстый сумрак тихо в дом заходит,
как рыбный страж с резиной на ногах.

А яблоня как мать стоит живая.
Ее ключицы клонит бремя дней.
Пускай подаст рука ее кривая
тому, кто всех в селенье голодней.

Как башня, жадный пес про полдень знает.
Бредет сума с порога на порог.

¹ Цит. по.: Присманова А. С. Собр. соч. / Ed. a with an introd. a notes by Petra Couvée. The Hague, 1990. P. 21 (Russian Emigré Literature in the Twentieth Century Studies and Texts / Ed. by Paul Hinrichs. Vol. 2).

² См.: Рагозина К. Туманное звено. С. 18.

³ Никаких других «манифестов» «группа Присмановой» не оставила. «...В первые годы после войны, — вспоминал Ю. К. Терапиано, — они провозгласили себя „формистами“ и собирались опубликовать идеологию „формизма“, но формизм так и остался без теоретического обоснования» (Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. С. 240).

Почтарь страду вторую начинает,
и месяц кажет золоченый рог.

Качаются почтовые подводы,
над войлочной дорогой льют дожди.
Стоят лишь в городах громоотводы.
Ах, муза, непогоду пережди.

Селеньям в осень впору умереть.
Слетают листья желтыми слезами.
Две колеи уходят за возами.
Но нашим листьям некуда лететь!¹
«Осенняя почта», 1936

Вернувшись в Париж, Гингеры организовали домашний литературный салон: по четвергам в их парижской квартире проходили «Свидания поэтов», которые стали своеобразной альтернативой «воскресений» Мережковских, строго следивших за «чистотой» своих гостей «в смысле антибольшевизма»². У Гингеров подобного ценза не было, и участники их «Свиданий» могли вести себя без оглядки на мнение «непримиримой» эмиграции. В частности, здесь бывала М. И. Цветаева, ставшая изгоем русского Парижа после бегства мужа, С. Я. Эфрона, оказавшегося агентом советских спецслужб. В 1939 году, после распада «Кочевья», Присманова и Гингер (выпустивший тогда же свой третий сборник «Жалоба и Торжество») провозглашают создание группы «формистов». Ю. К. Терапиано вспоминает, что в это время «формисты» были «самым непримиримым врагом „Воскресений“, „Зеленой лампы“ и „Перекрестка“», метафизика и идеология «парижской ноты», с их точки зрения, подлежали «беспощадному уничтожению», а «главной идеей» они считали «изошренность формы» и ее «совершенство»³. Точных сведений о первоначальном составе этой группы нет. И. В. Одоевцева, описывая одно из предвоенных собраний у Гингеров⁴, называет имена Юрия Софиева и Б. Г. Заковича (1907 — после 1990), молодого поэта, ранее входившего в «Кочевье» и публиковавшегося в «Числах» и альманахах «Круга»⁵, а также переехавшего в 1939 году из Берлина в Париж Владимира Львовича Корвина-Пиотровского.

¹ Присманова А. С. Собр. соч. С. 12–13.

² См.: Фельзен Ю. У Мережковских по воскресеньям // Даугава. 1989. № 9. С. 105.

³ Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. С. 133. Упоминание о «Перекрестке», собрания которого прекратились в 1937 году, позволяет предположить, что формирование группы «формистов» началось несколько раньше, однако окончательную завершенность она получила только с присоединением к ней В. Л. Корвина-Пиотровского, переехавшего в Париж в 1939 году.

⁴ См.: Одоевцева И. В. На берегах Сены. М., 2005. С. 101 (сер. «Биографии и мемуары»).

⁵ См. о нем: Герра Р. 1) Борис Закович — последний поэт «парижской ноты» // Еврей России — иммигранты Франции. Очерки о русской эмиграции / Под ред. В. Московича, В. Хазана, С. Брейяр. М.; Париж; Иерусалим, 2000. С. 296–304; 2) Младшее поколение писателей русского зарубежья. СПб., 2009. С. 90–99.

В. Л. Корвин-Пиотровский, согласно семейной легенде, был потомком венгерского короля XV века Матвея Корвина. Он провел детские и отроческие годы в Белой Церкви, украинском городке, воспетом им в автобиографической поэме «Золотой песок», получил военное образование в Киеве¹, где в 1913 году издал сборник «Стихотворения» (совместно с будущим критиком В. Якериныным). Во время Первой мировой войны поэт был призван в действующую армию, затем участвовал в Добровольческом движении, побывал в плену, где, по его собственному выражению, «чрезвычайно неумело был расстрелян красными партизанами»². В 1920 году, после завершения боевых действий на польско-советском фронте, Корвин-Пиотровский появляется в Берлине, входит в содружество писателей «Веретено», принимает участие в «Братстве Круглого Стола» В. В. Набокова и Г. П. Струве, а в 1928–1933 годах вместе с Набоковым становится лидером берлинского «Клуба поэтов».

Самыми значительными удачами Корвина-Пиотровского в берлинский период творчества следует признать лирические стихотворения сборника «Полынь и звезды» (1923), обращенные к событиям Гражданской войны. Здесь поэт впервые находит свой лирический ракурс, который в позднем творчестве станет основанием эстетики его «формизма». «Если его стихи, — писал К. Вильчковский, — ...составляют своего рода дневник, то эти записи очищены от всего бытового и все автобиографическое в них сублимировано и перенесено в другой план: общечеловеческий, поэтический и мифологический»³. В жутких сценах русской катастрофы 1918–1920 годов поэт прозревает провиденциальную метафизику, которая проявляется обращением к библейским образам и сюжетам. Военные лишения становятся в его стихах символами «тварной боли» (стихотворение «Лунное моление») в поврежденном грехопадением мироздании⁴. В Берлине Корвин-Пиотровский издает также сборники стихов «Святогор-скит» (1923) и «Каменная любовь» (1925), том драматических поэм «Беатриче» (1928), а также прозу и переложения на русский язык немецких сказок.

Едва начавшуюся деятельность «формистов» прервала война. После оккупации Франции Присманова и Гингер, несмотря на нависшую над ними опасность, остались в Париже. Анна Семеновна полагала, что ей, как православной и русской по духу, ничего не грозит, а Александр Самсонович считал абсурдом

¹ В автобиографической справке, написанной в последние годы жизни, он представлялся как «артиллерийский офицер» (*Корвин-Пиотровский В. Л. Автобиографическая справка // Корвин-Пиотровский В. Л. Поздний гость. Стихи, поэмы, драматические поэмы: В 2 т. Вашингтон, 1968. Т. 2. С. 217*).

² Там же.

³ *Вильчковский К. О поэзии В. Корвина-Пиотровского (Возрождение. 1956. Тетрадь 53) // Корвин-Пиотровский В. Л. Поздний гость. Т. 2. С. 226–229.*

⁴ «Ибо тварь с надеждой ожидает откровения сынов Божиих, потому что тварь покорилась суете не добровольно, но по воле покорившего ее в надежде, что и сама тварь освобождена будет от рабства тлению в свободу славы детей Божиих. Ибо знаем, что вся тварь совокупно стонет и мучится донныне; и не только она, но и мы сами, имея начаток Духа, и мы в себе стенаем, ожидая усыновления, искупления тела нашего» (Рим. 8: 19–23). К этому «экзистенциальному» отрывку из Послания к римлянам апостола Павла восходят и «онтологические» стихотворения Присмановой, в частности цитируемая «Осенняя почта».

делить людей на расы, «как собак», и потому принципиально проигнорировал требование фашистской администрации зарегистрировать свое еврейство и носить на одежде желтую звезду.

Что касается Корвина-Пиотровского, то он был не из тех людей, которые подчиняются силе или неизбежности, коль скоро речь идет о событиях, противоречащих их представлениям о нравственной правоте. Поэт принял активное участие в движении Сопротивления, в 1944 году был арестован, около восьми месяцев провел в тюрьме гестапо в Монлюке, подвергался допросам, был приговорен (во второй раз в своей жизни) к смертной казни и заточен в камеру смертников:

Стоим, обвеянные снами
(Так, молча, сердце отдают),
И камни пыльные под нами —
Как птицы райские поют.

Нас тесно обступили люди,
И чей-то хриловатый бас
Толкует о поддельном чуде,
О суеверье и о нас.

Но грубых окриков не слыша,
Мы видим небо над собой,
И вдруг — летим. Все выше, выше,
В эфир прозрачно-голубой.

И в восхождении высокою
С воздушно-солнечных дорог
Глядим, уже бессмертным, оком
На тех, кто улететь не мог.
1944¹

Но и на этот раз поэт избежал смерти: накануне расстрела его обменяли на захваченных партизанами эсэсовцев.

После освобождения Франции «формисты» вновь встречаются в Париже у Гингеров, а также на квартире одного из ветеранов пражского «Скита поэтов», переехавшего во Францию, — Сергея Рафальского. «В его квартире в XV парижском округе по улице Фуркад, 6, собираются поэты и писатели А. Гингер, В. Корвин-Пиотровский, А. Присманова, К. Померанцев², художник М. Андре-

¹ Корвин-Пиотровский В. Л. Поздний гость. Т. 1. С. 111.

² Поэт, критик и журналист Кирилл Дмитриевич Померанцев (1906–1991), как и Корвин-Пиотровский, в войну участвовал в Сопротивлении. После войны он сотрудничал в многочисленных русских изданиях Франции и США, издал книгу путевых очерков (1965) и мемуары (1986). Перу Померанцева принадлежат несколько статей о поэзии зарубежья (в том числе очерк творчества Корвина-Пиотровского).

енко-Нечитайло, С. Шаршун и... Александр Туринцев. Здесь обсуждаются русские события, спорят»¹. Под знаком «формизма» проходит весь послевоенный, заключительный период истории поэзии «незамеченного поколения»². В 1946 году появляется вторая книга стихов Анны Присмановой «Близнецы», в которой на первый план выходят антропологическая метафизика и связанная с ней метафизика творчества, а в 1949-м — ее третья (и последняя) книга «Соль», обращенная к автобиографической теме «жизни как жертвы»:

Пусть, личное в себе любя,
мы тщетно беспокоим лиру —
мы все проходим чрез себя,
чтоб постепенно выйти к миру³.
«Так сердцем движимый скелет...»

В 1950-е годы поэтесса неожиданно обратилась к совершенно несвойственному ей «революционному» историческому сюжету — русскому террору 1860–1870-х годов — и написала «лирическую повесть» в стихах, посвященную народоволке Вере Фигнер. Поэма «Вера» вышла отдельным изданием в год смерти Анны Семеновны (4 ноября 1960 года). Некоторые видели в этой работе «жест», приурочивающий возвращение поэтессы в Советскую Россию⁴.

А. С. Гингер пережил свою жену на пять лет. В послевоенные годы он писал мало и очень строго оценивал свою работу. В 1957 году вышла небольшая книжка его стихов «Весть», состоявшая всего из 12 стихотворений, помеченных 1939–1955 годами, а в за несколько месяцев до смерти — итоговая книга «Сердце. Стихи 1917–1964» (1965). До конца дней Гингер оставался, вероятно, самым «неэмигрантским» поэтом, и трагедия русского изгнаничества виделась ему «частным случаем» в ряду всевозможных нелепостей, из которых соткано «покрывало Майи»:

Назначенные выпадают кости,
прядется сладкий, дивно прочный лен,
и не испытывающему злости
завидный выигрыш определен.

Дурному плену должно расковаться.
Мне милое блаженство суждено.

¹ «Скит». Прага. 1922–1940. М., 2006. С. 94.

² «Во время немецкой оккупации, уничтожившей все русские довоенные литературные группировки (и часть их участников), „формисты“ чудом спаслись. После войны они оказались даже единственной организованной группой» (Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека. С. 133).

³ Присманова А. С. Собр. соч. С. 96.

⁴ Присманова и Гингер действительно воспользовались в 1946 году Указом Президиума Верховного Совета СССР о праве русских эмигрантов «восстановить связь с родиной» и получили советские паспорта. Насколько этот патриотический «жест» был связан с их решением получить вид на жительство и уехать в Советский Союз, судить трудно.

И мне ли тешиться и бесноваться:
я буду спать, доколе спать дано.
«Спокойствие»¹

Для В. Л. Корвина-Пиотровского послевоенные годы стали временем творческого расцвета. В 1950 году он издает в Париже поэтический сборник «Воздушный змей», а в 1960 году, уже после отъезда поэта к сыну в США, здесь же выходит книга стихов и поэмы «Поражение». Откликаясь на ее выход, Г. В. Адамович писал: «Сборник этот может на первый взгляд показаться литературно-реакционным. В самом деле, сплошной, непрерывный четырехстопный ямб, строгий выбор слов, строгая чеканка стиха, а типографски — ни уступов, ни „лестниц“ в расположении строк. <...> У Корвина-Пиотровского везде, во всем чувствуется сопротивление духу времени, — не тому, конечно, что этот дух времени таит в себе глубокого и творческого, а его легкомыслию, его уличной развязности, вообще его слабостям»².

Позднее творчество Корвина-Пиотровского — апология личности в истории (тема вполне органичная для «дважды смертника»). Историческое бытие представляется в его стихах и поэмах вечным вызовом бытию личностному, что особенно остро ощущается в моменты катастроф и кризисов. Идеалы вступают здесь в жестокую схватку с исторической необходимостью, но в вечности, по убеждению поэта, остаются лишь воспоминания о высоких свойствах личности, дерзко бросающей вызов судьбе:

Замостье и Збараж, и Краков вельможный
Сегодня в шелку и парче, —
На ели хрустальной закат невозможный,
Как роза на юном плече.
О, польское счастье под месяцем узким,
Дорога скрипит и хрустит, —
Невеста Марина с царевичем русским
По снежному полю летит.
<...>
Все музыкой будет, — вечерней гитарой,
Мазуркой в уездной глуши,
Журчаньем фонтана на площади старой,
Нечаянным вздохом души — —³

Как уже говорилось, в послевоенном творчестве А. С. Присмановой, А. С. Гингера и В. Л. Корвина-Пиотровского эмигрантский опыт «отверженности и оди-

¹ Присманова А., Гингер А. Туманное звено. С. 196–197.

² Адамович Г. В. Стихи В. Корвина-Пиотровского (Новое слово. 1960. 19 апреля) // Корвин-Пиотровский В. Л. Поздний гость. Т. 2. С. 218–220. Итоговый двухтомник «Поздний гость» был частично подготовлен самим поэтом, но увидел свет уже после кончины автора (2 апреля 1966 года).

³ Корвин-Пиотровский В. Л. Поздний гость. Т. 1. С. 221. Двойное тире вместо многоточия — авторская пунктуация автора.

ночества» был претворен в экзистенциальные темы и сюжеты, преодолевающие относительно узкие границы русской «литературной диаспоры». Поэтому, с известными оговорками, в истории поэзии «незамеченного поколения» можно видеть композиционную завершенность гегелевской триады, в которой «тезис» «парижской ноты» Адамовича и «антитезис» Бемовского «Скита поэтов» оказались примиренными в завершающую эпоху «синтеза», связанную с деятельностью «формистов».

Поэзия пражского «Скита поэтов»

Париж и Берлин начала и середины 20-х годов XX века были «столицами» русской литературной эмиграции «первой волны». Но имелаась и «провинция», включавшая в себя не только Европу (Англия, Бельгия, Болгария, Латвия, Польша, Финляндия, Чехословакия, Эстония, Югославия), но и Азию (литературное объединение «Чураевка» в Харбине) и Америку. Одно из первых мест тут занимала Прага.

В 1928 году Георгий Адамович писал: «Недавно кто-то сказал, что русская литература за рубежом существует лишь в Париже и Праге. В других городах нет литературы, есть только отдельные писатели. Слова справедливые»¹. Литературную жизнь русской эмигрантской Праги определяли три центра: группа «Далиборка», собиравшаяся в одноименном кафе (в нее преимущественно входили писатели, сформировавшиеся еще в России), редакция эсеровского журнала «Воля России», литературный отдел которого вел критик и публицист Марк Львович Слоним, и молодежное объединение «Скит поэтов» (с 1930 года — просто «Скит»). Бессменным руководителем его был Альфред Людвигович Бем (23.04.1886, Киев — май 1945 (?), Прага). Именно в «Ските поэтов» наметилась особая струя в русской эмигрантской поэзии, которую условно можно назвать «пражской нотой».

Когда приглашенный в 1922 году в Прагу на должность лектора русского языка и литературы в Карловом университете А. Л. Бем после пребывания в Белграде и Варшаве, где руководил литературным кружком «Таверна поэтов», приехал в Прагу, недавние участники «Таверны поэтов», а теперь пражские студенты — будущий юрист Сергей Рафальский и будущий медик Николай Дзевановский — обратились к нему с предложением возглавить новое литературное объединение молодых. Бем согласился. Так возник пражский «Скит поэтов».

Какой смысл вкладывался в само название «Скит поэтов»? Бем подчеркивал, что вначале «скитники» главным образом учились. Позднее он отмечал, что «связь с традицией вовсе не означает отказ от движения вперед. По этому пути, избранному многими, „Скит“ не пожелал идти. Он предпочел замкнуться, поч-

¹ Адамович Г. О поэтах. Пражские поэты // Дни. 1928. № 1348. С. 2–3.

ти уйти в подполье, стать действительно „скитом“, в котором „вне жизни“ творилось свое маленькое, но подлинное дело»¹. Скитничество было уходом в литературные проблемы вне идеологии.

Естественно, что многолетним руководителем «Скита» Бем, последователь А. Н. Веселовского и А. А. Потебни, знаток творчества Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, стал прежде всего благодаря личному обаянию и авторитету. «Положение Альфреда Людвиговича в „Ските“ было совершенно особое <...>, — вспоминает один из активнейших участников объединения Вадим Морковин. — Это был тихий, мягкий человек, типичный русский интеллигент начала века, со всеми достоинствами и недостатками. Употребив современный термин, точнее всего было бы обозначить его скитским генеральным секретарем. Он делал заметки о каждом собрании, вел деловую переписку, заботился о скитских изданиях»². Это свидетельство дополняет Николай Андреев: «Он был хороший литературный критик, и было интересно слышать его мнение, он всегда стремился сказать по существу и объективно, не считаясь ни с личностью, ни с тенденциями автора»³. И, наконец, свидетельство третьего скитовца — поэта Вячеслава Лебедева: «Заключительное слово всегда брал сам А. Л. Бем, подводя итог всем высказываниям и ставя свой окончательный приговор над прочитанным. С его вдумчивой оценкой всегда все соглашались. В этом отношении „Скит“ был, вероятно, единственным жизненным примером идеальной идейной диктатуры, свободно осуществляемой без всяких принудительных средств»⁴.

Каждое из этих свидетельств отражает лишь одну из сторон облика и роли А. Л. Бема в «Ските». Наиболее достоверную картину того, что происходило на первых заседаниях «Скита поэтов», дают протоколы, которые поочередно вели его участники⁵. (А. Л. Бем стал вести краткие записи о присутствующих и повестке дня только с 20 октября 1924 года.) Однако для молодых литераторов и просто любителей литературы, входивших тогда в «Скит поэтов», само ведение протоколов было веселой интеллектуальной игрой. Этой игрой была порождена и шуточная терминология: «отец-настоятель», «послушники» и т. п. С каким бы то ни было мистицизмом или религиозностью это не имело ничего общего.

В 1922 году, начиная занятия в «Ските поэтов», Бем говорил: «Эпохи войн, революций и смуты втягивают человека в круг явлений массового характера, подчиняют его волю психологии массы и подставляют его сознанию чаще всего элементарные цели, достигаемые двигательным-волевым актом». Этой активности, которая «держит в цепях человеческую личность, понижая ее индивидуальную ценность», Бем противопоставлял творчество как высшую форму актив-

¹ Бем А. Л. Вступительное слово на вечере «Скита». 13. XII.1937 // «Скит». Прага 1922–1940. М., 2006. С. 679. Далее это издание обозначается как СП 1922–1940.

² Морковин В. Воспоминания // Поэты пражского «Скита». Проза. Дневники. Письма. Воспоминания. СПб., 2007. С. 586. Далее это издание обозначается как ППС 2.

³ Андреев Н. Е. То, что вспоминается. Таллинн, 1996. Т. 1. С. 261.

⁴ Лебедев В. Воспоминания о пражском «Ските» // ППС 2. С. 525.

⁵ См.: Протоколы собраний // СП 1922–1940. С. 686–702.

ности, дающую ответ «на внутренние запросы человеческого духа»¹. Последовательная устремленность к высшей, творческой активности пронизывает всю его деятельность и становится ключевым моментом в идеологии «пражской ноты».

«С самого начала, — вспоминал Бем, — „Скит“ не был объединен единством литературных симпатий. Даже в зачатке того, что именуется поэтической школой, здесь не было. Объединяло иное — желание выявить свою поэтическую индивидуальность, не втискивая ее заранее в ту или иную школу. Были поэтические уклоны...»² Наиболее видные представители «Скита поэтов» тяготели к различным направлениям литературы Серебряного века: А. А. Туринцев — к акмеизму, С. М. Рафальский — к футуризму, В. М. Лебедев — к конструктивизму. Посредником между «акмеистами» и «футуристами» был С. А. Есенин.

Первоначально Бем видел свою миссию в том, чтобы сдерживать «чрезмерности» и поддерживать связь с традицией, с «почвой русской литературы», но скитовцы «упорно тянули» его к современности: «Скажу определенно — оглядываясь назад, не знаю, кто кому большим обязан: „скитники“ мне, как их руководителю, или я им. <...> Я, вероятно, без общения со „скитниками“ не подошел бы так близко к литературе сегодняшнего дня. Итак, все не отказ от прошлого; на прошлом учатся, а живут и дышат современным»³.

Именно в «Ските» Бем формировался как литературный критик. В первых же своих «Письмах о литературе» он выступил с требованием литературного органа и критики с «направлением». И это направление, которое варшавский, «иностраннный» член «Скита» Лев Гомолицкий и парижский поэт и критик Юрий Терапиано называли «формизмом», а поэтический мэтр русского эмигрантского Парижа Георгий Адамович и сам Бем — «активизмом», зародилось в недрах «Скита». В наброске предисловия к первому печатному сборнику «Скит» (Прага, 1933) говорилось: «Задачи... поставленные себе редакцией, заключаются главным образом в утверждении... иного мира эмигрантской литературы (в частности поэзии), контрастирующего с общепринятым и общепризнанным в толстых журналах упадническим лицом эмигрантской музыки. <...>»⁴. В содружестве не было обязательной для всех программы, но она была у Бема и у тех, кто ее от него воспринял. «Что объединяет „Скит“? — спрашивал Бем и отвечал: Общение на почве творческих исканий. Убеждение в необходимости работы над словом. Стремление быть „с веком наравне“. Чуткое прислушивание к явлениям литературы. Отношение к сов<етской> литературе. Свобода критики»⁵.

¹ Бем А. Л. Творчество как особая форма активности // Студент. 1922. Т. 1. № 2. С. 4–5.

² Бем А. Л. Скит поэтов // Вопросы литературы. 1994. № 4. С. 270.

³ Там же. С. 271.

⁴ Redakční prohlášení Literární skupiny „Skít“, // Literární archiv Pámatníku národního písemnictví v Praze. Pozůstalost: Bém Alfred L. Bém. K. 1. Далее это издание обозначается LA PNP. Bém. K. — номер коробки.

⁵ Бем А. Л. Вступительное слово на юбилейном вечере «Скита» 22 апреля 1932 года // СП 1922–1940. С. 664.

В 1931 году началась яростная и продолжавшаяся несколько лет полемика главы «Скита» с Г. Адамовичем. Помимо разного отношения к пушкинской и лермонтовской традициям в ней проявилось и различное отношение к основным течениям русской поэзии первой половины XX века.

Владимир Вейдле в статье «Петербургская поэтика» писал: «Гумилев, с помощью Ахматовой и Мандельштама... обосновал, в Петербурге, стихами, новую поэтику, которую я петербургской поэтому, но лишь отчасти поэтому, и называю»¹. И далее отмечал: «В зарубежной поэзии между двух войн петербургская поэтика господствовала почти безраздельно»². С особенной отчетливостью это проявилось в поэзии эмигрантского Парижа, в так называемой «парижской ноте», где, по словам того же Вейдле, царила «не просто петербургская поэтика, а ее весьма узкое истолкование», данное Г. В. Адамовичем. Юрий Терапиано вспоминал, что акмеистическая стилистика стала «как бы чертой, отделяющей „прекрасное прошлое нашей культуры“ от „революционной свистопляски“ и всяческого „безобразия, процветающего там“» и что в «первые годы эмиграции оппозиция левым течениям в поэзии (как дореволюционным — футуризму, так и послереволюционным) являлась обязательной для зарубежных поэтических идеологов»³.

Совсем иной была обстановка в Праге. В. Морковин писал, что «русские в Праге были наиболее радикальной частью эмиграции. Тут было много учащейся молодежи и сильны чешские республиканские и демократические идеи. Все эмигрантские „ереси“ — евразийство, социалистические издания, „возвращенчество с высоко поднятой головой“ — шли именно из Праги. <...> Пражане тяготели к поэзии московской — Цветаевой, Пастернаку, Есенину... В Париже, наоборот, преобладали традиции „блистательного Санкт-Петербурга“ — акмеизма и классицизма»⁴. Роман Якобсон пропагандировал в Чехии Хлебникова и Маяковского. Для Марка Слонима не существовало двух литератур — эмигрантской и советской. Была одна русская литература. Основную свою заслугу он видел в том, что в отличие от большинства других печатных органов эмиграции пражская «Воля России» предоставляла свои страницы молодым и систематически знакомила читателей с творческой жизнью современной России.

А. Л. Бем, который видел в Слониме своего союзника и выступил в его поддержку в своих первых «Письмах о литературе», по отношению к акмеизму и к эмигрантской литературе в целом занимал несколько иную позицию. Наследие Гумилева Бем использовал в борьбе с «узким истолкованием» «петербургской поэтики». Упадочному настроению «парижан» он противопоставлял волевое, мужественное начало поэзии Гумилева, апологии опрощения у Г. Адамовича и Г. Иванова — свойственную Гумилеву «вещность».

¹ Вейдле В. О поэтах и поэзии. Париж, 1973. С. 125.

² Там же.

³ Терапиано Ю. К. Русская зарубежная поэзия // Ковалевский П. Е. Зарубежная Россия. Париж, 1971. Ч. 3. С. 243.

⁴ Морковин В. Воспоминания. С. 586–587.

Отличие литературной ориентации «Скита» от литературных традиций эмигрантского Парижа Бем наиболее четко сформулировал в статье о творчестве Эмилии Чегринцевой: «Если Париж продолжал линию, оборванную революцией, непосредственно примыкая к школе символистов, почти не отразив в себе русского футуризма и его своеобразного преломления в поэзии Б. Пастернака и М. Цветаевой, то Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С. Есенина, и через В. Маяковского, и через Б. Пастернака»¹.

Бема не удовлетворяла парижская ориентация на «дневниковую поэзию», на понимание литературы как самовыражения. В пользовании готовыми штампами и формами он видел полное «непонимание поэзии» как развивающегося, меняющегося по своим приемам и словесному выражению искусства. Этой концепции он противопоставлял понимание литературы как преобразования жизни: «„Парижская лирика“. <...> Мотивы разочарования, усталости и смерти. „Я“, пораженное миром. В основе — реакция боли. Другой путь — мое видение мира. Мир, преображенный глазами поэта. Отсюда — расширение тематики. Все может войти в поле зрения поэта. „Космическое“ начало. <...> Поэзия как упорядочение хаоса. <...> „Простота“ субъективной лирики связана с обеднением мира. Вещь, как объект, теряет свою самоценность. Она выпадает из мира. Остается голое, уязвленное неправдой мира Я. <...> Почему нельзя писать просто? <...> Бывает время, когда простота просто не дана. Ее нельзя искусственно предписать. Связано это с общей эволюцией поэзии. Сейчас поэзия вынуждена отвоевывать для себя целые новые области жизни. Вещи наступают на горло поэзии и грозят ее задушить. Нельзя огородить себя старым миром образов, потерявших сейчас уже всякую реальность, и думать, что таким образом спасается „чистая поэзия“. Надо с головой броситься в реальный мир сегодняшнего дня: с ундервудами, кино, аэропланами и т. д. Только переплавив его на горниле творчества, можно будет дать себе передышку. М. б. тогда для будущих поэтов снова наступит передышка простоты»².

В одной из рукописей Бема есть мысль о том, что «революция общественно-политическая не совпадает с революцией литературных форм»³. Точно так же Бем понимал, что граница между старым и новым не совпадает с искусственным разграничением русской литературы на эмигрантскую и советскую: «Старое и новое и здесь и там. Бунин и Горький. Новое — Пастернак и Цветаева»⁴. Бем не разделял взглядов тех представителей старшего поколения эмигрантской литературы, которые «полагали, что ими русская литература чуть ли не кончается: в России чума и, кроме заразы, оттуда ничего ждать не приходится»⁵. Он видел, что в России литература задыхается от «несвободы», но утверждал, что основной ствол русской литературы именно там, ибо там есть литературная среда и читатель. Преимуществом советской литературы он считал также ее

¹ Бем А. Л. Письма о литературе. Praha, 1996. С. 248.

² Бем А. Л. Вступительное слово на вечере «Скита» 25 апр(еля) 1933 года // СП 1922–1940. С. 667.

³ Славянская библиотека в Праге. Сейф. Т — А 2490 | 1669. Л. 2.

⁴ Бем А. Л. Вступительное слово на вечере «Скита» 25 апр(еля) 1933 года. С. 663.

⁵ Бем А. Л. Вступительное слово к вечеру «Скита» 15 мая 1930 года // СП 1922–1940. С. 651.

тесную связь с жизнью, о чем писал в статье «О советской литературе», прочитанной в «Ските» 13 и 27 ноября 1933 года. Он был не согласен с «Кассандрами эмиграции» — М. Осоргиным и М. Слонимом, утверждавшими, что подлинная русская литература существует лишь в России, а за границей только «осколки прежнего». Главные надежды он возлагал на молодое поколение. Одной из опасностей, грозивших прежде всего молодым писателям, был, по его мнению, отрыв от национальной традиции: «Мы от русской литературы не отрезаны. Критическое отношение не есть разрыв. Эмигрантская литература питается общими корнями: европейскими и русскими»¹. Однако он отвергал «соблазн перейти на идейные пути западной литературы»². Пятнадцатого января 1935 года Бем прочел в «Ските» свою статью «О двух направлениях в современной поэзии»³. Существование этих двух направлений — условно говоря, «парижского» и «пражского» — он считал непреложным фактом. Но в набросках приветственного слова на вечере Антонина Ладинского в «Ските» (1 июня 1931) писал: «Легенда о „поэтической“ вражде Парижа и Праги. Только легенда. Кто виновен? Не поэты, а критики. Путаются в ногах у писателей»⁴. «Высокий образец» простоты и предельной честности он видел в Георгии Иванове, прежде всего в его «Розах». Не отрицал он и талантливости наиболее значительных молодых представителей «парижской ноты» — Бориса Поплавского, Анатолия Штейгера и Лидии Червинской.

Вместе с тем Бем, Туринцев, Лебедев, Федоров боролись с пренебрежительным отношением «парижан» к молодым «провинциалам». Бем был убежден, что «столичность» и «провинциальность» определяет не место, где живет тот или иной литератор, а его творческая установка. Литературной «периферией» он считал, в частности, творчество Н. Снесаревой-Казаковой и М. Колосовой, что обуславливалось их «примитивизмом», склонностью к поэтическим штампам и готовым формам выражения.

Оценивая роль «Скита», Бем писал: «...что дал „Скит“ его участникам? Независимо от степени одаренности: помогал оформлению в слове их творческого напряжения. Будут ли итоги объективно ценные? Это может показать только время. Если в обстановке „Скита“ оказался или окажется действительно одаренный человек (а не может таких одаренных людей не быть среди нас), и эта обстановка будет благоприятна для его поэтического роста — то „Скит“ не только субъективно (в порядке хорошего времяпрепровождения), но и объективно себя оправдал»⁵.

«Общим грехом всей русской литературы» Бем считал ее оторванность от литературной жизни стран, давших приют нашим соотечественникам. Сам он

¹ Бем А. Л. Вступительное слово на собрании «Скита» 4 июня 1935 года // СП 1922–1940. С. 669.

² Бем А. Л. Вступительное слово к вечеру «Скита» 15 мая 1930 года. С. 653.

³ Бем А. Л. Письма о литературе. С. 196–200.

⁴ Бем А. Л. О Ладинском. Л. 1 // LA PNP. Bém. K 15. Pracovní materiály k básnické skupině «Skit poetov».

⁵ Бем А. Л. Вступительное слово на юбилейном вечере «Скита» 22 апреля 1932 года. С. 664–665.

стремился к преодолению этой оторванности, приглашая в «Скит» чешских поэтов (Иозефа Гору, Петра Кршичку) и поощряя переводы из чешской поэзии (ими наиболее систематически занимались А. Фотинский, В. Лебедев, М. Мыслинская). Чешская поэзия оказала явное воздействие на некоторых членов (М. Скачков, В. Лебедев). Вячеслав Лебедев в своей поэтической позиции 1930-х годов, весьма близкий чешскому цивилизму (С. К. Нейман, молодые братья Чапек), постоянно следил за ней и рассказывал обо всех сколько-нибудь значительных ее новинках русскому читателю на страницах журнала «Центральная Европа».

«Скит» как единое организационное целое поддерживал связи и с Парижем, и с Берлином, где вышла книга А. Головиной «Лебединая карусель» и антология русской зарубежной поэзии «Якорь» со стихами ряда скитовцев, и с «провинциальными» эмигрантскими центрами (Варшавой — прежде всего в лице Льва Гомолицкого, Таллинном, Випури, Белградом, Шанхаем). В числе гостей «Скита» и посетителей его вечеров были М. Цветаева, И. Северянин, Сири́н (Набоков), Е. Калабина, М. Форштетер, Л. Кельберин, А. Ладинский, З. Шаховская, польский поэт Л. Яворский, эстонский поэт В. Адамс.

Хотя заседания «Скита» посещали и уже сложившиеся литераторы, костяк его составляла студенческая молодежь. Литературное наследие «скитовцев», или «скитников», далеко неравноценно. Не все из них (например, С. Г. Долинский, А. Ф. Вурм) приняли участие в коллективных публикациях кружка. В состав объединения входило несколько прозаиков (И. Тидеман, М. Иванников, А. Воеводин). Самым значительным из них был Василий Георгиевич Федоров (1895, Херсон — 1959, Прага), талантливо продолжавший гоголевские традиции. Стихи писали и те члены «Скита», которые преимущественно проявили себя в других жанрах (в прозе — С. Долинский и Н. Терлецкий, в критике — Н. Андреев и Г. Хохлов). И наоборот: поэты «Скита» оставили след и в прозе, и в драматургии, и в публицистике, и в критике. Б. Семенов как прозаик, С. Рафальский как публицист и А. Туринцев как критик не менее интересны, чем как поэты, а Вадим Морковин — прозаик, драматург, мемуарист и вовсе значительно талантливее Вадима Морковина-поэта. И все же лицо объединения определяла поэзия.

В истории «Скита» отчетливо прослеживаются два периода. Первый (1920-е годы), который А. Л. Бем назвал «героическим», точнее было бы назвать эпическим. В этот период в творчестве скитовцев преобладает повествовательное, сюжетное, конструктивное начало. Недаром именно тогда были написаны самые масштабные произведения — «Поэма временных лет» Вячеслава Лебедева и «Конница» Алексея Эйслера. В этот период духовный облик «Скита» преимущественно определяют поэты-мужчины, большинство которых прошло через горнило Гражданской войны. В 1930-е годы «Скит» обретает преимущественно женский, лирический характер (Х. Кроткова, Э. Чегринцева, А. Головина, Т. Ратгауз, Т. Тукалевская, Н. Мякотина, И. Михайловская, М. Толстая, И. Бем). Чужды эпике и новые члены «Скита» — мужчины (В. Мансветов, К. Набоков, Е. Гессен). Вольно или невольно «Скит» сближался с лирической «парижской нотой», что отмечал в письмах Бему и рецензиях на сборники содружества Лев Гомолицкий.

Конструктивное начало оставалось доминантой лишь у ветеранов «Скита» Лебедева и Чегринцевой.

Не был «Скит» защищен и от воздействия современных ему идеологических тенденций. Сначала это были западничество и евразийство. Как и всю мировую творческую интеллигенцию 1920–1930-х годов, скитовцев притягивали Париж и Москва, что повлекло за собой и череду отъездов. Как раз наиболее жизненно активные члены «Скита», связанные с «первым героическим» периодом русской эмигрантской поэзии (А. Туринцев, С. Рафальский, А. Эйсер, Х. Кроткова), вслед за Д. Кобяковым уехали во Францию. В разные стороны и по разным причинам из Праги разъехались Б. Семенов и Е. Глушкова (Якубинская). В 1935 году в Париж отправилась Алла Головина, а в Ригу — приглашенная в местный русский театр Татьяна Ратгауз. Перед началом Второй мировой войны Прагу покинули Т. Голубь-Тукалевская, В. Мансветов и М. Толстая. В той или иной мере не устояли многие скитовцы (Скачков, Фотинский, Спинадель, Рафальский, Эйсер) и перед «советским» соблазном. Некоторые участники «Скита» (С. Рафальский, А. Эйсер, Б. Семенов) достигли вершин своего творчества уже за пределами Чехии.

В статье «Русская литература в эмиграции» (1939), написанной для энциклопедического издания, Бем смог назвать только трех пражан — Вячеслава Лебедева, Аллу Головину, к тому времени жившую попеременно во Франции и Швейцарии, и Эмилию Чегринцеву. Однако в «Ските», как показывают воспоминания и корреспонденция его участников, возникла такая атмосфера нелицеприятной критики и дружеской взыскательности, какой многим из уехавших не хватало. Они остро переживали отрыв от привычной творческой среды, писали А. Л. Бему и оставшимся в Праге скитовцам, посылали свои стихи, заочно принимали участие в вечерах «Скита», при публикации указывали на свою принадлежность к этому литературному содружеству. На вечере памяти Бориса Поплавского Бем говорил: «Мы знали здесь, что Поплавский в последнее время мечтал о Праге, где — так он думал — еще слушают стихи»¹.

В 1940–1941 годы при Русском свободном университете действовал семинарий А. Л. Бема «Современная литература», среди участников которого было много скитовцев. В числе авторов, которым были посвящены доклады, — А. Блок, М. Булгаков, Б. Пастернак. Доклад Бема «Русский футуризм» сопровождался чтением стихов Маяковского и Цветаевой (читала их Ирина Бем). Последнее собрание семинария состоялось 30 мая 1941 года. Позднее при Русской ученой академии в Праге существовал семинар по изучению русского языка и литературы, на котором 19 мая 1943 года Бем прочел доклад «Задачи современной эмигрантской литературы». С чтением своих произведений выступили члены «Скита» Ирина Бем, Вячеслав Лебедев и Василий Федоров.

Вячеслав Лебедев свидетельствует: «Собираясь и выступая публично во время оккупации, „Скит“ никогда не сделал ни одного приветственного жеста в сторону немцев. Наоборот: два его члена заплатили жизнью за несоответствие

¹ Бем А. Л. Памяти Бор<иса> Поплавского // СП 1922–1940. С. 677.

с немецким миром» (имеются в виду И. Михайловская и Е. Гессен)¹. Он же первым дал общую оценку деятельности А. Л. Бема в «Ските»: «Эмиграция не берегла, да и не могла уберечь своих молодых талантов, разрозненно погибавших или просто замолкавших в тяжелых жизненных условиях. В этом аспекте работа А. Л. Бема с литературной молодежью и его стремление по мере сил поддержать и направить все ее неокрепшие еще дарования на правильный путь и приохотить к регулярной работе над словом и над самим собой является чрезвычайно ценной и, вероятно, исключительной в истории эмиграции. Его значение для литературной эмигрантской поросли ясно проявилось в распаде „Скита“ после его смерти и в прекращении всякой литературной деятельности в Праге после 45-го года»².

Одним из главных принципов А. Л. Бема как руководителя „Скита“ было: «Сохранение индивидуальности. Каждый по-своему или — у каждого свой лирический голос. В этом смысле — „Скит“ не поэтическая школа, связывающая индивидуальность. Вольное объединение, связанное общностью поэтического восприятия»³.

Едва ли не самой яркой поэтической индивидуальностью «Скита» был Вячеслав Михайлович Лебедев (1896, Воронеж — 1969, Прага), выступавший также как прозаик, критик и переводчик. Со студенческой скамьи он попал на фронт, воевал в Румынии, во время Гражданской войны был поручиком 3-го конного полка Добровольческой армии, после ранения стал инвалидом. В начале 1920 года эвакуировался из Крыма и через Константинополь, Болгарию, Югославию и Австрию 18 июня 1922 года добрался до Праги. В 1927–1932 годах — студент инженерно-строительного отделения пражского Политехнического института. Участвовал в заседаниях «Скита» с 1923 года.

Сознательный продолжатель пушкинской традиции (см. цикл «А. С. Пушкину», 1925, «Стихи к музе», 1929), естественно и органично поддержанной воздействием Блока (см. стихотворение «Литературный чай», 1929) и Есенина, он столь же органично сочетал в себе талант эпика с лирическим дарованием, трезвый глаз наблюдателя реалий повседневности и символистскую надмирность. Все это определило большой успех его первого и единственного прижизненного сборника стихов «Звездный крен» (1929). Высокую оценку этой книге дали не только товарищи по «Скиту» (см. восторженную рецензию Алексея Эйслера⁴) и другие представители эмигрантской литературной «периферии»⁵, но и «столичные» критики⁶.

В лирике Лебедева сразу обратила на себя внимание смелая образность:

¹ Лебедев. В. Воспоминания о пражском «Ските» // ППС 2. С. 528.

² Там же. С. 529.

³ СП 1922–1940. С. 670.

⁴ ППС 2. С. 246–248.

⁵ См., напр.: *Нальянч С.* (С. И. Шовгенов). Литературные заметки: <...> Вячеслав Лебедев. Звездный крен // За свободу! 1930. № 119 (3100).

⁶ *Струве Г.* Заметки о стихах. <...> Вячеслав Лебедев // Россия и славянство. 1929. № 39. С. 4.

Кроткий март, голубой и талый,
Расплескал по дорожкам лужи
И повесил на запад алый
Занавески из белых кружев.
«Март», 1923

Мое сердце — петух на заборе,
Выкликает с Востока день.
«Утренний удой», 1923

В эпике — умение построить сюжет («Кровавая роза», 1922) и претворить в поэзию личный военный опыт («Кавалерийская баллада», 1925).

«Глубоко лирическая стихия поэзии Лебедева, — писал Эйсер, — характеризуется одной основной чертой — каким-то воздушным движением, вечным путешествием человека, его души, всего мира. <...> Прочувствовав это движение, Лебедев берет его не в его смыслах и целях, но как вечную музыку Вселенной, как некоторый лирический факт. Это движение стирает грани между небом и землею. <...> Большой мастер, хотя и не совсем свободный, но только во внешнем смысле, от чужих мотивов, — Вячеслав Лебедев подчиняет читателя законченностью и четкостью своих определений и образов. Но самое блестящее выражение его талант находит, помимо высокопоэтического миропонимания, богатства однородного словаря, почти нигде не нарушаемого неверным ударением или условным падежом; разнообразия сравнений; остроты художественного взгляда — в музыкальной инструментовке его стихов! Здесь он не только безукоризненно самостоятелен, несмотря на преобладание академического ямба, но достигает изумительной силы и выразительности. Некоторые же строки его стихов исполнены чистоты, классической строгости и настоящего музыкального совершенства!»¹

Вышесказанное в полной мере относится к стихотворениям «Весенняя вечерня» и циклу «Вечерняя звезда», опубликованным в 1923 году и не вошедшим в «Звездный крен».

Весенний вечер замер у порога,
Потупив в землю синие глаза.
Бог Саваоф взглянул нежданно строго,
И потемнели грустно образа.

У Богоматери, ласкающей ребенка,
Чуть дрогнули концы густых ресниц.
И зазвенел тоскующе и звонко
Распев чтеца при шелесте страниц.

А за окном с железною решеткой,
Забыв в руке весеннюю свирель,

¹ ППС 2. С. 247.

С улыбкою сияющей и кроткой
Брел по садам мечтательный Апрель.

В отличие от многих других членов «Скита», у Лебедева нет реминисценций из Маяковского, Пастернака или Цветаевой. Его внутренняя полемичность по отношению к «парижской ноте» заключалась прежде всего в приятии современности.

В статье «Поэзия и современность» (1931) он писал: «Вся литература — это спектакль вечных чувств в современных декорациях. <...> Проявление старых чувств в новых условиях, при новых обстоятельствах жизни — вот тот спасительный путь несчетного количества возможных комбинаций из очень скромного числа основных элементов, который только и дает возможность литературе существовать до бесконечности, вернее — до конца жизни. И потому отрицать современность — это значит отрицать и литературу»¹. Понимание этого требует «естественного» и «положительного» отношения к современности. Прозападническая поэма Лебедева была явно полемически направлена против навязанной идеями евразийства и блоковскими «Скифами» поэмы его пражского друга Алексея Эйслера «Конница». Марк Слоним нарочито опубликовал обе поэмы в одном номере «Воли России» (1928. № 5–6) и предпослал им собственную статью, звучащую чрезвычайно современно и сейчас.

Вячеслав Лебедев фактически всю свою поэтическую жизнь провел в Чехословакии, писал преимущественно в стол, несколько стихотворений под псевдонимом Виктор Ляпин опубликовал в 1959 и 1960 годах в нью-йоркском «Новом журнале», несколько — под собственным именем в мюнхенском журнале «Мосты» за 1961 год. Выходу сборника его стихов в переводе на чешский язык «Варфоломеевская ночь» помешала в 1968 году советская оккупация Чехословакии.

Алексей Владимирович Эйслер (1905, Петербург — 1984, Москва), выпускник Русского кадетского корпуса в Сараеве, приехал в Прагу 10 января 1926 года; 22 ноября того же года впервые выступил в «Ските», был принят в его члены и вскоре занял в нем видное положение (об этом свидетельствует «Литературный вечер трех» — В. П. Лебедева, В. Г. Федорова, Эйслера — 13 октября 1927 года). Своим настоящим литературным дебютом он считал публикацию в журнале «Воля Россия» (1927. № 5–6) стихотворения «Дон Кихот». Вот его заключительные строки:

В небе пропылило несколько веков.
Люди так же умирают, любят, лгут.
Но следы несуществующих подков
Росинанта в темных душах берегут.

¹ ППС 2. С. 282.

Потому что наша жизнь — игра теней,
Что осмеяны герои и сейчас,
И что много грубоватых Дульциней
Так же вдохновляют на безумство нас.

Вы, кто сердцем непорочны и чисты,
Вы, кого мечты о подвигах томят, —
В руки копья и картонные щиты!
Слышите, как мельницы шумят?¹

В своих стихах Эйсер умел угадывать собственную судьбу. Во многом это была судьба Дон Кихота. Не только потому, что, написав в 1926 году в Праге от лица белого офицера: «Да как и целоваться без погон!», десять лет спустя он сражался в Испании в рядах республиканской армии, где стал адъютантом командира 12-й Интернациональной бригады генерала Лукача — венгерского революционера и писателя Мате Залки, но и потому, что, вернувшись из Испании и Франции в Россию, пронес коммунистические убеждения через шестнадцать лет лагерей и ссылок, разочаровавшись в Дульцинее — Революции только в самом конце жизни.

Как и В. П. Лебедев, Эйсер, органично соединивший в себе эпика и лирика, отталкивался прежде всего от Пушкина и Блока, от олицетворенного в них опыта всей русской классической поэзии. К примеру, в стихотворении «В тот страшный год протяжно выли волки...» (1927) услышен не только отголосок пушкинской «Полтавы», но и связь с лермонтовским «Бородино». В стихах и поэмах («Глава из поэмы», 1927; «Конница», 1928; «Из поэмы „Суд“», 1930), написанных до отъезда в Париж 28 июня 1930 года, проявился дар выпукло и лаконично живописать и психологически обосновывать действие. Вместе с тем Эйсер полемизировал с идущим от Гумилева и характерным для ранних стихов Сергея Рафальского и Николая Болесциса (Дзевановского) увлечением романтической экзотикой.

Но в этот мир таинственный и дикий,
В мир, где царят Майн-Рид и Гумилев,
Где правят людоедами владыки
На тронах из гниющих черепов,

Ворвался с шумом, по-иному знойный,
Реальный мир, постылый и родной.
Такой неприхотливый и нестройный,
Такой обыкновенный и земной.
«Глава из поэмы»²

¹ ППС 2. С. 273.

² Там же. С. 276.

Эту полемику Эйсер продолжал и во вступлении в поэму с нарочито гумилевским названием «Жемчуга» (1930).

Казалось бы, при явной склонности к эпичности и живописности Эйснера должна была бы восхищать поэзия Ивана Бунина. Но в статье «Прозаические стихи» (1929), ей посвященной, пражский поэт с юным задором утверждал, что Бунин «совершенно не знает, что такое поэтическая тема, он не подозревает, что у поэзии есть какое-то совсем свое содержание, отличное от содержания прозаической литературы, так же как и философии»¹. Если отвлечься от того, что критика Бунина была здесь во многом продиктована стремлением молодого представителя литературной «провинции» поколебать треножки, на которых воскурялся фимиам «столичным» мэтрам, то нельзя не прийти к выводу, что Эйсер писал о проблеме, мучившей его самого. Так, «Глава из поэмы» или отрывок «Из поэмы „Суд“» представляли собой, как и многие стихотворения Бунина, «рассказы в стихах». И о них можно было сказать, что это «откровенная попытка рифмованной и ритмической обработки очевидно прозаической темы»². В 1920-х годах Эйсер боролся с этой таящейся в самом его творчестве опасностью, выбирая заведомо поэтические темы, гарантией чему служило то, что нередко их уже опробовали великие предшественники (лермонтовская «Дума» и стихотворение 1929 года «Бесчувствие», «Скифы» Блока и «Конница»).

Качественно новая ступень в поэзии Эйснера — стихотворение 1932 года «Надвигается осень. Желтеют кусты...». Если Вячеслав Лебедев в 1930-е годы модернизирует свои стихи путем их прозаизации, внося в текст все больше будничных реалий, чередуя юмор и трагизм, разнообразя ритмику и строфику (характерны уже сами названия — «Трамвай № 2», «В вокзальном отеле», «Обеденный перерыв», «На периферии», «Вечер в зоологическом саду», «Оптовая торговля розами»), то Эйсер насыщает драматическую жизненную ситуацию, о которой повествуется в этом стихотворении (расставание возлюбленных), множеством ассоциативных представлений и множеством содержательных планов.

Семнадцатилетняя ученица русской гимназии-интерната в чешском городке Моравска-Тршебова баронесса Алла Сергеевна Штейгер (1909, имение Стебелевская Николаевка Киевской губернии — 1987, Брюссель; в 1929 году вышла замуж и стала носить фамилию Головина) писала своему младшему соученику Вадиму Морковину: «Ахматову я давно забросила — не удовлетворяет, а своего еще не нашла, да и не найду, вероятно. Цветаеву не понимаю совершенно...»³ Ахматову она будет цитировать еще и через десять лет (см. эпиграф к стихотворению «Возвращаясь в пятый раз и в сотый»⁴), с Цветаевой в Париже подружится и одной из первых поймет, что, возвращаясь в Россию, она «поехала

¹ ППС 2. С. 257.

² Там же.

³ Там же. С. 434.

⁴ Поэты пражского «Скита». Стихотворные произведения. СПб., 2005. С. 406. Далее издание обозначается — ППС 1.

на гибель»¹. Разумеется, обе оказали влияние на творчество Аллы Головиной, но по типу дарования она отличалась от обеих. Лирическая стихия изливалась из нее потоком, реализуясь в бесконечных вариациях сквозных тем. Это сближает ее с Пастернаком, как и «растворенность» в природе, как и ассоциативность образных связей.

Стихи Головиной строятся на контрастах: сон и явь, природа — город, птичье или ангельское и земное, «счастье балаганное» и повседневность, человеческое и игрушечное, зрелость и детство. Но за всем этим, по убеждению А. Л. Бема, стояла «все та же мечта о прорыве сквозь мир вещей в мир духовности»², то же ощущение своей окрыленности и крылатости. Вместе с тем в ее стихах 1930-х годов проявляется стремление к объективизации. Лирическая героиня отождествляет себя то с пушкинской Татьяной, пишущей Онегину, то с отвергнутой Дон Жуаном соперницей донны Анны, то с простолюдинкой, мстящей возлюбленному за измену. В середине 1930-х годов Головина переживает тяжелую (как она поначалу думала — смертельную) болезнь, семейный разлад (с мужем — скульптором Александром Головиным — они фактически разошлись задолго до его отъезда в США в 1940 году). В ее поэзии появляется «цветаевский» трагизм. Так рождается одно из лучших ее стихотворений:

На этой страшной высоте,
где прерывается дыханье,
мы не поем, и только те,
кто может, говорят стихами...

Ведь больше вынести нельзя
ни одиночества, ни стужи,
зачем же этот голос нужен,
во тьме ведущий, как стезя?

И сквозь туманы и дожди —
все беспощаднее и гуще,
чуть слышный, но еще живущий,
еще твердящий впереди,

что на земле пощады нет,
что в небе ты давно услышан,
о том, что выше будет свет,
что хватит сил подняться выше...³

Париж принял Аллу Головину, но не принял Эмилию Кирилловну Чегринцеву (1904, Екатеринбург — 1989, Прага), впервые выступившую в «Ските» 14 марта 1927 года еще под девичьей фамилией Цегоева. Лучшее из написанного ею

¹ ППС 2. С. 384.

² Бем А. Л. Письма о литературе. С. 154.

³ ППС 1. С. 401.

в «скитовский» период вошло в два сборника — «Посещения» (1936) и «Строфы» (1938). В статье «О стихах Эмилии Чегринцевой» Бем писал: «В спорах о русской эмигрантской поэзии не раз уже отмечалось, что группа „Скита“ обладает своим поэтическим лицом и чем-то весьма отличным от поэзии парижской. Поэзия Эмилии Чегринцевой... в этом смысле, пожалуй, особенно характерна»¹. Когда Н. В. Болесцис (Дзевановский) писал в 1933 году о первом сборнике «Скита»: «Пастернак на Пастернаке сидит и Пастернаком погоняет»², — это в немалой степени относилось и к стихам Чегринцевой. В них мы найдем и столь характерные для Пастернака бытовые метафоры («измятая» заря, ветер «треплется мочалкой» как «сброшенный фрак после бала»), и ассоциативность, и звуковую рифму. Но за спиной Пастернака — школа футуризма. За спиной Чегринцевой — поэзия классиков и символистов (прежде всего Блока). Это различие проявляется и в лексике, и в ритмике. У Пастернака — новый язык и чисто разговорная интонация. У Чегринцевой — компромисс старого и нового.

Чегринцева гораздо в большей мере, чем Головина, — поэт мысли. Но мысль эта поэтическая. Мы не найдем у нее зарифмованных сентенций; мысль заключена в самом метафорическом ряду, в развитии поэтической темы (самый наглядный пример — поэма «Шахматы»). Постепенно она освобождалась от чрезмерной сложности и зашифрованности. Ее предвоенные стихи («Наследство», «Был твой предок монголом раскосым»), продиктованные трагическим временем, исполнены высокой гражданственности и до сих пор актуальны.

Дебютировавший в середине 1920-х годов Борис Константинович Семенов (1894, Псков — 1942, Саратов) после окончания в 1927 году Русского юридического факультета в Праге уехал в Эстонию, где занимался культтуртрегерством и политикой (как член руководства партии «Крестьянская Россия» переправлял через рубеж литературу и агентов, за что впоследствии и поплатился — после присоединения Эстонии к СССР был арестован и умер в тюрьме). В 1937–1938 годах он возобновил переписку с Бемом и послал ему десять стихотворений, которые получили горячее одобрение на вечере «Скита» осенью 1938 года. В поэзии Семенова, ориентированной на изображение деревни, на фольклор и диалектную лексику, вместе с тем ощущается выучка у символистов, большая поэтическая культура, философичность. Его привлекают языческая стихия, древние архетипы настоящего и надзвездные миры. Свое последнее стихотворение он закончил на высокой поэтической ноте:

Все примирит прощающий Господь —
Пусть мучит суета и злобою и страхом,
Пусть гений наш и труд — слепое торжество
Повергнутых и вновь воздвигнутых из праха.
Когда взрывая плоть и разрушая твердь,
Всегда смущающий наш будний просып,
Он — черный водопад — поднимет нас и бросит

¹ Бем А. Л. Письма о литературе. С. 246.

² ИПС 2. С. 347.

В неистовый полет — торжественную смерть. —
Преобразится в ней — до малого листа,
Которого, живя, не замечали,
Весь этот мир, где терпкою печалью
Нас хрупкая томила красота.

Трагически завершилась и жизнь Евгения Сергеевича Гессена (родился в 1910 году в Петербурге), у которого Бем отмечал «словесное упрощение и напевную доминанту», близкую Блоку¹. Первая исследовательница творчества Е. Гессена В. А. Каменская писала: «От поэзии „скитовцев“, таких, например, как Чегринцева и Головина, Гессен отличался в первую очередь сдержанной простотой и скупостью в употреблении „украшающих“ художественных средств. Он не стремился поразить читателя новизной рифм и образов, его стихи — это поэтическая исповедь, всегда беспросветно трагическая»². Гессен сознательно отталкивался от «чужих слов» — «прямо от Пушкина и Лермонтова, или — от них же, но через Блока и Ахматову. Его своеобразие — в принципиальной «непоэтичности», естественности тематики, строя речи. В пражском хоре голос Е. Гессена был своего рода «парижской нотой»³. Четырнадцатого сентября 1942 года он был направлен в концлагерь Терезин, 28 сентября 1944 года — в Освенцим. Погиб ли он там, в концлагере Ораниенбург, или во время перехода из одного лагеря в другой уже весной 1945 года — до сих пор точно неизвестно.

Из сорока официально принятых членов «Скита» двадцать девять были или по крайней мере считали себя поэтами. Здесь представилась возможность чуть подробнее сказать лишь о наиболее ярких индивидуальностях. Но и они, как принято говорить, поэты второго ряда. Тем не менее общими усилиями им удалось оставить заметный след в истории русской эмигрантской поэзии, что определялось относительным единством творческих установок.

¹ СП 1922–1940. С. 680.

² Каменская В. А. О Евгении Гессене // Русская, украинская и белорусская эмиграция между двумя мировыми войнами. <...>. Прага, 1995. С. 278.

³ Каменская В. А. Поэт Евгений Гессен // Евреи в культуре русского зарубежья. Иерусалим, 1996. Т. 5. С. 9–10.

ВМЕСТО ПОСЛЕСЛОВИЯ

Русская литература в изгнании: часть или целое?

Учебник, который вы прочитали, называется «Литература русского зарубежья» (1920–1940). Но его типологические границы, как это часто бывает, не совпадают с хронологией творчества отдельных писателей: Д. С. Мережковский и М. А. Осоргин оканчивают творческий путь в начале 1940-х годов, И. А. Бунин — в начале 1950-х, а Б. К. Зайцев — даже в начале 1970-х годов. Описанную эпоху называют литературой «первой волны» эмиграции. За ней последовала «вторая волна» (русские писатели, оказавшиеся на Западе или начавшие литературную деятельность после Второй мировой войны) и «третья волна» (литераторы-эмигранты 1970–1980-х годов).

История «русской литературы в изгнании» связана с постоянными поисками ее места, ее отношения к литературе метрополии, литературе в СССР (этот вопрос уже обсуждался в первой главе). Советские литературоведы по идеологическим причинам резко разделяли литературу, создаваемую «здесь» и «там», отдавая явное предпочтение советской и делая исключения лишь для некоторых писателей-эмигрантов (например, И. Бунина, А. Куприна, М. Цветаевой).

Однако диагноз, который ставили русской литературе в изгнании эмигрантские критики, тоже бывал неутешительным. «Русская литература разделена надвое. Обе ее половины еще живут, подвергаясь мучительствам, разнородным по форме, но одинаковым по последствиям, — констатировал В. Ф. Ходасевич. — В условиях современной жизни, когда писатель стал профессионалом, живущим на средства, добываемые литературным трудом, читатели необходимы ему не только как аудитория, но и просто как потребители. Вот такого-то потребительского круга эмиграция для своих писателей не составляет. <...> Малый тираж влечет за собой удорожание издания, а дороговизна книг в свою очередь еще более сокращает их распространение. Получается порочный круг, из которого выхода не видится. <...> Печатание книг становится почти невозможно. Уже в Варшаве выходят брошюры, отпечатанные на гектографе, а один писатель с крупным и заслуженным именем пытается продавать свои мелкие сочинения в виде автографов. Если немногочисленным нашим читателям угрожает голод только литературный, то перед нами стоит и физический»¹.

Тем не менее и здесь Ходасевич говорит не о двух литературах, русской и эмигрантской, а об *одной русской литературе, разделенной надвое*.

Теорию *единого потока* исповедовали даже те литературоведы, которые писали отдельную историю эмигрантской литературы. Г. П. Струве, автор одной

¹ Ходасевич В. Ф. Литература в изгнании (1931) // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996. Т. 2. С. 256, 264–266.

из важнейших обобщающих работ, утверждал, что «эта зарубежная русская литература есть временно отведенный в сторону поток общерусской литературы, который — придет время — вольется в общее русло этой литературы. И воды этого отдельного, текущего за рубежами России потока, пожалуй, будут больше содействовать обогащению этого общего русла, чем воды общероссийские»¹.

На первый взгляд построению общей истории русской литературы прошлого века противоречит важное обстоятельство. Две литературы несколько десятилетий были разделены «железным занавесом» и сообщались гораздо меньше, чем создаваемые на одном языке литературы разных стран, к примеру испанская и аргентинская.

Однако при внимательном рассмотрении между литературами метрополии и диаспоры обнаруживается множество точек соприкосновения, внешних и внутренних связей, которые невозможно обнаружить при раздельном, автономном подходе. Это сама материя литературы — *русский язык*.

Многие писатели «первой волны» эмиграции — выходцы из Серебряного века. Изучая литературу «первой волны», мы должны неизбежно учитывать этот генезис. Большинство же эмигрантов «третьей волны», как правило, в течение десятилетий были советскими писателями, публиковали свои книги в СССР. Наконец, есть среди русских писателей XX века те, кто «менял прописку» несколько раз (А. Толстой, М. Цветаева, А. Бухов). Четко отделить эмигрантскую поэтику И. Бунина или В. Аксенова от их поэтики русского или советского периода невозможно. Творчество — явление органическое, его эволюция и кризисы не определяются датой эмиграции.

Кроме того при очевидных тематических и жанровых различиях (предположим, бурное развитие производственного романа в СССР или темы изгнания в поэзии эмиграции) на тех же тематическом и жанровом уровнях между двумя литературами обнаруживаются многочисленные сходства. И «здесь» и «там» сочинялись романы о революции и гражданской войне, романы-утопии о будущем России (хотя, конечно, с разными идеологическими знаками). По обе стороны границ продолжалась линия развития акмеистской поэтики (А. Ахматова, О. Мандельштам — Г. Адамович, Г. Иванов). Иногда по обе стороны границы обнаруживаются даже своеобразные художественные двойники (например, читая первые романы В. Набокова, Н. Берберова сразу нашла ему советскую аналогию: Ю. Олеша). Такие пересечения и переклички мы можем обнаружить лишь при целостном подходе.

Наконец, русская критика в изгнании внимательно наблюдала и за литературой советской (хотя обратный взгляд был затруднен). Глубокие и тонкие оценки творчества М. Зощенко, А. Платонова, Ю. Тынянова принадлежат Г. Адамовичу, В. Ходасевичу, К. Мочульскому. Рассматривая две литературы изолированно, мы, как правило, не учитываем, а подчас и теряем эти оценки.

Таким образом, можно утверждать, что две русские литературы существуют достаточно изолированно (да и то не весь советский период, а только некоторую его часть, 1930–1950-е годы) лишь в организационных формах, на уровне лите-

¹ Струве Г. П. Русская литература в изгнании. 3-е изд., испр. и доп. Париж; М., 1996. С. 22.

ратурного быта: объединения и кружки, журналы, издательства. Но их объединяют хронологические границы, концептуальная рамка (методы и принципы), иерархический ряд имен и произведений. В области поэтики, жанра и стиля идея «общего русла» подтверждается многочисленными фактами и аргументами.

На одной из эмигрантских конференций «третьей волны» (1981) С. Довлатов, рассуждая на привычную тему — «Две русские литературы или одна?», — предлагал мысленный эксперимент: «Очень полезно было бы взглянуть на сегодняшнюю ситуацию через двести лет. Это сделать невозможно, но можно поступить наоборот. Можно взглянуть отсюда на литературу столетней давности, и тогда сразу возникнут впечатляющие аналогии. <...> Время сглаживает политические разногласия, заглушает социальные мотивы и в конечном счете наводит порядок. Взаимоисключающие тенденции образуют единый поток. <...> Сто лет назад было все: были правоверные, были либералы, был самиздат, были диссиденты. <...> Все было, и всякое бывало. Мне кажется, что любой из присутствующих сможет обнаружить в истории литературы своего двойника. <...> Литературный процесс разнороден, литература же едина. Так было раньше, и так, мне кажется, будет всегда»¹. В другом эссе (1984) он предложил четкую и эффектную формулировку: «Нет сомнения, что лучшие из нас по обе стороны „железного занавеса“ рано или поздно встретятся в одной антологии»². Мы можем добавить: и в одной истории литературы.

Рано или поздно писательский прогноз станет научной концепцией и будет создана целостная «История русской литературы XX века».

¹ Довлатов С. Уроки чтения. Филологическая проза. СПб., 2010. С. 189–191.

² Там же. С. 350.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

І. ЛИТЕРАТУРА КО ВСЕМ РАЗДЕЛАМ

Учебники. Учебные пособия

- Агеносов В.В.* Литература русского зарубежья (1918–1996). М., 1998.
- Базанов П. Н., Шомракова И. А.* Книга русского зарубежья: Из истории книжной культуры XX в.: Учеб. пособие. СПб., 2003.
- Басинский П. В.* Русская литература конца XIX — начала XX века и первой эмиграции. М., 1998.
- Буслакова Т. П.* Литература русского зарубежья. Курс лекций: Учеб. пособие для высших учебных заведений. М., 2003.
- История русской литературы XX века: В 4 кн. Кн. 2: 1910–1930 годы. Русское зарубежье / Л. Ф. Алексеева, А. М. Ваховская, Л. В. Суматохина и др. / Под ред. Л. Ф. Алексеевой. М., 2005.
- История русской литературы. XX век: Серебряный век / Под ред. Ж. Нива и др. М., 1995.
- Литература русского зарубежья (1920–1990): Учеб. пособие / Под общ. ред. А. И. Смирновой. М., 2006.
- Михайлов О. Н.* Литература русского зарубежья. М., 1995.
- Русская литература рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов) / Под ред. В. А. Келдыша и др. М., 2000. Кн. 1; М., 2001. Кн. 2.

Материалы и исследования

- Азаров Ю. А.* Диалог поверх барьеров. Русское литературное зарубежье: центры, периодика, взаимосвязи (1918–1940). М., 2005.
- А. Л. Бем и гуманитарные проекты русского зарубежья: Междунар. науч. конф., посв. 120-летию со дня рождения, 16–18 ноября 2006 года / Сост. и науч. ред. М. А. Васильева. М., 2008.
- Богомолов Н. А.* Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999.
- В поисках пути: Русская интеллигенция и судьбы России. М., 1992.
- Вокруг редакционного архива «Современных записок» (Париж, 1920–1940): Сб. статей и материалов / Под ред. О. А. Коростелева, М. Шрубы. М., 2010.
- Гачева А. Г., Казнина О. А., Семенова С. Г.* Философский контекст русской литературы 1920–1930-х годов. М., 2003.
- Глэд Дж.* Беседы в изгнании: Русское литературное зарубежье. М., 1991.
- Демидова О. Р.* Метаморфозы в изгнании: Литературный быт русского зарубежья. СПб., 2003.
- Диаспора [альманах]: Новые материалы. Париж, 2001–2007. Вып. 1–9.
- Евреи в культуре русского зарубежья: Сб. статей, публикаций, мемуаров и эссе (1919–1939): В 12 т. / Под ред. М. Пархомовского. Иерусалим, 1992–2005.
- Зарубежная Россия: 1917–1939 годы: Сб. статей / Отв. ред. В. Ю. Черняев. СПб., 2000. Кн. 1; СПб., 2003. Кн. 2; СПб., 2004. Кн. 3.
- Зверев А. М.* Повседневная жизнь русского литературного Парижа: 1920–1940. М., 2003.
- Зеньковский В. В.* История русской философии: В 2 т. Л., 1991. Т. 2. Ч. 4.

- Йованович М. Русская эмиграция на Балканах. 1920–1940. М., 2005.
- Казнина О. А. Русские в Англии: Русская эмиграция в контексте русско-английских литературных связей в первой половине XX века. М., 1997.
- Каспэ И. М. Искусство отсутствовать. Незамеченное поколение русской литературы. М., 2005.
- Классика и современность в литературной критике русского зарубежья 1920–1930-х годов. М., 2005. Ч. 1; М., 2006. Ч. 2.
- Коростелев О. А. Пафос свободы: Литературная критика русской эмиграции (1920–1970) // Критика русского зарубежья: В 2 т. М., 2002. Т. 1. С. 3–35.
- Культура русской диаспоры: Саморефлексия и самоидентификация: Материалы междунар. семинара / Под ред. А. Данилевского, С. Доценко. Тарту, 1997.
- Культура русской диаспоры. Эмиграция и мемуары / Отв. ред. С. Доценко. Таллинн, 2009.
- Культурное наследие российской эмиграции. 1917–1940: В 2 кн. / Под ред. Е. П. Чельшева, Д. М. Шаховского. М., 1994.
- Лавров А. В. Двадцать лет «Современных записок» // Современные записки: Общественно-политический и литературный журнал: В 70 т. Т. 1 / Под ред. М. Н. Виролайнен, С. В. Куликова. СПб., 2010. С. 7–16.
- Литература русского зарубежья (1918–1940) // Российский литературоведческий журнал. 1993. № 2. (Специальный выпуск.)
- Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века: Материалы междунар. науч.-практ. конф. / Под ред. Л. А. Иезуитовой и С. Д. Титаренко. СПб., 2008.
- Литература русского зарубежья. 1920–1940 / Под общ. ред. О. Н. Михайлова; отв. ред. Ю. А. Азаров. М., 2008. Вып. 2; М., 2008. Вып. 4.
- Литературное зарубежье: Проблема национальной идентичности: Сб. ст. М., 2000. Вып. I.
- Литературное зарубежье: Национальная литература — две или одна?: Сб. ст. М., 2002. Вып. II.
- Литературное зарубежье. Лица. Книги. Проблемы: Сб. ст. М., 2005. Вып. III; М., 2007. Вып. IV; М., 2008. Вып. V.
- Вокруг «Чисел» // Литературное обозрение. 1996. № 2. (Специальный выпуск.)
- Лица: Биогр. альманах: В 9 т. М.; СПб., 1992–2002.
- Лысенко А. В. Голос изгнания. М., 2000.
- Матвеева Ю. В. Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземigrants. Екатеринбург, 2008.
- Минувшее: Ист. альманах: В 25 т. Т. 1–12. Paris, 1986–1991; Т. 13–25. СПб., 1993–1999.
- Одна или две русских литературы?: Междунар. симпозиум, созданный ф-том словесности Женевского ун-та и Швейцарской Академией славистики. Женева, 13–15 апреля 1978. Lausanne, 1981.
- Омельченко Н. А. В поисках России: Общественно-политическая мысль Русского Зарубежья о революции 1917 г., большевизме и будущих судьбах российской государственности. СПб., 1996.
- Павловский А. И. К характеристике биографической прозы русского зарубежья (И. Бунин, М. Осоргин, В. Набоков) // Рус. лит. 1994. № 3. С. 30–53.
- Пискунов В. М. Чистый ритм Мнемозины: Мемуары русского «серебряного века» и русского зарубежья. М., 1992.
- Раев М. И. Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919–1939. М., 1994.
- Российское зарубежье в Финляндии между двумя мировыми войнами / Под ред. О. Р. Демидовой. СПб., 2004.
- Русская литература 1920–1930-х годов: Литературные портреты: В 2 т. М., 2009.
- Русская литература в эмиграции: Сб. ст. / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1972.
- Русская религиозно-философская мысль в эмиграции / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1975.
- Русская эмиграция в Европе. 20–30-е годы XX века / Отв. ред. Л. В. Пономарева. М., 1996.
- Русская эмиграция во Франции // Новый журнал. 2008. № 253. (Специальный выпуск.)

- Русские в Италии: Культурное наследие эмиграции: Материалы междунар. науч. конф. 18–19 ноября 2004 г. М., 2006.
- Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу. 1920–1940: Междунар. науч. конф. Женева, 8–10 декабря 2005 г. / Под ред. О. Б. Василевской, М. А. Васильевой. М., 2007.
- Русский Берлин. 1920–1945: Материалы Междунар. науч. конф. 16–18 дек. 2002 г. / Под ред. Л. С. Флейшмана. М., 2006.
- Русский Париж: Мемуары, очерки, статьи, заметки / Сост., предисл. и коммент. Т. П. Буслаковой. М., 1998.
- Русское зарубежье — духовный и культурный феномен: Материалы Междунар. науч. конф.: В 2 ч. М., 2003. Ч. 1; М., 2008. Ч. 2.
- Русское зарубежье: Хроника научной, культурной и общественной жизни. Франция. 1920–1940: В 4 т. / Под ред. Л. А. Мнухина. М., 1995–1997.
- Русское литературное зарубежье: Сб. обзоров и материалов / Под. ред. А. Н. Николюкина. Вып. 1. М., 1991; Вып. 2. М., 1993.
- Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов: Поэтика — Видение мира — Философия. М., 2001.
- Соколов А. Г. Судьбы русской литературной эмиграции 1920-х годов. М., 1991.
- Стиридонова Л. А. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999.
- Струве Г. П. Русская литература в изгнании. Нью-Йорк, 1956; Париж; М., 1996.
- Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. статей и материалов (Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения) / Под ред. Ю. М. Валиевой, С. Д. Титаренко. СПб., 2010.
- Художественная речь русского зарубежья. 20–30-е годы XX века: Анализ текста / Под ред. К. А. Роговой. СПб., 2002.
- Чагин А. И. Расколотая лира. Россия и зарубежье: Судьбы русской поэзии в 1920–1930-е годы. М., 1998.
- Шлегель К. Берлин, Восточный вокзал: Русская эмиграция в Германии между двумя мировыми войнами (1918–1945). М., 2004.
- Dodenhoeft B. Laßt mich nach Rußland heim: Russische Emigranten in Deutschland von 1918 bis 1945. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern, 1993.
- Livak L. How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism. Madison; London, 2003.
- Russen in Berlin: Eine kulturelle Begegnung, 1918–1933 / Hrsg. von F. Mierau. Weinheim; Berlin, 1988.
- Russische Emigration im 20. Jahrhundert: Literatur — Sprache — Kultur / Hrsg. von Frank Göbler unter Mitarbeit von Ulrike Langer. München, 2005.

Мемуары

- Адамович Г. В. Одиночество и свобода. СПб., 2002.
- Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. М., 1991.
- Бахрах А. В. По памяти, по записям: Литературные портреты. Париж, 1980.
- Берберова Н. Н. Курсив мой: Автобиография. М., 1996.
- Варшавский В. С. Незамеченное поколение. Нью-Йорк, 1956; М., 1992.
- Вишняк М. В. «Современные записки»: Воспоминания редактора / Вступ. ст. Л. Аллена. СПб.; Дюссельдорф, 1993.

- Вишняк М. В. Годы эмиграции, 1919–1969. Париж — Нью-Йорк. (Воспоминания). Stanford, 1970.
- Гиппиус З. Н. Живые лица: В 2 кн. Прага, 1925; Л., 1991.
- Гиппиус З. Н. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951; М., 1991.
- Гуль Р. Я унес Россию: Апология эмиграции: В 3 т. Нью-Йорк, 1981–1984; М., 2001.
- Дальние берега: Портреты писателей эмиграции: Мемуары / Сост., предисл. и коммент. В. Крейда. М., 1994.
- Зайцева-Соллогуб Н. Б. Я вспоминаю. Устные рассказы. М., 1998.
- Иванова Л. Вяч. Воспоминания. Книга об отце / Подг. текста и коммент. Дж. Мальмстада. М., 1992.
- Кузнецова Г. Н. Грасский дневник / Подг. текста, вступ. ст., коммент. О. Р. Демидовой. СПб., 2009.
- Маковский С. К. Портреты современников. Нью-Йорк, 1955; М., 2000.
- Менегальдо Е. Русские в Париже. 1919–1939. М., 1998.
- Одоевцева И. В. На берегах Сены. М., 1989.
- Степун Ф. А. Бывшее и несбывшееся: В 2 т. Нью-Йорк, 1956; London, 1990; М., 1995.
- Степун Ф. А. Встречи. Мюнхен, 1962; М., 1998.
- Степун Ф. А. Портреты. СПб., 1999.
- Терапиано Ю. К. Литературная жизнь русского Парижа за полвека (1924–1974): Эссе, воспоминания, статьи / Сост. Р. Герра, А. Глезер. Париж; Нью-Йорк, 1987.
- Терапиано Ю. К. Встречи. Нью-Йорк, 1953.
- Ходасевич В. Ф. Некрополь: Воспоминания. Брюссель, 1939; М., 1991.
- Яновский В. С. Поля Елисейские: Книга памяти. Нью-Йорк, 1983; СПб., 1993.

Антологии

- Ковчег: Поэзия первой эмиграции. М., 1991.
- Ковчег: Сб. русской зарубежной литературы. Нью-Йорк, 1942.
- Критика русского зарубежья: В 2 т. / Сост., примеч. О. А. Коростелев, Н. Г. Мельников. М., 2002.
- Литература русского зарубежья: Антология: В 6 т. / Сост. В. В. Лавров. М., 1990–1998. Т. 1: 1920–1925. М., 1990; Т. 2: 1926–1930. М., 1991; Т. 3: 1931–1935. М., 1997; Т. 4: 1936–1940. М., 1998.
- «Мы жили тогда на планете другой»: Антология поэзии русского зарубежья. 1920–1990: В 4 т. / Сост. Е. Витковский, примеч. Г. Мосешвили. М., 1994–1997.
- На западе: Антология русской зарубежной поэзии / Сост. Ю. П. Иваск. Нью-Йорк, 1953.
- О России и русской философской культуре: Философы русского послеоктябрьского зарубежья. М., 1990.
- Россия между Европой и Азией: Евразийский соблазн: Антология / Ред., сост. И. Н. Сиземская, Л. И. Новикова. М., 1993.
- Русская идея: В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья: В 2 т. М., 1994.
- Русское зарубежье: Новое открытие классики: Методич. пособие / Сост. Б. А. Ланин, Ж. И. Стрижекурова. М., 2008.
- Русское зарубежье: Хрестоматия по литературе / Сост. В. И. Бурдин, В. Е. Кайгородова, Н. А. Петрова. Пермь, 2000. Ч. 2.
- Столицы мира в поэзии русской эмиграции / Автор идеи и сост. О. Р. Демидова. СПб., 2001.
- Эмигранты: Поэзия русского зарубежья. Ростов-н/Д., 2004.
- Якорь: Антология русской зарубежной поэзии / Сост. Г. В. Адамович, М. Л. Кантор. Берлин, 1936; СПб., 2005.
- Поэты пражского «Скита»: Стихотворные произведения / Сост., вступ. ст., коммент. О. М. Малевича. СПб., 2005.
- Поэты пражского «Скита»: Проза. Дневники. Письма. Воспоминания / Сост., коммент. О. М. Малевича. СПб., 2007.

II. Персоналии

А. Т. Аверченко

- Инов И. В.* Аркадий Аверченко в Чехии (По материалам пражских архивов и чешской периодики 20–х годов) // Русская литература. 1998. № 2. С. 142–156.
- Левицкий Д. А.* Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М., 1999.
- Николаев Д. Д.* Аверченко // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1999. Вып. 2. С. 117–157.
- Спиридонова Л. А.* Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999. С. 76–120.
- Фенина С. В.* Тема России в послереволюционном творчестве Аркадия Аверченко // Русская литература за рубежом. М., 2007. С. 99–114.

Г. В. Адамович

- Богомолов Н. А.* Проект «акмеизм» // Новое литературное обозрение. 2003. № 58. С. 140–180.
- Демидова О. Р.* Метаморфозы в изгнании: Эстетика литературного быта русского зарубежья. СПб., 2003 (по указат. имен).
- Коростелев О. А.* Адамович // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1999. Вып. 2. С. 158–186.
- Марина Цветаева* — Георгий Адамович: Хроника противостояния / Предисловие, сост. и примеч. О. А. Коростелева. М., 2000.
- Ревякина И. А.* Г. Адамович — критик журнала «Звено» // Русское литературное зарубежье: Сб. обзоров и материалов. М., 1993. Вып. 2. С. 86–101.
- Фетисенко О. Л.* Автобиографизм литературных рецензий Георгия Адамовича // Русский литературный портрет и рецензия в XX веке: Концепции и поэтика. СПб., 2002. С. 105–110.
- Федоров Ф. П.* Пушкин в системе воззрений Георгия Адамовича // Время и текст: Историко-литературный сборник. СПб., 2002.
- Hagglund R.* The Study of the Literary Criticism of G. Adamovich. Seattle, 1967.
- Hagglund R.* A Vision of Unity: Adamovich in Exile. Ann Arbor, 1985.

М. А. Алданов

- Аверин Б. В.* М. Алданов — мемуарист, историк, литературовед // Алданов М. Картины Октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого. СПб., 1999. С. 3–10.
- Бахрах А. В.* Вспоминая Алданова // Грани. 1982. № 124. С. 155–182.
- Дронова Т. И.* Историко-софский роман М. Алданова: «Энергия жанра» // Русское Зарубежье — духовный и культурный феномен: Материалы междунар. науч. конф. М., 2003. Ч. 1. С. 141–150.
- Карпов Н. А.* Некоторые проблемы поэтики трилогии М. Алданова «Ключ», «Бегство», «Пещера» // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века / Под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко. СПб., 2008. С. 181–189.
- Лагашина О.* Марк Алданов и Лев Толстой: К проблеме рецепции. Таллинн, 2009.
- Ли Н. Ч.* Марк Александрович Алданов: Жизнь и творчество // Русская литература в эмиграции: Сб. ст. / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питсбург, 1972. С. 95–105.
- Макрушина И. В.* Романы М. Алданова: Философия истории и поэтика. Уфа, 2004.
- Щедрина Н. М.* Проблемы поэтики исторического романа русского зарубежья (М. Алданов, В. Максимов, А. Солженицын). Уфа, 1993.
- Юдин В. А.* Исторический роман русского зарубежья: Учеб. пособие. Тверь, 1995.

К. Д. Бальмонт

- Боровков И. В.* Особенности автобиографической прозы К. Бальмонта: (Сб. рассказов «Воздушный путь») // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: межвуз. сб. науч. трудов. Иваново, 2002. Вып. 5. С. 59–66.
- Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву: Письма и стихотворения. 1926–1936 / Сост. К. М. Азадовский, Г. М. Бонгард-Левин. М., 2005.
- Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* Поэт Константин Бальмонт: Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.
- Куприяновский П. В., Молчанова Н. А.* К. Д. Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004.
- Молчанова Н. А.* «В мареве родимая земля»: (О первой эмигрантской стихотворной книге К. Д. Бальмонта). Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века: Межвуз. сб. науч. трудов. Иваново, 1999. Вып. 4. С. 80–86.
- Титаренко С. Д.* Последние метаописания русского символизма (жанровая форма эмблемы в поздней эссенстике К. Бальмонта и Вяч. Иванова) // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 134–149.
- Трубилова Е. М.* Бальмонт // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / Под ред. О. Н. Михайлова; отв. ред. Ю. А. Азаров. М., 2004. Вып. 4. С. 144–166.

И. А. Бунин

- Бабореко А. К.* Бунин: Жизнеописание. М., 2004.
- И. А. Бунин: Pro et contra : Личность и творчество Ивана Бунина в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей: Антология / Сост. Б. В. Аверин и др. СПб., 2001.
- Двинятина Т. М.* Модернисты против академика: «Избранные стихи» И. А. Бунина в критике русской диаспоры // Русская литература. 2005. № 1. С. 53–66.
- Двинятина Т. М.* Заметки о поздней лирике И. А. Бунина // Литература русского зарубежья (1920–1940): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 159–167.
- Карпов И. П.* Проза Ивана Бунина: Книга для студентов, преподавателей, учителей. М., 1999.
- Иван Бунин: Лит. наследство. Т. 84: Иван Бунин. М., 1973. Кн. 1–2.
- Иезуитова Л. А.* Творчество И. Бунина — единая книга о себе (об одной функции бунинского метатекста) // Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб., 2010. С. 581–614.
- Мальцев Ю. В.* Иван Бунин. 1970–1953. М.; Франкфурт-на-Майне, 1994.
- Михайлов О. Н.* Бунин // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / Сост. и отв. ред. О. Н. Михайлов. М., 1993. Вып. 1. С. 81–143.
- Михайлов О. Н.* Жизнь Бунина. Лишь слову жизнь дана... М., 2001.
- Муромцева-Бунина В. Н.* Жизнь Бунина. 1870–1906. Беседы с памятью / Сост., предисл. и примеч. А. К. Бабореко. М., 1989.
- Сливицкая О. В.* Повышенное чувство жизни: Мир Ивана Бунина. М., 2004.
- Штерн М. С.* В поисках утраченной гармонии: Проза И. А. Бунина 1930–1940-х годов. Омск, 1997.

Г. И. Газданов

- Бабичева Ю. В.* Гайто Газданов и творческие искания Серебряного века. Вологда, 2002.
- Возвращение Гайто Газданова: Науч. конференция, посвященная 95-летию со дня рождения. М., 2000.
- Гайто Газданов в контексте русской и западноевропейских литератур. М., 2008.

- Гайто Газданов и «незамеченное поколение»: Писатель на пересечении традиций и культур: Сб. науч. трудов. М., 2005.
- Газданов и мировая культура: Сб. статей. Калининград, 2000.
- Диенеш Л. Гайто Газданов: Жизнь и творчество. Владикавказ, 1995.
- Кибальник С. А. Гайто Газданов и экзистенциальная традиция в русской культуре. СПб., 2010.
- Кабалоти С. М. Поэтика прозы Гайто Газданова 20–30-х годов. СПб., 1998.
- Матвеева Ю. В. «Превращение в любимое»: Художественное мышление Гайто Газданова. Екатеринбург, 2001.
- Орлова О. М. Гайто Газданов. М., 2003.
- Проскурина Е. Н. Единство иносказания: О нарративной поэтике романов Гайто Газданова. М., 2009.

З. Н. Гиппиус

- Богомолов Н. А. Цензура, автоцензура и редактура: Зинаида Гиппиус в «Современных записках» // Вокруг редакционного архива «Современных записок» (Париж, 1920–1940): Сб. статей и материалов / Под ред. О. Коростелева и М. Шрубы. М., 2010. С. 129–139.
- Быстров В. Н. Д. Мережковский и З. Гиппиус: Петербургская биография. СПб., 2009.
- Гиппиус З. Н.: Pro et contra: Антология / Сост., вступ. ст., коммент. А. Н. Николюкина. СПб., 2008.
- З. Н. Гиппиус. Новые материалы. Исследования. М., 2002.
- Лавров А. В. З. Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Гиппиус З. Н. Стихотворения. СПб., 1999. С. 5–68.
- Павлова М. М., Зубарев Д. И. «Черные тетради» Зинаиды Гиппиус // Звенья. Исторический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 2. С. 9–21.
- Павлова М. М. Мученики великого религиозного процесса // Мережковский Д. С., Гиппиус З. Н., Философов Д. Царь и революция. М., 1999. С. 7–56.
- Matich O. Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Hippus. Munchen, 1972.
- Pachmuss T. Zinaida Hippus: An Intellectual profile. Carbondale; Edwardsville, 1977.

Дон-Аминадо

- Зуров Л. Ф. Дон-Аминадо // Новый журнал. 1969. Кн. 90. С. 114–120.
- Коровин В. И. «Наиболее даровитый поэт» эмиграции // Дон-Аминадо. Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания. М., 1994. С. 3–38.
- Митин Г. А. Политическая сатира Дон-Аминадо 20-х годов // Литературное зарубежье: Проблема национальной идентичности. М., 2000. Вып. 1. С. 164–196.
- Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999. С. 251–288.

Б. К. Зайцев

- Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. Ставрополь, 2001.
- Грибановский П. В. Борис Константинович Зайцев (Обзор творчества) // Русская литература в эмиграции. Питсбург, 1972. С. 133–150.
- Громова А. В. Б. К. Зайцев во Франции. Орел, 2007.
- Завалишин В. А. Борис Зайцев (К восьмидесятилетию) // Новый журнал (Нью-Йорк). 1961. Кн. 63. С. 137–145.

- Иезуитова Л. А.* В мире Бориса Зайцева // Иезуитова Л. А. Леонид Андреев и литература Серебряного века: Избранные труды. СПб., 2010. С. 485–501.
- Любомудров А. М.* Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб., 2003.
- Михайлов О. Н.* Зайцев // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1999. Вып. 2. С. 31–50.
- Степанова Т. М.* Поэзия и правда: Структура и поэтика публицистической прозы Бориса Зайцева. М., 2002.
- Толмачев В. М.* От жизни к житию: Логика писательской судьбы Б. Зайцева // Культурное наследие российской эмиграции (1917–1940). М., 1994. Кн. 2. С. 105–128.
- Шиляева А. С.* Жизнь и творческий путь Б. К. Зайцева: (К девяностолетию писателя) // Записки Русской академической группы в США. Нью-Йорк, 1970. Т. IV. С. 93–105.
- Яркова А. В.* Б. К. Зайцев: Семинарий. СПб., 2001.
- Guerra R.* Bibliographie des oeuvres de Boris Zaitsev. Paris, 1982.

Вяч. И. Иванов

- Аверинцев С. С.* «Скворещниц вольных граждан...». Вячеслав Иванов: Путь поэта между мирами. СПб., 2001.
- Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века / Сост. А. Б. Шишкин, Ю. Е. Галанина, С. Д. Титаренко. СПб., 2006.
- Бёрд Р.* «Переписка из двух углов» и ее биографический контекст // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения / Сост. Е. А. Тахо-Годи. М., 2002. С. 50–59.
- Венцлова Т.* О мифотворчестве Вяч. Иванова: «Повесть о Светомире царевиче» // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Вильнюс, 1997. С. 117–140.
- Вячеслав Иванов: Исследования и материалы / Отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. СПб., 2009. Вып. 1.
- Вяч. Иванов. Несобранное и неизданное // Символ. Париж; М., 2008. № 53–54.
- Лаппо-Данилевский К. Ю.* «В Риме, — говорил я, уезжая из России, — хочу умереть!» Первые годы эмиграции Вячеслава Иванова // Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur — Sprache — Kultur / Hrsg. von Frank Göbler unter Mitarbeit von Ulrike Langer. München, 2005. S. 241–256.
- Тахо-Годи Е. А.* Немецкий фон «Римских сонетов» Вяч. Иванова (О мотивах плавания-странствия, слепоты и заката и об их связи с ивановской концепцией культуры и истории) // Вячеслав Иванов — Петербург — мировая культура: Материалы междунар. науч. конф., 9–11 сент. 2002 г. Томск; М., 2003. С. 105–122.
- Титаренко С. Д.* Иконология «Повести о Светомире царевиче» (О связи мифологии и христианской религии в творчестве Вячеслава Иванова) // Христианство и русская литература. СПб., 2010. Вып. 6. С. 343–382.
- Титаренко С. Д.* «Фауст нашего века»: Мифопоэтика Вячеслава Иванова. СПб., 2012.
- Цимборска-Лебода М.* Эрос в творчестве Вяч. Иванова: На пути к философии любви. Томск; М., 2004.
- Шишкин А. Б.* Вехи изгнания: «Римские сонеты» Вяч. Иванова // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века: Материалы междунар. науч.-практ. конф. / Под ред. Л. А. Иезуитовой, С. Д. Титаренко. СПб., 2008. С. 123–133.

Г. В. Иванов

- Арьев А. Ю.* Жизнь Георгия Иванова: Документальное повествование. СПб., 2009.
- Георгий Иванов.* Исследования и материалы. М., 2011.

- Грякалова Н. Ю. Фикциональное поле мемуарных очерков Г. Иванова (случай А. Блока) // Судьбы литературы Серебряного века и русского зарубежья: Сб. статей и материалов (Памяти Л. А. Иезуитовой). СПб., 2010. С. 377–385.
- Ермилова Е. В. Георгий Иванов // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1993. Вып. 1. С. 220–240.
- Крейд В. П. Парижская нота и «Розы» Георгия Иванова // Культура российского зарубежья. М., 1995. С. 175–188.
- Крейд В. П. Георгий Иванов. М., 2007.
- Марков В. Ф. О поэзии Георгия Иванова // Опыты. 1957. Кн. 8. С. 83–92.
- Померанцев К. Д. Философия в поэзии Георгия Иванова // Новый журнал (Нью-Йорк). 1985. Кн. 158. С. 123–129.
- Словарь ключевых слов поэзии Г. Иванова / Сост. И. А. Тарасова. Саратов, 2008.

А. И. Куприн

- Алданов М. А. Памяти А. И. Куприна // Алданов М. Картины Октябрьской революции. Исторические портреты. Портреты современников. Загадка Толстого / Сост., вступ. ст. Б. В. Аверина; коммент. Б. В. Аверина, Н. Бочкаревой. СПб., 1999. С. 289–294.
- Дружников Ю. И. Александр Куприн в дегте и патоке // Дружников Ю. И. Русские мифы. СПб., 1999. С. 221–242.
- Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости / Вступ. ст. В. Г. Лидина; примеч. Л. И. Давыдовой. М., 1966.
- Кулешов Ф. И. Творческий путь А. И. Куприна: 1907–1938. Минск, 1987.
- Михайлов О. Н. Куприн. М., 1997.
- Михайлов О. Н. А. И. Куприн // Литература русского зарубежья: 1920–1940. М., 1999. Вып. 2. С. 5–30.
- Смирнова Л. А. «Сладкое присутствие неведомого бога» // Куприн А. Соч. М., 2001. С. 5–22.

Д. С. Мережковский

- Быстров В. Н. Д. Мережковский и З. Гиппиус: Петербургская биография. СПб., 2009.
- Колоницкий Б. И. А. Ф. Керенский и Мережковские в 1917 году // Литературное обозрение. 1991. № 3. С. 98–106.
- Коростелев О. А. Мережковский в эмиграции // Литературоведческий журнал. 2001. № 15. С. 3–17.
- Лавров А. В. История как мистерия: Египетская диалогия Д. С. Мережковского // Мережковский Д. С. Мессия (Рождение богов: Тутанкамон на Крите; Мессия): Романы. СПб., 2000. С. 5–27.
- Д. С. Мережковский: Pro et contra: Личность и творчество Д. Мережковского в оценке современников: Антология / Сост., вступ. ст., коммент., библиогр. А. Николюкина. СПб., 2001.
- Д. С. Мережковский: Мысль и слово / Под ред. В. А. Келдыша и др. М., 1999.
- Осьминина Е. А. Мережковский // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / Под ред. О. Н. Михайлова; отв. ред. Ю. А. Азаров. М., 2008. Вып. 4. С. 98–143.
- Павлова М. М. Мученики великого религиозного процесса // Д. Мережковский. З. Гиппиус. Д. Философов. Царь и революция. М., 1999. Т. 4. С. 7–54 (Исследования по истории русской мысли).
- Пахмусс Т. «Зеленая лампа» в Париже // Зинаида Гиппиус: Новые материалы. Исследования. М., 2002. С. 351–357.
- Полонский В. В. Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века / Отв. ред. В. А. Келдыш. М., 2008.

- Полонский В. В. К проблеме «христианского кода» в творчестве Д. С. Мережковского периода эмиграции (1920–1930-е годы) // Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX века / Отв. ред. В. Н. Захаров. Петрозаводск, 2005. Вып. 4. С. 562–575.
- Pachmuss T. D. S. Merezhkovsky in exile: The master of the genre of biographie romancée. New York, 1990.

В. В. Набоков

- Аверин Б. В. Дар Мнемозины: Романы Набокова в контексте русской автобиографической традиции. СПб., 2003.
- Александров В. Е. Набоков и потусторонность: Метафизика, этика, эстетика. СПб., 1999.
- Бойд Б. Владимир Набоков: Американские годы. Биография. М., 2004.
- Бойд Б. Владимир Набоков: Русские годы. Биография. М., 2001.
- Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.
- Давыдов С. С. Тексты-матрешки Владимира Набокова. СПб., 2004.
- Джонсон Д. Б. Миры и антимирy Владимира Набокова. СПб., 2011.
- Долинин А. А. Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб., 2004.
- Классик без ретуши: Литературный мир о творчестве Владимира Набокова: Критические отзывы, эссе, пародии / Под ред. Н. Г. Мельникова. М., 2000.
- В. В. Набоков: Pro et contra: Личность и творчество В. Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей / Сост. Б. В. Аверин и др. СПб., 1997. [Т. 1].
- В. В. Набоков: Pro et contra.: Материалы и исследования о жизни и творчестве В. В. Набокова / Сост. Б. В. Аверин и др. СПб., 2001. [Т. 2].
- Набоковский вестник. Вып. 1–6. СПб., 1998–2001.
- Романова Г. Р. Философско-эстетическая система Владимира Набокова и ее художественная реализация: Период американской эмиграции. Хабаровск, 2004.
- Шульман М. Ю. Набоков, писатель: Манифест. М., 1998.
- Grayson J. Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose. Oxford, 1977.
- Pifer E. Nabokov and the Novel. Cambridge, 1980.
- Tammi P. Problems of Nabokov's Poetics: A Narratological Analysis. Helsinki, 1985.

М. А. Осоргин

- Бронская Л. И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. Ставрополь, 2001.
- Лобанова Г. И. «Маленький человек» в вихре истории: Опыт анализа романов М. Осоргина. 1920–1930 годы. Уфа, 2008.
- Марченко Т. В. Осоргин // Литература русского зарубежья: 1920–1940. М., 1993. Вып. 1. С. 286–320.
- Михаил Осоргин: Страницы жизни и творчества: Материалы науч. конф. «Осоргинские чтения» (23–24 ноября 1993 г.). Пермь, 1994.
- Михаил Осоргин: Художник и журналист. Пермь, 2006.
- Мужайлова Е. А. Достоевский и Осоргин: Типология почвенничества. Уфа, 2008.
- Семенов В. Л. Этика М. А. Осоргина. Пермь, 2003.
- Ossorguine T. Bibliographie des oeuvres de Michel Ossorguine. Paris, 1973.

Б. Ю. Поплавский

- Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников / Предисл. Л. Аллена, О. Гриз. СПб., 1993.
- Ермилова Е. В. Поплавский // Литература русского зарубежья: 1920–1940. М., 1999. Вып. 2. С. 233–249.

- Каспэ И. М.* Ориентация на пересеченной местности: Странная проза Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 187–202.
- Ливак Л.* Героические времена молодой зарубежной поэзии. Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // Диаспора. VII. Париж; СПб., 2005. С. 131–242.
- Менегальдо Е.* Поэтическая вселенная Бориса Поплавского. СПб., 2007.
- Токарев Д. В.* «Между Индией и Гегелем»: Творчество Б. Поплавского в компаративной перспективе. М., 2011.
- Чагин А. И.* Борис Поплавский: поэзия на перекрестке традиций // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 392–399.
- Kopper J. M.* Surrealism under fire: the prose of Boris Poplavskii // The Russian review. 1996. N 55 (2). P. 245–264.
- Livak L.* The Poetics of French Surrealism in Boris Poplavskii's Poetry of 1923–1927 // Slavic and East European Journal. 2000. N 44 (2). P. 177–194.
- Livak L.* Boris Poplavskii's Art of Life and Death // Comparative Literature Studies. 2001. N 38 (2). P. 118–141.

А. М. Ремизов

- Алексей Ремизов. Исследования и материалы / Под ред. А. М. Грачевой. СПб., 1994. Вып. 1.
- Алексей Ремизов. Исследования и материалы / Под ред. А. М. Грачевой и А. Д'Амелия. СПб., Салерно, 2003. [Вып. 2].
- Грачева А. М.* Французский сюрреализм и произведения «большой формы» Алексея Ремизова // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 90–99.
- Грачева А. М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб., 2010.
- Д'Амелия А.* Автобиографическое пространство А. Ремизова // Ремизов А. М. Собр. соч. Учитель музыки: Каторжная идиллия. М., 2002. Т. 9.
- Доценко С.* Проблемы поэтики А. М. Ремизова. Tallinn, 2000.
- Иезуитова Л. А.* «Слово о гибели русской земли» А. М. Ремизова в газете «Воля народа» // Алексей Ремизов: Исследования и материалы. СПб., 1994. С. 67–79.
- Ильин И. А.* О тьме и просветлении: Бунин — Ремизов — Шмелев. М., 1991.
- Кодрянская Н. В.* Алексей Ремизов. Paris, 1960.
- Лавров А. В.* «Взвихренная Русь» Алексея Ремизова: Символистский роман-коллаж // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 5: Взвихренная Русь. М., 2000. С. 544–557.
- Обатнина Е. Р.* А. М. Ремизов: Личность и творческие практики писателя. М., 2008.
- Чалмаев В. А.* Ремизов // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / Сост. и отв. ред. О. Н. Михайлов. М., 1993. Вып. 1. С. 144–177.

Ф. А. Степун

- Ермичев А. А.* Ф. А. Степун. Очерк жизни // Степун Ф. А. Портреты. СПб., 1999. С. 393–400.
- Жиглевич Е. В.* На путях эмигрантских. Безмолвные встречи со Степуном // Степун Ф. Встречи и размышления. Лондон, 1992. С. 12–31.
- Кантор В. К.* Артистическая эпоха и ее последствия. (По страницам Федора Степуна) // Вопросы литературы. М., 1997. Март–апрель. С. 124–165.
- К 125-летию Ф. А. Степуна // Вестник Российской христианской гуманитарной академии. СПб., 2009. Т. 10. Вып. 4. С. 129–173.
- Микушевич В. Б.* Рыцарь духа. (Ф. Степун. Бывшее и несбывшееся) // Новый журнал. Нью-Йорк. 1992. Кн. 186. С. 357–361.
- Немзер А. С., Прохорова И. Д.* Федор Степун // Литературное обозрение. М., 1990. № 2. С. 5–66.
- Чубаров И. М.* Зачалось и быть могло, но стать не возмогло: Философское наследие Ф. А. Степуна // Логос: Философско-литературный журнал. 1991. Вып. 1. С. 88–97.

Фридлендер Г. М. О Ф. А. Степуне // Русская литература. 1989. № 3. С. 109–112.
Штаммлер А. Ф. А. Степун // Русская религиозно-философская мысль XX века: Сб. ст. / Под ред. Н. П. Полторацкого. Питтсбург, 1975. С. 322–332.

Н. А. Тэффи

Аверин Б. В., Нитраур Э. «Жизнь смеется и плачет...»: О судьбе и творчестве Тэффи // Тэффи. Ностальгия: Рассказы; Воспоминания. Л., 1989. С. 3–18.
Маркова М. М. Типологические особенности прозы Н. А. Тэффи // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения. М., 2005. Ч. 2. С. 519–525.
Михайлов О. Н. Два портрета // Аверченко А., Тэффи. Юмористические рассказы. Минск, 1990. С. 3–22.
Николаев Д. Д. История одного городка // Тэффи Н. А. Избранные произведения [Собр. соч.]. Т. 3. М., 1999. С. 5–16.
Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века: Материалы междунар. юбилейной науч. конф. к 125-летию со дня рождения и 45-летию со дня смерти. М., 1999.
Трубилова Е. М. Тэффи (1872–1952) // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / Сост. и отв. ред. О. Н. Михайлов. М., 1993. Вып. 1. С. 241–263.
Фетисенко О. Л. Мемуарные очерки Тэффи: (Особенности поэтики) // Русский литературный портрет и рецензия: Концепции и поэтика. СПб., 2000. С. 37–46.

В. Ф. Ходасевич

Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича // Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 81–131.
Богомолов Н. А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011.
Бочаров С. Г. Ходасевич // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / Сост. и отв. ред. О. Н. Михайлов. М., 1993. Вып. 1. С. 178–219.
Валиева Ю. М. Под знаком Звезды: В. Ходасевич и А. Введенский // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 150–158.
Вейдле В. В. Поэзия Ходасевича. Париж, 1948.
Левин Ю. И. О поэзии В. Ходасевича // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 209–267.
Толмачев В. М. Владислав Ходасевич: Материалы к творческой биографии // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 5/6. С. 143–154.
Bethea M. David. Khodasevich: His Life and Art. Princeton, 1983.

М. И. Цветаева

Белкина М. И. Скрещение судеб. М., 1988.
Венцлова Т. «Поэма Горы» и «Поэма Конца» Марины Цветаевой как Ветхий Завет и Новый Завет // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Таллинн, 1997. С. 212–225.
Викулина Л. А., Мецзякова И. А. Творчество Марины Цветаевой (Проблемы поэтики). М., 1998.
Гаспаров М. Л. Слово между мелодией и ритмом: Об одной литературной встрече М. Цветаевой и А. Белого; «Поэма Воздуха» Марины Цветаевой // Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3 т. М., 1997. Т. II.
Зубова Л. В. Поэзия Марины Цветаевой: Лингвистический аспект. Л., 1989.
Казина О. А. Цветаева // Литература русского зарубежья. 1920–1940 / Под общ. ред. О. Н. Михайлова. М., 2008. Вып. 4. С. 219–268.

- Коркина Е. Б. Поэмы М. Цветаевой: Единство лирического сюжета. Л., 1990.
- Кудрова И. В. Просторы Марины Цветаевой: Поэзия, проза, личность. СПб., 2003.
- Разумовская М. А. Марина Цветаева: Миф и действительность. М., 1994.
- Саакянц А. А. Марина Цветаева. Жизнь и творчество. М., 1997.
- Швейцер В. А. Быт и бытие Марины Цветаевой. М., 2007.
- Хворостьянова Е. В. Поэма М. И. Цветаевой «Молодец»: Инвариантный принцип // Хворостьянова Е. В. Условия ритма: Историко-типологические очерки русского стиха. СПб., 2008. С. 280–325.
- Хворостьянова Е. В. Мистификация в творческой автобиографии (Марина Цветаева — Андрей Белый) // Там же. С. 326–358.

Саша Черный

- Вербицкая В. Чистая сила «Солдатских сказок» Саши Черного о «нечисти»: Фольклорные источники // Сибирские огни. 2004. № 7. С. 182–190.
- Иванов А. С. Русский ковчег. Муза Саши Черного в эмиграции // Черный Саша. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 2. С. 5–22.
- Иванов А. С. Театр масок Саши Черного // Черный Саша. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 3. С. 5–40.
- Иванов А. С. «Ах, зачем нет Чехова на свете!»: Проза Саши Черного // Черный Саша. Собр. соч.: В 5 т. М., 1996. Т. 4. С. 5–24.
- Паперный З. С. Смех Саши Черного // Новый мир. 1960. № 9. С. 258–270.
- Спиридонова Л. А. Саша Черный // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1993. Вып. 1. С. 264–285.

И. С. Шмелев

- Бронская Л. И. Русская идея в автобиографической прозе русского зарубежья: И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин. Ставрополь, 2000.
- Духовный путь Ивана Шмелева: Статьи, очерки, воспоминания / Сост. А. М. Любомудров. М., 2009.
- Ильин И. А. О тьме и просветлении: Книга художественной критики: Бунин — Ремизов — Шмелев // Ильин И. А. Собр. соч.: В 10 т. М., 1996. Т. 6. Кн. 1. С. 183–407.
- Константин Бальмонт — Ивану Шмелеву: Письма и стихотворения. 1926–1936 / Сост. и вступ. ст. К. М. Азадовского, Г. М. Бонгард-Левина. М., 2005.
- Келер Л. Шмелев о себе и о других // Русская литература в эмиграции. Питтсбург, 1972.
- Кременцова Н. К. Творчество И. С. Шмелева: Учеб. пособие. М., 2002.
- Любомудров А. М. Духовный реализм в литературе русского зарубежья: Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. СПб., 2003.
- Солнцева Н. М. Иван Шмелев: Жизнь и творчество. М., 2007.
- Руднева Е. Г. Заметки о поэтике Шмелева. М., 2002.
- Сорокина О. Н. Московияна: Жизнь и творчество Ивана Шмелева. М., 2000.
- Черников А. П. Проза И. С. Шмелева: Концепция мира и человека. Калуга, 1995.

Поэты «младшего» поколения

- Вейдле В. В. О поэтах и поэзии. Paris, 1973.
- Герра Р. Борис Закович — последний поэт «парижской ноты» // Евреи России — иммигранты Франции: Очерки о русской эмиграции / Под ред. В. Московича, В. Хазана и С. Брейяр. М.; Париж; Иерусалим, 2000. С. 296–304.
- Есихина Л. А. Вера Булич (Из истории русской литературы в Финляндии) // Российский литературоведческий журнал. 1994. № 4. С. 143–154.

- Зобнин Ю. В.* Корвин-Пиотровский, Гумилев, «парижская нота» // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 227–235.
- Крейд В. П.* «В линиях нотной страницы...» // «В Россию ветром строки занесет...». Поэты «парижской ноты». М., 2003. С. 5–21.
- Крейд В. П.* Поэзия первой эмиграции // Ковчег. Поэзия первой эмиграции. М., 1991. С. 3–21.
- Кузнецова О. Ф.* «Последний парижский поэт» // Чиннов И. В. Собр. соч.: В 2 т. / Сост., подг. текста, вступ. ст., коммент. О. Кузнецовой. М., 2000. Т. 1: Стихотворения. С. 5–52.
- Ливак Л.* «Героические времена молодой зарубежной поэзии». Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // Диаспора VII. Париж; СПб., 2005. С. 132–242.
- Малевич О. М.* Вячеслав Лебедев и чешская поэзия // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 260–267.
- Плюханов Б. В.* Поэт Игорь Чиннов // Блоковский сборник XII. Тарту, 1993. С. 196–210.
- Померанцев К. Д.* Александр Самсонович Гингер. Сквозь смерть // Русская мысль. 1985. 29 ноября № 3597. С. 8.
- Сегал Д. М.* Довид Кнут: Поэтика и эпоха // Кнут Д. Собр. соч.: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Хазана; вступ. ст. Д. М. Сегала. Иерусалим, 1997. С. 5–33 (New Russian-Jewish Studies.; Vol. 1).
- Федоров Ф. П.* Довид Кнут. М., 2005.
- Флейшман Л. С.* О Борисе Божневе // Божнев Б. Б. Собр. стихотворений: В 2 т. Т. 1. С. 7–19.
- Фрезинский Б. Я.* Берлинская жизнь Семена Либермана — поэта, редактора, человека книги и театра // Диаспора VIII. Париж; СПб., 2007. С. 173–210.
- Хазан В. И.* Материалы к биографии Д. Кнута // Кнут Д. Собр. соч.: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Хазана; вступ. ст. Д. Сегала. Иерусалим, 1997. С. 35–69 (New Russian-Jewish Studies.; Vol. 1).
- Шешкен А. Г.* Блок и молодая поэзия «русского Белграда» // Русская культура XX века на родине и в эмиграции: Имена. Проблемы. Факты. Вып. 2. М., 2002. С. 105–115.
- Чагин А. И.* Расколотая лира. Россия и зарубежье: Судьбы русской поэзии в 1920–1930-е годы. М., 1998.

Прозаики «младшего поколения»

- Васильева М. А.* К проблеме «незамеченного поколения» во французской литературе // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 43–62.
- Газданов Г.* О молодой эмигрантской литературе // Газданов Г. Собр. соч.: В 5 т. М., 2009. Т. 1. 746–752.
- Кибальник С. А.* Транскультурная поэтика Гайто Газданова и писателей младшего поколения первой волны русской эмиграции // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 219–226.
- Красавченко Т. Н.* Л.-Ф. Селин и русские писатели-младоземигранты первой волны // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920–1940. М., 2007. С. 180–199.
- Матвеева Ю. В.* Самосознание поколения в творчестве писателей-младоземигрантов. Екатеринбург, 2008.
- Рубинс М. О.* Жанр «человеческого документа» в русско-парижской прозе 1930-х годов // Литература русского зарубежья (1920–1940-е годы): Взгляд из XXI века. СПб., 2008. С. 28–38.
- Рубинс М. О.* Парижский текст в прозе писателей русского зарубежья 1930-х годов // Homo universitatis: Памяти Аскольда Борисовича Муратова (1937–2005). СПб., 2009. С. 288–301.
- Семенова С. Г.* Экзистенциальное сознание в прозе русского зарубежья (Гайто Газданов и Борис Поплавский) // Вопросы литературы. 2000. Май–июнь. С. 67–106.
- Федякин С.Р.* Полемика о молодом поколении в контексте литературы русского зарубежья // Русское Зарубежье: Приглашение к диалогу: Сб. статей / Ред., сост. Л. В. Сыроватко. Калининград, 2004. С. 19–28.
- Livak L.* How It Was Done in Paris. Madison, 2003.

- 825

Аретино П. 463
 Аристофан 90, 420, 429, 449, 450, 451
 Арсеньева Л. (Л. В. Часовникова) 198
 Арсеньев Н. С. 56, 90, 250
 Арсеньева Л. В. (Часовникова Л. В.) 204
 Арто А. 264, 664
 Архипов Ю. И. 250
 Арцыбашев М. П. 188, 197, 367, 372
 Арьев А. Ю. 7, 528, 819
 Асеев Н. Н. 71, 768
 Асоян А. А. 546
 Асоян Ю. 431
 Ауслендер С. А. 262
 Афанасьев А. Н. 466, 491
 Ахматова А. А. 20, 68, 84, 91, 103, 104, 107,
 109, 153, 266, 269, 292, 301, 373, 400, 480,
 481, 504, 505, 510, 523, 531, 547, 744, 754,
 779, 783, 795, 804, 807, 809
 Ачаир А. (Грызлов А. А.) 11

Б

Бабель И. Э. 61, 71, 78, 79, 83, 189
 Бабёф Г. (Бабёр Ф.-Н.) 323
 Бабилов А. 577
 Бабишева Ю. В. 816
 Бабкин Н. 775
 Бабореко А. К. 144, 173, 176, 816
 Бадя Л. В. 50
 Базанов П. Н. 811
 Байрон Дж. Г. 144, 340, 409, 464, 511, 533, 602
 Бакунина Е. В. 25, 31, 53, 84, 388, 701, 703,
 705, 712, 713, 726–729, 749
 Балашов А. В. 574, 583
 Балашова Т. В. 668
 Балиев Н. Ф. 257
 Балтрушайтис Ю. К. 215, 454, 458
 Бальзак О. де 409, 649, 720
 Бальмонт К. Д. 3, 4, 7, 25, 82, 135, 137, 140,
 145, 156, 188, 216, 234, 240, 275, 291, 292,
 372, 380, 452, 454–470, 472–477, 479, 497,
 748, 816, 823
 Баранов С. В. 282
 Баратынский Е. А. 61, 151, 512, 514, 545, 563,
 780
 Баркер М. (Кларк А. Д.) 715
 Барт В. 664
 Барт Р. 464
 Баршт К. А. 5
 Басинский П. В. 811
 Батай Ж. 526
 Батюшков К. Н. 151, 253, 780
 Батюшков Ф. Д. 151, 190, 197, 253, 457, 780
 Бахрах А. В. 21, 23, 83, 86, 116, 119, 128, 129,
 131, 137, 155, 157, 186, 337, 340, 375, 469,
 542, 644, 652, 784, 813, 815
 Бахтин М. М. 102, 118, 120, 254, 260, 334, 336,
 337, 414, 424, 428, 433, 447, 451, 475, 609
 Бахтин Н. М. 67, 83, 90
 Башкирцева М. 479, 704
 Башмакова Н. 779
 Баян В. (Сидоров В. И.) 662
 Безродный М. В. 251
 Бек-Софиев Ю. Б. 772, 774
 Белинский В. Г. 114
 Белкина М. И. 822
 Беллини Дж. 555
 Белобровцева И. З. 33, 705, 732
 Белова О. В. 445
 Белоус В. Г. 549
 Белоусов И. А. 213
 Белоусов И. М. 230
 Белоцветов Н. Н. 742
 Белый А. (Бугаев Б. Н.) 22, 23, 44, 51, 52, 70,
 78, 84, 106, 112, 120, 124–126, 132, 133,
 266, 267, 283, 303, 310, 312, 370, 373, 377,
 396, 397, 400, 413, 427, 454, 479, 483, 489,
 491, 497, 498, 531, 548, 558, 562, 568, 569,
 576, 664, 666, 673, 716, 741, 742, 775, 823
 Бем А. Л. 17, 30, 81, 91, 92, 97, 100–103, 111,
 112, 535, 755, 769, 770, 776, 780, 781, 783,
 792–800, 805, 806, 807, 811
 Бем И. 798, 799
 Бёме Я. 662
 Бенуа А. 130, 273
 Берберова Н. Н. 23–25, 28, 39, 48, 57, 81, 114–
 116, 118, 119, 122, 127–134, 365, 366, 368,
 371, 377, 378, 381, 388, 503, 512, 543, 546,
 551, 555, 692, 694, 701, 702, 710–716, 747,
 763, 767, 784, 809, 813
 Бергер А. С. 546
 Бергсон А. 110, 662, 722
 Берд Р. 427, 432, 433, 818
 Бердяев Н. А. 10, 18, 22, 32, 35, 50, 90, 110,
 115, 128, 215, 216, 245, 250, 260, 266, 267,
 268, 269, 303, 305, 306, 309, 316, 365, 377,
 378, 396, 405, 413, 426, 512, 522, 613, 666,
 720, 766, 779
 Берковский Н. Я. 261
 Бетеа Д. 555
 Бетховен Л. ван 340

- Бикерман И. М. 50
 Билибин И. Я. 207
 Билимович А. Л. 50
 Бицилли П. М. 15, 50, 60, 63, 64, 67, 83, 91,
 109–113, 174, 518, 535, 541, 596
 Блаватская Е. П. 31, 53, 455, 476, 662
 Блок А. А. 20, 24, 59, 76, 78, 84, 91, 97, 106,
 107, 109, 120, 123–127, 130, 132, 139, 141,
 153, 188, 208, 213, 269, 336, 366, 370, 373,
 376, 388, 390, 396, 397, 399, 400, 427, 428,
 480–483, 491, 500, 502, 503, 505, 507, 508,
 510, 514, 515, 531, 539, 541, 542, 563, 568,
 569, 571, 660, 661, 666, 674, 675, 681, 682,
 692, 715, 718, 742, 744, 751, 752, 767, 774,
 775, 799, 800, 803, 804, 806, 807, 819, 824
 Блох Р. Н. 22, 742, 760–762, 777
 Блуа Л. 666
 Блюм А. В. 182
 Бобко Е. И. 332, 335
 Боборыкин П. Д. 10
 Бобрищев-Пушкин А. В. 58, 59
 Бобров С. П. 94
 Боброва Э. И. 735
 Бобровский П. С. 18
 Бобышев Д. В. 755, 779
 Богарне Ж. 324
 Богатырев П. Г. 91, 92, 94, 98–100
 Богданов А. А. 396
 Богомолов А. Е. 407, 782
 Богомолов Н. А. 5, 7, 303, 304, 439, 454, 504,
 546, 547, 550, 569, 811, 815, 817, 822
 Богословский А. Н. 349, 660, 760
 Богословский Н. 273
 Богоявленская И. М. 574
 Бодайн У. 649
 Бодлер Ш. 261, 512, 612, 666, 669, 670, 720
 Бодмер М. 420, 434
 Божнев Б. Б. 18, 81, 664, 743, 744, 750, 757, 824
 Бойд Б. 820
 Болдырев И. (Шкотт И. А.) 738
 Болеслис Н. В. (Дзевановский Н. В.) 803, 806
 Бонгард-Левин Г. М. 234, 458, 466, 816, 823
 Бондарев Ю. В. 138
 Бонди С. М. 94
 Борман И. К. 778
 Боровков И. В. 816
 Бородаевский В. 424
 Бородин А. П. 714
 Боссюе 649
 Боттичелли С. 463
 Бочаров С. Г. 547, 555, 621, 822
 Бочкарева Н. 207, 819
 Боярский В. А. 642
 Брагинская Н. В. 431
 Брак Ж. 671
 Брандес Г. 130, 345, 355
 Браславский А. Я. 203
 Браун Ал. 331, 333, 334
 Браун Ф. А. 457
 Бредиус-Субботина О. А. 245, 247–249
 Брейяр С. 754, 787, 823
 Бретон А. 638, 663, 668, 685–687, 693, 695,
 696, 697, 744
 Брехт Б. 264
 Бродская Ю. 780
 Бродский И. А. 9, 721
 Бройтман С. Н. 431
 Бромберг Я. 63
 Бронская Л. И. 817, 820, 823
 Бруно Дж. 142, 143
 Брюсов В. Я. 48, 78, 84, 87, 106, 124–127, 133,
 135, 137, 140, 141, 145, 188, 262, 292, 373,
 376, 389, 454, 459, 460, 479, 484, 496–498,
 500, 532, 563, 564, 568–570, 764, 777
 Буало Н. 409
 Бубер М. 260, 420, 424, 437
 Буйневич Ю. 213
 Букс Н. 340, 584, 595, 820
 Булгаков М. А. 4, 5, 86, 101, 307, 666, 799
 Булгаков С. Н. 10, 18, 50, 90, 104, 105, 107,
 249, 255, 258, 426
 Булич В. С. 779, 824
 Булич С. К. 779
 Булич-Старк С. С. 779
 Бунаков-Фондаминский И. И. 25, 50, 371
 Бунина А. П. 136
 Бунина В. Н. 140, 216, 497, 509, 523
 Бунин И. А. 3, 5, 6, 19, 20, 23–25, 28, 33, 35, 44,
 46–48, 50, 56, 61, 66, 68, 81, 87, 88, 90, 111,
 112, 118, 121, 129, 130, 132, 135–190, 206,
 207, 209, 210, 215, 216, 220, 229, 230, 240,
 283, 291, 298, 307, 321, 343, 345, 368, 372,
 373, 376, 378, 380, 384, 388, 407, 461, 464,
 465, 469–471, 476, 492, 497, 520, 523, 580,
 735, 745, 748, 772, 782, 796, 804, 808, 809,
 812, 816, 821, 823
 Бунин Ю. А. 138
 Бурдин В. И. 814
 Бурлюк Д. 13, 14, 52, 406
 Бурцев В. Л. 266

Буслакова Т. П. 4, 811, 813
Бухов А. С. 272, 809
Буш И. А. 779
Быстров В. Н. 817, 819
Бычков В. В. 229
Бэрри А. 607
Бюре Э. 348

В

Вагинов К. К. 734
Вагнер Р. 335, 455, 733
Вайнберг И. И. 53, 543
Вайнштейн О. Б. 261
Вакар Н. П. 369
Валери П. 36, 37, 80, 451, 452, 661, 697
Валиева Ю. М. 7, 822
Валленштейн А. В. фон 333
Варшавский В. С. 18, 25, 29, 39, 81–83, 115–117, 123, 129, 378, 504, 535, 537, 701, 704–707, 720–726, 748–750, 782, 783, 813
Варшавский С. И. 47
Василевский И. М. 744
Василевская О. Б. 813
Васильева М. А. 708, 749, 750, 811, 813, 824
Ватто А. 500–502, 527
Ваховская А. М. 811
Вахрушев В. С. 261
Введенский А. И. 373, 667, 822
Вебер-Хирьякова Е. С. 776
Вебер М. 256
Вейдле В. В. 28, 36, 47, 67, 79, 80, 87, 88, 91, 103, 104, 106–109, 111, 112, 119, 120, 128, 337, 340, 513, 514, 537, 546, 547, 563, 569, 586, 589, 652, 712, 749, 751, 752, 795, 822, 823
Вейнберг П. И. 124, 147, 376
Вейнингер О. 380
Вельтман А. Ф. 403
Венгеров С. А. 100, 209, 214, 399, 413
Венус Г. Д. 741
Венцлова Т. 444, 818, 822
Вербицкая В. 284
Вергилий 424, 434, 452, 503, 557
Вереницын Ю. Ф. 774
Вересаев В. В. 54, 70
Верещагин В. 288
Вержбицкий Н. К. 207
Верлен П. 462, 501, 558, 669
Вернадский Г. В. 50, 62, 63, 111
Вертинский А. Н. 12, 266, 671, 761
Верховский Ю. Н. 424, 547
Веселовский А. Н. 431, 439, 793
Веселый А. (Кочкуров Н. И.) 51, 61, 71, 84, 373
Вестбрёк Ф. 434
Ветлугин А. (Рындзюн В. И.) 22, 52, 744
Веттер А. 425
Вийон Ф. 501, 722, 723
Викулина Л. А. 822
Вильданова Р. И. 461, 740
Вильде Б. В. 39, 777, 778
Вилькен Э. 779
Вильсон Т. В. 333
Вильчковский К. С. 788
Виндельбанд В. 250
Виноградов В. В. 102
Виноградская С. С. 286
Винокур Г. О. 92, 94
Виньи А. де 201
Виролайнен М. Н. 422, 450, 812
Виснапуу Л. А. 778
Витковский Е. В. 774, 814
Витовт (см. Гиппиус З. Н.) 365
Вишняк А. Г. 21, 128, 484, 498
Вишняк М. В. 49, 60, 129, 232, 365, 366, 371, 381, 461, 548, 570, 813, 814
Водов С. А. 472
Воеводин А. А. 798
Волконский С. М. 121, 130
Волошин М. А. 84, 130, 139, 188, 373, 397, 416, 423, 424, 479, 481, 482, 497
Волошин М. В. 262, 775
Вольтер 330, 533
Вомперский В. П. 174
Воронова Т. П. 761, 778
Воронский А. К. 68, 267
Врангель М. Д. 380, 633
Врубель М. А. 569, 624
Врхлицкий Я. (Фрида Э.) 460
Всеволожский А. В. 29
Всеволожский Н. В. 29, 378
Вульф В. 19
Вурм А. Ф. 798

Вырубова А. (Танеева А. А.) 124, 125, 377
Вышеславцев Б. П. 23, 39, 50, 215, 216, 250, 358

Г

- Гавранек Б. 92, 93
Газданов Г. (Газданов Г. И.) 3, 8, 24, 25, 34, 39, 53, 56, 73, 74, 78, 82, 87, 328, 632–660, 688, 701, 703, 705, 707, 710, 723, 749, 816, 817, 824
Гайденок П. П. 256
Галан А. 475
Галанина Ю. Е. 818
Галилей Г. 333
Галларати-Скотти Т. 420
Гальперн А. Я. 369
Гальцова Е. Д. 668, 693, 695
Гамсун К. (Педерсен К.) 231
Ганчиков Л. Я. 424
Гарелина Л. М. 454, 474
Гари Р. 35
Гаспари А. 464
Гаспаров Б. М. 340
Гаспаров М. Л. 96, 439, 483, 485, 488, 491, 561, 822
Гатто Э. ло 156, 215
Гауптман Г. 231, 348
Гачев Г. Д. 456
Гачева А. Г. 811
Гашек Я. 99
Гваттари Ф. 42
Гегель Г. В. Ф. 178, 378, 662, 821
Гейзелер Б. фон 443
Гейне Г. 143, 168, 296
Гейро Р. 664, 666
Геликон (см. Вишняк А. Г.) 21, 484, 491, 710, 740
Геллер М. Я. 304, 320
Гераклит 683, 696
Гергель Р. Е. 271
Гердер И. Г. 451
Герелль Г. 394
Геродот 110
Герра Р. 782, 787, 814, 823
Герцен А. И. 6, 7, 52, 75, 255, 287, 330, 377, 414
Герцог Ю. 774
Герчикова Н. А. 5, 6
Гершельман К. К. 778
Гершензон М. О. 18, 124, 139, 214, 414, 415, 419, 431, 432, 568
Гесиод 452, 546
Гессе 649
Гессен Е. С. 798, 800, 807
Гессен И. В. 215
Гессен С. И. 52, 64, 102, 252
Гёте И. В. фон 22, 143, 255, 332, 380, 409, 431, 433, 451, 452, 464, 604
Гидини М. К. 437, 452
Гингер А. С. 18, 25, 81, 87, 663, 664, 671, 701, 703, 738, 743, 744, 746, 766, 771, 781, 783–791, 824
Гинзбург Л. Я. 113
Гиппиус А. Н. 368
Гиппиус З. Н. 5, 7, 16, 24–26, 28, 29, 31, 32, 38, 50, 54, 55, 68–70, 73, 76, 80, 82–84, 86, 116, 118, 119, 122–130, 170, 207, 209, 251, 270, 292, 346, 347, 353, 365–395, 397, 464, 465, 492, 493, 505, 506, 508, 518, 519, 521, 523, 541, 556, 557, 562, 567, 574, 634, 669, 671, 698, 702, 709, 722, 747, 748, 751, 756, 767, 772, 777, 814, 817, 819, 820
Гитлер А. 38, 39, 324, 522, 645
Глаголь С. (Голоушев С. С.) 140, 209
Глазунов А. К. 714
Глезер А. 782, 814
Гликберг М. И. 279, 284, 285
Глушкова Е. В. (псевд. Васильковская А.) 799
Глэд Дж. 811
Гнедич Н. И. 29, 378, 439, 440
Гоголь Н. В. 35, 74, 76, 89, 90, 102, 105, 138, 174, 181, 196, 223, 230, 253, 262, 265, 269, 331, 388, 397, 397, 403, 407, 411, 414, 418, 420, 429, 449–451, 453, 552, 586, 594, 606, 625, 626, 634, 643, 793
Гоготишвили Л. А. 433, 451
Голенищев-Кутузов В. 143
Голенищев-Кутузов И. Н. 30, 85, 421, 423–425, 535, 749, 774, 775
Голлербах Э. Ф. 120
Головина А. С. (Штейгер) 777, 798, 799, 804–807
Головин А. С. 805
Голубева Л. Г. 143
Голубь-Тукалевская Т. 799
Гольденштейн М. Л. 46
Гомер 433, 439, 440, 452
Гомолицкий Л. М. 776, 794, 798
Гончарова Е. И. 367

- Гончарова Н. С. 31, 97, 406
 Гончаров И. А. 138, 298, 579
 Горгулов П. Т. 33
 Горелов Н. С. 448
 Горлин М. Г. 22, 742, 749, 761, 777
 Горнфельд А. Г. 209, 225
 Горный С. (Оцуп А.-М. А.) 122, 272, 273
 Городецкая Н. Д. 19–21, 35, 36, 749
 Горький М. 5, 22, 33, 44, 48, 52, 76, 78, 79, 87, 118, 124, 127, 137, 156, 188, 190, 192, 196, 197, 225, 252, 283, 288, 307, 345, 348, 370, 372, 373, 376, 377, 381, 388, 400, 419, 492, 497, 543, 544, 563, 568, 570, 594, 635, 710, 717, 741, 775, 796
 Горянская Н. В. 338
 Горянский В. И. (Иванов В. И.) 272, 273
 Гофман М. Л. 104, 749
 Гофман Э. Т. А. 403, 581
 Гоца А. 251
 Грановская Л. М. 705
 Грачева А. М. 7, 401, 474, 821
 Гребенщиков Г. Д. 11, 465
 Гребенщиков И. 775
 Гревс И. М. 103, 107, 109, 428
 Грейвс Р. 475
 Грек А. Г. 238, 418
 Гречишкин С. С. 439
 Гржебин З. И. 21, 215, 370, 740
 Грибановский П. В. прот. 220, 817
 Григорков Ю. А. 193, 194, 779
 Григорович Д. В. 376
 Гриз О. 660, 821
 Гриневич Н. 775
 Грин М. 145, 156
 Грифцов Б. 303
 Громова А. В. 817
 Гронский Н. П. 780
 Гроссман Л. П. 102, 261
 Грот Н. Я. 143
 Груздев И. А. 262, 532
 Грякалова Н. Ю. 705, 819
 Гудсон Л. 331
 Гуковский А. И. 49
 Гулыга А. В. 261
 Гуль Р. Б. 18, 26, 28, 52, 81, 88, 129, 131, 134, 282, 283, 321, 526, 528, 529, 536, 542, 740, 782, 814
 Гумилев Л. Н. 448
 Гумилев Н. С. 11, 31, 84, 91, 104, 123–125, 130, 132, 141, 145, 153, 197, 400, 479, 500, 502, 503, 531–533, 557, 568, 569, 571, 588, 692, 710, 734, 744–746, 761, 762, 764, 771, 772, 777, 783, 795, 803, 824
 Гурмон Р. де 262
 Гусев-Оренбургский С. И. 52
 Гуткина А. М. 52
 Гюго В. 100, 338
 Гюйо Ж. М. 258
 Гюисманс Ж. К. 612
- ## Д
- Давыдов С. С. 820
 Давыдова Т. Т. 6
 Давыдова Ю. Н. 256
 Дада 24, 663, 665, 743, 744
 Дали С. 467, 476
 Даль В. И. 403
 Даманская А. Ф. 35, 52, 116, 128, 130, 782
 Данилевский А. 812
 Данилевский Н. Я. 343
 Данте Алигьери 9, 38, 214, 216, 350, 353, 364, 393, 416, 417, 463, 775
 Д'Амелия 821
 д'Арк Жанна 38, 349, 350, 354, 360, 362, 364
 Дарк О. И. 722
 Дарьялова Л. Н. 650
 Двинятина Т. М. 152, 152, 816
 Деген Е. И. 140
 Дежарден П. 35
 Дейча Л. 251
 Декарт Р. 36, 326–328, 330, 333, 724
 Делез Ж. 42
 Дельвиг А. А. 29, 253, 378
 Демидова О. Р. 6, 7, 119, 704, 708, 726, 747, 754, 782, 811, 812, 814, 815
 Демидов И. П. 357, 369
 Деренн Ш. 380
 Державин Г. Р. 28, 85, 90, 151, 313, 515, 543, 544, 557, 558, 565–567, 570, 780
 Джанумян М. 375
 Джейнуэй Э. 616
 Дживелегов А. 303
 Джойс Дж. 9, 30, 106, 606, 631, 685, 687, 703
 Джонсон Д. Б. 609, 820
 Дзевановский Н. В. (см. также Болесцис Н. В.) 792

Диатроптов Б. А. 544
 Диенеш Л. 632, 650, 652, 656, 658, 817
 Диккенс Ч. 313, 409, 606
 Дионисий Ареопагит 239
 Днепров Р. (Рощин Н. Я.) 289
 Добиаш-Рождественская О. А. 761, 778
 Добкин А. И. 509
 Добролюбов А. М. 130, 352
 Добужинский М. В. 130, 273, 502
 Довлатов С. Д. 505, 721, 810
 Долгих Т. Д. 338
 Долгоруков Д. И. 378
 Долгоруков П. Д. 50
 Долинин А. А. 114, 585, 609, 610, 711, 820
 Долинин А. С. 100
 Долинский Н. В. 50–51
 Долинский С. Г. 798
 Дон-Аминадо (Шполянский А. П.) 116, 129, 272, 273, 286, 288, 293–298, 307, 310, 324, 388, 817
 Достоевский Ф. М. 16, 17, 24, 36, 47, 52, 59, 64, 76, 89–91, 100, 102, 105, 106, 112, 196, 212, 217, 245–248, 250, 252–254, 260, 262, 267–269, 288, 298, 310, 335–338, 341, 344, 345, 355, 388, 397, 403, 407, 409, 411, 414, 423–425, 430, 431, 433, 436–438, 451, 453, 456, 469, 471, 473, 519, 548, 570, 580, 589, 590, 594, 619, 621, 634, 640, 641, 643, 645, 649, 652, 656, 658, 681, 696, 697, 712, 713, 715, 717, 720, 739, 793, 820
 Доценко С. 705, 812, 821
 Дроздов А. М. 52, 81, 742
 Дроздович В. 779
 Дрозд П. П. 230
 Дронова Т. И. 329, 330, 336, 339, 815
 Дружников Ю. И. 819
 Дубин Б. В. 709, 710
 Дубовиков А. Н. 157, 216
 Думер П. 33
 Дураков А. П. 774
 Дурново Н. Н. 92
 Ду Фу 459
 Духовской М. 775
 Дымшиц В. А. 431
 Дэвидсон П. 432
 Дэвис Р. Д. 140, 195, 465
 Дю Бос Ш. 420, 424, 437, 446, 447
 Дюпи Ф. У. 616
 Дюфи Р. 676
 Дягилев С. П. 130, 412, 455

Е

Евангулов Г. В. 81, 633, 743, 744
 Евлогий митр. (Георгиевский В. С.) 23
 Евреинов Н. Н. 130, 257, 258, 267, 292, 366, 412
 Екатерина II Романова 20, 340, 412
 Еленев Н. А. 87
 Елистратова А. А. 259
 Елькин А. В. 250
 Ельмслев Л. 94
 Ельяшевич В. Б. 51
 Еременко А. 285
 Ермичев А. А. 251, 255, 271, 821
 Ермилова Е. В. 819, 821
 Есенин С. А. 22, 71, 84, 123, 124, 188, 278, 283, 284, 307, 373, 478, 568, 570, 674, 675, 739, 741, 742, 794–796, 800
 Есихина Л. А. 779, 824
 Есперсен О. 91

Ж

Жаккар Ж.-Ф. 693
 Жакоб М. 668, 697
 Жарри А. 696, 697
 Желябов А. И. 341
 Жиглевич Е. В. 271, 821
 Жид А. 36, 80, 634, 706, 724
 Жильяр А. П. 377
 Жирмунский В. М. 469, 531
 Жовтис А. Л. 760
 Жуковский В. А. 90, 136, 217, 222, 223, 552

З

Завалишин В. А. 311, 817
 Загоскин М. Н. 343
 Зайцев Б. К. 3, 6, 19, 22, 24, 25, 28, 35, 36, 47, 52, 81, 85, 90, 128, 129, 157, 173, 182, 183, 208–224, 229, 238, 240, 241, 280, 301, 303, 310, 312, 333, 372, 378, 380, 388, 462, 520, 529, 652, 659, 748, 763, 808, 817, 818
 Зайцев К. И. 49, 50, 152, 216, 589, 645
 Зайцев П. Н. 548, 563
 Зайцева В. А. 213, 220, 221
 Зайцева Т. М. 340
 Зайцева-Сологуб Н. Б. 214, –217, 814
 Закович Б. Г. 752, 787, 823
 Закревская-Беннендорф-Будберг М. И. 716
 Залка Мате (Франкль Б.) 803

Замятин Е. И. 18, 21, 267, 307, 310, 373, 399
 Захаров В. Н. 820
 Зверев А. М. 38, 44, 642, 811
 Зданевич И. М. (Ильязд) 36, 663–667, 669, 671, 739, 745
 Зейлер В. Ф. 647
 Зелинский Ф. Ф. 103, 413, 420, 424, 428
 Зензинов В. М. 394, 523
 Зеньковский В. В. 50, 102, 811
 Зернов Н. М. 409
 Зиновьев Г. Е. (Радомысльский) 305
 Злобин В. А. 28, 29, 38, 128, 129, 346–348, 351, 364–366, 369, 378, 380, 393, 394, 747
 Зноско-Боровский Е. А. 52, 744
 Зобнин Ю. В. 8, 824
 Золя Э. 182
 Зощенко М. М. 68, 71, 266, 373, 523, 711, 809
 Зубарев Д. И. 369, 817
 Зубова Л. В. 478, 487, 822
 Зуров Л. Ф. 82, 155, 192, 293, 747, 817

И

Иванников М. 798
 Иванов А. А. 418, 555
 Иванов А. С. 282, 285, 295, 823
 Иванов Вс. В. 71, 79, 83, 373, 423, 650
 Иванов Вяч. Вс. 459, 475
 Иванов Вяч. И. 3, 4, 7, 50, 82, 84, 90, 130, 216, 262, 266, 267, 387, 396, 397, 413–444, 446, 447, 449–454, 456, 457, 460, 465, 496, 508, 544, 608, 613, 615, 621, 757, 775, 816, 818
 Иванов Г. В. 3, 7, 26, 27, 29, 31, 34, 38, 39, 76, 78, 88, 118, 122, 123, 131–133, 293, 341, 343, 378, 388, 389, 499–533, 538, 539, 587, 658, 671, 673, 683, 701, 709, 719, 720, 736, 745–747, 751–753, 759, 760, 776, 795, 797, 809, 819
 Иванов Д. Вяч. 429, 434, 436
 Иванов Ф. 191
 Иванова Л. Вяч. 415, 434, 814
 Иванова Л. Н. 416
 Иванова С. А. 670
 Иванов-Разумник Р. В. 225, 373, 400, 413
 Иваск Ю. П. 31, 86, 90, 377, 499, 504, 508, 509, 530, 532, 537, 540, 542, 564, 666, 752, 755, 760, 772, 779, 780, 782, 814
 Ивелич (см. Берберова Н. Н.) 711
 Иезуитола Л. А. 5, 6, 113, 191, 229, 812, 813, 815, 816, 818, 819, 821
 Извольская Е. А. 707, 721

Изгоев А. С. 18, 51, 60, 270, 580
 Измайлов А. А. 139, 140, 226
 Ильин В. Н. 63
 Ильин И. А. 10, 50, 57, 58, 90, 234, 235, 237, 241, 246, 247, 255, 270, 388, 821, 823
 Ильин М. А. 298, 300
 Ильин С. Б. 617
 Ильф И. А. (Фийнзильберг И.-Л.) 59
 Инов И. В. 815
 Иоанн ап. 359, 421–423, 447, 545, 608
 Иоанн Кронштадтский 217, 567
 Иоанн Креста св. (св. Хуан де ла Крус) 350, 427, 662, 696
 Иоахим Флоренский 362, 363
 Ионеско Э. 264
 Ир-Бор (см. И. К. Борман) 778
 Иртель П. М. 778
 Иртенъев И. М. 285
 Исаев С. А. 695
 Исаков С. Г. 778
 Исупов К. Г. 6, 7, 261, 428
 Йованович М. 812

К

Кабалоти С. М. 817
 Кавабата Я. 584
 Каверин В. А. 83
 Каган А. С. 569
 Кадашев В. (см. Амфитеатров-Кадашев В. А.) 375
 Кадомцев Б. П. 51
 Казин В. В. 71, 84
 Казнина О. А. 19, 58, 66, 811, 812, 823
 Казухико С. 13
 Кайгородова В. Е. 814
 Калабина Е. 798
 Калинин (Каринян М. А.) 225
 Калмыкова М. 662
 Кальвин Ж. 350, 362
 Кальдерон (Кальдерон де ла Барка П.) 457
 Калове Р. Де 425
 Каляев И. П. 396
 Камболов Т. Т. 648
 Каменев Л. Б. 215, 302
 Каменева О. А. 693
 Каменецкий Б. (см. Айхенвальд Ю. И.) 231
 Каменская В. А. 807
 Каменский А. П. 274
 Камышнюк Ф. Л. 13
 Камю А. Мерсо 648, 650, 651

- Кандинский В. В. 406
 Каннак Е. О. 131, 742
 Кант И. 83, 254, 255, 662
 Кантор В. К. 261, 821
 Кантор М. Л. 539, 747, 814
 Карко Ф. 723
 Карл VII 354
 Карлгрен А. 156
 Карпенко Г. Ю. 143
 Карпов А. А. 450
 Карпов И. П. 816
 Карпов Н. А. 6, 815
 Карпович М. М. 341, 543
 Карсавин Л. П. 10, 50, 63, 64, 90, 109, 426, 456
 Карсавина Т. П. 20
 Карташев А. В. 63, 247, 365, 369
 Карцевский С. И. 90, 92
 Каспрович Я. 460
 Каспэ И. М. 694, 704, 708, 730, 750, 812, 821
 Катков М. Н. 564
 Кафка Ф. 606, 650
 Качалов В. И. (Шверубович) 130
 Кашин Н. С. 230
 Квон Ки Бэ 250
 Кедров К. 285
 Келдыш В. А. 6, 811, 819, 820
 Келер Л. 823
 Кельберин Л. И. 394, 766, 798
 Кенжеев Б. Ш. 285
 Керенский А. Ф. 24, 195, 266, 291, 345, 369, 378, 380, 381, 730, 819
 Кессель Ж. 35, 739
 Кибальник С. А. 648, 649, 817, 824
 Кибальнич Н. И. 341
 Кибиров Т. Ю. 285
 Кизеветтер А. А. 51, 65, 331
 Киплинг Р. 231
 Кирико Дж. де 696
 Кирша Антон (см. Гиппиус З. Н.) 365, 367
 Киселева Л. 778
 Киссин С. В. 125, 550, 562
 Кистяковский Б. А. 18
 Клемансо Ж. 201, 333
 Климова Н. С. 315
 Клингер Г. В. 776
 Клиффорд Барни Н. 498
 Клодель П. 116, 435
 Клюев Н. А. 84, 692
 Ключевский В. О. 160
 Ключников Ю. В. 58
 Кнорринг И. Н. 738, 759, 760, 773
 Кнут Д. (Фиксман Д.) 25, 30, 31, 36, 68, 87, 378, 388, 663, 701, 743, 744, 746, 747, 749, 752, 757, 758, 763, 766, 780, 824
 Князев В. В. 192
 Князев С. И. 292
 Кобяков Д. Ю. 81, 799
 Коген Г. 250
 Кодзис Б. 11
 Кодрянская Н. В. 397, 402, 410, 821
 Кожевникова Н. А. 470
 Козлов И. И. 151, 284
 Койранский А. А. 286, 744
 Колобаева Л. А. 334
 Колоницкий Б. И. 819
 Колосова М. (Покровская Р. И.) 797
 Колтоновская Е. А. 225, 226
 Колупаев В. Е. 14
 Колядич Т. М. 114
 Комаровский В. А. 130
 Комиссаржевская В. Ф. 264, 412
 Компанеев В. В. 236
 Кондаков В. Н. 235
 Кондратьев А. А. 776
 Кондюрина А. А. 434, 443
 Коневской И. (Ореус И. И.) 130, 366
 Коновалов С. А. 453
 Конт О. 433
 Корвин-Пиотровский В. Л. 742, 777, 781, 787–789, 791, 824
 Корвин М. 788
 Корецкая И. В. 417, 454, 455
 Коринфский А. А. 140
 Коркина Е. Б. 478, 480, 497, 780, 823
 Корнель П. 409
 Корнилов Л. Г. 380, 481
 Коровин В. И. 295, 296, 817
 Короленко В. Г. 299, 304, 309, 497
 Коростелев О. А. 5, 26, 31, 73, 83, 86, 140, 346, 468, 521, 530, 533–535, 538–541, 575, 703, 736, 750, 752, 755, 763, 768, 780, 811, 812, 814, 815, 817, 819
 Костенич К. М. 292, 330, 333
 Костомарова И. А. 143
 Костомаров Н. И. 160
 Котрелев Н. В. 416, 420, 454
 Кочетков А. В. 158
 Кошелев В. А. 564
 Кравченко В. А. 702, 715
 Крамарж К. 51
 Крамме Р. 251
 Кранихфельд В. П. 227

Красавченко Т. Н. 639, 648, 824
 Красицкий С. Р. 668
 Крейд В. П. 13, 193, 455, 460, 468, 477, 516, 742, 752, 814, 819, 824
 Кременцова Н. К. 823
 Кречетов С. А. 51
 Кришнамурти 662
 Кроче Б. 420
 Крутикова Л. В. 177
 Крученых А. Е. 663, 667, 668
 Кршичка П. 798
 Кудрова И. В. 823
 Кудрявцев В. Б. 461, 740
 Кудрявцев С. В. 33
 Кузмин М. А. 84, 104, 188, 400, 479, 497, 500, 501, 505, 531, 779, 785
 Кузмина-Караваева Е. Ю. 32, 39, 106, 250,
 Кузнецова Г. Н. 25, 36, 118, 121, 128, 155, 172, 179, 180, 186, 378, 701, 738, 748, 749, 814
 Кузнецова О. Ф. 760, 761, 824
 Кузмина-Караваева Е. Ю. 32, 39, 106, 250, 477
 Кулешов Ф. И. 819
 Куликов С. В. 812
 Кульбин Н. 406
 Кульман Н. К. 51
 Кундера М. 9
 Куприн А. И. 6, 20, 25, 47, 49, 77, 81, 137, 141, 147, 155, 188–208, 240, 279, 282, 291, 307, 372, 380, 497, 808, 819
 Куприна Е. М. 207
 Куприна К. А. 204
 Куприна-Иорданская М. К. 197, 207, 819
 Куприяновский П. В. 454, 456, 466, 477, 816
 Курциус Э. Р. 424, 435, 436
 Кускова Е. Д. 130
 Кутлуниин А. Г. 261
 Кутоне Ж. 160
 Кутырина Ю. А. 231
 Кьеркегор С. 378, 682
 Кюфферле Р. 420

Л

Лавринец П. М. 771
 Лавров А. В. 7, 261, 374, 375, 393, 401, 413, 416, 454, 562, 765, 812, 817, 819, 821
 Лавров В. В. 814
 Лагерлёф С. 231
 Ладинский А. П. 30, 36, 81, 378, 380, 701, 738, 747–749, 755–757, 766, 771, 776, 780, 797, 798
 Ладыженский В. Н. 222
 Лажечников И. И. 343
 Ламзаки Ф. Д. 39, 640, 642, 643
 Ландау Г. А. 50, 266, 512
 Ланин Б. А. 814
 Лао-Цзы 459
 Лаппо-Данилевская Н. А. 713
 Лаппо-Данилевский К. Ю. 428, 430, 431, 434, 461, 740, 818
 Ларионов М. Ф. 406, 663
 Латини Б. 463
 Лафорг Ж. 669
 Лебедев В. М. 770, 793, 794, 797–804, 824
 Лебедев В. П. 140, 152
 Левинас Э. 260
 Левин Ю. И. 545, 549, 556, 822
 Левитин Г. 705
 Левитина И. 721
 Левицкий Д. А. 273, 717, 815
 Лежнев А. (Горелик А. З.) 267
 Лейн М. 605
 Леконт де Лиль Ш. 143, 764, 765
 Лем С. 616
 Ленин В. И. 31, 63, 66, 82, 192, 195, 196, 274, 291, 305, 312, 314, 317, 324, 327, 333, 342, 360, 370, 401, 599, 608
 Ленин Н. (см. Ленин В. И.) 274
 Ленотр Ж. 160
 Леонардо да Винчи 344, 345, 350, 463, 464, 613, 696
 Леонов Л. М. 64, 71, 79, 83, 267, 307, 712
 Леонтьев К. Н. 330, 377, 519
 Лербье М. 649
 Лермонтов М. Ю. 23, 24, 52, 111, 136, 138, 139, 181, 196, 429, 451–452, 458, 507, 510, 512, 542, 624, 648, 649, 660, 697, 730–732, 763, 807
 Лесков Н. С. 284, 387, 397, 403, 407
 Лесур Ф. 417, 419, 434
 Летаева Н. В. 53
 Либерман С. П. 741, 742, 824
 Ли Бо 9
 Ли Тай-бо 459
 Ли Ч. Н. 321–325, 329 330, 335, 337, 815
 Ливак Л. 663–666, 669, 686, 705, 741, 743, 744, 746, 749, 763, 821, 824
 Лидин В. Г. 71, 303, 563, 819
 Ликиардопуло М. Ф. 52
 Линдеберг Л. М. 779
 Линник Ю. В. 721
 Липовецкий М. Н. 601

Липскеров К. А. 531
 Липшиц Я. 31
 Лисенков Е. Г. 502
 Лисица Ю. Т. 247
 Лисицкий Э. 22
 Лиссаневич Б. 12
 Ллойд Дж. 333
 Лозинский Г. Л. 104, 749
 Лозинский М. Л. 104, 533
 Лоло (см. Мунштейн Л. Г.) 288
 Ломоносов М. В. 151, 340, 458
 Лонгфелло Г. 143
 Лопатин Г. А. 299
 Лопатин Л. М. 251
 Лоуренс Д. Г. 728, 729
 Лорис-Меликов М. Т. 341
 Лосев А. Ф. 424, 428, 440, 441
 Лосев Л. В. 505
 Лосский Н. О. 10, 17, 50, 90, 102
 Лот-Бородин М. И. 761
 Лотман Ю. М. 100, 107, 111, 261, 465, 556
 Лотреамон (Дюкасс И.) 666, 669, 685, 688, 696
 Лохвицкий Н. А. 286
 Лугин Н. (см. Степун Ф. А.) 252
 Лукач Г. 329
 Лукач Д. 108
 Лукаш И. С. 47, 83, 122, 202, 203, 231, 535
 Лукьянов С. С. 58
 Луначарский А. В. 197, 214, 215, 258, 267, 274, 309, 370, 396, 400, 458
 Лунц Л. Н. 71
 Лурье А. С. 721
 Лурье В. И. 52, 468
 Лурье Я. С. 327
 Львов-Рогачевский В. Л. 227
 Львов Л. И. 51, 284, 718
 Лысенко А. В. 812
 Любимов Л. Д. 129
 Любомудров А. М. 238, 818, 823
 Люксембург А. М. 575, 587, 617
 Лютер Мартин 350, 362, 364
 Лядов А. К. 412
 Ляпин В. (см. Лебедев Вяч.) 802
 Ляцкий Е. А. 89

М

Магаротто Л. 539
 Магомедова Д. М. 120
 Майков А. Н. 376, 416, 566
 Маймин Е. А. 261
 Македонский А. 62, 559
 Маккарти М. 620
 Маклаков В. А. 27, 36, 49, 50, 539
 Маклюен М. 456
 Маковский К. Е. 130
 Маковский С. К. 48, 51, 116, 117, 122, 129, 131, 366, 381, 405, 423, 439–441, 814
 Макрушина И. В. 325–327, 338, 341, 342, 815
 Максимов В. Б. 156, 328, 339, 815
 Малафеев А. 431
 Малевич О. М. 8, 94, 776, 814, 824
 Маликов А. 299
 Маликова М. 711
 Малкиель-Жирмунский М. А. 749
 Малкина В. Я. 333
 Малларме С. 451, 452, 666, 669, 671, 764
 Мальмстад Дж. 413, 814
 Малышев В. И. 217
 Малышев М. А. 261
 Мальковати Ф. 420
 Мальро А. 216
 Мальцев Ю. В. 136, 142, 149, 175, 189, 471, 816
 Малявин Ф. А. 406
 Мамченко В. А. 25, 30, 378, 379, 388, 389, 394, 701, 738, 766, 772
 Мандельштам О. Э. 4, 68, 71, 78, 84, 92, 103, 104, 107–109, 130, 132, 153, 424, 479, 496, 510, 515, 516, 542, 752, 765, 783, 795, 809
 Мандельштам Ю. В. 30, 364, 394, 535, 688, 747, 752, 758, 765
 Манетти Д. 463
 Манн Т. 22, 231, 345, 430, 444, 449
 Мансветов В. Ф. 798, 799
 Мануйлов В. А. 139, 424
 Манухин И. И. 370, 389
 Манухина Т. И. 351, 389
 Манциарли И. В. 31, 53
 Мао Цзэдун 658, 659
 Марголин Ю. 715
 Мариенгоф А. Б. 84
 Маритен Ж. 216, 437, 733
 Марк Аврелий 140, 313, 518, 671, 696
 Марков В. Ф. 508, 509, 513, 819
 Маркова М. М. 822
 Маркович В. М. 468, 570
 Маркс А. Ф. 147, 154, 190
 Маркс К. 63, 66, 109, 378
 Марсель Г. 424, 437, 526
 Март В. (Матвеев В. Н.) 13

- Мартынов А. В. 648, 658
 Мартынов Б. Ф. 14
 Марченко Т. В. 33, 820
 Масарик Т. 16–18, 91, 94, 102
 Маслов Д. В. 778
 Матвеева Ю. В. 812, 817, 824
 Матезиус В. 17, 91–93
 Матисс А. 681
 Махно Н. И. 324, 636
 Махновец Т. А. 232
 Махов А. Е. 435
 Маяковский В. В. 22, 71, 72, 84, 87, 94, 97, 98, 188, 189, 266, 283, 307, 373, 478, 488, 494, 497, 510, 662–664, 668, 739, 741, 744, 760, 775, 795, 796, 799, 802
 Медарич М. 113
 Мейер А. А. 369
 Мейер П. 594
 Мейерхольд В. Э. 264, 396, 412, 420, 722
 Мейн М. А. 479
 Мейринк Г. 734
 Мейстер Экхарт 251
 Мекк Н. фон 714
 Мелетинский Е. М. 431
 Мельгунов С. П. 524
 Мельников-Печерский П. И. 388
 Мельников Н. Г. 26, 32, 575, 587, 603, 620, 703, 736, 755, 814, 820
 Менделеева Л. Д. 491
 Менегальдо Е. 660, 682, 685, 686, 692, 814, 821
 Меран И. фон 774
 Мережковский Д. С. 3, 5, 7, 23–25, 29, 32, 33, 38, 47, 49, 50, 56, 58, 61, 68, 69, 74, 79, 82, 83, 105, 112, 129, 132, 156, 207, 216, 231, 251, 329, 334, 344–372, 377–380, 382, 383, 386, 387, 392–395, 397, 453, 454, 493, 503, 513, 516, 521, 539, 613, 634, 666, 669, 670, 698, 709, 730, 745, 747, 753, 764, 766, 777, 787, 808, 814, 817, 819, 820
 Меримкин А. 461
 Метелищенков А. А. 325
 Мещерякова И. А. 822
 Метнер Э. К. 415
 Микеланджело Буонаротти 463
 Микушевич В. Б. 822
 Миллер Г. 643, 720
 Миллер Е. К. 40
 Миллер К. 714
 Миллюков П. Н. 22, 46, 64, 295, 369, 371, 381, 468, 535, 591
 Миллютина Т. П. 778
 Миндлин Э. Л. 484
 Миних С. Х. 340
 Минский Н. М. 22, 52, 371
 Минц З. Г. 465
 Минцлов С. Р. 52, 122
 Минчин А. 678
 Мирный В. (см. Яновский В. С.) 117, 717
 Мирский Б. (Миркин-Гецевич Б. С.) 270
 Митин Г. А. 817
 Митропольский А. И. 11, 773
 Митюрев С. Н. 336
 Михайлов А. Б. 436
 Михайлов А. В. 449
 Михайлов О. Н. 50, 143, 157, 158, 293, 811, 812, 816, 818, 819, 821, 822, 823
 Михайловская И. (Михайлова Д. В.) 798, 800
 Мицкевич А. 9, 143
 Милечко А. В. 324, 332
 Мнухин Л. А. 813
 Модильяни А. 671, 680
 Молчанова Н. А. 454, 456, 465, 466, 477, 816
 Мольер Ж. Б. 409
 Мопассан Г. де 182, 634
 Моран П. 35, 473
 Морар А. 693
 Мордовцев Д. Л. 343
 Мориак Ф. 733
 Морковин В. 793, 795, 798, 804
 Моро Г. 696
 Морозов С. Н. 143, 157
 Морозов С. Т. 343
 Морозова Т. 729
 Моруа А. 360
 Мосешвили Г. 814
 Москович В. 754, 787, 823
 Моцарт В. А. 713–715
 Мочульский К. В. 32, 51, 70, 86, 91, 102–109, 111, 112, 222, 240, 363, 364, 378, 405, 532, 575, 673, 766, 809
 Мужайлова Е. А. 820
 Мукарежовский Я. 17, 92, 93
 Муни (см. Киссин С. В.) 124, 125, 550, 562, 568
 Мунштейн Л. Г. 273, 288
 Муравьев А. В. 341, 783
 Муратов А. Б. 113, 547, 722, 824
 Муратов П. П. 18, 22, 47, 67, 86, 214, 215, 218, 219, 303, 329, 335, 381, 423, 555
 Муромцева В. Н. 137, 145, 155
 Муромцева-Бунина В. Н. 144, 157, 168, 174, 179, 186, 187, 816

Мур Т. 143, 151, 533
Муцсолини Б. 38, 324, 342, 343, 348, 426
Мыслинская М. М. 798
Мюссе А. де 143, 201
Мякотина Н. В. 799
Мясников А. С. 138

Н

Набоков В. В. 3, 5, 8, 9, 19, 24, 26, 32, 34, 68, 69, 71, 74, 80, 82, 83, 87, 89, 106, 112, 114, 116–118, 128, 129, 137, 152, 153, 337, 339, 389, 469, 497, 504, 534, 535, 571–587, 589–611, 613–632, 649, 650, 671, 672, 676, 711, 715, 725, 736, 742, 771, 776, 777, 781, 788, 798, 809, 812, 820
Набоков В. Д. 22, 197, 591
Набоков К. В. 798
Надсон С. Я. 138, 672
Наживин И. Ф. 52
Назарова Л. Н. 217
Нальянч С. И. (см. Шовгенов С. И.) 800
Нансен Ф. 15, 48, 304, 348
Наполеон Бонапарт 199, 312, 325–327, 331, 332, 350, 354, 360–362, 383
Нарциссов Б. А. 137, 777, 778
Нарциссов О. А. 778
Нахамкес О. М. (см. Стеклов Ю. М.) 371
Не-Буква (см. Василевский И. М.) 744
Невзорова И. М. 759, 763
Недоброво Н. В. 502
Нейман С. К. 798
Некрасов Н. А. 284, 316, 388, 458, 512, 537, 570
Некрасов Н. В. 369
Немзер А. С. 822
Немийрок А. 774
Немирович-Данченко В. И. 52, 197
Немировски И. 34, 35, 739
Нере Ж. 476
Несмелов А. (см. Митропольский А. И.) 11, 81, 773, 774
Нива Ж. 811
Никитин А. 90
Никитин Н. Н. 71
Николаев Д. Д. 157, 273–275, 287, 288, 290, 815, 822
Николаев П. А. 138, 186
Николаевский Б. И. 740
Николаевский Б. Н. 266
Николай II Романов 198, 285, 314, 377, 516
Никольский Ю. А. 51
Николокин А. Н. 170, 346, 365, 557, 813, 817, 819
Никоненко С. С. 277, 278, 292, 642, 658
Нитраур Э. 286, 287, 291, 292, 822
Ницше Ф. В. 258, 261, 262, 355, 378, 397, 429, 433, 455, 561, 562, 658, 662
Нобль Л. Э. 469
Новалис (Харденберг Ф. фон) 251, 403, 404, 451, 464
Новгородцев П. И. 51
Новиков И. А. 214, 215
Новикова Л. И. 814
Новосадов Б. (см. Тагто Б. Х.) 778
Новосадский Н. И. 451
Норова О. 722

О

Обатнина Е. Р. 400, 474, 821
Обатнин Г. В. 428, 706
Оболянинов В. В. 454, 477
Овидий 9
Овсяннико-Куликовский Д. Н. 114
Оден У. Х. 721
Одоевский В. Ф. 252, 268
Одоевцева И. (см. Гейнике И. Г.) 27, 39, 53, 84, 118, 129, 131–134, 137, 285, 286, 293, 366, 378, 504, 510, 520, 521, 524, 528, 530, 701, 734–738, 745, 746, 787, 814
Окороков А. В. 37
Оксенов И. А. 531
Олеша Ю. К. 59, 83, 734, 809
Ольденберг Г. 186
Ольденбург С. С. 50
Омельченко Н. А. 66, 812
Орлов А. Г. 340
Орлов В. Н. 139
Орлова О. М. 632, 639, 643, 644, 657, 659, 817
Орлова Т. Я. 334
Орловы-Давыдовы 638
Ортега-и-Гассет Х. 547
Осипов Н. Е. 102
Осокин С. (см. Андреев В. Л.) 392, 541
Осоргин М. А. (см. Ильин М. А.) 3, 6, 7, 22, 24, 25, 28, 52, 56, 66, 69, 73, 79, 83, 86, 114, 115, 119, 120, 128, 203, 215, 298–320, 332, 580, 582, 634, 638, 709, 797, 808, 812, 817, 820, 823
Остен Дж. 606
Осьминина Е. А. 249, 819

Оттокар Н. 424
Отшельник П. (см. Кузьмин М. А.) 501
Офросимов Ю. В. 52, 742
Оцуп Г. А. 748, 765
Оцуп Н. А. 31, 52, 53, 81, 119, 378, 380, 423,
504, 555, 671, 701, 703, 745–747, 752, 765

П

Павел I Романов 345
Павел ап. 350
Павлова А. П. 20
Павлова М. М. 7, 367, 369, 380, 817, 819
Павловский А. И. 812
Пальмов В. Н. 13
Панова М. А. 14
Пантелеймонов Б. Б. 409
Паперный З. С. 823
Парнах В. Я. 663, 743, 744
Пархомовский М. 811
Парчевский К. К. 49
Паршин В. А. 574
Паскаль 330, 350, 361
Пастернак Б. 23, 51, 61, 71, 78–80, 84, 87, 94,
98, 108, 153, 256, 268, 340, 373, 478, 480,
483, 484, 488, 491, 492, 494, 498, 499, 525,
664, 671, 672, 744, 795, 796, 799, 802, 805,
806
Пахмусс Т. А. 353, 363, 367, 369, 371, 380, 393,
820
Пашкова Т. А. 635, 636
Пашенко В. В. 136, 179, 180
Пеги Ш. 36, 362, 666
Пеллегрини А. 420
Перелешин В. (см. Салатко-Петрище В. Ф.)
11, 13
Перельмутер В. Г. 37
Перовская С. Л. 341
Перс С.-Ж. 533
Перхин В. В. 775
Перцов П. П. 454
Песков Г. (Дейша-Сионицкая Е. А.) 82
Петерс Я. Х. 274
Петр ап. 242, 358, 359, 608
Петр I Романов 250, 350, 353, 379, 480, 563,
624
Петрарка Ф. 143, 416, 432
Петров-Водкин К. С. 399
Петров Е. П. 59
Петрова Н. А. 814
Петровская К. 298

Петровская Н. И. 125, 133, 568
Пий XI папа 348
Пикассо П. 406, 671
Пико делла Мирандола Дж. 463
Пилсудский Ю. 348, 360, 367
Пильняк Б. А. 71, 84, 189, 267, 373, 741
Пильский П. М. 122, 152, 191, 505, 718
Пиотровский В. Л. 742
Пискунов В. М. 812
Платон 236, 431, 432, 434, 440, 455, 500, 545,
612
Платонов А. П. 68, 809
Платонов С. Ф. 103
Плещеев А. Н. 124, 376
Плисецкая М. М. 39
Плотин 121, 251
Плюханов Б. В. 760, 778, 824
Победоносцев К. П. 224
Поволоцкий Я. Е. 634
Погодин А. Л. 51
Поджи В. 443
Познер В. С. 35, 36, 55, 81, 664, 739, 746, 771
Покотилев А. А. 643, 644
Покровский Н. В. 552, 553
Полевой Н. А. 343
Полонский В. В. 362, 820
Полонский В. П. 139, 210
Полонский Я. П. 124, 376
Половников Г. 63
Полторацкий Н. П. 220, 250, 272, 321, 537,
752, 812, 815, 822
Поль В. 130
Поляков А. А. 115, 522
Поляков А. С. 100
Померанцев К. Д. 526, 530, 784, 789, 819, 824
Пономарева Л. В. 812
Понтано Дж. 463, 464
Поплавский Б. Ю. 8, 18, 24, 25, 30, 53, 81, 357,
378, 388, 467, 536, 537, 637, 639, 640, 648,
660–703, 705, 710, 715, 718, 720, 722, 743,
744, 746, 748–752, 771, 780, 797, 799, 821,
824
Постников С. П. 18
Потапенко Н. И. 270
Потемкин-Таврический Г. А. кн. 412
Потемкин В. П. 37
Потемкин П. П. 272
Потехин Ю. Н. 58
Потресов С. В. 234
По Э. А. 457, 612, 634
Правдин Б. В. 777, 778

Пращерук Н. В. 184
 Прегель С. Ю. 22, 742, 776, 782
 Пречисский В. А. 156
 Присманова А. С. 18, 25, 701, 738, 741, 766, 781, 784–791
 Притчетт В. С. 616
 Пришвин М. М. 373, 400
 Пропп В. Я. 100
 Проскурина Е. Н. 817
 Протозанов Я. А. 226
 Прохорова И. Д. 822
 Прудон П. Ж. 63
 Пруст М. 30, 31, 36, 80, 106, 175, 320, 378, 606, 631, 634, 635, 652, 661, 722, 723, 730, 732, 754
 Прутков Козьма 297
 Пульман Ф. 779
 Пумпянский Л. В. 424
 Пуни Н. 406
 Пушкарева Н. Л. 113
 Пушкин А. С. 20, 27, 29, 37, 52, 89, 90, 97, 100, 101, 102, 104, 111, 136, 138, 139, 144, 147, 151, 174, 181, 196, 244, 248, 252, 261, 268, 281, 298, 312, 329, 342, 378, 397, 403, 407, 421, 422, 429, 451, 452, 458, 468, 469, 479, 497, 514, 517, 536, 543, 544, 545, 553, 557, 558, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 570, 571, 577, 581, 589, 602, 606, 612, 622, 623, 649, 725, 738, 762, 763, 765, 793, 803, 808, 815
 Пущин Б. Н. 774
 Пущин Лев (см. Гиппиус З. Н.) 365
 Пяст В. (см. Пестовский В. А.) 116, 424, 530, 745
 Пятигорский А. М. 264

Р

Рагозина К. 784, 785, 786
 Радлова А. Д. 84
 Раев М. И. 43, 226
 Раевская-Хьюз О. П. 22, 41, 740
 Раевский Г. А. (см. Оцуп Г. А.) 193, 353, 535, 748, 765, 766, 776
 Разумовская М. А. 823
 Райт-Ковалева Р. 778
 Райх З. Н. 420
 Расин Ж. 409
 Раскольников Ф. Ф. (Ильин Ф. Ф.) 423
 Ратгауз Д. М. 778
 Ратгауз Т. Д. 777, 798
 Рафальский С. М. 770, 789, 792, 794, 798, 799, 803
 Рахманинов С. В. 188, 424, 714
 Ревякина И. А. 372
 Ремарк Э.-М. 73, 649
 Рембо А. 518, 612, 666, 669, 670, 671, 688, 698, 764
 Рембрандт ван Рейн Х. 675
 Ремизова-Довгелло С. П. 407, 409
 Ремизов А. М. 3, 8, 22, 25, 51, 61, 70, 78, 119, 129, 132, 216, 273, 307, 343, 372, 373, 378, 380, 388, 389, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 474, 523, 775, 782, 821, 823
 Ренан Э. Ж. 330
 Репин И. Е. 406
 Рерих Н. К. 11, 20
 Рибемон-Дессень Ж. 664
 Рильке Р.-М. 171, 251, 423, 491, 494, 495, 775
 Ришелье А. Э. 324
 Робер Себастьян 36, 634
 Робеспьер М. 323, 338
 Рогова К. А. 813
 Роде Э. 435
 Родзевич К. Б. 492
 Рождественская М. В. 241
 Розанов В. В. 124, 127, 371, 376, 377, 388, 397, 400, 507, 519, 534, 634, 753
 Розенцвейг Ф. 260
 Роллан Р. 231, 321, 322, 360, 458, 461, 711
 Романенко А. Д. 462, 469
 Романов М. А., вел. кн. 192
 Романова Г. Р. 820
 Ромов С. М. 663, 664, 665, 666, 743, 744
 Ронен О. 479
 Роос-Базилевская Е. А. 778
 Ропшин В. (Савинков Б. В.) 367
 Росимов Г. (см. Офросимов Ю. В.) 742
 Росселевич А. М. 774
 Ростовцев М. И. 51
 Ротман Н. Л. 609
 Рошин Н. Я. 129, 155
 Рубенс П. П. 675
 Рубинс М. О. 5, 8, 643, 705, 722, 734, 824
 Рубинштейн А. Г. 168, 479
 Рублев А. 229, 417
 Рудич В. А. 430, 444, 449
 Руднев В. В. 49, 64, 425, 461
 Руднева Е. Г. 823
 Рудник Н. М. (Сегал) 430, 434
 Рушди С. 9

Рэй Дж. 610, 612
Рюриков Б. С. 138

С

- Саакянц А. А. 478
Сабанеев Л. Л. 321, 328, 335, 343
Савельев А. (см. Шерман С.) 589
Савинков Б. В. (Ропшин В.) 266, 312, 367, 380, 396
Савинков Л. 772
Савицкий П. Н. 15, 50, 61, 62, 102
Савкина И. Л. 114, 115
Садовской Б. А. 563, 570
Сазонова Ю. Л. 36, 51
Салиас Е. 343
Салтыков-Щедрин М. Е. 24, 265
Сальери А. 713
Сальмон А. 668
Сан-Доннино Ж. да 363
Сануйе М. 663
Сапов В. В. 415
Сапов Н. В. 251
Сараскина Л. И. 589
Саррот Н. 35, 739
Сартр Ж.-П. 260, 526, 590
Сваровская А. С. 227
Свасьян К. А. 561
Святополк-Мирский Д. В. 16, 18, 19, 51, 61, 295, 375, 493, 494
Святополк-Мирский Д. П. 61, 66, 68, 69, 71, 72, 76, 84, 89, 388
Себастьян Р. 36, 634
Северянин И. (Лотарев И. В.) 132, 266, 278, 380, 387, 400, 505, 671, 767, 777, 798
Сегал Д. М. 430, 434, 439, 758, 824
Седых А. (Цвибак Я. М.) 128, 129, 130, 157, 297, 324, 342
Сейфуллина Л. Н. 71, 267
Селин Л. Ф. 634, 642, 643, 649, 705, 716, 720, 824
Сельвинский И. Л. 71, 768
Семенов Б. К. 798, 799, 806
Семенов В. Л. 820
Семенов Л. Д. 387
Семенов Ю. Ф. 19, 34, 46
Семенова С. Г. 640, 648, 824
Семенова Т. О. 635
Серафим Саровский св. 217
Серафимович А. С. 267
Сервантес Сааведра М. де 205, 404, 405
Сергеев-Ценский С. Н. 373
Сергий Радонежский св. 28, 161, 217, 372
Серков А. И. 369
Серов В. 406
Сечкарев В. М. 327
Сиземская И. Н. 814
Сильверсван Б. П. 779
Симонов К. М. 157, 204, 782
Синявский А. Д. 652
Сирин В. (см. Набоков В. В.) 26, 114, 117, 337, 504, 513, 515, 574, 575, 577, 580, 585, 587, 589, 590, 596, 603, 607, 635, 736, 798, 820
Скалдин А. Д. 262
Скачков М. Н. 798, 799
Скиталец С. Г. (Петров С. Г.) 207
Скотт В. 329
Скрябин А. Н. 428, 455
Скрябина А. 39, 758
Слезкин Ю. Л. 267
Сливицкая О. В. 136, 137, 142, 167, 176, 178, 816
Словацкий Ю. 473
Слоним М. Л. 18, 30, 41, 56, 68, 72, 73, 75, 76, 81, 330, 373, 388, 492, 535, 634, 643, 672, 673, 675, 709, 736, 770, 772, 776, 781, 783, 785, 786, 792, 795, 797, 802
Слонимский М. Л. 373, 405
Случевский К. К. 130, 140, 514
Смирнова А. И. 4, 282, 324, 811
Смирнова Л. А. 819
Смирнова Т. М. 91
Смирнов И. П. 7
Смоктуновский И. М. 264
Смоленский В. А. 25, 30, 535, 701, 738, 752, 747, 766, 767, 768
Снесарева-Казакова Н. 797
Соболев А. Л. 367
Соболь Аю (Соболь Ю. М.) 267
Соколов-Микитов И. С. 52
Соколов А. Г. 813
Соколов Б. Ф. 774
Солженицын А. И. 315, 328, 815
Соливетти К. 732
Солнцева Н. М. 823
Соловьев В. С. 105, 130, 245, 255, 268, 343, 378, 380, 386, 407, 413, 420, 426, 427, 433, 438, 446, 447, 455, 475
Соловьев С. М. 160
Сологуб Ф. К. (Тетерников Ф. К.) 124, 262, 294, 292, 303, 373, 376, 387, 388, 451, 568, 672

Сорокин П. А. 10
 Сорокина О. Н. 228, 231, 823
 Сосинский В. Б. 53, 741
 Соссюр Ф. де 92, 452
 Софиев Ю. Б. 747, 766, 772, 773, 787
 Софокл 257, 442
 Спекторский Е. В. 51
 Спенсер Г. 258
 Спивак М. Л. 427
 Спинадель Р. П. 799
 Спиридонова Л. А. 228, 272, 273, 277, 278, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 291, 292, 294, 295, 296, 297, 813, 815, 817, 823
 Ставров П. (Ставропуло П. С.) 752, 758, 759
 Сталин И. В. 38, 63, 89, 324, 342, 385, 524, 529, 599, 782
 Станиславский К. С. 264, 722, 776
 Старосельская Н. Д. 11, 336
 Стегнер П. 631
 Стеллецкий Д. 130
 Стендаль Ф. (Бейль А. М.) 409
 Степанов А. Д. 563, 564
 Степанова Т. М. 818
 Степун Ф. А. 3, 6, 7, 10, 44, 50, 54, 64, 69, 73, 79, 90, 116, 129, 130, 152, 165, 169, 171, 209, 213, 249, 250–272, 373, 415, 424, 429, 436, 437, 453, 814, 821, 822
 Стерн Л. 409
 Стивенсон Р. Л. 606, 723
 Столыпин П. А. 57, 62, 266, 314, 315, 316, 317
 Столярова Н. И. 315, 665, 691, 694, 695
 Стрижекурова Ж. И. 814
 Стричек А. 425
 Строганов П. А. 324
 Струве Г. П. 3, 5, 6, 18, 19, 40, 41, 42, 43, 51, 53, 66, 69, 77, 81, 85, 86, 87, 90, 112, 130, 131, 132, 163, 219, 220, 226, 247, 306, 310, 314, 329, 333, 337, 366, 374, 460, 461, 462, 467, 507, 535, 557, 575, 740, 744, 749, 759, 760, 761, 767, 771, 772, 776, 777, 788, 800, 808, 809, 813
 Струве М. А. 81, 744, 771
 Струве Н. А. 329
 Струве П. Б. 18, 24, 25, 46, 47, 50, 60, 90, 111, 369, 771
 Суворин А. С. 124, 376
 Суворов А. А. 375
 Суворов А. В. 331
 Сувчинский П. 15, 16, 61, 64, 494
 Суматохина Л. В. 811
 Супо Ф. 663, 664

Сурат И. З. 563
 Суорова Л. Ю. 234
 Сутин Х. 663, 671
 Суцев Ю. (см. Адамович Г. В.) 533, 538
 Сфорца А. 464
 Сфорца Ф. 464
 Сыроватко Л. В. 824
 Сямина О. В. 262

Т

Таганов Л. Н. 469
 Тагго-Новосадов Б. Х. 778
 Таиров А. Я. 22, 264
 Талов М. М. Л. 663, 743
 Таманин Т. (Манухина Т. А.) 351, 389
 Тамарченко Н. Д. 431, 435
 Тарановский К. Ф. 92
 Тарасова И. А. 819
 Тарковский А. А. 499
 Таро Жан 35
 Таро Жером 35
 Тассис Ж. 693
 Татищев В. Н. 160
 Татищев Н. Д. 675, 676, 685, 687, 688, 692, 694
 Таубе-Аничкова С. И. 782
 Таубер Е. Л. 30, 774
 Таулер И. 761
 Тахо-Годи Е. А. 417
 Твардовский А. Т. 138, 279
 Телешов Н. Д. 137, 209
 Теннисон А. 144
 Терапиано Ю. К. 18, 29, 30, 38, 83, 86, 87, 116, 117, 119, 129, 217, 357, 378, 388, 394, 460, 462, 506, 512, 527, 533, 535, 536, 538, 542, 569, 715, 746, 747, 748, 752, 755, 763, 764, 765, 766, 782, 785, 786, 787, 790, 794, 795, 814
 Тереза Авильская св. 363, 662, 697
 Тереза Лизьёская св. 350, 392, 393, 662, 698
 Терентьев И. Г. 663
 Терешкович К. А. 663, 664
 Терлецкий Н. 798
 Тескова А. А. 478, 493, 494
 Тидеман И. И. 798
 Тик Л. И. 403, 409, 575, 581
 Тимашев Н. С. 51
 Тимашков А. Ю. 456
 Тиенчик Р. Д. 141, 158
 Тимофеев И. дьяк 401

- Титаренко С. Д. 5, 7, 340, 430, 436, 440, 452, 455, 468, 474, 812, 813, 815, 816, 818
- Тихомирова Е. В. 641
- Тихонов 71, 768
- Тихон патр. 217
- Товарищ Герман (см. Гиппиус З. Н.) 365
- Тойнби Ф. 616
- Токарев Д. В. 667
- Толмачев В. М. 220
- Толмачев М. 348
- Толстая Л. Н. 137
- Толстая М. 798, 799
- Толстая С. А. 729
- Толстой А. К. 48, 140, 182, 261, 273, 277, 306, 367, 372
- Толстой А. Н. 23, 24, 52, 81, 279, 334, 741, 785
- Толстой Л. Н. 14, 24, 28, 35, 36, 52, 76, 89, 90, 98, 100, 101, 102, 114, 124, 135, 136, 137, 142, 161, 167, 171, 174, 181, 185, 186, 187, 188, 196, 202, 207, 211, 212, 246, 261, 266, 268, 269, 298, 299, 310, 312, 313, 314, 315, 320, 321, 322, 326, 327, 328, 329, 335, 336, 338, 344, 345, 352, 355, 376, 388, 407, 522, 539, 548, 549, 557, 570, 579, 594, 595, 604, 613, 621, 630, 634, 648, 644, 649, 651, 653–658, 714, 723, 724, 729, 739, 793
- Толстой М. Л. 14
- Томашевский Б. В. 92, 100
- Топорков А. 209
- Топорков А. Л. 444
- Топоров В. Н. 411, 417, 475, 626
- Третьяков С. П. 40
- Триллинг Л. 616
- Триоле Э. 35
- Трнка Б. 92
- Троцкий Л. Д. 40, 195, 196, 267, 274, 305, 360, 371
- Труайя А. 35, 739
- Трубачев А. С. (игум. Андроник) 429
- Трубецкова Е. Г. 326, 338, 339
- Трубецкой Г. Н. 51
- Трубецкой Е. 255
- Трубецкой Н. С. 15, 17, 61, 63, 91, 96
- Трубецкой С. Е. 305
- Трубецкой Ю. (Нольден Ю. П.) 532
- Трубилова Е. М. 151, 290, 291, 466, 816, 822
- Трубников А. А. (псевд. Трофимов А.) 130
- Тукалевская Т. 798
- Туниманов В. А. 336
- Тургенев И. С. 10, 24, 28, 52, 74, 75, 85, 90, 138, 139, 171, 172, 196, 217, 222, 246, 298, 310, 335, 407, 414, 462, 520, 594
- Туринцев А. А. 790, 794, 792, 797–799
- Туроверов Н. Н. 772
- Тутковский П. П. 270
- Тхоржевский И. И. 220
- Тцара Т. 664, 743
- Тынянов Ю. Н. 51, 92, 100, 102, 107, 111, 114, 260, 310, 560, 809
- Тыркова-Вильямс А. В. 20, 51, 394, 395
- Тэйлор Э. 430
- Тэффи Н. А. (Лохвицкая Н. А.) 40, 42, 112, 122, 152, 207, 272, 274, 278, 279, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 366, 378, 380, 521, 822
- Тюкин В. П. 460
- Тюпа В. И. 7
- Тютчев Ф. И. 100, 139, 142, 151, 153, 375, 390, 433, 451, 452, 456, 507, 514, 524, 527, 545, 759
- Тяпков И. С. 457
- Тяпков С. Н. 455

У

- Уайльд О. 258, 612
- Уварова И. 262
- Уилсон Э. 607
- Урбан А. А. 113
- Успенский Б. А. 264
- Устинов А. 539
- Устрялов Н. В. 58, 59
- Уэбб У. Л. 609
- Уэллек Р. 92
- Уэллс Г. 42, 348, 373, 662

Ф

- Федин К. А. 64, 71, 307
- Федоров В. Г. 306, 771, 798, 799, 802
- Федоров Г. П. 50
- Федоров Н. Ф. 52, 58, 433, 715
- Федоров Ф. П. 416, 758, 771, 824
- Федотов Г. П. 32, 56, 57, 74, 83, 90, 250, 270, 378, 535, 537, 682, 715, 758, 766
- Федякин С. Р. 535, 688, 763, 824
- Фельзен Ю. (Фрейдентштейн Н. Б.) 25, 38, 39, 53, 82, 90, 371, 378, 388, 521, 701, 727, 729, 730, 731, 732, 733, 747, 787
- Фенина С. В. 815
- Фет А. А. 139, 142, 462, 514, 563, 564, 565,

568, 569, 570
 Фетисенко О. Л. 291, 434, 443, 815, 822
 Фигнер В. Н. 790
 Фигурнова О. С. 195
 Философов Д. В. 28, 32, 55, 56, 65, 67, 85, 86, 346, 347, 365, 367, 369, 388, 393, 395, 776, 817, 819
 Филин М. Д. 89
 Филиппов Б. 271
 Фиксман Д. М. (см. Кнут Д.)
 Фихте И. Г. 451
 Фишер В. М. 51
 Фишер К. 250
 Флейшман Л. С. 22, 41, 42, 740, 757, 813, 824
 Флобер Г. 175, 182, 547, 606
 Флоренский П. А. 7, 262, 414, 422, 424, 429, 432, 441, 442, 453, 554
 Флоровская К. В. 110
 Флоровский Г. В. 15, 50, 60, 61, 63, 64, 102, 111, 426
 Фокин М. М. 412
 Фондаминская А. 387
 Фондаминский И. И. (см. Бунаков-Фондаминский И. И.) 29, 32, 49, 50, 216, 371, 381, 382, 425, 522, 709, 733, 767, 777
 Фор П. 216, 776
 Форштетер М. 798
 Фостер Л. А. 43
 Фотинский А. В. 770, 798, 799
 Фофанова М. В. 327
 Фохт Вс. де 36, 634, 747
 Франк В. С. 742
 Франк Л. 251
 Франк С. Л. 10, 18, 51, 63, 90, 215, 255, 260, 305, 433, 436
 Франс А. (Тибо Ф. А.) 330, 360, 718
 Францев В. А. 51
 Франциск Ассизский 178, 203, 350, 354, 362, 363, 364, 463, 464, 650
 Фрезинский Б. Я. 741, 824
 Фрейд З. 102
 Фрейденберг О. М. 431
 Фридлендер Г. М. 822
 Фроман М. А. 570, 572
 Фрээр Дж. 430

Х

Хазан В. И. 705, 724, 725, 754, 758, 787, 823
 Хаксли О. Л. 340
 Хандамиров М. Ф. 156

Ханзен-Лёве А. 475
 Харвелл К. 736
 Хармс Д. И. (Ювачев Д. И.) 297, 664, 667
 Хворостьянова Е. В. 7, 823
 Хеллман Б. 195
 Хемингуэй Э. 9
 Хлебников В. 94, 95, 188, 672, 692, 772, 795
 Ходасевич А. И. 543, 550
 Ходасевич В. Ф. 3, 7, 22, 24, 25, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 41, 44, 46, 48, 50, 52, 61, 64, 66, 68, 69, 72, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 117, 118, 119, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 147, 152, 153, 156, 157, 171–172, 173, 174, 176, 202, 203, 273, 279, 303, 365, 376, 377, 378, 379, 381, 388, 389, 390, 392, 419, 425, 490, 491, 506, 513, 514, 517, 518, 519, 524, 531, 535, 536, 537, 552, 553, 555, 556, 557, 558, 560, 560–572, 586, 596, 602, 631, 660, 671, 688, 691, 692, 703, 710, 711, 718, 726, 727, 739, 740, 745, 747, 752, 753, 754, 755, 760, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 770, 775, 785, 808, 809, 814, 822
 Холландер Дж. 616
 Холшевников В. Е. 488
 Хольтаузен Г. Э. 271
 Хомяков А. С. 426, 438
 Хоружий С. С. 456
 Хохлов Г. Д. 586, 590, 798
 Храбровицкий А. В. 207
 Хуфен Кристиан 415
 Хьюз Р. 22, 41, 740

Ц

Цадкин Осип 31, 663
 Цвейг С. 360
 Цветаев И. В. 479
 Цветаева М. И. 3, 7, 17, 18, 36, 51, 61, 71, 72, 77, 82, 84, 90, 109, 127, 129, 296, 298, 303, 388, 389, 455, 457, 462, 469, 478, 479, 480, 481–499, 506, 744, 760, 773, 775, 779, 780, 781, 785, 787, 795, 796, 798, 799, 802, 804, 808, 809, 815, 816, 822, 823
 Цветковская Е. К. 458, 477
 Цегоева Э. К. (см. Чегринцева Э. К.) 777, 798, 799, 805, 806, 807
 Цеткин К. 251
 Цетлин М. О. 23, 40, 216, 289, 314, 315, 341, 353, 356, 378, 380, 392, 423, 521, 537, 672, 673, 675, 753, 755, 761, 775, 777, 782
 Цетлина М. С. 216, 378

Цеяновский (Яновский В. С.) 717
Цимборска-Лебода М. 442, 818
Цюй Юань 13

Ч

Чаадаев П. 251, 252, 268, 519
Чагин А. И. 813, 821, 824
Чайковский Н. В. 124, 369, 387
Чайковский П. И. 98, 714
Чалмаев В. А. 821
Чан-линь Ван 459
Чапек Й. 798
Чапек К. 798
Чарный М. Б. 415
Чарторыйский А. 324
Чахотин С. С. 58
Чебышев Н. Н. 51
Чегринцева Э. К. 777, 796, 798, 805–807
Чельшев Е. П. 812
Червинская Л. Д. 25, 31, 85, 378, 394, 701, 704, 738, 749, 752, 753, 754, 755, 757, 759, 766, 767, 780, 797
Черников А. П. 227, 237, 246, 823
Чернов А. В. 249
Чернова Н. М. 773
Черный Саша (Гликберг А. М.) 48, 55, 70, 87, 194, 272, 273, 274, 279–285, 288, 295, 296, 297, 375, 823
Чернышев А. А. 326, 327, 332, 333, 335, 339, 340, 341
Чернышева М. А. 261
Чернышевский Н. Г. 597, 598, 599, 600, 601
Черняев В. Ю. 811
Черубина де Габриак (Дмитриева Е. В.) 130
Черчилль У. 324
Чехов А. П. 52, 112, 135, 137, 138, 139, 145, 158, 166, 171, 174, 187, 188, 190, 196, 217, 220, 222, 226, 281, 285, 288, 376, 469, 579, 585, 594, 651, 645, 715, 722
Чехов М. 226
Чижевский Д. И. 17, 92, 102
Чиннов И. В. 542, 652, 752, 760, 761, 824
Чубаров И. М. 822
Чуевский В. П. 151
Чуковский К. И. 21, 207, 209, 211, 292
Чулков Г. И. 345, 419, 424, 543, 547
Чумаков Ю. Н. 622
Чупров А. 215
Чурилин В. И. 692

Ш

Шавельский Г. И. 51
Шагал М. 31
Шаляпин Ф. И. 12, 19, 130, 188, 262, 287, 333, 412
Шапир М. И. 93
Шапошникова В. В. 469
Шарден Т. де 722
Шарнасс В. 35, 739
Шаршун С. 53, 82, 663, 664, 701, 703, 734, 741, 743, 757, 766, 771, 790
Шатобриан Ф. де 74
Шахматов А. А. 100, 397
Шахматов М. В. 63
Шаховская Д. 473
Шаховская З. А. 35, 42, 117, 119, 129, 137, 707, 738, 749, 798
Шаховской Д. М. 580, 582, 812
Шварсалон В. К. 416, 442
Швейцер В. А. 823
Швоб М. 723
Шевырев С. П. 450
Шекспир У. 257, 612
Шеллер-Михайлов А. К. 310
Шеллинг Ф. В. 251, 451
Шелли П. Б. 456, 457, 464
Шенье-Жандрон Ж. 668, 685, 687
Шенье А. 532, 662
Шерман С. 589
Шерон Ж. 348, 465, 468
Шершеневич В. Г. 84, 741
Шестов Л. И. 24, 35, 50, 51, 61, 90, 121, 373, 378, 397, 405, 431, 510, 526, 648
Шешкен А. Г. 775, 824
Шиллер Ф. 143, 192, 255, 409, 451
Шиляева А. С. 212, 217, 818
Шишкин А. Б. 7, 415, 427, 429, 434, 436, 442, 818
Шкловский В. Б. 22, 23, 52, 71, 92, 108, 260, 267, 664, 745, 757
Шлегель А. 464
Шлегель К. 813
Шлегель Ф. 251, 252, 462, 464
Шмелева О. А. 230, 231
Шмелев И. С. 3, 5, 6, 24, 25, 47, 48, 50, 81, 122, 156, 223, 224–241, 243–249, 262, 376, 378, 388, 409, 458, 461, 466, 816, 817, 818, 820, 821, 823
Шмеман Александр (протопресвитер) 535, 723

Шмид В. 469, 470, 579
 Шовгенов С. И. 800
 Шодерло де Лакло П. А. Ф. 711
 Шолохов М. А. 83
 Шомракова И. А. 811
 Шопенгауэр А. 330, 662
 Шор Е. Д. 424, 430, 434, 439
 Шор О. А. 436, 443, 444, 451
 Шоу Б. 653
 Шпенглер О. 110, 258, 462, 463
 Шпет Г. 251
 Шруба М. 5, 531, 811, 817
 Штайнер Р. 638
 Штаммлер А. В. 250
 Штейгер А. 25, 31, 701, 738, 752, 753, 755, 757, 776, 777, 780, 797
 Штейгер (Головина) А. С. 804
 Штейнберг А. З. 399
 Штейнер Г. 420, 424, 434
 Штейнер Р. 665
 Штейн Э. А. 465
 Штерн М. С. 186, 816
 Штерн М. С. 180
 Шукшин В. М. 264
 Шульгин В. В. 57
 Шульман М. Ю. 820
 Шульц У. 755, 779
 Шумихин С. А. 303, 304

Щ

Щеголев Н. А. 11
 Щеголев П. Е. 396, 400
 Щедрина Н. М. 328, 331, 333, 339, 815
 Щербов П. Е. 208

Э

Эйзенштейн С. 266
 Эйнштейн А. 342
 Эйснер А. В. 18, 152, 770, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804
 Эйхенбаум Б. М. 100, 107
 Эккерман И. П. 431
 Эккерсдорф В. А. 774
 Элиот Т. С. 9, 716
 Эллис (Кобылинский Л. Л.) 454, 479
 Элюар П. 663, 668
 Энгельгардт Л. Е. 29
 Энгельс Ф. 63
 Эпиктет 671, 696

Эпштейн М. Н. 433
 Эргаз Д. 35, 739
 Эредиа Ж.-М. де 533
 Эренбург И. Г. 22, 23, 41, 53, 71, 84, 267, 283, 483, 744, 745, 782
 Эрн В. Ф. 255
 Эрнст М. 638
 Эррио Э. 348
 Эртель А. И. 188
 Эткинд Е. Г. 42, 489
 Эфрон А. С. 483, 499
 Эфрон С. Я. 16, 17, 21, 40, 61, 64, 87, 479, 483, 491, 494, 499, 787
 Эхнатон (Аменхотеп IV) 352
 Эштон Ф. 20

Ю

Юдин А. В. 420
 Юдин В. А. 328, 815
 Юлиан Флавий Клавдий (Юлиан Отступник) 344, 354, 359, 696
 Юнг К. Г. 430, 435, 453, 475
 Юсупов Феликс 23

Я

Яблоновский А. А. 48
 Яблоновский С. 222, 290, 589
 Яворский Л. 793
 Якерин В. 788
 Якобсон Р. О. 17, 22, 63, 91, 92–100, 107, 108, 111, 790
 Яковенко Б. Н. 250
 Яковлев А. 64
 Яковлева Н. 706
 Якопоне ди Тоди (Якопоне де Бенедетти) 761
 Яначек Дж. 716
 Яновский А. 580
 Яновский В. С. 25, 38, 53, 82, 116, 117, 119, 121, 128, 129, 131, 343, 514, 535, 537, 701, 707, 718, 713, 717, 718, 719, 720, 721, 744, 749, 781, 814
 Яркова А. В. 818
 Ярхо Б. И. 94
 Ярцев П. М. 51
 Яснов М. Д. 668
 Яценко А. С. 22, 52, 741

A

Ahdreesen W. 813

B

Barker Murl 715
Betha M. 822
Boyd B. 620
Bowlit J. 813

D

Deleuze G. 42
Dienes L. 632, 642, 650, 656, 658
Dodenhoeft B. 813

E

Eksteins M. (Modris) 703

F

Fussel P. 649

G

Gobler F. 428, 545, 550, 637
Gousseff C. 24
Grabes H. 629
Grayson J. 820
Guattari F. 42
Guerra R. 216

H

Hagglund R. M. 31, 535, 688
Harwell X. 736

I

Iswolsky H. 708

K

Kopper J. M. 821

L

Langer U. 428, 813, 818
Lejeune Ph. 113
Lienhardt P. 35
Livak J.; см. также Ливак Л. 36, 708, 824
Lukacs G. 329

M

Matich O. 817
Mierau F. 813
Morard A. 311

O

Ossorguine T. 820

P

Pachmuss T. 365, 382, 541, 535, 732, 738, 817, 820
Pellegrini A. 421
Pifer E. 820
Philipponnant O. 35

R

Raeff M. 43

S

Sinany-Macleod H. 401
Smith G. S. 16, 423
Stegner P. 631

T

Tammi P. 585
Tassis G. 36, 216, 732
Todorov Tz. 113

Содержание

От редколлегии	3
Раздел I. ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ (1920–1940) КАК ТИП САМОПОЗНАНИЯ	9
Литература «первой волны» в культурно-историческом аспекте (<i>М. О. Рубинс</i>).....	9
Литературная критика и публицистика (<i>К. А. Барит</i>).....	43
Литературоведение русского зарубежья (<i>А. Д. Степанов</i>).....	88
Мемуарная и автодокументальная проза (<i>О. Р. Демидова</i>)	113
Раздел II. РЕАЛИЗМ И «НЕОРЕАЛИЗМ»	135
Иван Алексеевич Бунин (Ч. 1 — <i>Т. М. Двинятина</i> , Ч. 2 — <i>Е. Б. Смольянинова</i>)...	135
Александр Иванович Куприн (<i>Е. Б. Смольянинова</i>)	189
Борис Константинович Зайцев (Ч. 1 — <i>Л. А. Иезуитова</i> , Ч. 2 — <i>О. Р. Демидова</i>).....	208
Иван Сергеевич Шмелёв (<i>Н. А. Герчикова</i> , <i>Е. А. Ухина</i>)	224
Федор Августович Степун (<i>К. Г. Исупов</i>)	249
Судьба сатириков (<i>Н. А. Карпов</i>)	272
Михаил Андреевич Осоргин (<i>И. Н. Сухих</i>).....	298
Марк Александрович Алданов (<i>Н. А. Карпов</i>)	321
Раздел III. СИМВОЛИЗМ	344
Дмитрий Сергеевич Мережковский (<i>А. В. Лавров</i>).....	344
Зинаида Николаевна Гиппиус (<i>М. М. Павлова</i>).....	365
Алексей Михайлович Ремизов (<i>А. М. Грачева</i>).....	396
Вячеслав Иванович Иванов (Ч. 1 — <i>А. Б. Шишкин</i> , Ч. 2 — <i>С. Д. Титаренко</i>)	413
Константин Дмитриевич Бальмонт (<i>С. Д. Титаренко</i>).....	454
Раздел IV. ПОСТСИМВОЛИЗМ	478
Марина Ивановна Цветаева (<i>Е. В. Хворостьянова</i>)	478
Георгий Владимирович Иванов (<i>А. Ю. Арьев</i>)	499
Георгий Викторович Адамович (<i>О. Р. Демидова</i>)	530
Владислав Фелицианович Ходасевич (<i>Ю. М. Валиева</i>).....	543
Раздел V. ЛИТЕРАТУРА «МЛАДШЕГО» ПОКОЛЕНИЯ ЭМИГРАЦИИ	573
Владимир Владимирович Набоков (<i>Б. В. Аверин</i> , <i>М. Н. Виролайнен</i>)	573
Гайтô (Георгий Иванович) Газданов (<i>М. О. Рубинс</i>).....	632
Борис Юлианович Поплавский (<i>Д. В. Токарев</i>).....	660
Проза «младшего» поколения (<i>М. О. Рубинс</i>)	701
Поэзия «младшего» поколения (<i>Ю. В. Зобнин</i>)	739
Поэзия пражского «Скита поэтов» (<i>О. М. Малевич</i>).....	792
Вместо послесловия. Русская литература в изгнании: часть или целое? (<i>И. Н. Сухих</i>).....	808
Рекомендуемая литература (<i>М. А. Орлова</i>)	811
Именной указатель (<i>М. А. Орлова</i>)	825

Учебное издание

ЛИТЕРАТУРА РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ
(1920–1940)

*Учебник для высших учебных заведений
Российской Федерации*

Ответственные редакторы
Б. В. Аверин, Н. А. Карпов, С. Д. Титаренко

Редактор
В. С. Кизило

Корректор
Л. А. Макеева

Художественное оформление
О. В. Рудневой

Подписано в печать 08.05.2013.
Формат 70 × 100¹/₁₆. Усл. печ. л. 67. Тираж 1000 экз. Заказ № 62.

Филологический факультет
Санкт-Петербургского государственного университета
199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 11.

Отпечатано по технологии CtP
в типографии ООО «ИПК БИОНТ».
199106, Санкт-Петербург, В. О., Средний пр., д. 86.